

Kšicová, Danuše

Theatrum mundi

In: Kšicová, Danuše. *Secese : slovo a tvar*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1998, pp. 80-150

ISBN 8021019700

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122959>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

III. THEATRUM MUNDI

1. Drama a divadlo

Jestliže v době romantismu podpořil prestiž dramatu svými přednáškami, vydanými posléze v pěti svazcích, **August Wilhelm Schlegel**, stejně jako **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**, jenž ve své *Estetice* pokládá drama za nejvyšší projev poezie a umění vůbec,¹ pak neméně silně působila koncem století publikace **F. Nietzscheho**, napsaná v době blízkého kontaktu s R. Wagnerem *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872). Nietzsche v ní interpretuje starořeckou tragédii v duchu romantismu. Svým členěním umění na apollinské a dionýské smiřuje klasiku s romantikou.² Pod vlivem R. Wagnera se utvářel estetický systém **Otakara Hostinského**, jenž aplikoval wagnerovský synkretismus umění na oblast dramatu a divadla. Již v osmdesátých letech 19. století zdůrazňoval, že drama ožívá pouze na scéně ve svém mimickém provedení a v doprovodu scénografickém. Hostinský neuznával tzv. „knižní“ dramata. V jeho přesvědčení, že každé drama lze inscenovat, ho utvrdil silný divácký zážitek, jenž prožil v Mnichově při shlédnutí Byronova *Manfreda* se Schumannovou hudbou.³ Po druhé světové válce tuto problematiku oživila v Polsku největší představitelka polské genologie, zakladatelka jednoho z nejvýznamnějších genologických časopisů *Zagadnienia rodzajów literackich* **Stefania Skwarczyńska**, jež rozšířila Aristotelovu trichotomii literárních rodů o oblast divadla. Podle Skwarczyńskiej drama není pouze literární dílo. Je to mnohovrstevnatý celek, zahrnující řadu neslovesných složek. Jazyková forma dramatu je pouhý „záznam“, nabývající definitivní formy až při scénické realizaci.⁴

¹ A. W. Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*. 1-2, Heidelberg 1809-11; 1-4, Wien 1825, Leipzig 1884. G. V. F. Hegel, *Estetika*. T. 3, Moskva, Iskustvo 1971, III. Dramatičeskaja poezija, 537-538 n. G. W. Hegel, *Estetika*. II. d. *Romantická umění*. Praha, Odeon 1966.

² Karel Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha, Čs. spisovatel 1975, 295.

³ Otakar Hostinský, *Epos a drama. S úvodem od Ferdinanda Strojčka*. Praha, F. Topič 1930 (2. vyd.), 7. Umění a společnost, Praha, J. Laichter 1941.

⁴ Srov. Jarmil Pelikán, *Polská literární genologie*. In: Sborník referátů a sdělení z III. celostátní polonistické konference, Ostrava, Pedagogická fakulta 1986, 145-151. Josef Hvišč, *Vývin a teoretický přínos polské genologie*. Slovenská literatúra 18, 1971, č. 4, 373-393. Týž, *Die Entwicklungstendenzen der polnischen Genologie*. I. Teil, *Zagadnienia rodzajów literackich* 16, z. 1 (30), 1973, 73-95. Týž, *Problémy literárnej genologie*, 16-21. Z diskuse, která se o tomto problému vyvinula na stránkách polského časopisu Dialog sr. zásadní stať S. Skwarczyńskiej

Skwarczyńska se tak vrátila v nových souvislostech k tomu, co tak zevrubně vyložil **Otakar Zich** ve své *Estetice dramatického umění*.⁵ Tyto okolnosti uvádím proto, aby bylo zřejmé, že mezidisciplinární zkoumání dramatu, jež je již samou svou podstatou předurčeno pro uměleckou syntézu, je zvláště na místě. Zajímavou myšlenku vyslovil Karel Krejčí, když upozornil na souvislost vjemů mladého Jaroslava Kvapila z doby, kdy propaguje jako žurnalista první dvě velké pražské výstavy – jubilejní r. 1891 a národopisnou r. 1897 – s jeho pozdější režijní a dramatickou praxí. Působilo na něj nepochybně velkolepé režijní aranžmá obou výstav, ale i onen proud lidových mas, zaplňující výstaviště. Připomínal davy proudící pařížskými bulváry, jež se staly již dříve vděčným tématem moderního francouzského malířství.⁶ Princip pohybu, nekonečného toku, jenž posléze našel své filozofické vyjádření v systému Henri Bergsona, tvoří jeden ze základních znaků secese. Pokládal-li Karel Krejčí pražské ovzduší kolem velké jubilejní výstavy r. 1891 za secesi „avant la lettre“, protože secesní styl ještě nevykrytalizoval,⁷ pak dobu od sedmdesátých do devadesátých let lze považovat za jakousi předeheru secese, spjatou s velkou popularitou mýtů, podporovanou zájmem o retrospekce historických stylů. Tato skutečnost našla svůj výraz nejen v užitém umění a architektuře, ale i v literatuře a výtvarném umění.

Dramat – literatura czy teatr? Dialog č. 6, s. 127-132.

⁵ Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*. Výhledy, sv. 11-12, Praha (2. vyd.) Praha, Panorama 1986.

⁶ Karel Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, o. c. 309-313.

⁷ Tamtéž, 309.

2. Mýty divadelních opon

Není divu, že mýty se staly vděčným námětem i dekorativních alegorií, zdobících v podobě fresek či maleb stěny divadelních budov a mnohdy i divadelních opon. Zajímavý doklad nalezneme v raných pracích **Gustava Klimta** (1862–1918), jež se dochovaly na našem území. Jedná se o malby dvou divadelních opon z osmdesátých let, jež dostal Gustav Klimt zadány spolu se svými spolužáky z uměleckoprůmyslové školy ve Vídni **Franzem Matschem** (1861–1942) a **Ernstem Klimtem** (1864–1892), svým mladším bratrem. Mladé tvůrce spojovaly shodné estetické principy, navazující na historizující malbu Hanse Makarta (1840–1884), do jehož tvorby se promítl i jeho mnichovský pobyt. Po skončení studia si mladí tvůrci r. 1881 založili společný ateliér a začali spolupracovat se známou vídeňskou architektonickou firmou Fellner a Helmer, jež v letech 1872–1915 postavila v Rakousku-Uhersku i v dalších evropských zemích čtyřicet osm divadelních budov. K jejich zakázkám patřila i výstavba divadel v Liberci a Karlových Varech,⁸ k jejichž výzdobě architekti přizvali bratry Klimtovy a jejich spolužáka Franze Matsche. Svou spoluprací na divadelních oponách, určených pro scény na území Čech, se bratři Klimtové jakoby symbolicky vraceli do země svých předků. Jejich otec Ernst Klimt (1834–1892) totiž přišel do Vídně jako osmiletý chlapec spolu se svými rodiči z polabské severočeské vesnice Drabšice u Litoměřic.⁹ I když se jednalo o práce v době společného mocnářství pro německá divadla v pohraničí, kde bylo české obyvatelstvo v menšině,¹⁰ přesto lze hovořit o zajímavé náhodě – tím spíše, že Liberec neboli Reichenberg není od Litoměřic (Leitmeritz) příliš vzdálen. Pro mladé tvůrce byly ovšem tyto okolnosti zřejmě málo důležité, pokud si je vůbec uvědomili. Mnohem významnější byla pro ně skutečnost, že jejich návrh byl určen pro neorenesančně stylizovanou divadelní budovu v provincii, kde bylo třeba počítat se značně různorodým repertoárem. Na tyto okolnosti ostatně poukazují G. Klimt a F. Matsch ve svém dopise z 9. prosince 1882, provázejícím skicu divadelní opony, k jejímuž vytvoření se zavázali dne 10. října 1882 předsedovi stavebního výboru Karlu Finkovi. V témže

⁸ Susanna Partsch, *Klimt. Leben und Werk*. Erlangen, Karl Müller Verlag 1992, 44–62.

⁹ Tamtéž, 44.

¹⁰ Tato okolnost je zvláště charakteristická pro Liberec, kde bylo po květnové revoluci r. 1945 pouze 10 000 Čechů. Srov. Blanka Holubová, *Z dějin českého profesionálního divadla v Liberci (1945–1948)*. Zpráva České Besedy. Sborník krajaňského sdružení rodáků a přátel Liberecka č. 55, Liberec 1986, 11. Václav Husa, *Dějiny Československa*, Praha, Orbis 1961.

dopise akceptují i navrženou finanční odměnu 1500 zlatých. Celkové náklady pak však vedly ke zvýšení částky na 1800 zlatých. V dopise z 9. prosince F. Match a G. Klimt zdůrazňují, že právě rozmanitost repertoáru, kterou v budoucím divadle předpokládají, je vede k tomu, aby užili námětu spojujícího na oponě různorodost do jednoho celku. V duchu tehdy oblíbených alegorií volí námět znázorňující dvě základní divadelní polaritu: veselou a vážnou, jež vyjadřují slovy „das Heitere“ (jas, záře, veselí) „das Ernste“ (vážnost, přísnost). Vlastní námět – *Triumf lásky* (Svatba) – však alegorizuje spíše onu první optimistickou variantu, i když tragické pozadí šťastného vyvrcholení lásky je symbolizováno v prvním plánu dvojicí kontrastně se chovajících žen, z nichž jedna vyjadřuje lhostejnou důstojnost, druhá pak nevýslovný stesk. Citovaný dopis obou tvůrců, k nimž se posléze připojil i Ernst Klimt, podrobně líčí umělecký záměr návrhu. Ústřední scéna znázorňuje svatební loď, provázenou bohy lásky. Sám Amor, obklopený amorky, spočívá na přídi s vysoce pozdviženou pochodní, vyzbrojen lukem a šípy. Postavy na horní scéně jsou oblečeny do benátských šatů ze 16. století. Kontrastem proti této okázale šťastné scéně je dvojice žen v popředí vyjádřena jednoduchými zdůraněnými liniemi, jejichž hmotnost a tíži umocňují tlumené barvy. Bohatě dekorován je i rám hlavní scény, na němž jsou vyobrazeny alegorie tance, hudby a divadla, zatímco ústřední téma lásky je symbolizováno ve spodních rozích postavičkami okřídlených putti.¹¹ Celá symbolika této scény přesně

¹¹ Městský archiv v Liberci, signatura G. d. 709/4 Alte Akten. Cit dle stati Hany Seifertové-Korecké *Divadelní opona Gustava Klimta v Liberci*. Sborník Severočeského muzea – Historia 6, 1970, 67–70. Citovaný úryvek dopisu G. Klimta a F. Matsche z 9. 12. 1882 zní takto: „Vor allen sind die Offerenten den Ansicht, daß für das Stadttheater einer Provinz, wo das Theaterrepertoire so verschiedenartig ist, das Motiv des Hauptvorhanges so zuzagen, ein allgemeines sein muß; jedoch das „Heitere“ und „Ernste“ allegorisiert. Wir wählten daher als Motiv des Mittelbildes den *Triumph der Liebe* (Hochzeit) als dominierend heitere Seite, während die Figuren im Vordergrund die ernste Kunst symbolisieren sollen. Die gefertigten glauben mit diesem Motiv ein Bild schaffen, welches in Künstlerisch – poetischer und doch dabei klarer Weise wirken wird. Das Mittelbild zeigt ein Hochzeitsschiff, welches von einer Schaar Liebesgöttern in toller Weise gezogen wird. Amor selbst kniet triumphierend an Schnabel des Schiffes mit hoch erhobener Fackel, bewährt mit Pfeil und Bogen, während ihn zwei Amoretten begründen. Die übrigen Figurengruppen, welche mit venetianischen Costümen aus dem 16. Jahrhundert bekleidet sind, sollen im Allgemein verschiedene Szenen die auf das Hauptmotiv ausspielen, darstellen. Es wird also dieser Hauptteil des Bildes in heiterer und zugleich prunkvoller Weise arrangiert, während die Gruppe im Vordergrund, welche das ernste und tragische andeutet, in einfachen großen Linien und tiefen stimmungsvollen Farbentönen zur Geltung gebracht wird und so Contrast zwischen „ernst“ und „heiter“ markant her vor tritt. Das Hauptbild wird wie ersichtlich von einer reichen Bordure umrahmt. Diese Bordure schließt sich im Style dem des ganzen Theaters an und wird durch kleinere Bilder unterbrochen, der dadurch entstehende Zwischenraum durch reiche Ornamentierung ausgefüllt. Diese kleinen Bilder welche in den Farben so berechnet sind, daß sie das Hauptbild nicht beeinträchtigen sondern im Vereine mit der Bordure den ganzen Vorhang in jeder Weise interessant machen sollen. Als Motive für diese Bilder sind zu beiden Seiten Allegorien des Tanzes, in der unteren Ecken zwei

koresponduje s obdobnými náměty literárními. Vzpomeňme Turgeněvovy novely *Píseň vítězné lásky* (1881), zasazující milostný konflikt do Itálie 16. století a využívající obdobných dekorativních motivů, jaké nacházíme na liberecké oponě v podobě obrovského korálu, na němž spočívá ruka majestátní ženy v popředí. Se secesí spojuje tuto alegorii i téma průzračně modré vody, v níž se koupou nejen amoretí, ale i labuť, objímaná jedním z nich. Jeden z koupajících se amorků třímá v rukou štít zdobený perlami. Vše je protkáno girlandami květin, svědčících o zálibě třetího rokoka. Dekorativními rybami a ornamentem předjímajícím secesi je zdoben rovněž svatební koráb s průsvitnou fosforeskující přídí. Motiv hravého veselí symbolizuje i červeně oděný šašek, jenž v rukou třímá tyčku s hlavičkou šaška v čapce s rolničkami. Hlavička hračky je přesnou kopií svého majitele. Tato záměrná podobnost je snad jakýmsi symbolickým vyjádřením kultu plodnosti.

I když sami umělci se ve svém výkladu omezili na obecnou alegorii smutku a veselí, lze předpokládat mytologické pozadí celého výjevu. Může v něm jít o stylizaci pozdně antické pohádky *Amor a Psýché* Lucia Apuleia ze 2. stol. n. l., obsaženou v *Proměnách* či *Zlatém oslu* (knihy IV. – VI.). Scéna v popředí, alegorizující smutek, byla pravděpodobně inspirována návštěvou Psyché u ochránkyně manželství Junony, sestry a ženy nejvyššího římského boha Jova. Mladá žena, potrestaná za svou zvědavost ztrátou milovaného muže, k ní přišla prosit o útočiště před hněvem Venuše, již popudila svou krásou a posléze neméně tím, že vzbudila lásku v jejím synovi Amorovi, jenž ji měl podle Venušina přání potrestat. Svatební výjev s korábem by pak byl logickým vyvrcholením této milostné Odyssey. Na souvislost s tímto námětem upozorňuje i postava statného muže v okrovém plášti v pozadí, jenž rozpraženými rukama naznačuje směr plavby svatební lodi. Mohlo by jít o Jupitera, ukazujícího k nebi, kde se podle Apuleia posléze konala svatba Amora s Psýché, jež s Amorovou pomocí splnila všechny obtížné Venušiny úkoly. S kultem Venušiny souvisí pravděpodobně i květinová výzdoba nad baldachýnem, pod nímž sedí ženich s nevěstou. Obdobně je dekorována socha Venuše na Watteauově olejomalbě *Putování na ostrov Cytheru* (1717), kde

Kinderfiguren, welche in drastischer Weise das Hauptmotiv ergänzen. Das Bild unten in der Mitte stellt Embleme der Musik und Schauspielkunst dar. Es liegt in der Natur der Sache, daß diese Skizze einer großen Durchbildung in jeder Beziehung unterworfen ist deshalb dieselbe nur den Künstlerischen Gesamteindruck geben kann und das Detail nicht in Betracht kommt.“ Za pomoc při kompletování literatury o liberecké oponě děkuji Státnímu okresnímu archivu v Liberci a tamní Státní vědecké knihovně. Zmínky o oponě obsahuje celá řada materiálů. Srov. např.: Ant. Fr. Ressel, *Heimatskunde des Reichenberger Bezirkes Stadt und Land*, Reichenberg 1903–1905, Bd. II, 49. Viktor Lug, *Heimatskunde des Bezirkes Reichenberg in Böhmen*, Reichenberg 1938, B. IV, 124. Jiří Zapletal, *Státní Divadlo F. X. Šaldy v Liberci. Historie budovy a uměleckých souborů*. Liberec 1991 (nestr.) Bohumil Kubát, *Z dějin libereckého divadla*. Liberec 1983, 19 (strojopis).



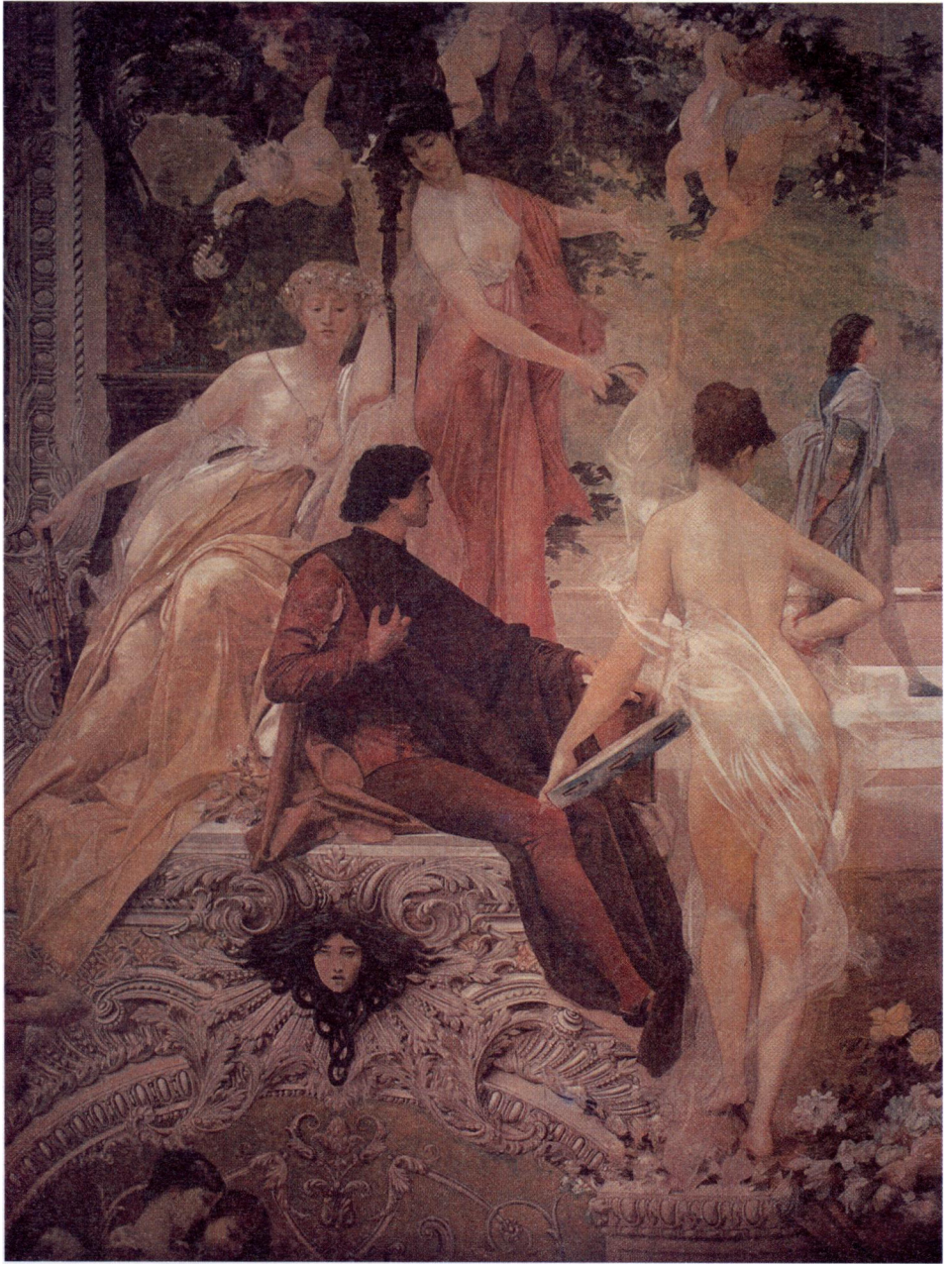
tvoří protějšek Venušiny sochy podobný baldachýn, jaký užili mladí výtvarníci pro výzdobu svého korábu.¹² Na inspiraci Watteauovými dekorativními prvky poukazují i vázy, jimiž je baldachýn dekorován ve své horní části. Můžeme-li vodní námět liberecké opony srovnávat s bohatě zdobnou podmořskou fantastikou Repinova plátna *Sadko v podmořském království* (1875–1876), jež koresponduje s libereckou oponou i svým zájmem o mytologickou tematiku, pak galantní aranžmá figurativní scény na korábu předjímá historizující náměty ruských výtvarníků ze skupiny Svět umění, k jejichž oblíbeným námětům patřilo téma Versailles Ludvíka XIV. či ruské palácové komplexy 18. století.

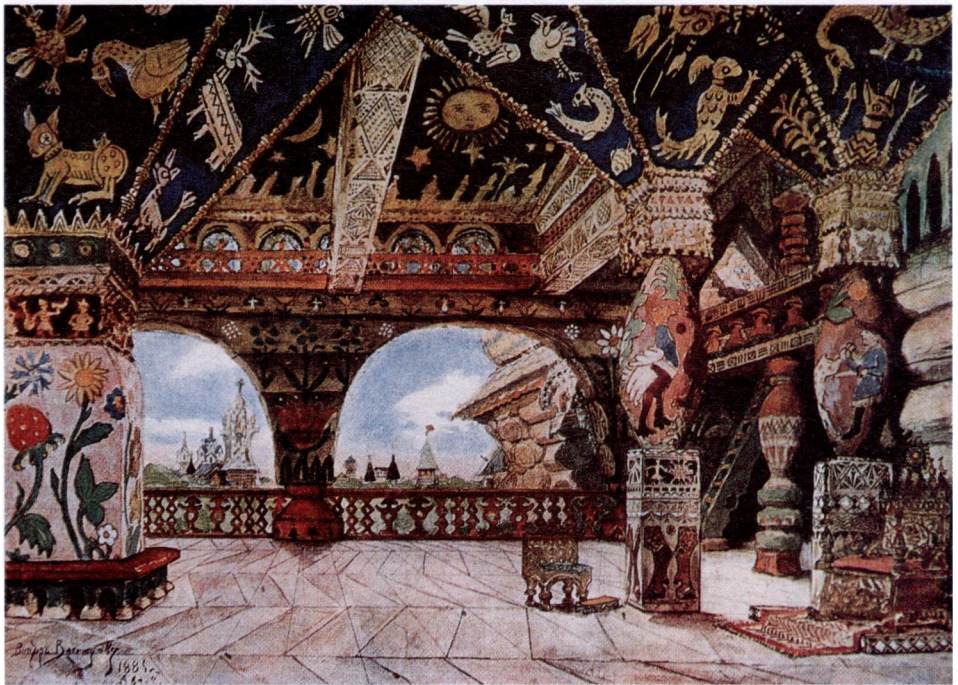
Mezi prací na liberecké a karlovarské oponě uplynuly tři roky, vyplněné pilnou prací všech tří mladých výtvarníků. K nejvýznamnějším dílům z této doby patří jejich návrh výzdoby pro divadlo ve Fiume (Rjece) a v Bukurešti, návrhy na výzdobu královského zámku na Sinaji a další aktivity. O tom, že je firma Helmer a Felner v té době již považovala za zdatné umělce, svědčí i skutečnost, že jim svěřila nejen práci na oponě divadla v Karlových Varech, ale i na nástropních malbách, jež pro divadlo v Liberci maloval vídeňský malíř Heinrich Löffler.¹³ Zatímco karlovarská opona je opět společným dílem všech tří umělců, na freskách pracovali mladí výtvarníci samostatně. Vlys nad proscéním, alegorisující malířství skupinou boucherovsky průzračných andlíků, je dílem předčasně zesnulého Ernsta Klimta. O čtyři nástropní malby se podělili Gustav Klimt s Franzem Matchem. Srovnáme-li všechny tyto autorizované práce s jednotlivými náměty opony, získáme představu, jak se na ní jednotliví tvůrci podíleli. Ernstův vlys nad proscéním, představující veselé hry putti, potvrzuje úsudek odborné literatury,¹⁴ že nejmladšímu z trojice zadávali jeho zkušenější spolupracovníci především práci na borduře a postavkách amorků, hojně začleňovaných do dekorativních partií opon. Nástropní malby Franze Matsche *Hra a Lov* svědčí o tom, že tento budoucí převážně salonní malíř inklinoval k Watteaovovu hravě rokokovému stylu.

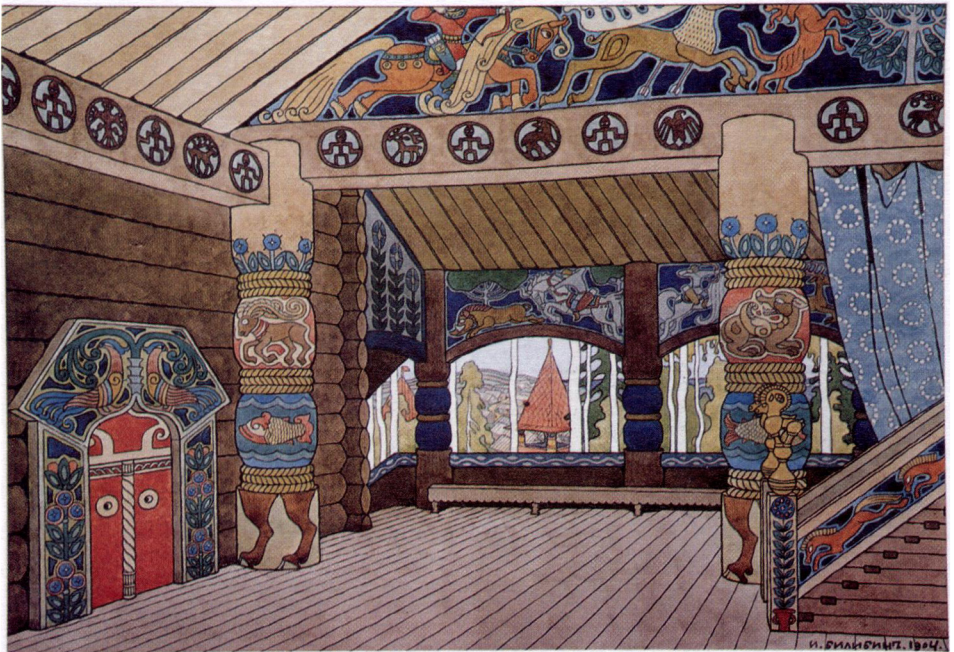
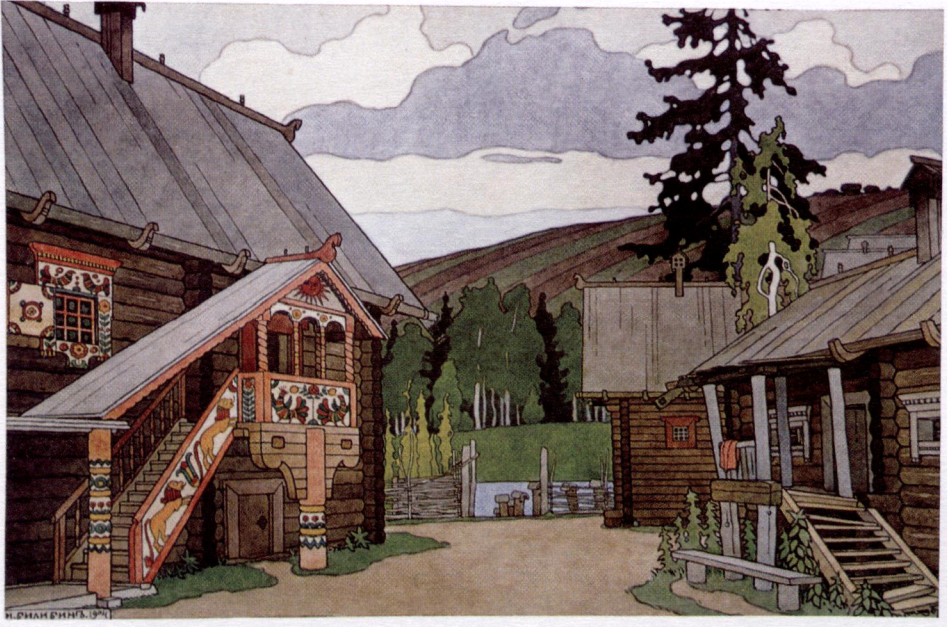
¹² Srov. *Watteau par Jean Ferré, Série Or. Madrid 1972, 18–19.*

¹³ Srov. Jiří Zapletal, *Státní divadlo F. X. Šaldy v Liberci*, o. c. Viktor Lug, *Heimatkunde des Bezirkes Reichenberg, Reichenberg - Volksbildung – Schauspielwesen*. Reichenberg 1938, 124. B. Kubát, *Z dějin libereckého divadla*, o. c. 17, 19. Oba autoři popisují nástropní malby, rozvržené do čtyř oválných polí podél středové růžice lustru. Jsou to alegorické výjevy, znázorňující pomocí hudebních symbolů běh lidského života: dětství je charakterizováno písní veselou, mládí zpěvem milostným, věk mužný písní válečnou, stáří pak písní plnou vznešenosti a smutku. Susanna Partsch v citované monografii *Klimt. Leben und Werk* uvádí itylně, že nástropní malby divadla v Liberci jsou rovněž dílem G. Klimta a jeho spolupracovníků. Její charakteristika autorství těchto nástropních maleb se přesně shoduje s divadlem v Karlových Varech, nikoli v Liberci. Srov. s. 58.

¹⁴ S. Partsch, o. c. kap. *Die „Künstlercompagnie“* (tak se nazýval ateliér bratří Klimtů a F. Matsche, fungující v letech 1881–1894), 50–54.









Postava muže s plnovousem, jež je umístěna na pozadí jeho fresky nazvané *Hra*, je identická se starcem v rudém plášti a čepičce v rodinné scénce na pozadí opony. Secesi nejvíce předjímají fresky Gustava Klimta *Tanec a Potěšení u stolu*, v nichž je nejméně historizující stylizace. Odění jeho postav je zcela soudobé. Bohatý květinový dekor obou fresek navazuje na tematiku liberecké opony. Na rozdíl od ní je karlovarská opona dílem velmi vyváženým, v němž je zajímavě prokomponován neoromantický námět *Apoteóza básnického umění* s charakteristicky neoklasicistickým rozvržením scény. Básník je obklopen třemi Múzami: patronkou komedie a pastorální poezie **Thalií**, jež mu gestem naznačuje možnou inspiraci, Múzou hudby a lyriky **Euterpé**, jež se opírá o píšťaly dud, a patronkou tance **Terpsichoré**, jež stojí zády k hledišti a v levé ruce třímá tamburínu. Tato Múza je na rozdíl od všech ostatních téměř nahá. Poslední průsvitný závoj jí sklouzává z beder, jako by naznačoval téma tance Salome, jež bylo oblíbeným námětem výtvarných děl i literatury, aktualizovaným na přelomu století spolu s ostatními starozákonními tématy. Sepětí krásy, msty a smrti se stalo velmi přitažlivým i pro zralého **Gustava Klimta**, nepochybného autora tohoto výjevu. Svědčí o tom řada jeho děl, nejvýrazněji pak téma Judity s hlavou Holofernovou (*Judit I*, 1901, *Judit II* 1909). Další šest Múz je rozmístěno promyšleně divadelním způsobem na předním plánu, takže tvoří jakýsi vnější rámec galantní scény milostných námluv tří dívek a tří mladíků, jejichž představy o životě pravděpodobně naznačují tři scénky zcela v pozadí, znázorňující štěstí v lásce, rodinném životě či ve světských radovánkách. Dominantní postavení Múz tak zdůrazňuje hlavní autorský záměr – oslavu veškerého umění, neboť divadlo dává prostor pro všechny druhy umění. Zmíněná milostná kompozice v pozadí je na předním plánu zdůrazněna postavou ležící *Erató* – patronky milostné poezie, jež se šťastně usmívá na amorka s lukem a šípy. O přehoz lůžka, na němž spočívá tato šťastná Múza, se levým loktem opírá smutná patronka tragédie **Melpomené** s obnaženou dýkou v pravé ruce a s odhaleným bělostným poprsím, kontrastujícím s její tmavou tunikou. Na tomtéž kontrastu světlých a tmavých barev je budován celý první plán malby: obdobná kombinace okrového šatu a tmavého přehozu spojuje básníka nejen s patronkou tragédie, ale i se sedící **Uranii** – Múzou hvězdářství – a stojící vznešenou ochránkyní eposu **Kalliopé**, vyobrazenou v kostýmu Amazonky. O její poprsí se opírá zasněná Múza dějepisce **Kleió**, jejíž bělostný šat koresponduje jak s rozhaleným hávem plavovlasé a půvabné **Polyhymnie**, patronky hymnického zpěvu, tak s šatem mladé matky s dítětem, za jejichž zády sedí muž ve starozákonní rudé čepičce a stejně zbarveném plášti. **Polyhymnia** i **Uranie** zaujímaly v době romantismu významné postavení, spjaté jak s formováním jednotlivých národních kultur, včetně jejich symbolu – národní hymny, tak s vypjatým zá-

jmem o problematiku hvězdného nebe, aktualizovaným Schellingovou přírodní filozofií. Neoromantické pojetí přírody a civilizace je patrné i z řešení pozadí, na němž se celý výjev odehrává. Tvoří jej rozkvétající mohutný strom dosud bez listů, za nímž je naznačen lehkou zelení park, v němž tone na horizontu zámek. Pendant rozkvétajícímu stromu tvoří v jeho pozadí jakési nestvůrné obrovské kmeny či torza rozpadající se pískovcové skály, jež přidávají malbě podivuhodný fantasmagorický ráz.

Přestože má karlovarská opona spíše alegorický než mytologický ráz, spojuje ji s její starší libereckou sestrou shodný filozofický a estetický záměr. Onen kontrast smutku a veselí, o němž hovoří umělci v citovaném dopise z r. 1882, je v podstatě vyjádřením dvou základních principů umění, který specifikoval **F. Nietzsche** ve své známé eseji *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872). Kontrast dionýského, smyslově opojného až iracionálního, a intelektuálně vyváženého apollinského principu je patrný nejen na karlovarské oponě, jak na to bylo již v literatuře upozorněno,¹⁵ ale i na základní myšlence liberecké opony. Obě díla mladých autorů přitom zřetelně zdůrazňují spíše **živel dionýský**. Jsou totiž plna životního optimismu, mládí, lásky a krásy. Karlovarská opona pak prozrazuje ještě navíc jejich smysl pro humor a nečekanou improvizaci. V obou spodních rozích totiž usadili pod ženskými maskami na dekorativně pojednané lavičky sami sebe a své tři ženské modely. Konfrontací s dobovými fotografiemi bylo zjištěno, že hráčem na **housle** vpravo dole je **Franz von Matsch**, muž s vysokými kouty ve vlasech a černou brádkou, jenž hraje na **příčnou flétnu**, je **Gustav Klimt** a nejmladší hráč na **mandolínu** je **Ernst Klimt**. Naproti nim v levém rohu jsou pak jako čtoucí dívky vyobrazeny tři Klimtovy sestry: **Klára** (1860-1937), **Hermína** (1865-1938) a **Johanna** (1877-1950), jejichž podoby jsou v idealizované formě zachyceny i v postavách múz.¹⁶ Klimtovy sestry byly pravděpodobně modelem rovněž pro ženské postavy na liberecké oponě. Je ostatně známo, že G. Klimt ani později vesměs neužíval cizích modelů. Pózovaly mu buď vlastní sestry nebo jeho pozdější žena.¹⁷ Jako jediný z trojice mladých výtvarníků se proslavil Gustav Klimt. Ernst zemřel příliš záhy, než aby se mohl výrazněji prosadit, a Franz von Matsch nepřesáhl úroveň zdatného, avšak spíše řemeslného malíře. Jejich Künstlercompagnie se ostatně po Ernstově smrti rozpadla. Gustava Klimta spojila poté s Franzem Matschem ještě společná zakázka výzdo-

¹⁵ Srov. rukopisnou stat Vladislava Jáchymovského a Jiřího Závíše *Divadlo v Karlových Varech*. Karlovy Vary, červenec – srpen 1992, 34 s. (stojopis). Oba autoři se rovněž podíleli na obrazově bohatě dokumentovaném tisku *Divadlo v Karlových Varech*. Karlovy Vary, Divadlo Vítězslava Nezvala, 1991 (neustránkováno).

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt*. Köln, 1989. S. Partsch, *Klimt, Leben und Werk*, o. c.

by haly Vídeňské univerzity. Matsh měl zadán ústřední námět *Teologie*, G. Klimt symboly tří univerzit – *Filozofie, Lékařství a Práva*. Realizace této ministerské objednávky oběma umělci však ukázala, jak výrazně se oba bývalí spolužáci ve svém uměleckém vývoji vzdálili. Kreace F. Matsche, podrobená zdrcující kritice nastupující generací vídeňské secese, byla oficiálními kruhy akceptována, zatímco pozoruhodný triptich G. Klimta byl podnětem společenského skandálu. Odpor univerzitních profesorů byl tak silný, že díla nebyla pro univerzitu přijata, dostala se do soukromých rukou a r. 1945 shořela v zámku Immendorfu.¹⁸



8

Téměř ve stejné době kdy vznikala liberecká opona, jež byla předána vedení libereckého divadla v září r. 1883, vytvořil **Vojtěch Hynais** oponu pro pražské **Národní divadlo**. Nahradil tak dílo Ženiškovo, zničené při požáru divadla 12. srpna 1881. Hynais dokončil svou práci ke znovuotevření divadla 18. listopadu 1883. Malíř měl za sebou pobyt ve Francii, za něhož vytvořil náčrty opony. Byl značně ovlivněn francouzským klasicismem. V jeho duchu je koncipována silueta rozestavěného antického chrámu v pozadí i stylizace

¹⁸ Jeroen Bastiaan van Heerde, *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1896 bis 1918*. Wien, Köln, Weimar, Böhlau Verlag 1993, 102–111. S. Partsch, *Klimt. Leben und Werk*, o. c. 314–315. O účasti F. Matsche v této aféře srov. Herbert Giese, *Franz von Matsch. Leben und Werk 1861–1942*. Phil Diss. Wien 1976, 19–27, 95–104.

mytologických postav na prvním plánu, kde na sloupové hlavici sedí **Tragédie**, diskutující s **Veselohrou**. **Fraška** je zobrazena jako hoch s bláznovskou čapkou. Zcela v duchu živých obrazů, populárních v prvních dobách Francouzské revoluce, se před chrámovým sloupovým vznáší okřídlený genius s červenobílým praporem, doprovázený putty věncíci kartuš s letopočtem nového otevření. Vše ostatní již odpovídá hlavnímu Hynaisovu záměru – zobrazit ty, kdo se o vybudování divadla zasloužili: jeho tvůrce i všechny, kteří nelitovali poskytnout alespoň skrovný příspěvek na jeho stavbu. Na rozdíl od výrazně neoromantických prací mladých vídeňských malířů je Hynaisova opona dílem kontaminujícím klasicistické postupy a náměty s úsilím o monumentální malbu vlastenecké koncepce.¹⁹ Svou záměrnou tendenčností je blízká vyhraněně ideové tvorbě ruských předvižníků. Na rozdíl od jejich výrazně sociálního programu usiluje o zachycení dobové atmosféry všeobecného vlasteneckého zaujetí. Zatím co ruští realističtí malíři zdůrazňovali autentičnost domácího prostředí, Hynais zachytil spíše elegantní dámskou módu Paříže²⁰ než tehdejších českých zemí. Celková koncepce jeho malby ostatně svědčí o charakteristické kontaminaci klasicistických a romantických postupů. Secesi předjímají spíše Hynaisovy alegorie *Čtyři roční doby: Jaro, Léto a Podzim*, vytvořené pro pražské Národní divadlo v Paříži r. 1881. Jejím plným výrazem je pak závěrečná *Zima* (1901), namalovaná o dvacet let později v Praze. O tom, že výsledný dojem ztvárněného díla ovlivňoval především autorský záměr, svědčí ostatně celá malířská výzdoba pražského Národního divadla. Secesi zde předjímají především díla s výrazným mytologickým podtextem, jak je tomu v cyklu *Vlast*, na němž pracovali **Mikoláš Aleš** s **Františkem Ženíškem**. I když většina kresebných návrhů pochází od Aleše, na jejich konečné realizaci v Národním divadle se podílelo několik malířů.²¹ Se secesi spojuje tyto malby stylizace přírodních a mytologických motivů, jež je zvláště markantní u maleb, spjatých s říční tematikou (srov. Alšovy lunety *Léčivá zřídla* či *Jizera*) nebo sepětí se zimní zasněženou krajinou (M. Aleš, *Stráž na pomezí*). Podobně je tomu i s krajinomalbami **Julia Mařáka**, v nichž zaznívá romantická melodie dávnověku v jeho lunou ozářeném *Vyšehradu* s dominantní hrou světla a stínu na vlnách Vltavy a v pohádkovém koloritu jeho *Hradčan*, jež jako by vyrůstaly ze skal a topolů u jejich podnoží. Estetický záměr má tedy v každém uměleckém díle zcela zásadní význam pro jeho konečné vyznění.

¹⁹ V. V. Štech a František Kovárna: Václav Hynais, *Opona. Národ sobě. Národní divadlo a jeho umělecké poklady*. Praha, Melantrich 1940, 70.

²⁰ Tamtéž.

²¹ E. Luffer, G. Roubalík, J. Subič, J. Schikaneder. In: *Národ sobě*, o. c. 78.

3. Ruská divadelní architektura a scénografie

Intenzivní výstavba divadel, jejich originální architektonické řešení a s ním korespondující výtvarná úprava interiéru souvisí s neobyčejným zájmem o drama a divadlo, charakteristickým pro druhou polovinu 19. stol. V českých zemích bylo toto úsilí provázáno obrovským rozmachem národního uvědomění, korunovaným dvojitou výstavbou Národního divadla v Praze²² a postupným vznikem českých scén v dalších městech. Neméně intenzivní je v této době i rozvoj německého divadelnictví na území Čech a Moravy, jež bylo subvencováno rakouskou monarchií. Tak bylo postaveno např. brněnské divadlo *Na hradbách* (1881), projektované neobyčejně zdařile touž firmou Fellner a Helmer, z jejíž autorské dílny vzešla i výstavná divadla ve Lvově a v Oděse. V Rusku byl počátek 80. let provázen dramatickými politickými změnami. 1. března 1881 byl spáchán atentát na Alexandra II. a na trůn usedl neschopný a omezený car Alexandr III., jenž začal svou vládu terorem. Všeobecná nespokojenost vedla k zájmu o veřejný projev, jemuž dávala divadelní scéna nové možnosti. Určité uvolnění v této oblasti přinesla dlouho očekávaná reforma divadelnictví. 24. března 1882 vydal Alexandr III. zvláštní nařízení senátu, podle něhož byl zrušen monopol carských divadel. Tak konečně zaniklo „divadelní nevolnictví“. V 80. a 90. letech byla zřízena v obou hlavních městech i v provincii řada nových scén. Rozvoj kapitalistických vztahů, který je v této době v Rusku patrný ve městě i na venkově, vede ve svých důsledcích k obdobné problematice, jakou pocítujeme v současné době v tzv. masové kultuře, jež se podřizuje nejméně náročnému vnímateli. Malou kultivovanost diváka i čtenáře shodně konstatují Alexandr Ostrovskij, Anton Čechov i Lev Tolstoj. Ostrovskij o tehdejší publiku prohlásil, že je kulturní pouze svými vnějšími projevy. Ve skutečnosti se jeho četba omezuje na levné noviny a laciné humoristické tisky. Jediné místo, kde může tato společenská vrstva získat lidskou tvář, je podle Ostrovského divadlo.²³ Orientace tehdejší společnosti si byl vědom i mladý A. P. Čechov, začínající svou beletristickou i divadelní tvorbu jako humorista. A právě jeho jednoaktovky získávaly nejnaději publikum v Rusku i v zahraničí.²⁴ Spektrum ruské literatury 80. let bylo ovšem dosti pestré. Vedle pozitivisticky koncipovaného realismu, jenž se

²² Hana Konečná a kol., *Čtení o Národním divadle. Útržky dějin a osudů*. Praha, Odeon 1984.

²³ *Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra*, d. 6, 1882-1897, Moskva, Iskusstvo 1982, 9-22.

²⁴ E. A. Polockaja, *Rannij etap mirovoj izvestnosti Čechova* (1886 – nač. 1923). Rolf-Dieter Kluge (Hrsg.), *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung*. B. II, Wiesbaden, Otto Harrassowitz 1990, 987-1001.

utvářel v předchozích desetiletích, to byla díla naturalistická, jaké psal Gleb Uspenskij, Sergej Censkij a především Petr Boborykin. Vedle satir Michaila Saltykova-Ščedrina to byly smutné verše předčasně v mládí umírajícího básníka Semjona Nadsona, hlubokým humanismem naplněné dílo Vsevoloda Garšina (1855-1888), novely a romány tvůrce skazu neboli vyprávěnek Nikolaje Leskova (1831-1895). Po smrti Fjodora Michajloviče Dostojevského (1821-1881) stojí v čele ruské literatury především **L. N. Tolstoj** (1828-1910), jenž prodělal v době své tvůrčí a lidské zralosti – na přelomu 70. a 80. let – veliký mravní přerod, v jehož důsledku zcela přehodnotil svoji dosavadní tvorbu i život. Svoje mravní a estetické názory zformuloval ve statích, otiskovaných počátkem 90. let v předmluvě k dílu Guy de Maupassanta a v traktátu *Co je to umění?* Na první místo staví:

1) pravdivost zobrazení, založeného na mravním principu, 2) jasnost formulací, kterou ztotožňuje s krásou, 3) upřímnost, tj. zřetelně zformulovaný postoj umělce k předmětu svého zobrazení.

S požadavkem srozumitelnosti souvisí i sociální pohled Tolstého na umění, které má být podle jeho názoru stejně jasné gramotnému venkovanovi jako bohatému intelektuálovi. Příkladem takového díla je nejlepší drama Tolstého *Vláda tmy* (*Vlast' tmy*, 1886). Tolstoj je napsal na popud moskevského soukromého divadla Skomoroch (Moskva, 1882-83), které založil divadelní podnikatel, režisér a herec M. V. Lentovskij, usilující o vytvoření scény s repertoárem přitažlivým pro široké lidové vrstvy.²⁵ Tolstoj odmítá soudobé západoevropské umění jako příliš složité a hlavně málo mravné. Nemá pochopení ani pro symbolistickou poezii, ani pro impresionistické malířství, ani pro dramatiky Ibsena, Hauptmanna či Maeterlincka. To vše činí z přesvědčení, že umění je neobyčejně závažné, neboť věří v jeho misijní roli ve společnosti. Tolstoj se tak paradoxně shoduje s hlavními zásadami moderny, která je založena na víře ve spasitelnou roli umění a krásy. Ve své umělecké praxi ostatně Tolstoj nebral své zásady rovnostářské srozumitelnosti příliš vážně. Z hlediska stylistiky je dosti markantní rozdíl mezi jeho novelistikou, dramatickou či románovou tvorbou a prózami psanými jako lidové čtení. Podobně je třeba brát i jeho výše uvedené výroky na účet moderních směrů a jejich uměleckých představitelů. Vždyť většina jeho portrétů z přelomu 19. a 20. století jsou díly impresionistickými, při čemž jejich tvůrce Ilja Repin měl za svého prvního zájezdu do Francie k impresionismu podobný postoj, jaký později zformuloval Tolstoj v citovaných esejích. Podobný byl i vztah Tols-

²⁵ *Istorija ruskogo dramatického teatra*, t. 6, tamtéž 238-241. Autorskému záměru odpovídal již sám název. Skomoroshi byli totiž lidoví kejklíři, hudebníci i herci, ve středověku v Rusku velmi populární.

tého k symbolistům. K ruskému básníkovi K. D. Balmontovi, který jej spolu s Čechovem navštívil r. 1903 v Jaltě, se choval spíše jako zaujatý pozorovatel než jako zapřísáhlý odpůrce. Podobně neobstojí někdejší výklad díla A. P. Čechova jako výhradního realisty. Neodpovídá tomu ani struktura jeho tvorby, ani jeho názory a osobní postoje, jež zcela zřetelně projevil ve vztahu ke zmíněnému K. D. Balmontovi v době, kdy měl zakázaný pobyt v univerzitních městech a využil proto Čechovova pozvání k půlročnímu pobytu na Jaltě.²⁶ Všechno bylo podstatně složitější, než abychom vystačili s několika zjednodušenými formulacemi. Totéž se týká i zmíněného nebezpečí vulgarizace uměleckého projevu. Narůstající bohatství grunderských společenských vrstev mělo i svoje kladné stránky. Do popředí vystupuje podnikatelská elita v podobě mecenášů, stojících v pozadí onoho neobyčejného rozkvětu tehdejšího umění. Druhé polovině a zvláště poslední třetině 19. století se nadarmo neříká údobí mecenášů. Vždyť právě díky nim v Rusku vznikly takové významné sbírky výtvarného umění, jako je Tretjakovská galerie v Moskvě, postavená podle vynikajícího Vasněcovova návrhu, či Puškinovo muzeum v Moskvě, o jehož vybudování se zasloužil otec Mariny Cvetajevové. Díky mecenášům byly doplněny carské sbírky Ermitáže i Ruského muzea v Petrohradě a vznikla celá řada dalších galerií a soukromých sbírek.²⁷ V oblasti divadla sehrál významnou roli budovatel ruských železnic **Savva Ivanovič Mamontov** (1841–1919), tvůrčí osobnost neobyčejně širokých uměleckých zájmů. Za svých cest do Itálie, kde se v zimě r. 1873–74 léčil jeho starší syn, se S. I. Mamontov sblížil s několika ruskými malíři: Iljou Repinem, Markem Antokolským a Vasilijem Polenovem, kteří tehdy byli v Římě na stipendijním pobytu. **Repin**, **Polenov** a posléze i **Viktor Vasněcov** se koncem sedmdesátých let na jeho popud usídlili v Moskvě. To byl základ proslulého Mamontovova kroužku, jenž sehrál v uměleckém životě Ruska tak významnou roli. Mamontov zakoupil r. 1870 od vdovy po spisovateli S. T. Aksakovovi usedlost **Abramcevo** nedaleko Moskvy. Osvícený mecenáš, jenž byl sám amatérský dramatik, herec a hudebník, vytvořil ze svého sídla významné umělecké centrum, kde v létě žili a tvořili jeho přátelé malíři. Podle Vasněcovových návrhů byly postaveny dva půvabné kostelíky v Abramcevě a v Moskvě.

²⁶ A. Ninov, *Čechov i Bal'mont*. Voprosy literatury 1980, č. 1, 98–130.

²⁷ O záslužné práci ruských sběratelů píše zajímavě i Nikolaj Rerich ve své eseji zařazené do knihy *Adamant*, vydané v New Yorku r. 1922. Odtud převzal materiál český překladatel O. F. Babler. Srov. Nikolaj K. Rerich, *Sběratelé*. Svobodná země IV, 1948, č. 12, s. 6–7 a č. 13, s. 4–5.





10



11

Podle projektu malíře V. A. Gartmana (1834–1873) zde byl vybudován r. 1874 jeden z místních ateliérů (1874). Posmrtná Mistrova výstava dala **Modestu Petroviči Musorgskému** impuls k napsání slavné klavírní skladby *Obrazky z výstavy* (1874). Symfonickou podobu jí dal r. 1922 Maurice Ravel. V abramcevské keramické dílně zpracovával své návrhy Michail Vrubel. V místním parku je dodnes vystavena jeho keramická lavice s charakteristickým secesním dekorem – ptáky s dívčí hlavou neboli Sirénami. Sirény byly podle řeckého mýtu dcerami říčního boha Achelóa, jež byly proměněny v ptáky za trest, když chtěly svým krásným hlasem přemoci samotné Múzy.

V jídelně abramcevského muzea je dodnes vystaven proslulý portrét Mamontovovy dcery – *Dívka s broskvemi* (1887) **Valentina Serova**. Malebnou krajinu kolem Abramceva zobrazil M. V. Něstěrov na proslulém plátně *Zjevení chlapci Bartoloměji (Videnije otroku Varfolomeju)*. Vasněcov zde namaloval svoje *Bohatýry a Alenku*. Repin se tady inspiroval pro své *Záporožce* a v nedaleké Trojice-Sergijevské lavře našel námět pro *Křížovou cestu v Kurské gubernii*. Mnozí z výtvarníků se aktivně podíleli scénickými či kostýmními návrhy a dokonce i vlastními hereckými výkony na úspěchu domácího divadla. Zvláště významná pak byla Mamontovova **Soukromá ruská opera**, slavnostně zahájená 9. ledna 1885 operou **Alexandra Dargomyžského Rusal-ka**, k níž vytvořil návrhy dekorací i kostýmů **Viktor Vasněcov**. Následovala řada dalších znamenitých představení: historické opery **Chovanština Modesta Petroviče Musorgského**, opery na námět byliny o nejznámějším novgorodském bohatýrovi **Sadko Nikolaje Rimského-Korsakova** a mnoha jiných děl, na jejichž výtvarné podobě se podíleli **Vrubel, Levitan, Serov, Korovin, Golovin** a další.²⁸

Výtvarné umění se v době secese stává ústrojnou součástí architektonických objektů. Vedle stylizovaného vysokého reliéfu se hojně užívá mozaiky a fresky. K významným představitelům ruské secesní architektury, který tohoto dekorativního prvku často užívá, patří **Fjodor Šechtěl**, autor řady reprezentativních moskevských staveb.²⁹ Podle jeho projektu bylo v letech 1901–1903 postaveno Moskevské umělecké divadlo, jež sehrálo tak významnou roli ve vývoji ruského divadelnictví. Sama divadelní budova, začleněná do řadové zástavby, zachovává strohou klasicistickou dispozici, s níž koresponduje i čtverhranný dekor fasády kolem hlavního vchodu. Pod stříškou nad schodištěm je umístěn plastický reliéf **Anny Golubkinové** (1864–1927), vynikající

²⁸ V. S. Mamontov, *Repin i sem'ja Mamontovykh*. Chudožestvennoje nasledstvo, I-II, Repin I-II, Moskva-Leningrad, Akademija Nauk 1948, d. 2, 37–56. N. Pachomov, *Dom-muzej Abramcevo*. Moskva, Sovetskaja Rossija 1978.

²⁹ Viz kap. *Můj dům – můj hrad*. Ch. R. Mackintosh a D. Jurkovič.



sochařky přelomu století. Již sám název reliéfu *Vlna* (1902) koresponduje s neoromantickou symbolikou secese, pro niž byla dynamika vodního živlu věčnou inspirací. Vysoký hřeben mořských vln, rozlévajících se na sošném reliéfu po obou stranách okenního průzoru nad vchodem, proráží mohutným rozmachem paží plavec, jehož hrud' a tvář plná odhodlání doplvat vytváří nad vchodem ještě jeden symbolický kryt.³⁰



13

Zájem o výrazné výtvarné řešení prostoru je ostatně patrný z veškerého počínání tohoto divadla. Jeho hlavní představitelé a zakladatelé – dramatik a režisér **Vladimír Němrovič-Dančenko** a podnikatel, režisér, talentovaný herec a posléze i pedagog a divadelní teoretik **Konstantin Stanislavskij** vytvo-

³⁰ D. V. Sarab'janov, *Stil' modern. Istoki, istorija, problemy*. Moskva, Iskusstvo 1989, 204–205. Dejiny ruského umenia od začiatkov po súčasnosť. Bratislava, Pallas 1977, 332–333.

řili díky divadelní zkušenosti Němiroviče-Dančenka a finanční nezávislosti Stanislavského, jenž získal podporu i dalších představitelů ruské buržoasie, ideální podmínky pro vznik experimentálního divadla. Orientace na náročného diváka je vedla ke stálému tvůrčímu hledání. Výsledkem byla řada zdařilých inscenací, započatá uvedením Čechovova *Racka* (17. 12. 1898). Emblém bílého racka na hnědém plátně opony se stal na léta symbolem MCHATu. Čechov a Ibsen byli kmenovými autory tohoto experimentálního divadla, jehož popularita vzrostla po hostování v Petrohradě a hlavně po úspěšném turné po západní Evropě r. 1905, kdy divadlo hrálo i v Praze. Legendárním představením, k jehož uvádění s původními secesními kostýmy se scéna vracela ještě po mnoho desetiletí, byla inscenace Maeterlinckova *Modrého ptáka* (30. 9. 1908).³¹ Hra byla uvedena ve scénografii B. Je. Jegorova a s hudbou I. A. Sace. Povolení k přednostnímu uvedení tohoto dramatu na scéně MCHATu získal Stanislavskij přímo od autora.³² V dnešním moskevském Muzeu Stanislavského je exponována řada materiálů, jež se z mchatovských představení dochovaly. Inspiraci pro svůj zájem o autentické kostýmy a dekorace Stanislavskij zřejmě získal za svých častých návštěv v Abramcevě a v moskevském domě Mamontovových. Členové abramcevského kroužku totiž při svých inscenacích využívali autentických kostýmů. Např. při realizaci pohádkové hry Alexandra Ostrovského *Sněhurka* vystupovali představitelé venkovanů v šatech zapůjčených od místních obyvatelů venkova. Právě tento intenzivní zájem ruské secese o přirozené lidové zdroje vedl k užívání názvu „ruský styl“, jenž se tak výrazně uplatnil v oblasti divadla. Vedle **Savvy Mamontova** se o rozkvět experimentálního divadla zasloužila kněžna **Těniševová**, jež ze své usedlosti v **Talaškinu** u Smolenska vytvořila obdobné umělecké centrum, jako bylo Abramcevo. Spolupracovala s **Rerichem**, jenž byl kurátorem tamního muzea, a s řadou dalších výtvarníků: **Vrubelem**, **Golovinem**, **Korovinem**, **Sergejem Makovským**, **Maljutinem** a **Stělleckým**. Doba trvání jejího kroužku byla kratší než tomu bylo v Abramcevě – jeho hlavní aktivita spadá do doby od konce 19. stol. do revoluce r. 1905, která přiměla kněžnu Těniševovou k odjezdu do Paříže, kde natrvalo zakotvila r. 1917. Etnografické muzeum, jež vybudovala ve Smolensku ze svých sbírek, předala r. 1911 Moskevskému archeologickému institutu. To je základ dnešní Smolenské Krajské galerie a Uměleckoprůmyslového muzea.³³ Právě v Talaškinu našel Stravinskij

³¹ *Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra*, d. 7, 1898–1917, Moskva, Iskusstvo 1987, 254–263

³² Tamtéž, 547. M. N. Vachsmacher, *Meterlink (Maeterlinck), Moris*. Kratkaja literaturnaja enciklopedija, t. 4, Moskva, Sovetskaja enciklopedija 1967, 799–800.

³³ D. Ja. Severjuchin, O. L. Lejkind, *Chudožniki ruskoj emigracii (1917–1941)*. *Biografičeskij slovar'*. Peterburg, Izd. Černyševa 1994, 452–454.

s Rerichovou pomocí inspiraci pro svůj balet *Svěcení jara*.³⁴ Na všechny tyto aktivity mohli navázat účastníci ruského sdružení *Svět umění* (*Mir iskusstva*), soustředění kolem stejnojmenného časopisu, **Alexandr Benois** a **Sergej Ďagilev**, jimž se podařilo prosadit pravidelné inscenace ruských oper a baletů na scéně pařížského divadla **Châtelet**. Tato neobyčejná kapitola z historie ruského divadelnictví vešla do dějin evropského divadla díky dlouhodobému hostování v zahraničí – v Paříži a posléze v Monte Carlu. Byla to činnost neobvyklá jak délkou svého trvání – od r. 1908 do r. 1929, tedy plných dvaceti let, tak svou vlastní náplní. Zde byly poprvé prezentovány geniální balety **Igora Stravinského** *Pták Ohnivák* (1910), *Petruška* (1911) a *Svěcení jara* (1913), psané pro Ďagileva. Na scéně tohoto divadla mohly být realizovány vynikající kostýmní a scénické návrhy ruských mistrů Nikolaje Rericha, Alexandra Benoise, Leona Baksta, Borise Anisfelda, Ivana Bilibina, Mstislava Dobužinského, Valentina Serova, Sergeje Sudějkina, Konstantina Korovina, Leopolda Survage, Natalie Gončarovové, Soni Delaunay aj. S divadlem spolupracovali také vynikající umělci francouzští: George Braque, André Derain, Jean Cocteau, Henri Matisse, Pablo Picasso, Max Ernst, abychom jmenovali alespoň ty nejznámější. Již z výčtu těchto jmen je patrné, že se nejednalo pouze o výtvarníky, spjaté se secesí. Ta výrazně poznamenala především první léta tohoto divadla,³⁵ jež mělo svou významnou předehru v kulturních aktivitách na domácích scénách i jinde v zahraničí.

Je pozoruhodné, že první scénografické a kostýmní návrhy jednoho z předních představitelů ruské secese **Ivana Jakovleviče Bilibina** (1876 Tarchovka u Petrohradu – 1942 Leningrad), vznikly na objednávku pražského Národního divadla, jež jej vyzvalo k účasti na inscenaci opery **Nikolaje Rimského-Korsakova** *Sněžurka* (1882). Operu nastudoval znamenitý dirigent Karel Kovařovic v režii Roberta Poláka. Premiéra se konala 29. března 1905. Představení bylo uvedeno v březnu a dubnu téhož roku celkem pětkrát.³⁶ Zakázce předcházel několikaletý kontakt Bilibina s českým prostředím, včetně jeho účasti na 13. výstavě Mánesa r. 1904.³⁷ Je symbolické, že spolupráce s českými zeměmi stojí na počátku a téměř na konci Bilibinovy dráhy jevištního výtvarníka. V letech 1934–1935 se totiž podílel na dvou českých operních inscenacích Rimského-Korsakova. V brněnském Zemském divadle byly použity jeho návrhy pro jednu z nejvýznamnějších oper ruského skladatele *Po-*

³⁴ Džon Boulť, *Chudožniki ruskogo teatra, 1880-1930*. Moskva, Iskusstvo 1990, 15-18.

³⁵ M. N. Požarskaja, *Russkije sezony v Pariži. Eskizy dekoracij i kostjumov 1908 -1929*. Moskva, Iskusstvo 1988.

³⁶ Srov. torzovitá dokumentace v Archivu Národního divadla v Praze.

³⁷ Podrobněji srov. kap. Proměny tvaru, odd. Tiché spočinutí..

věst o neviditelném městě Kitěži (1907), jejíž premiéra se konala 8. 11. 1934 v režii G. Gavelly. Opera, jejíž libreto přeložila Jelena Holečková-Heidenreichová, byla uvedena pod taktovkou Zdeňka Chalabaly celkem desetkrát. Inscenace se setkala s velkým ohlasem i díky výtvarnému řešení scény, po zásluze oceněného soudobým tiskem.³⁸ Z představení se dochoval Bilibinův originální barevný akvarel, zachycující vstupní bránu do města Kitěž, v jejímž průzoru je vidět modrou vodní hladinu, lemovanou zelení lesů.³⁹ Přípravy tohoto představení se Bilibin osobně zúčastit nemohl. Učinil tak však následujícího roku, kdy jej požádalo pražské Národní divadlo o scénické řešení *Pohádky o caru Saltánovi*, uvedené v režii proslulého ruského režiséra N. N. Jevreinova 18. 6. 1935. Na části kostýmů tehdy spolupracovala Bilibinova manželka – malířka A. V. Ščechatinová-Potocká. Bylo to velmi úspěšné představení se šestnácti reprízami, i když sám autor si v interview deníku Venkov stěžoval na to, že pět dní, na něž byl do Prahy pozván, bylo na realizaci takové inscenace příliš málo. O důkladné přípravě tohoto uvedení však svědčí rozsáhlý dokumentační materiál, dochovaný v archivu Národního divadla v Praze a velké bohatství scénických a kostýmních návrhů, uložené v pražském Národním muzeu.⁴⁰ Příznivé přijetí opery podnítilo Bilibina i vedení Národního divadla k plánům na další spolupráci. Nejvíce se tehdy uvažovalo o inscenaci opery Ruského-Korsakova *Zlatý kohoutek*.⁴¹ K realizaci tohoto záměru však již nedošlo.

³⁸ Srov. např. kritiku: *Ruského-Korsakova Pověst o neviditelném městě Kitěži v brněnské opeře*. Moravskoslezský deník 35, 10. 11. 1934, č. 310, s. 6. Na scénickém řešení spolupracoval Vilibald Rubínek.

³⁹ Scénický návrh je uložen v archivu Národního divadla v Brně. Představuje záběr ze 2. dějství. Dle operního libreta V. I. Belského jde o Malý Kitěž na břehu Volhy. Srov. N. Rimskij-Korsakov, *Skazanije o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii*. Libreto V. I. Belskogo. Leipzig, M. P. Belaieff 1926, 3.

⁴⁰ V divadelním archivu Národního muzea v Praze se dochovaly čtyři scénické návrhy a třicet čtyři skici kostýmů a scénických detailů včetně návrhů ikon. Podle přírůstkové knihy divadelního archivu Národního muzea zakoupilo scénické návrhy opery *Car Saltan* r. 1935 Ministerstvo školství a národní osvěty pro Divadelní muzeum v Praze pravděpodobně přímo od autora. Srov. archivní záznamy tamtéž.

⁴¹ O možnostech další spolupráce s Prahou píše Bilibin rovněž ve zmíněném rozhovoru, otiskném v deníku *Venkov*. Vedle opery *Zlatý kohoutek* se uvažovalo o dalších operních dílech: *Sněhurce* a *Knížeti Igorovi*. Interview se spisovatelem S. Savinkovem je zajímavé i pro dokreslení způsobu Bilibinovy práce s divadlem. Autor sice chválil pohotovost techniky Národního divadla a ochotu krejčovny. Na vše bylo však natolik pozdě, že vzal do rukou štětec a vlastnoručně tak připravil kostýmy tří sester a Babarichy. Podle Bilibinova přesvědčení totiž malovaná látka vypadá na jevišti mnohem lépe než sebelepší tónování látky barvené. Závěrem Bilibin konstatoval, že představení bylo pěkné, ale stálo velkou námahu jeho i Jevreinova, s nímž se ve všem shodl. V Praze musel stihnout za pět dní to, na co měli s Jevreinovem v Paříži pět měsíců. Srov.: Sn. (Savinkov, S.), *Ivan Bilibin o Caru Saltanu a svých plánech*. Rozhovor pro *Venkov* 25. 6. t. r. *Venkov* 30, 1935, č. 148, s. 5, 26. 5.

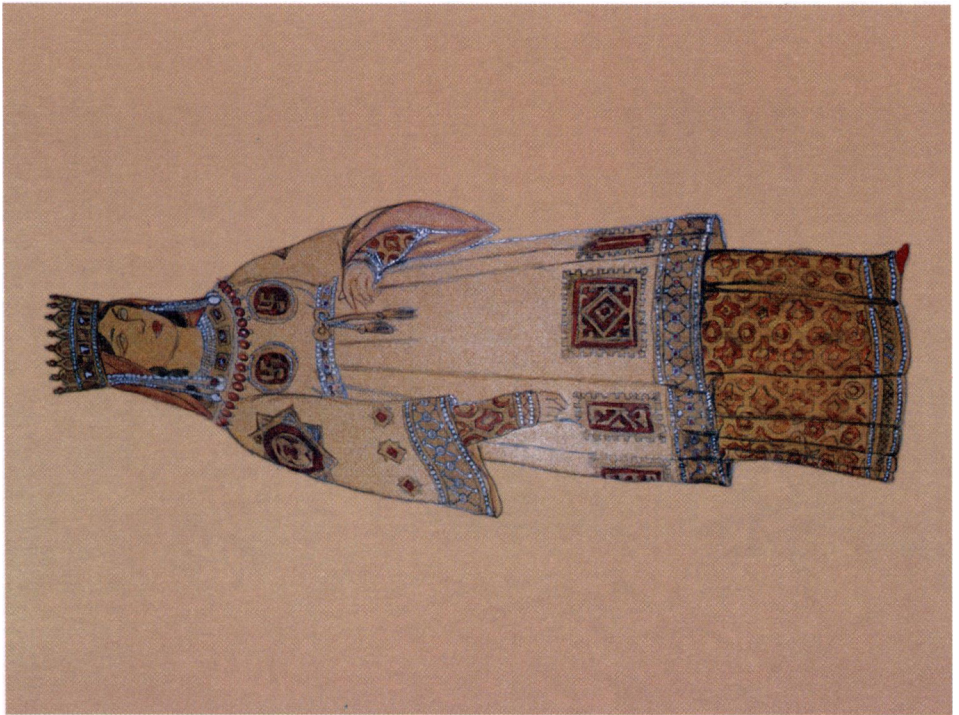
Bilibin byl rovněž u zrodu pařížských sezón ruské opery a baletu, když byl přizván k vytvoření kostýmních návrhů pro zahajovací představení ruského divadla v pařížské Velké opeře. Není náhodné, že byla tehdy uvedena nejlepší ruská opera 19. stol. *Boris Godunov* Modesta Petroviče Musorgského (1874). Premiéra se konala 6. května 1908. V titulní roli zpíval znamenitý pěvec F. I. Šaljapin v kostýmu hlavního výtvarníka inscenace A. Ja. Golovina.⁴² Bilibin pracoval jako scénograf i později, a to jak pro Ďagileva, tak pro ruské scény.

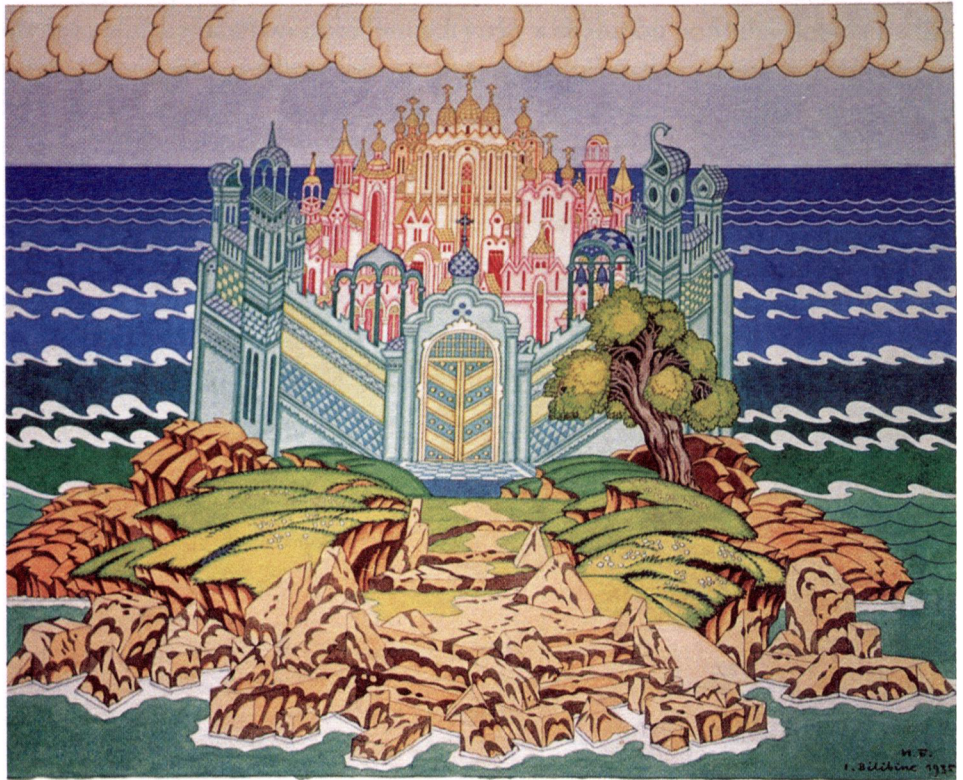
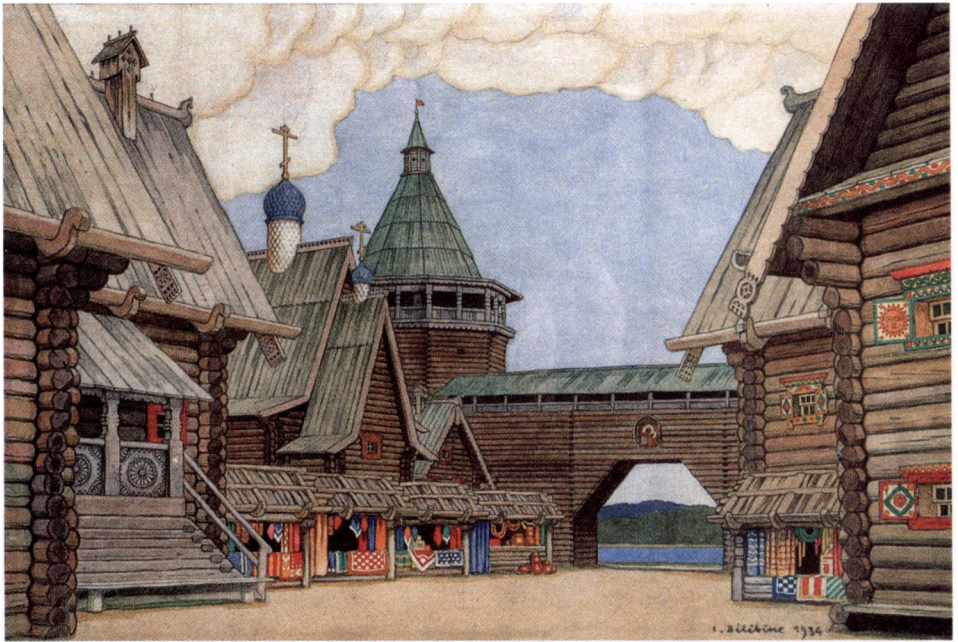
Pohádková hra Alexandra Ostrovského *Sněhurka*, k níž se ještě vrátíme, se stala inspirací pro několik umělců. Při provedení na domácí scéně mecenáše S. I. Mamontova (1881–1882) ji provázely výtvarné kreace **Viktora Vasněcova** a scénická hudba **Rimského-Korsakova**, jenž poté vytvořil podle Ostrovského samostatnou operu. I při jejím uvedení Mamontovovou soukromou operou v letech 1885–86 bylo použito scénických a kostýmních návrhů Viktora Vasněcova. S jeho dekoracemi ke *Sněhurce* a s řadou dalších děl se Bilibin seznámil r. 1899 na Vasněcovově výstavě v Petrohradě. Je přirozené, že se dal tímto mistrem inspirovat při svém scénickém debutu. I v těchto pracích se však již projevuje specificky bilibinovský rukopis. V archivu umělce se dochovala pouze fotografie skici dekorace ke 2. jednání *Komnata cara Berenděje*.⁴³ Její originál je uložen v divadelním archivu Národního muzea v Praze, kde je i scénický návrh vesnice Berendějevky s chalupou podruha Bobyla a s barevně pojednanou řezbou výstavného roubeného domu boháče Muraše.⁴⁴ Srovnáme-li oba tyto Bilibinovy scénické debuty s návrhy Vasněcovovými, přesvědčíme se o tom, že nejde o závislost, nýbrž o svobodnou soutěž. Ostrovskij dává v popisu scény dosti přesné instrukce, jak si celý výjev představuje. Vasněcov vytváří folklorně umocněný prostor, v němž jsou bída a bohatství velmi výrazně odlišeny. Podruhova chalupa je skutečně na spadnutí a místo lavice před jejím prahem, požadované dramatikem, umísťuje malíř před dům boháče bohatě vyřezávanou, téměř panskou lavičku. Bilibin autorovy požadavky přesně dodržuje: pod stříšku vchodu do podruhova domu vedou propadající se schody, kontrastující s úpravným venkovním schodištěm domu Murašova. To vše svědčí o tom, že se Bilibin důkladně seznámil s reáliemi ruského severu. Vždyť všechny obytné místnosti např. na ostrově

⁴² M. N. Požarskaja, *Russkije sezony v Pariže*, o. c. 7–10. S. V. Golyneč, *Ivan Bilibin*. Leningrad, Avrora 1988, 16–17.

⁴³ Srov. G. V. Golyneč, S. V. Golyneč, *Ivan Jakovlevič Bilibin*. Moskva, Izobrazitel'noje iskusstvo, 1972, 88–89. Autoři se domnívají, že Bilibin byl Vasněcovem do značné míry ovlivněn.

⁴⁴ D 129 – akvarel s výraznou kresbou kontury perem – 44,5 x 55,5 cm, signováno, D 130 – akvarel provedený touž technikou – 4. dějství – v údolí Jarila. Scénické návrhy Národní muzeum zakoupilo 12. 6. 1960.







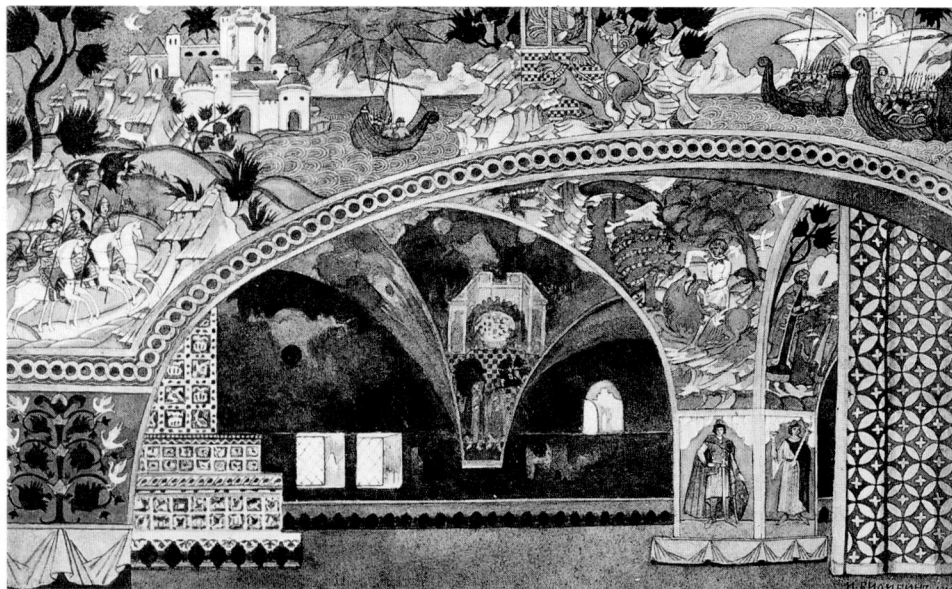


Kiži uprostřed Oněžského jezera jsou umístěny zásadně v prvním poschodí, protože bylo nutno počítat s jarními záplavami. Podobný kontrast lze pozorovat i při srovnání Vasněcovova a Bilibinova řešení *Komnaty cara Berenděje*. Vasněcov vytváří spíše nádhernou terasu s fantasticky dekorovaným klenutím stropu i nosných sloupů. Bilibin zachovává dojem obytné místnosti s běžně užívanou deskovou podlahou a dřevěným stropem. Podobně jako ve svých proslulých ilustracích pohádek a bylin je Bilibin velmi důsledný v zachování autentičnosti ruských reálií, které velmi podrobně studoval. Jestliže Vasněcovovo dílo lze zařadit do první fáze ruské secese, bohatě využívající ruských lidových zdrojů, jež umocňuje tvůrčí fantazii, pak výrazně stylizované práce Ivana Bilibina, využívající důkladné znalosti tradic užitého umění ruského Severu, jsou jedním z nejcharakterističtějších projevů jejího uměleckého vrcholu. Právě v secesi, silně poznamenané estetikou naivního umění, blízkého ruskému lubku, si Bilibin vytvořil svůj specifický rukopis, který je pro něho v základních rysech charakteristický i v pozdější době. Proto lze o jeho tvorbě hovořit v souvislosti se secesí i tehdy, kdy byl tento umělecký styl již dávno překonán. Blízký vztah k literárnímu textu byl ostatně u Bilibina dán již skutečností, že mnoho z děl, jež posléze ztvárňoval pro divadlo, byla původně předmětem jeho ilustrátorské práce. Tak je tomu nejen u pohádky *O caru Saltánovi*, ale i se skazkou *O zlatém kohoutkovi*, kterou v letech 1905–06 ilustroval pro knižní vydání a k jejímuž opernímu ztvárnění Rimského-Korsakova se posléze vrátil jako tvůrce scénických návrhů. Oba mistry – výtvarníka Bilibina i skladatele Rimského-Korsakova – přitahoval Puškinův *Zlatý kohoutek* prakticky ve stejné době – v revolučním roce 1905, kdy shodně nacházeli v Puškinově textu tutéž politickou karikaturu na necitelnou a omezenou vládní moc. Není proto divu, že Rimskij-Korsakov si vybral pro scénografii své opery právě Bilibina. Bilibinovi se ve *Zlatém kohoutkovi*, uvedenému r. 1909 moskevským divadlem S. I. Zimina, podařilo vytvořit jedno ze svých vrcholných scénografických děl.⁴⁵ Kostýmy Cara Dadona i Šamachanské carevny jsou dekorovány obrovskými rostlinnými motivy. Atributy své carské moci třímají oba vládci podle svého naturelu – Dadon má carské jablko umístěné na špičce hole. Carevna pozvedá žezlo s půlměsícem, zatímco v levé ruce třímá fialový květ. Ne nadarmo se noční fiala rostoucí na bažinách stala pro Bloka symbolem ženy zrádné a prodejné (sr. jeho poemu *Noční fialka*, 1908). Stan šamachanské carevny je umístěn mezi skalisky v hlubokém lese a nad symbolickým půlměsícem na jeho vrcholku visí v průrvě mezi skalisky obrovská žlutá luna. Ve svých návrzích pro první a třetí dějství, znázorňující Dadonovo carství a jeho komnaty, se Bilibin zjevně inspiroval komplexem

⁴⁵ Srov. S. V. Golyneč, *Ivan Bilibin*. Leningrad, Avrora 1988, 16–18.



moskevského Kremlu, především výrazným renesančním dekorem proslulého fasetového paláce, vytvořeným počátkem 16. stol. významnými italskými architekty Ruffim a Solariem. Fasetový dekor se na všech Bilibinových návrzích střídá s kamenným obložením a s prvky šachovnice, korespondující s oděním carevny otrokyně. (Šachovnicového dekoru Bilibin užívá později i na svých scénických návrzích k opeře *Car Saltán*.) Na vojenských kouruhvích je vždy nejméně po jednom stylizovaném slunci, s jakým se později setkáváme i na freskách v olšanské kapli.



15

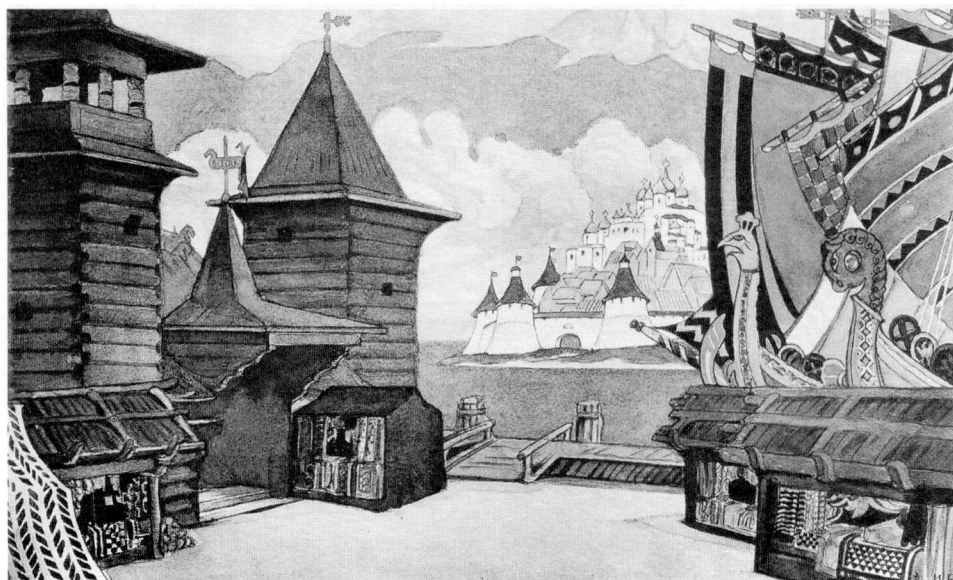
K práci na skicách k opeře Rinského-Korsakova *Car Saltán* (1900) Bilibin přistoupil zřejmě mnohem dříve než došlo k jejich scénické realizaci v Ruské opeře na Elizejských polích v Paříži (1930) a v pražském Národním divadle (1935). O divadelním pojetí Puškinovy pohádky svědčí již Bilibinovy ilustrace, na nichž pracoval r. 1904 a jež věnoval právě Rinskému-Korsakovovi.⁴⁶ Oleg Semjonov, oceňující Bilibinovo stylizační mistrovství, se domnívá, že v té době ilustrátor ještě nevyjádřil plnou hloubku Puškinova básnického textu.⁴⁷ O tom, že Bilibin připravoval scénické návrhy pro tuto Korsakovovu operu již v desátých letech, svědčí dva barevné akvarely, jež jsou ve vlastnictví pražské Národní galerie. První z nich, datovaný r. 1910, představuje carskou komnatu s kachlovými kamny, na jejímž předním plánu dominují fresky,

⁴⁶ Aleksandr Puškin, *Skazka o care Saltane*. Risunki I. Bilibina, Moskva 1905.

⁴⁷ Oleg Seměnov, *Ivan Bilibin*. Moskva, Detskaja literatura 1986, 55–65.

zachycující ve stylu charakteristického rámování středověkých ikon (tvz. klejmo) hlavní epizody Puškinovy pohádky.

Druhý akvarel z r. 1912 má charakteristickou dispozici Bilibinova pojetí divadelního exteriéru. Představuje mořský přístav s molem. Městskou bránu vlevo lemují roubené dřevěné věže. Vpravo pak jsou reričovsky pojednané zobce kotvících korábů s barevnými plachtami, zdobenými dekorem, s nimiž korespondují pestné látky, vyložené na stáncích krámků, lemujících přístav. Průzorem uprostřed je vidět nádherné město s kremelskými věžemi, jež zázračně povstalo z mořských vln.⁴⁸



16

Bilibin se k tomuto námětu vrátil počátkem třicátých let v souvislosti se zmíněnými inscenacemi. Díky tomu, že se v Praze dochoval velký soubor scénických a kostýmních návrhů včetně jejich detailů, můžeme si učinit představu o tom, jak se Bilibinův styl utvářel ve zralém období jeho tvorby. Směřoval nepochybně ke zvýraznění kontur a linií i k neobyčejné barevné a kompoziční vyváženosti, čerpající z naivního umění a z církevního malířství, s nímž měl Bilibin bohaté zkušenosti. Takové je např. jeho řešení scény pro cestu cara Saltána do boje, na níž dominuje dělo, tažené nadšenými bojovníky. S naivním uměním i ruskou ikonomalbou výjev spojuje absence perspektivy. Ruskému lubku je blízký sebeironický podtext celé scény. V Puškinově

⁴⁸ Oba návrhy zakoupila Národní galerie v Praze 13. 6. 1988. Akvarely jsou signovány a opatřeny vřočením.

pohádce je tomuto motivu věnováno několik veršů, jež končí carovým napomenutím, aby carevna pečovala o své zdraví. V libretu V. I. Bělského je scéna umístěna do Vstupu I. dějství. Působivost a naivní umění mají i další Bilibinovy scénické návrhy. Dominují na nich stylizované carské paláce a zlatohlavé báně kostelů na mořském pobřeží. Na vlnách zelenomodrého moře s bílou pěnou pluje rudý koráb se vzdutými plachtami, jak je tomu v Puškinově poemě i veršovaném libretu Bělského. Otevřená síň Saltanova města Tmutorakaně je zdobena šachovnicovým dekorem, s nímž koresponduje krytina carského paláce s fasádou evokující Fasetový palác moskevského Krem-lu. Skalnatý výběžek ostrova Bujanu s jediným dubem ostře kontrastuje s pohádkovou nádherou paláce vyčarovaného z moře. To vše podivuhodně koresponduje s Puškinovou pohádkou i hudbou Nikolaje Rimského-Korsakova. Kostýmní návrhy výstižně zachycují psychologii postav. Car Saltán má mohutné ryšavé vousy a zlatý plášť s šachovnicovým límcem a lemováním. Budoucí carevna Militrisa s dívčím copem je oděna do sarafánu zdobeného stylizovanými koníky z pouti. Ruským lidovým scénkám a pohádkám odpovídá půvabná postava kozy, jež u Puškina není, již však libretista včlenil do předehry. Zmiňuje se o ní ve své písni přadlena, parafrázující slova svého milého:

*Nechodívej, moje zlato, pode hrází,
na jahody, na maliny v lesní mlázi,
nebo koza popova se s pastvy vrátí,
šaty pěkně vyšíváné roztthá ti.⁴⁹*

Bilibinova koza,⁵⁰ tento ruský symbol plodnosti, třímá v rukou dřevěné lžíce a rohy má zdobené jako velikonoční pomlázky. Není divu, že výtvarná i básnická erudice zralého mistra přispěla k úspěchu představení.

Bilibina přitahovaly i další pohádkové náměty – bohatýr Sadko ze stejnojmenné opery Rimského-Korsakova (1914) i Glinkova opera *Ruslan a Ludmila* (1913), vzniklá na námět Puškinovy stejnojmenné ariostovské poemty. Z uvedení této opery v petrohradském divadle *Narodnyj dom* (1913) se v petrohradském Divadelním muzeu zachovalo několik kostýmních návrhů. Zvláště zajímavé jsou postavy dvou hlavních protagonistů – trpasličího černokněžníka Černomora s mohutným vousem, v němž spočívá jeho síla,

⁴⁹ V. I. Bělskij, *Pohádka o caru Saltanu*. Zpěvohra o čtyřech dějstvích s předehrou v sedmi obrazech. Překlad Helena Holečková-Heidenreichová, Praha, B. M. Klika 1935.

⁵⁰ Originální akvarel dochovaný v divadelním archivu pražského Národního muzea je datován lety 1910–14. Svědčí rovněž o dlouhodobém Bilibinovu uměleckém záměru. Jde v podstatě o barevně a dekoračně inovovaný návrh kostýmu kozla z družiny Kostěje pro balet I. Stravinského *Pták Ohnivák*, 1910. Srov. barevná reprodukce č. 189. In: D. Boulton, Chudožníci rusko-goto teatro. o. c.

a líbezné Ludmily, oděné do sarafánu s charakteristickou ruskou severskou výšivkou. Černomorův vous se na Bilibinově návrhu vlní na podlaze jako závoj. V Puškinově textu jej v slavnostním entré nese na poduškách řada mouřenínů. Při srovnání knižních ilustrací, např. *Pohádky o zlatém kohoutkovi* (1905), s pozdějšími jevištními návrhy vyniká tvarová zjednodušenost a oprostěnost scénických i kostýmních řešení. Souvisí to přirozeně s vlastním účelem návrhů, určených pro výrobu v divadelní dílně a demonstraci na scéně.

Iniciátory pravidelného hostování ruské opery a baletu v Paříži se stali baletní mistr, impresárió **S. P. Ďagilev** (1872–1929) a výtvarník **A. N. Benois** (1870 Petrohrad – 1960 Paříž), kteří koncem 90. let založili časopis a stejnojmennou skupinu *Svět umění*. K jejich spolupracovníkům a členům skupiny patřili někdejší spolužáci A. N. Benoise z petrohradského gymnázia K. I. Maže, K. A. Somov, V. F. Nuvel a D. V. Filosofov,⁵¹ dlouholetý přítel manželů Dmitrije Merežkovského a Zinaidy Gippiusové. K nim se pak postupně připojovali spisovatelé, skladatelé a výtvarníci, z nichž mnozí později spolupracovali na utváření pařížských inscenací. Jistou návaznost na tradice *Světa umění* s jeho zálibou v rokoku a palácových komplexech Versaillí a petrohradské provincie lze spatřovat v **Benoisových** scénických a kostýmních návrzích k Čerepninovu baletu *Pavilon Armidy* (1909). Snové průzory Armidiny zahrady navazují nereálným propojením klasicismu s barokem a egyptskými pyramidami na historismus 19. století. V jejich podtextu je však cítit sympatický smysl pro uměleckou nadsázku a humor, charakteristický pro některé představitele *Světa umění*. Odpovídají tomu ostatně i Benoisovy akvarely *Červený mág*, *Král Idraot* či vyobrazení dětských pážat *Armidy* s obrovskými kokardami, ostře kontrastujícími s miniaturními postavkami jejich nositelů. Ještě markantněji se Benoisův smysl pro humor a grotesku projevil v jeho skicách k „Burleskním scénám“, jak zní žánrové označení baletu **Igora Stravinského** *Petruška* (1911). Návrh dekorace pro první jednání baletu *Petrohradská jarmareční divadla* (*Peterburgskije balagany*) svědčí o Benoisově schopnosti zachytit atmosféru lidových slavností. Celá scéna je pojata jako divadlo na divadle, takže na prvním plánu jsou šmolkové stěny domů s okrově orámovanými rámy oken, na jejichž zeleně pojednaných tabulkách kvetou stylizované rudé růže. Tatáž barva se pak opakuje na trásnění jedné z balkonových scén s dominantou kozy – nezbytného atributu ruských lidových scének. Roli šašků zde plní dva dědci v láptích s bílými vousy, které by jim nemusel závidět ani zmíněný trpaslík Černomor z Puškinovy poemy *Ruslan a Ludmila*. Na tradici ruského lubku, ale i realistického malířství s jeho smyslem pro psychologii zobrazovaných postav, ukazují Benoisovy

⁵¹ Sr. příslušná hesla o ruských výtvarnících ve slovníku *Chudožniki russoj emigracii*, o. c.

znamenité skici pimprlátkového bubeníka či dvorního kočího. V duchu lidové tradice jsou stylizovány i postavy masopustních masek – kozy vrzající na gusle a komického medvěda. Princip naivního umění, korespondující se stylem opery Stravinského, určil i styl dalších dekorací. V *Mouřenínově salonu* (*Komnata Arapa*) dominují obrovské tmavorudé růže a modré hrozny banánů, visící z brčálových palem. Je přirozené, že tyto výtvarné kreace mají se secesí společný snad jen smysl pro stylizaci. Celým svým estetickým pojetím navozují to, co se stalo pro ruské zahraniční sezony typické již těsně před první světovou válkou s příchodem takových umělců, jako byla Natalie Gončarovová či Michail Larionov – výtvarníků orientovaných naivisticky a avantgardně. Tato tendence byla v pozdějších letech ještě znásobena spoluprací ruského divadla s významnými západoevropskými avantgardisty – Pablo Picassem, José-Maria Sertem, Giacomo Ballou, Giorgiem de Chiricem, Georgem Roualtem a řadou dalších. Se secesními kreacemi se na této scéně setkáváme ještě počátkem 20. let v pracích nejvýznamnějšího představitel divadelní secese – **Lva Baksta**. Ještě r. 1921 byl totiž přizván jako scénograf inscenace neoromantického baletu Petra Iljiče Čajkovského *Spící krásvičice* (1921). Je tedy zřejmé, že záměrem uměleckého vedení divadla bylo, aby výtvarné řešení scény odpovídalo v plné míře stylu uváděného díla.

Lev Bakst. (vl. jménem Lev Samojlovič Rozenberg, 1866 Grodno – 1924 Paříž) byl nejvýraznějším secesním malířem, jenž se v Paříži prosadil. Rodák z běloruského Grodna žil v 90. letech střídavě v Petrohradě a v zahraničí, zvláště v Paříži, kam často zajížděl na dlouhodobý pobyt i později, aby se zde počátkem 10. let usadil natrvalo. Příčinou byla především skutečnost, že měl po opětovém přijetí judaismu zakázán pobyt v ruských hlavních městech. Bakst spolupracoval s Ďagilevem od r. 1909 a r. 1911 se stal uměleckým ředitelem divadla.⁵² Je autorem scénických návrhů pro celou řadu baletů, uváděných ve Francii, jako byla *Kleopatra* (skladatelů A. Arenského, A. Tanějeva, M. Glinky aj., 1909), *Šeherezáda* Rimského-Korsakova, *Pták ohnivák* Igora Stravinského (oba 1910), *Narcis N. Čerepnina* (1911), *Tamara M. Balakireva, Dafnis a Chloe M. Ravela, Modrý bůh* R. Hahna (1912), *Faunovo pozdní odpoledne* C. Debussyho (1912-13) a mnoha dalších děl, jimiž si získal neobyčejnou popularitu a slávu. Z hlediska secesní estetiky jsou zvláště pozoruhodné jeho barevné skici kostýmů k *Šeherezádě* Rimského-Korsakova. Orientální námět *Pohádek tisíce a jedné noci* inspiroval Baksta k napsání libreta a vytvoření pozoruhodných výtvarných kresek, v nichž se pojí graciéznost indických tanečnic s vosími pasy a bujným poprsím s dynamikou černošských tanečnic. Se zlatem jejich kostýmů koresponduje barevná paleta

⁵² Tamtéž, 48-52.

Bakstova zajímavého výtvarného pojetí *Svěcení jara* Igora Stravinského (1910). V ženských postavách Bakst spojuje archetypické znaky ruských krašavic – bohaté rusé copy – s tělesnými proporcemi indických talečnic. Do jejich očí však vstoupila dávná řecko-byzantská tradice mandlově protažených tvarů, tak dobře známá z proslulé ruské ikony ze 12. století *Anděl se zlatými vlasy*. Lyrickou dimenzi ženské krásy vyjadřuje Bakstova černovlasá carevna *Krása nesmírná* (*Nenagljadnaja krasa*, 1910), patřící k cyklu jeho návrhů pro *Svěcení jara* Igora Stravinského. Antická mytologie, z níž čerpá Čerepninův *Narcis*, propůjčila Bakstovým baletním návrhům mužských i ženských postav mohutnost proporcí diskobolů a nimfám těžká víčka antických soch. I jeho proslulý *Eféb*⁵³ ve vlajícím žlutém šatu s černými kruhy a kontrastní pláštěnkou má mohutnou muskulaturu a křepčící *Bakchantky* (rus. *Vakchantki*) jsou plné živočišné síly. Časově se tento balet, inscenovaný r. 1911, shoduje s neoklasicistickým hnutím ruských akmeistů. Z antických zdrojů čerpají i Bakstovy skici kostýmů pro balet uvedený v Paříži o rok později – Debussyho *Faunovo pozdní odpoledne*. Dominantou těchto návrhů je však již linie a křivka. Autor je přenesl na antické tógy z dekoru řecké keramiky. Vždyť v této pozdní fázi secese jsou již zjevné zárodky budoucího funkcionalismu.

Starozákonní námět Salome, populární v dekadentní literatuře i umění konce 19. století (sr. např. divadelní hru O. Wildea *Salome* s ilustracemi A. Beardsleye), se stal námětem baletu Florana Schmidta *Salome*. Ďagilev jej inscenoval v Paříži r. 1913 a jako výtvarníka přizval S. Ju. **Sudějkina** (Petrohrad 1882 – New York 1946), jednoho z organizátorů skupiny ruských symbolistů *Modrá růže*, publikujících v čelném časopise ruské secese *Zlaté rouno* (1906–09) a aktivního člena *Světa umění*. Typicky secesní téma lásky a smrti přivedlo Sudějkina k vytvoření charakteristické židovské femme fatale s uhračivýma očima a odhaleným poprsím nad vosím pasem. Zlato v kombinaci s bílou, černou a rudou, spolu s charakterickým dekorem šatu i účesu podtrhuje patologickou vášnivost hrdinky. Jen rudé růže na poprsí a odhaleném koleně tančící Salomé korespondují s Apollinairovou růží, již ve svém manifestu napsaném téhož roku háže svým přátelům. Vzájemné propojení moderny s avantgardou je i zde patrné.

⁵³ Helénský název pro krásného jinocha. V Čerepninově baletu se užívá místního označení Bojóťan (rus. Beotijec) neboli obyvatel řecké provincie Bojótie.



Se secesí byla spjata raná tvorba **Nikolaje Konstantinoviče Rericha** (1874 Petrohrad – 1947 indický Nahar v údolí Kulu), jak o tom svědčí i jeho scénické návrhy. Svým naturelem Rerich inklinoval k historickému žánru a k hu-debnímu vyjádření. Proto po dvakrát (1908 a 1912) inscenoval pohádkovou hru se zpěvy a tanci – nám již známou *Sněhurku* A. N. Ostrovského, stejně jako *Polovecké tance* z Borodinovy opery *Kníže Igor* (1909, 1914) či *Pskoviťanku* Rimského-Korsakova (1909), jež vytvořil pro d'agilevské inscenace. Půvab *Sněhurky* s mandlovýma očima či svéráznost *Dědy Mráze* ve vyšíváných rukavicích a sukničce s dekorem ruského severu, jež navrhl r. 1912 pro Petrohradské dramatické divadlo Rejneke, vypovídají o jeho vnímavosti pro vystižení scénických postav. Rerichovy skici kostýmů a řešení scény čerpají ze znalosti ruského lidového dekoru a z tradic ikonomalby. Zvláště výrazně se to projevilo v jeho návrhu scény pro balet *Bitva u Keržence*, zhudebněný Rimským-Korsakovem (Paříž 1911). Narudlý okr je na akvarelu vyvažován zelenošedými plástvemi krajiny. A nad tím vším dominuje obrovská hlava Krista na ikoně nesené ruským vojskem jako korouhev. Historická a orientální tematika se staly doménou Rerichovy tvorby. Pro *Polovecké tance* ze druhého dějství Borodinovy opery *Kníže Igor*, inscenované v Paříži r. 1909, vytvořil skici kostýmů i neobyčejně poetické řešení scény s dominantou kulatých poloveckých stanů zdobených ornamentálním dekorem. Tato orientální obydli se odrážejí na žlutozeleném horizontu i na modrém toku řeky, jež se klikatí mezi tmavozelenou pahorkatinou. Výstižné je i Rerichovo pojetí polovecké zajatkyne s dlouhými prameny vlasů, krátkým živůtkem a sukni pod odhalenou částí trupu. Podobně výstižné jsou jeho kostýmními návrhy pro balet Igora Stravinského *Svěcení jara* (1913) a řada dalších děl.⁵⁴

Vděčným předmětem pro secesní řešení scény a kostýmů byl fantastický balet *Sadko* na hudbu Rimského-Korsakova, uvedený v pařížské sezóně r. 1911. Jako výtvarník byl přizván **Boris Izrailevič Anisfeld** (1878 Bel'cy, Besarabie – 1973 Chicago), člen skupiny Svět umění, jenž měl za sebou scénografický debut v petrohradském divadle Komissarževské v Hofmansthalově dramatu *Svatba Zobeidy*. Pohádkový námět *Sadka*, jenž již před lety upoutal I. Je. Repina (srov. *Sadko v podmořském carství*, 1875–76), dal Anisfeldovi možnost rozehrát celou škálu variant na dané téma. Knížete *Sadka* oblékl do tmavého pláště s výrazným zlatým dekorem. Na jeho dámských kostýmních návrzích dominují šňury perel, splývající v dlouhých liánách na empírových šatech podmořských krasavic a stékají z jejich štíhlých prstů jako světelkující

⁵⁴ F. Ja. Syrkin, *Rerich i teatr*. In: N. K. Rerich, *Žizň i tvorčestvo*. Sbornik statej Moskva, Izobratitel'noje iskusstvo 1978, 78–95. *Russkije sezony v Pariže*, o. c. Jelena Pantelejevna Jakovleva (Kiseleva), *Teatral'no-dekorativnoje iskusstvo N. K. Rericha*. S. Peterburg, Agni 1996.

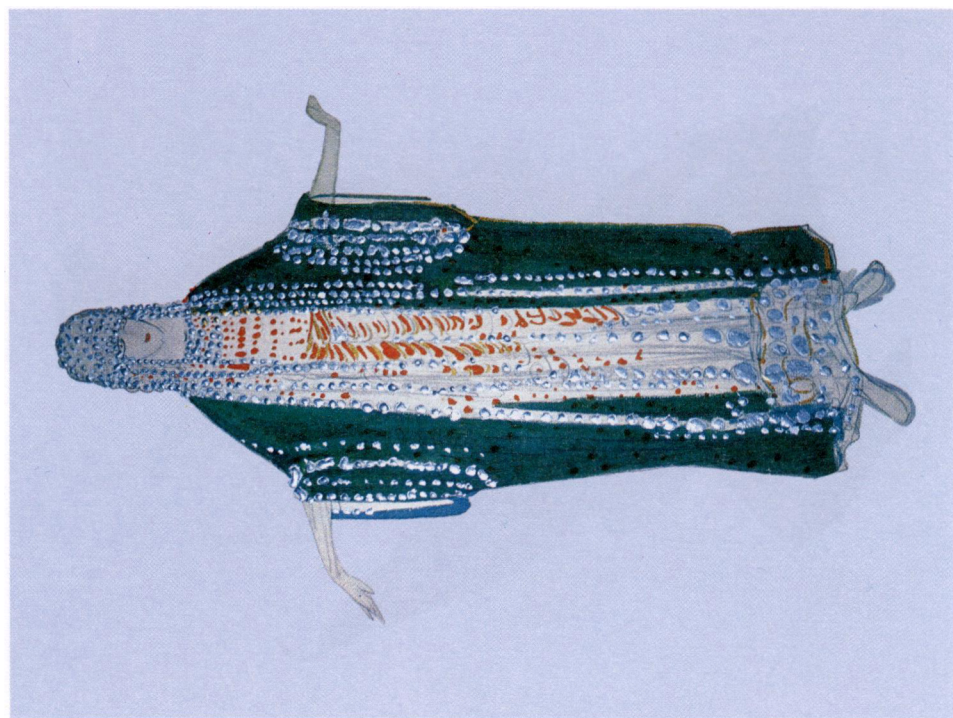




XVII

XVIII





proudy kapek. Perlami hýří i kostým kněžny *Volchovové*.⁵⁵ Anisfeld posléze proslul svým scénografickým řešením Balakirevova baletu *Islamej*, uvedeným r. 1912 petrohradským Mariinským divadlem, a *Egyptských nocí* A. S. Arenského v inscenacích M. M. Fokina v Berlíně a Stockholmu (1913-14).⁵⁶

Významným scénografem ruské moderny byl i **Mstislav Valerianovič Dobužinskij** (1875 Novgorod – 1957 New York). Studoval v Petrohradě, Vilně a Mnichově. Začínal jako ilustrátor satirických petrohradských časopisů *Strekoza* a *Šut*. Počátkem století se sblížil s Benoisem a Bakstem), jejich prostřednictvím navázal spolupráci se *Světlem umění*. Publikoval i v dalších modernistických časopisech. Byl vynikajícím ilustrátorem i scénografem. Z jeho petrohradských inscenací lze uvést Remizovovu *Ďábelkou hru* (*Besovskoje dejstvo*), uvedenou Starým divadlem (Starinnyj teatr, 1907), D'Annunziovu *Francescu di Rimini* v Divadle Komissarževské (1908), několik her Turgeněvových *Měsíc na vesnici* (*Mesjac v derevne*, 1909), *Co je slabé, nevydrží* (*Gde tonko, tam i rvetsja*, 1911), *Příživník* (*Nachlebnik*) a *Provinciálka* (1912), Gribojedovovo *Hoře z rozumu* (1914), Blokovo *Růži a kříž* (1917) a řadu dalších her. Pro Ďagilevovy inscenace v Paříži řešil r. 1914 výtvarnou podobu baletů *Motýli* R. Schumanna a *Midas* A. P. Štejnberga. Po revoluci se podílel na masových podívaných, ilustrujících akty provázející revoluci, jako byl např. *Pohřeb obětí revoluce* (1917) nebo *Demonstrace u Zimního paláce* (1920). R. 1924 emigroval jako Litevec nejdříve do Lotyšska, poté do Anglie a USA. V letech 1907-1957 vytvořil na dvě stě scénografických prací pro více než padesát divadel na Starém i Novém kontinentě. Scénografie ruské moderny tedy tvořila jednu z pozoruhodných etap výtvarného umění přelomu století a stala se stejně jako grafika, malířství a architektura neobyčejně plodnou součástí ruské kultury, v mnohém inspirativní pro další vývoj umění v průběhu celého 20. století. Počet výtvarníků, kteří se na ní podíleli bychom mohli ještě podstatně rozšířit. Prakticky všichni, co začínali kdysi v Abramcevě či Talaškinu, Světě umění nebo v jiných uskupeních ruské moderny, vešli také do dějin ruské scénografie.

⁵⁵ Originály některých Anisfeldových kostýmních návrhů pro operu *Sadko* N. Rimského-Korsakova, uvedenou r. 1911 v petrohradském Mariinském divadle, jsou uloženy v Divadelním muzeu v Petrohradě.

⁵⁶ *Chudožniki russoj emigracii*, 20-24. Boris Anisfel'd i teatr. Katalog vystavki. Vyšel (v Petrohradě neuvedeno) r. 1994 v koprodukcii amerických a ruských divadelních i uměleckých muzeí a dalších institucí. Vytisknuto ve Finsku.

4. Dramatická tvorba

Je přirozené, že v takto inspirativním kulturním klimatu se muselo dařit také samotné dramatice. I když jsme prozatím hovořili spíše o opere a baletu, což jsou žánry, které mohly snadno prorazit v zahraničí, neznamená to, že by činohra zůstala v jejich stínu. Je přirozené, že do popředí inscenačního zájmu v Rusku a tím spíše v zahraničí se dostávaly především hry s výrazným sociálním a morálním nábojem, jak tomu bylo ve *Vládě tmy* L. N. Tolstého nebo v rané tvorbě Maxima Gorkého, především ve hrách *Nepřátelé* či *Na dně*. Ostatně i pozoruhodná dramata A. P. Čechova pronikala na scény mnohem obtížněji než jeho komedie a do povědomí Evropy se dostala až díky kongeniálním mchatovským inscenacím. Budeme-li tedy hovořit o ruské dramatice, spjaté tak či onak se secesí, budeme se setkávat s díly převážně experimentálního charakteru.

Na počátku vývoje ruské secesní dramatiky je práce napsaná zralým mistrem, jehož početná dramata a komedie dala solidní základ k dalšímu vývoji ruského dramatu. Jde o pohádkovou hru **Alexandra Nikolajeviče Ostrovského** (1823–1886)⁵⁷ *Sněhurka* (*Sněguročka*, 1873), předjímající syntetický charakter umění konce 19. století. V této pohádce se zpěvy a tanci se také poprvé projevil v plné míře zájem ruské moderny o dávnou slovanskou mytologii a stylizovaný folklor, jichž v tak hojné míře využívala poetika secese. Ostrovskij tak předjímal tematiku poem Vjačeslava Ivanova (zvláště *Slunečného prstenu*) a baletů Igora Stravinského (především *Svěcení jara* a *Ptáka ohniváka*). Neoromantický charakter podtrhovala i její veršovaná podoba. Ostrovskij v ní použil shakespearovského blankversu, který kombinoval s tonikou vložených písní. Tato dvojdomost renesanční tradice pohádkových kreací, spojující tajuplný svět mytických bytostí s realitou vesnického života, a autenticity ruského folkloru vyvolaly zájem kongeniálních umělců – **Viktora Vasněcova** a **Nikolaje Rimského-Korsakova**. Neméně charakteristická je i skutečnost, že Vasněcovovy scénické návrhy a ilustrace, založené na podrobném studiu lidových krojů a roubených staveb, přetvářené s neobyčejnou silou invence, stojí u zrodu ruské modernistické scénografie, již pak rozvíjeli členové skupiny *Svět umění* včetně tvůrců dalších scenických návrhů ke *Sněhurce* – Bilibina a Rericha. Podobně novátorská je i hudba Rimského-

⁵⁷ Alexandr Ostrovskij je autorem čtyřiceti sedmi původních her, pět napsal ve spoluautorství s jinými dramatiky, přeložil třiadacet dramát a rozpracoval překlady dalších šestnácti. Svou neúnavnou organizační činností dal pevný základ ruskému profesionálnímu divadelnictví.

-Korsakova, využívající poprvé v Rusku příznačných motivů, jež posléze dovedl do takové mistrovské podoby Leoš Janáček. Drama Ostrovského je založeno na starém mýtu kalendářního roku. Pohádková bytost – dcera Vesny a Mrazu – není schopna lásky, po níž touží. Všechny krásy světa se před ní otevrou teprve poté, co ji matka Vesna nasadí věneček z lučních květin. Příchod jara s prudkou sluneční září jí však přinese záhubu. V paprscích slunečního světla Sněhurka roztaje. Analogie s lidovými variantami tohoto námětu, známého i v českém prostředí, je zjevná. Vzpomeňme na pohádku, v níž si staří bezdětní manželé vytvoří sněhovou holčičku, která oživne a ještě během zimy vyroste v krásnou pannu. Přicházející jaro je však pro ni zhoubné. Při přeskoku svatojánského ohně za veselých her mládeže se změní v lehký oblak páry. Tohoto námětu využil ve stejnojmenné novele i Fjodor Sologub. Tvůrci sněhové panenky jsou dvě malé děti, jejichž víra v tajemnou sílu Štědrého večera dívence vdechne život. Díky péči rodičů, kteří se bojí o její zdraví, však dívka záhy roztaje u teplých kamen. Svět dětské fantazie je tak ostře konfrontován se střízlivým úsudkem dospělých.⁵⁸ Jestliže se ve jméno těchto hrdinek skrývá alegorie zimy, pak v české scénické pohádce Jaroslava Kvapila *Princezna Pampeliška* (1896) jde o protikladnou alegorii jara. Obě dívky jsou předem určeny k záhubě, neboť jsou spjaty s mýtem smrti a zrození, jež se vzájemně podmiňují jako koloběh celého života. Vyznění obou pohádek však přesto není obdobné. Lásky Sněhurky k vášnivému Mizgirovi není výsledkem milostného zaujetí, ale náhody. Podobně jako ve *Snu noci svatojánské* se Sněhurka po nasazení věnečku lásky zamiluje do prvního, koho uvidí. Z reality situace vyplývá, že je to právě Mizgir, který ji po celou noc zoufale hledal a nikoli sličný pasáček Lel, který se Sněhurce vždy líbil. Význam postavy pasáčka Lela podtrhl Vasněcov, když jej i s beránkem umístil jako výšivku na zástěru Krasavice Vesny. Idylická láska pastýřských eklog však v pohádce Ostrovského není. Citový chlad Sněhurky rezonuje v postavách Berendějova carství a vlastně i v divákovi. Její záhuba proto nepřináší smutek, ale ulehčení, ne nepodobné pocitům, provázejícím vynášení smrtky. Odpovídají tomu i závěrečná slova cara Berenděje:

*Zemřela Sněhurka,
chladná dcera Mrazu,
patnáct let mezi námi žila
a patnáct let se hněvalo Slunce*⁵⁹

⁵⁸ F. Sologub, *Sneguročka*, 1908. Autor převzal toto téma z povídky N. Hawthorna *Sněhová panenka*. Srov. poznámky k vyd. F. Sologub, *Sobranije sočinienij*, d. XI, SPB, Šipovnik 1912 (nedatováno), 236.

⁵⁹ A. N. Ostrovskij, *Sneguročka*. Moskva, Gos. izd. chudožestvennoj literatury 1954, překlad D. K.

Hra končí písní Lela a sboru, chválících slunce a prosících boha Jarylu, aby jim dal teplé a úrodné léto. Zcela jinak je koncipována postava Pampelišky a její upřímné lásky k populárnímu hrdinovi českých novelistických pohádek – Honzovi. Její smrt je proto chápána jako tragédie, vzbuzující bolest a stesk nad nenahraditelnou ztrátou. Odpovídá tomu i líčení její smrti z úst Honzovy mámy:

*Utíkala ze vsi, vtom se vítr zdvih',
chyt' ji jako pýří... na stráni to bylo...
vyzdvihl ji nad zem, rozfoukl ji v sníh –
a jak v sníh ji rozfouk', hned se chumelilo!⁶⁰*

Pro obě hry je charakteristická secesní alegoričnost a symbolika ostrých kontrastů, násobená exkluzivností básnického textu, scénickým řešením i hudebním partem, jehož se v případě Kvapilově ujal J. B. Foerster. Významnou roli hraje i symbolika jmen – chladná krása sněhu a hořkost květu pampelišky, jež je pro křesťany symbolem zármutku. Předzvěst tragického osudu Pampelišky je ostatně vyjádřena i její písní, jejíž několikeré opakování má v textu nepochybně anticipační poslání. Pro obě hry je charakteristický i určitý ironický odstup v líčení lidských nectností.

Záliba v ironii a parodii, jež se zřetelně projevila i v secesním výtvarném umění, je charakteristická zvláště pro dramatiky významného ruského filozofa **Vladimíra Sergejeviče Solovjova** (1853–1900), blízkého přítele bratří Žemčuznikovových, kteří spolu s Alexejem Konstantinovičem Tolstým vytvořili stylizovanou postavu Kozmy Prutkova, ne nepodobnou panu Broučkovi. Na rozdíl od českého pivního hrdiny má však Kozma Prutkov nepochybný básnický talent. O Solovjovově smyslu pro humor a absurdní grotesku píše zajímavě ve svých memoárech *Dalékové a blízké I. Je. Repin*.⁶¹ Solovjov byl totiž nejen významný filozof, jenž působil téměř magicky především na mladší ruské symbolisty, ale i básník, v mnohém symbolismus předjímající, a zajímavý dramatik. Secesní stylizace je zjevná v jeho nejznámější hře *Bílá lilie* (*Belaja lilija*, 1878–1880), kterou Solovjov žánrově označil jako žertovnou mystérii (misterija-šutka). Se secesí hru spojuje poetika incipitu, využití symboliky rostlinného i zvířecího světa perzonifikovaného podobně, jak je tomu i v pozdější filozofické poemě F. Nietzscheho *Tak pravil Zarathustra* (1883–1885). Secesi odpovídá barevná paleta, již je ve hře užito, její ornamentálnost, ale především filozofická orientace. Sebeironií vyjadřovanou formou absurdní

⁶⁰ Jaroslav Kvapil, *Princezna Pampeliška*. Divadlo Jaroslava Kvapila, 1894–1906. Souborné dílo J. Kvapila, d. 3, Praha, V. Tomsa 1948, 210.

⁶¹ I. Je. Repin, *Dalěkije i blizkije*. Moskva 1986.

grotesky je Solovjov blízký Lermontovovi. Jeho vztah ke geniálnímu ruskému romantikovi charakterizoval Alexandr Blok jako „nenávistnou lásku“.⁶² Podobně jako kdysi Lermontov, jenž ve své nedokončené poemě *Pohádka pro děti* ironizoval své celoživotní dílo – básnickou poemu *Démon*, Solovjov paroduje v *Bílé lilii* hlavní myšlenku své filozofie – „věčné ženství“. Ve hře totiž tato idea nabývá dvojí podoby – Medvěda a Bílé lilie. Pohádkový motiv proměny zvířete v krásnou dívku zde však má i filozofický smysl. Hrabě de Mortemir, který jako jediný ze všech karikovaných kavalírů nachází Bílou lilii, zmizí spolu s ní ve čtvrtém rozměru. Tento motiv je ve hře rovněž parodován. Ostatní hrdinové, kteří podobně jako v Puškinově *Ruslanovi a Ludmille* také pátrají po Bílé lilii, nacházejí místo ní svoje bývalé milenky, které předtím opustili. Po návštěvě jeskyně, v níž žila Bílá lilie zakletá v medvěda, stávají se totiž dívky neobyčejně krásné a tím i přitažlivé pro své bývalé nápadníky. Bílá lilie, symbolizující „Věčné ženství“, tak blahodárně ovlivnila jejich osud. Grotesknost textu hry je neustále zdůrazňována. Vytí vlků je přirovnáváno k veršům sentimentálních básníků, hlas ze čtvrté dimenze hovoří anglicky, medvědův hrob, nad nímž nařiká Mortemir, je fakticky prázdný atd. V duchu bufonády je koncipován i závěr. Mortemir našel svou Bílou lilii, jeho průvodci své vylepšené partnerky, čtvrtá dimenze se stává realitou, v níž hledají své útočiště Bílá lilie i statečný Mortemir, závěrečné verše opěvují svobodu a krásu. Tento autoironický výsměch mystické exaltaci má své reálné opozitum v komedii Lva Nikolajeviče Tolstého *Plody osvěty* (1886–90; otištěno 1891), v níž se veliký spisovatel vysmívá tehdy módnímu spiritismu, jenž je traktován jako pustá zábava „osvícené“ šlechty, jež proto nemá čas, aby vyleschla stížnosti svých rolníků, marně čekajících na audienci v jejich předpokojí.

Je zajímavé, že femme fatale, jež na přelomu století nabyla podoby vznešené, neznámé a tajuplné ženy, byla karikována tvůrcem jejího filozofického zázemí ještě dříve než neoromantismus a secese vytvořily její mnohovariantní podobu. Přesně o deset let později než Solovjov začal psát svou zmíněnou bufonádu, napsal **Henrik Ibsen** drama *Paní z námoří* (1888), jehož hlavní hrdinka paní Ellida vnáší poprvé na evropské scény duševní drama nevypočítatelné ženy. Ibsenovou dramatikou také počíná onen kardinální zvrat v evropské dramatice, nahrazující shakespearovské drama otevřených lidských vášní dialogickým dramatem civilním, v němž skutky probíhají za scénou, na

⁶² V. Solovjov pokládal Lermontovovo dílo za pramen nietzscheánství. V Lermontovovi spatřoval genia, tedy člověka blízkého od narození nadčlověku, který měl proto povinnost tuto roli sehrát. Srov. Vladimir Solov'jěv, *Lermontov*. Vestnik Evropy 36, 1901, kn. 2, Fevral', 441–459. Veřejná přednáška, přednesená v Petrohradě r. 1899. Otištěna byla podle rukopisu zesnulého filozofa, který dal redakci k dispozici jeho bratr M. S. Solov'jěv. O vztahu F. Nietzscheho k dílu M. J. Lermontova srov. D. Kšicová, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c. 67–86.

níž zůstává jen postupně odhalované a drásané lidské nitro. *Paní z námoří* je jednou z nemnoha Ibsenových her, které končí šťastně. Doktor Wangel dává své mladé ženě možnost svobodné volby mezi ním samým a tajemným cizincem, v němž Ellida poznala svého někdejšího snoubence. Wangel tak znovu získává její lásku. Poetika secese zanechala na *Paní z námoří* výrazné stopy. Bergsonovské řešení kategorie času a prostoru zde nabývá symbolické podoby. Moře – věčně se měnící živel, jeho přílivy a odlivy – se ztotožňuje s povahovými rysy hlavní hrdinky – paní z námoří. Modrá voda fjordu harmonizuje se stejnou barvou očí zemřelého dítěte manželů Wangelových i tajemného cizince, bývalého Ellidina ženicha. Jejich tajné romantické zasnuby nesou stopy pohanské kultovní oběti. Snoubenci totiž vrhli kdysi svázané snubní prsteny do moře. Postava tajemného cizince, jež v Lermontovově *Maškarním plese* (1835) nabyla podoby romantické transformace neúprosného fata antickeho dramatu, má u Ibsena zřejmý symbolický význam. Je to perzifikace bergsonovsko-maeterlinckovské vzpomínky na minulost, kterou lze zničit jen její materializací. Tak jak to posléze optimisticky vyjádřil mladý Jiří Wolker:

*To lidé jsou z masa a kostí, tvoření světa dědicové věční,
co krásné sny zabijí tím, že je skuteční.⁶³*

Ibsenův cizinec je civilní variantou vampyrského tématu. Oblíbené folklorní téma návratu mrtvého milého je zde nahrazeno návratem živého ženicha, který dává své snoubence poslední možnost uskutečnit touhu po romantické lásce, jež je však ve styku s realitou zbavena své tajemné poetičnosti. Tutéž myšlenku posléze rozvíjí Blok v symbolistickém dramatu *Neznámá* (1906; 1907). Hvězda básníkůvých snů přichází na zemi, kde pro ni však není nikde místa, takže nakonec opět zmizí do hvězdných dálek. Je to táž symbolistická varianta romantické lásky, jejíž cena je tím vyšší, čím menší je naděje na štěstí. Konfrontace snu a střízlivé skutečnosti je v Ibsenově hře vyjádřena typicky secesně. Ellida si pamatuje, že její ženich měl špendlík s perlou, který cizinci chybí. Jde o secesní variantu starého archetypu moře, jeho pokladů a lidských slz.

V Ibsenově dramatice je často depoetizována i základní estetická devíza secese – kult krásy. Ibsen s oblibou vytváří postavy umělců, kteří se snaží dosáhnout svých uměleckých cílů za cenu neštěstí druhých. V *Paní z námoří* to je mladý tuberkulozní sochař Listrand, přesvědčený o tom, že žena musí být šťastna při pouhém pomyslení na to, že její milý kdesi v dálce dosahuje uměleckých úspěchů. Vůbec ho nenapadne, že pro ženu je důležité především vědět, zda se jejich osudy spojí. To, co je v *Paní z námoří* jen předmětem so-

⁶³ Jiří Wolker, *Balada o snu*. In: J. Wolker, Výbor z díla. Praha, 1950, 313.

chařových snů, stává se hlavní zápletkou poslední Ibsenovy hry *Když my mrtví procitneme* (1899). Sochař Rubek, jenž se stal slavným díky sochařskému ztvárnění ženy, již opustil, se vrací do Norska do těchže lázní, kde probíhá děj *Paní z námoří*. Jeho setkání s bývalou láskou je však tragické. „Cizí dáma“ se teprve nedávno začala zotavovat z těžké duševní choroby – následku své nešťastné lásky. Jejich nový vztah končí smrtí obou. Přesto je však závěr hry koncipován podobně vitalisticky jako finále *Sněhurky* Alexandra Ostrovského – opojením sluncem – nově pak sněžnými vrcholky hor, jejichž krásu objevuje rozvoj vysokohorské turistiky, charakteristický již pro druhou polovinu 19. století. Faustovský „okamžik štěstí“, vykupovaný smrtí, má zde aranžmá charakteristické pro vitalistickou variantu secese. Dunění laviny, v níž zahynou profesor Rubek a Irina, předchází píseň mladé Rubekovy ženy, jež zde našla své nové štěstí. Nietzscheovský motiv horských výšek a zářivého slunce rozvíjí v pohádkové hře *Utonulý zvon* (1896) i Gerhart Hauptmann. Jeho hra rovněž končí smrtí hlavního hrdiny, jenž doplatil na svou touhu dopravit těžký zvon do hor.

Kontrast života a smrti, lásky a nenávisti, rození a umírání lásek se stává vděčným tématem mnoha výtvarných i literárních děl. Proto jsou opět oblíbeni vampíři a upíři. Vzpomeňme *Vampýra* (1900) Edvarda Muncha či ilustrace Františka Koblíhy k básni Karla Hlaváčka *Upír* ze sbírky *Pozdě k ránu*. (Jde o dřevoryt z r. 1909.) Týž sugestivní ráz má i akvarel Jana Konůpka *Modrá genciána* (1909). Charakteristickou hrdinkou secese se stává osudová žena. Častými náměty uměleckých děl jsou proslulé ženy ze *Starého Zákona*: Salome, jež se pomstila Janu Křtiteli za neopětovanou lásku, a Judita, jež zvítězila lstí nad Holofernem. Petr Wittlich oprávněně vyčetl z tváře slavné Klimtovy *Judity s Holofernovou hlavou* (*Judita*, 1901) výraz hetéry se slastně přivřenými očima, nikoli ženy vítězné.⁶⁴ Ženy tohoto typu jsou často provázeny ornitologickou symbolikou. Tak je tomu v Klimtově paneau s dívčí postavou, nazvaném *Dívka a páv* (barevná aplikace výšivky). Dívka zde vzhlíží k pávovi – symbolu pýchy – jako ke svému vzoru. Jindy nabývají ženské postavy pavího vzhledu díky svému oblečení. Taková je kresba Aubrey Beardsleye *Paví sukně* (1894). Předmětem zájmu jsou však i ženy procházející utrpením, jako např. Isolda. V podobě smutné secesní dámy ji rovněž zobrazil Beardsley (*Isolda*, 1895).

⁶⁴ Petr Wittlich, *Umění a život. Doba secese*. Praha, Artia, 1986, 150.

5. Secese v dramatech A. P. Čechova

Mnohé z těchto motivů a témat využívá ve své dramatičce **Anton Pavlovič Čechov** (1860–1904). Určení podílu secese v Čechovově dramatičce je o to složitější, oč výraznější je autorova snaha o co nejreálnější zachycení iluze skutečného života.⁶⁵ Dobová obliba secesního dekoru je však zřejmá již z řady názvů jeho her: *Labutí píseň* (1887) a *Racek* (1896) souvisejí s typicky secesní zálibou v ornitologických symbolech. Název hry, jež předcházela *Strýčkovi Váňovi* (1897) – *Lesní muž* (*Lešij*, 1890) – čerpá z folkloru, kultivovaného secesí. Metaforickým archetypem, spjatým s folklorní kultivací magických čísel, je název dramatu *Tři sestry* (1901), jejichž postavy jsou ve hře dominantní. Syžet *Višňového sadu* (1904) je založen na antitézě krásy přírody a deformace lidských vztahů; i příběh lásky a zrady v Pucciniho opeře *Madame Butterfly* (1904) se rozvíjí na pozadí kvetoucích zahrad. Oba názvy jsou do jisté míry anticipační. Jestliže vyjdeme z Aristotelovy devízy, již přijal Čechov za vlastní, že v uměleckém díle nemá být nic náhodného, pak si musíme nutně klást otázku, nemají-li již tyto vnější znaky hlubší příčiny, související s uměleckým záměrem a jeho konkrétní realizací.

Petr Wittlich charakterizuje strukturu secesního díla jako obrazec trojúhelníku vepsaného do kruhu, jehož hrany představují tři nejdůležitější součásti secese: naturalismus, symbolismus a dekorativnost.⁶⁶ Při studiu Čechovova díla byla prozatím věnována jistá pozornost prvním dvěma složkám: naturalismu a symbolismu, vesměs však pouze v souvislosti s díly, v nichž se tyto tvárné složky vyskytují nejmarkantněji. Tak např. V. I. Kulešov, upozorňující na sympatie, jež Čechov choval k předním představitelům ruského naturalismu (I. Potapenko, P. Boborykin) i symbolismu (K. Balmont),⁶⁷ upozorňuje v souvislosti s naturalismem na Čechovovy dokumentární zápisky

⁶⁵ Ilja Svatoňová, „Spor“ o Čechove i Ibsene. (O rezonanse ich p'jes v Čechii v načale 20 v.) In: Češsko-russkije i slovačko-russkije literaturnyje otnošenija. (Konec 18-go – načalo 20-go v.). Moskva, Nauka 1968, 371–386. A. P. Skaftymov, *O konfliktu her A. P. Čechova*. Praha, Orbis 1961.

⁶⁶ Petr Wittlich, *Česká secese*. Praha, Odeon 1982, 13.

⁶⁷ Srov. darovací dedikaci řady autorů na knihách v Čechovově knihovně. O tom viz: S. Baluchatyj, *Biblioteka Čechova*. In: *Čechov i jeho sreda*. Sb. pod red. N. F. Bel'čikova. Leningrad, Academia 1930, 197–418. O estetické orientaci Čechova a jeho literárních zálibách srov. *Zapisnyje knižki A. P. Čechova*. Polnyj tekst. Vstup. stat'ja, podgotovka teksta i kommentarii Je. N. Konšinoj. Iz archiva A. P. Čechova. Publikacii. Moskva, *Biblioteka im. Lenina* 1960, 5–150. A. P. Čechov, *Polnoje sobranije sočinenij i pisem. Pis'ma*. D. 6–10, Moskva, Nauka 1975–1981.

Ostrov Sachalin.⁶⁸ Za symbolisticky orientované dílo Kulešov označuje povídku *Černý mnich*, upozorňuje však i na jisté shody v estetických názorech V. Brjusova a A. P. Čechova, který s oblibou využíval Brjusovy „poezie narážek“ a sdílel i přesvědčení Vjačeslava Ivanova, že v každém literárním díle „se skrývá jeho vlastní hudba“.⁶⁹ Čechovova díla jsou plná hudebnosti, konstatuje Kulešov i řada dalších badatelů a interpretů.⁷⁰

S funkčním využíváním symbolu se však nesetkáváme jen v textech, v nichž hraje důležitou roli složka iracionální, jak je tomu v *Černém mnichovi* (1894), v citovaném Ibsenově dramatu *Když my mrtví procitneme*, jež s uvedenou novelou spojuje týž motiv šílenství, ve Strindbergově dramatu *Hra snů* (1902), v Hauptmannově *Potopeném zvonu* či Maeterlinckově *Modrém ptákoví* (1908), abychom jmenovali alespoň nejznámější díla té doby. V téže symbolické rovině jako racek ve stejnojmenné hře Čechovově vystupuje ornitologický motiv v Ibsenově nelítostném dramatu *Divoká kachna* (1884).⁷¹ Je-li v Čechovově dramatu racek symbolem zbytečně zmarněného mladého života, pak u Ibsena je kromě této existenciální roviny ještě linie absurdnosti, s níž se někdejší zkušený lovec vyžívá v „lovu“ králíků pěstovaných potají na půdě. I v tomto případě jde o symbol zmarněných nadějí. Formou symbolu je vyjadřována i základní dramatická kolize Čechovových her – ztráta iluzí i zrození fénixe nových nadějí. V *Rackovi* je to proměna naivní Niny v talentovanou herečku, jež své umění vykoupila vlastním utrpením. Ve *Strýčkovi Váňovi* a *Třech sestrách* (1901), kde hlavní protagonisté ztrácejí víru i lásku, stává se jim symbolem budoucnosti práce. Vykořenění hrdinové poslední Čechovovy hry se rozprchnou z promarněného višňového sadu do labyrintu světa, v němž je jim záchranou ráj vlastního srdce. Symbol

⁶⁸ Srov. také Ivo Pospíšil, *Čechovův Ostrov Sachalin a významové zatížení literárního textu*. In: Acta Universitatis Carolinae Philologica 2, 1988, Slavica Pragensia XXXI, *Lidský talent. Tvorba A. P. Čechova a její působení u nás*. Praha, Univerzita Karlova 1989, 83-94.

⁶⁹ V. I. Kulešov, *Realizm Čechova v sootnošenii s naturalizmom i simvolizmom v russkoj literature konca 19-go – načala 20-go vv.* Čechovskije čtenija v Jalte. Moskva. Kniga 1973, 32.

⁷⁰ Tamtéž. Mejerchold srovnával Višňový sad se symfoniemi Čajkovského, A. Tairov inscenoval r. 1944 *Racka* téměř jako koncert. O tom srov. T. K. Šach-Azizova, *Sovremennoje pročtenije čechovovskich p'jes (60-70-je gody)*. In: *V tvorčeskoj laboratorii Čechova*. Moskva, Nauka 1974, 336-353. O hudebních kontaktech Čechova srov. Je. Balanovič. *Čechov i Čajkovskij*. Moskva, Gosizdat 1962. O symbolismu a hudebnosti v Čechovově dramatice píše Andrej Bělyj v eseji o Višňovém sadu. In: *Czechow w oczach krytyki swiatowej*. Warszawa, Państwowy instytut wydawniczy 1971, 151-155. Tamt. srov. stať Nils Åke Nilsson, *Intonacja i rytm w sztuce Czechowa*, 395-413 aj. staťi tohoto sborníku.

⁷¹ O vztahu Čechova k dílu Ibsenovu srov. např. D. M. Šarypkin, *Ibsen v russkoj literature (1890-je gody)*. In: *Rossija i Zapad. Iz istorii literaturnych otnošenij*. Leningrad, Nauka 1973, 292-303. O pronikání Ibsena a ostatních západoevropských symbolistů na ruskou scénu srov. G. Berdnikov, *Čechov – dramaturg*. Moskva, Iskusstvo 1957, 93-100. N. Å. Nilsson, *Ibsen in Rußland*. Stockholm, Almqvist & Wiksell 1958.

ovšem nevystupuje v Čechovových hrách ve své obnažené podobě, jako např. v Andrejevově *Životu člověka* (1907) nebo v Chlebnikovově hře *Svět od konce* (*Mirskonca*, 1913), předznamenávajících expresionismus. Korektivem je zde právě ona touha po vytvoření dokonalé iluze skutečného života, jež tak konvenovala Stanislavskému s jeho úsilím o autentičnost kostýmů, dekorací i hereckého projevu. Budeme-li analyzovat Čechovova dramata z tohoto hlediska, zjistíme, že jsou stukturně dvojdomá – jsou budována na základním romantickém rozporu snu a skutečnosti, která vstupuje do hry s veškerou svou bezostyšností a bezohledností. A právě v této rovině můžeme mluvit o Čechovově naturalismu, dovedeném nedlouho poté Franzem Kafkou do oblibné podoby *Procesu* (posmrtně 1925), kde se líčí stěti sekerou se všemi ponížujícími detaily, stejně jako projevy lásky v jeho románu *Zámek* (1926). Čechov, proslulý mistr zámlk a náznaků, jenž většinu nejdramatičtějších momentů nechává odeznít za scénou, ať už se jedná o sebevraždu Konstantina Trepljova nebo souboj Tuzenbacha se Soljonym, je ovšem střídmějšší než Kafka či L. N. Tolstoj ve *Vládě tmy* (1887). Přesto však je to právě naturalistický detail, který je tím nezbytným harmonizujícím korektivem, zbavujícím Čechovovy hry jakéhokoli patosu. Téměř každý projev naivity či romantické exaltace je vzápětí depoetizován střízlivou replikou. V *Rackovi* je to hned v první scéně, v níž hovoří tragicky se stylizující Máša s chudým učitelem Nedvěděnkem, který nechápe, proč by ta zdravá a zámožná dívka měla být nešťastná. Jeho promluvy mají vždy charakter střízlivého konstatování faktu – vyčíslení ubohého učitelského platu a počtu vyživovaných lidí. Obě postavy jsou ostatně záměrnou depoetizací lásky a romantické stylizace – Máša chodí v černém a filozofuje o nešťastné lásce, což jí však nebrání v tom, aby šňupala, pila vodku či koňak a provdala se za nemilovaného, leč milujícího ji učitele. Obdobně depatetizující je i reakce herečky Arkadinové na dekadentní hru jejího syna, kterou svým výrokem znemožní, a tím vyvolá základní konflikt hry – Trepljov propadne jako autor i mileneček – v soutěži generací vítězí pokolení otců, zastoupené věčným Trigorinem a rozmarnou, sobeckou a lakomou matkou, jež však dosáhla úspěchu stejně jako Trigorin díky své vytrvalosti a pracovitosti. Mystické divadlo idejí, z něhož promlouvá světová duše Vladimíra Solovjova, a v němž je svět zastoupen symboly zvířat stejně jako v Nietzscheově básnické próze *Tak pravil Zarathustra*, je zde odsuzováno slovy soudobé konzervativní kritiky, vloženými do úst Arkadinové, nikoli samotným autorem. Trepljovův talent oceňuje jedině stárnoucí donchuan, lenivý, avšak citlivý doktor Dorn – čestný zástupce početné galerie lékařů, tvořících nezbytnou součást Čechovovy tvorby. Projevy naturalismu v Čechovově tvorbě můžeme spatřovat i v příznačné krutosti v jednání lidí, kteří by si měli být nejbližší. Takový je vztah matky a syna i milenečkových dvojic

v *Rackovi*, v *Strýčkovi Váňovi* poměr lidí vydržovaných ke svým chlebedár-cům, narůstající odcizení sourozenců ve *Třech sestřích* atd. Čechov tak již vytváří svět osamocených lidí, kteří marně hledají cestu k vzájemnému kontaktu. Proto je zde tolik izolovaných promluv, vyznívajících do prázdna. To je již zárodek té linie dramatu 20. století, která našla své vyjádření v dílech O'Neill, T. Williamse, A. Millera,⁷² ale i našeho Hrubína, např. v jeho *Srp-nové neděli* (1958). Naturalistický kontrapunkt vznešených symbolů někdy vede ke scénám značně drastickým. Raněný Trepljov si v konfliktu s matkou strhává obvaz – což to není scéna srovnatelná s Repinovým naturalistickým plátnem *Ivan Hrozný a jeho syn Ivan* (1881–1885)? Vojnickij střelil na profesora, kvůli němuž se zbytečně obětoval (*Strýček Váňa*). *Doktor Astrov* v téže hře líčí stylem fyziologické črty epidemii cholery u venkovské chudiny, žijící v jedné místnosti i s dobyt看em. Téma odcizení zaznívá snad nejvýrazněji v závěru *Višňového sadu*, kdy všichni odjeli hledat své opravdové či zdánlivé štěstí a na scéně se objeví starý sluha Firs, odsouzený k smrti v opuštěném domě. Starý dobrák nemyslí ani v tomto okamžiku na sebe, ale na zdraví svého pána, jehož vychoval.

Kde je však třetí vrchol rovnoramenného trojúhelníku vepsaného do kruhu, jímž lze schematicky vyjádřit secesi? V čem můžeme spatřovat výraz té na pohled nejzřetelnější složky secese – dekorativnosti? Řadu typicky secesních motivů nalezneme již v citovaném světě symbolů a básnických metafor. K takovým metaforickým archetypům, znovu kultivovaným secesí, patří kontrast černé a bílé barvy, jenž dominuje na secesních grafikách, kontrast symbolizující smutek a radost. Vždy v černém chodí obě neukojené Máši – Máša Šamrajevová z *Racka* i Máša Kulyginová ze *Tří sester*. V bílých šatech vystupuje v prvním dějství *Racka* Nina Zarečná i nejmladší ze *Tří sester* Irina. Bílý je zabítý racek i ptáci na modré obloze v představách Iriny o štěstí (v prvním dějství *Tří sester*). Bíle kvetoucí višňový sad vyvolává v Raněvské vzpomínku na zesnulou matku jdoucí po sadu v bílých šatech atd. Ornitologické motivy typické pro secesi se tu objevují v romantické podobě ptáků – symbolu štěstí a svobody, např. v pohledu Máši na let tažných ptáků – divokých hus či labutí ve 4. jednání *Tří sester* či v monologu Jeleny Andrejevny ve 3. jednání *Strýčka Váni*, když si mladá žena nemocného starce uvědomuje všechnu ubíjející prostřednost svého okolí i svou neschopnost se z něho vymanit. Ví, že se o ní říká, že má rusalčí krev – opět typicky romantický symbol, kultivovaný secesí, stejně jako motiv anděla. V kontaminaci s motivem drahých kamenů jej vložil Čechov do úst Soni, pronášející závěrečný monolog hry *Strýček*

⁷² Viktor Kudělka, *Čechovův přínos světovému dramatu*. Sborník prací Filozofické fakulty Masarykovy univerzity D 29, 1982, 105–112.

Váňa: „uslyšíme anděly, nebe bude samý diamant, uvidíme, jak všechno zlo na zemi, všechno naše utrpení utone v milosrdenství, které zaplní svět a náš život bude tichý, něžný a sladký jako laskání.“⁷³

Funkci neoromantického dekoru plní i citace či parafráze veršů Puškinových a Lermontovových. Čechovovi hrdinové jimi vesměs symbolizují své duševní prožitky, pocity a touhy. Např. strýček Váňa zamilovaný do Jeleny Andrejevny, jež ho dráždí svou lhostejností a chladem, si uvědomuje, že promeškal svou dobu podobně jako Oněgin, jemuž Tatána při osudovém setkání připomíná, jak blízké bylo kdysi oběma štěstí. Její slova: „A štěstí bylo přec tak snadné.“ („A šťast'je bylo tak možno,“ XLVII.) Vojnickij parafrázuje takto: „Vždyť to bylo tak snadné.“ („Veď eto bylo tak možno.“)⁷⁴ Nesnesitelný duelant Soljonyj se stylizuje do pozice nepochopeného Lermontova a cituje vymyšlené verše z Puškinových *Cikánů*: „Nezlob se Aleko... Zapomeň, zapomeň na své sny...“ („Ne serdis', Aleko... Zabud', zabud' mečtanija svoji.“)⁷⁵ Pohádková idyličnost předzpěvu Puškinovy poemy *Ruslan a Ludmila* je v příkrém kontrastu se zoufalstvím Máši po odchodu Veršinina. A přesto se jí v této chvíli vybavují právě tyto půvabné verše o zeleném dubu na břehu mořské zátoky a učeném kocouru, co kolem něho chodí na zlatém řetěze. Podobných příkladů bychom mohli uvést více. V Čechovových dramatech se vůbec hodně cituje. Konfliktní vztah mezi Arkadinovou a Trepljovem je hned v úvodu *Racka* naznačen replikou z *Hamleta*, vyjadřující analogickou situaci, kdy syn viní matku z neřestí.⁷⁶ Milostný vztah Arkadinové k Trigorinovi je demonstrován na textu Maupassantovy povídky *U vody*. Nina v závěrečné scéně s Trepljovem cituje Turgeněvova *Rudina* a přirovnává se k bezprizornímu poutníkovi atd.

Oblíbené barvy secesního dekoru zlatá a stříbrná související s novoromantickým kultem nebeských těles, nacházejí u Čechova své uplatnění stejně jako u řady jeho současníků symbolistické, impresionistické a vitalistické orientace – Ivanova, Balmonta, Brjusova, Bloka, Bělého aj.⁷⁷ Irininy bílé šaty

⁷³ Vzhledem k určitým nepřesnostem dosavadních vydání cituji originál zde i dále ve vlastním tlumočení.

⁷⁴ A. S. Puškin, *Eugen Oněgin*. Přel. Josef Hora. Praha, Svoboda 1949, 274. Týž, Jevgenij Onegin. In: Polnoje sobranije soč., t. 5, Moskva, Academia 1935, 234. A. P. Čechov, *Polnoje sobranije sočinenij i pisem*, d. 13, Moskva, Nauka 1978. Podle tohoto vydání cituji i dále označením stran přímo v textu.

⁷⁵ Srov. poznámky k dramatu *Tři sestry* v témže vydání, 465.

⁷⁶ Typologickým srovnáním *Racka* s *Hamletem* se zabývá Thomas G. Winner. Srov. polský překlad jeho stati „Meva“ Czechowa a „Hamlet“ Szekspira – badanie chwytyw dramatyecznych. In: Czechow w oczach, o. c. 233-248.

⁷⁷ L. Dolgopolov, *Na rubeže vekov*, gl. Gor'kij i problema „Detej solnca“ (1900-e gody). Leningrad, Sov. pisatel' 1977, 60-95.

ze začátku *Tří sester* jsou zality sluncem májového jitra, které v představách sester vyvolává vzpomínku na podobné slunečné ráno, prožité kdysi v Moskvě. Moskva symbolizující ve hře touhu sester po novém životě tak nabývá přímo kultovní podoby. Jindy slouží sluneční symbol Čechovovi jako tragický kontrapunkt. Strýček Váša přirovnává svůj zmarřený život k paprsku slunce, pohlcenému jamou (79). Na konvenční frázi Jeleny Andrejevny o hezkém počasí reaguje týž hrdina cynickou replikou, že za takového počasí je nejlepší se oběsit (71). Obdobnou metaforu o pohlceném slunci Čechov užil v *Rackovi*. Ve hře mladého Trepljova se Světová duše přirovnává k zajatci uvrženému do hluboké prázdné studny. (Téhož motivu užil i Hauptmann v *Potopeném zvonu*.) Ostatně celý monolog této hry ve hře je typicky dekadentně a symbolisticky secesní. Svou eschatologickou motivací předchází pozdější drama Valerie Brjusova *Země* (1904). Obyvatelé tam žijí jen díky obrovské kopuli, jež pokrývá zemi. Brjusov tedy podává jakési spásné, ovšem pouze dočasné řešení záchranu života na zemi. Jeho absolutní zánik líčí hra Trepljovova, inscenovaná na břehu jezera, v jehož temných vodách se koupe odraz právě vzešlé lunny. Tato romantická přírodní dekorace je provázena zjevením d'ábla, jenž je v souladu s celkovou filozofickou stylizací, na níž zachovaly stopy dualistické bogomilské představy, označován za pána materiálního světa. Jeho zjevení je v duchu folklorně stylizovaných křesťanských představ provázeno světelnými a čichovými efekty, jako jsou ohnivé oči, světla bludiček a pach síry.

O filozofických zdrojích Trepljovovy hry – Vladimíru Solovjovovi a Fr. Nietzscheovi – jsme se již zmiňovali. Solovjovovo přesvědčení o existenci Sofie – moudrosti, jež je výrazem světové duše, zde našlo svou ideální interpretku v mladistvé, světem nedotčené Nině Zarečné, jež recituje s takovým citem, že nepředpojatému posluchači doktoru Dornovi se třesou ruce vzrušením. Nietzscheova symbolická zvířata lev, orel a had, obklopující Zarathustru, jež mají svůj pravděpodobný zdroj v biblickém *Zjevení sv. Jana*,⁷⁸ jsou sice u Čechova patřičně rozmnožena, shoda s Nietzscheem je však v začátku citace evidentní. Zvířata jako symbol života, s jejichž zánikem země pozbývá své tvářnosti, se objevují posléze i v monologu racionalistického doktora Astrova ve *Strýčkovi Vášovi*. Astrov v něm líčí postupný zánik fauny a flóry ruských lesů, které jsou jeho největší vášní. Lékař, jenž za své praxe poznal veškerou bídu ruského venkova, vidí příčiny těchto jevů v rovině sociální. Jeho celoživotní snaha, s níž se svěřuje milované ženě, však vyznívá stejně beznadějně jako monolog Světové duše. Je to týž začarovaný kruh, jehož magickou silou se marně snaží Čechovovi hrdinové překročit. V monologu Světové duše Čechov

⁷⁸ *Biblií svatá*. Kutná Hora, Česká biblická práce 1949, 281.

stylizuje i filozofické premisy I. Kanta a A. Schopenhauera, jehož četl již jako gymnazista.⁷⁹ Projevilo se to v pasáži o království světové duše, jež nastoupí po zániku všehomíra, kdy duch a hmota splynou v jedno v nádherné harmonii (14). Čechov znal dobře filozofické zdroje dekadence a symbolismu a dovedl jich plně využít v hluboce promyšleném básnickém textu, tak nespravedlivě zesměšněném, že na této základní zápletce bylo možné vybudovat celé drama. O tom, jakou důležitost své „hře ve hře“ Čechov přikládal, ostatně svědčí i skutečnost, že týž text tvoří i finále dramatu. Při závěrečném setkání Niny s Trepljovem, té Niny, která prošla životním martyriem, aby v něm našla samu sebe a svůj talent, zaznívá opět pasáž o zániku veškerého života na světě. Je to týž symbol ztracených iluzí, týž zvuk prasklé struny, zaznívajíc v závěru *Višňového sadu*. Čechovova dramata mají kruhovou kompozici a jsou budována na stejném principu jako hudební symfonie, tj. na kontrastu a opakovaných lejt motivech, ústících v závěrečnou gradaci, zpochybňující vše, co bylo jako touha plná nadějí vysloveno v prvních scénách, a dospívající známou negací negace ve velikou syntézu. Všechny čtyři vrcholné Čechovovy hry mají čtyři dějství. Dvě z nich autor označuje jako komedie, ačkoli to komedie nejsou (*Racek*, *Višňový sad*), jednu jako scény z venkovského života (*Strýček Váňa*) a jen jednu jako drama (*Tři sestry*). Ve všech hrách je tolik analogií a téma téměř totožné, že nemůže jít o náhodnou shodu – je to záměrně, i když postupně a s přestávkami budovaná symfonie o čtyřech větách. Za předsymfonie (abychom se vyjádřili slovy Andreje Bělého)⁸⁰ lze označit dvě celovečerní hry: *Platonova* (*Hra bez názvu*, *Bezotčovština*, 1878; 1923)⁸¹ a *Ivanova* (1887; 1887), v nichž již zaznívá téma, jímž byl Čechov přímo posedlý – téma zklamaných nadějí, neuskutečněných tužeb a rozčarování, které však nekončí rezignací. Snad ani ve hrách Gorkého není tolik výroků o budoucím štěstí, jako je tomu u Čechova, jenž s touto nekonečnou nadějí vyprovází do světa všechny mladé lidi, které život nezlomil: Ninu Zarečnou z *Racka*, Irinu ze *Tří sester*, Soňu ze *Strýčka Váni* a Aňu s Trofimovem z *Višňového sadu*. Je to vykoupení z oné disharmonie, s níž Čechov řeší osobní vztahy svých hrdinů, trpících nenaplněnou láskou (v jeho hrách se milenci míjejí jako vlaky směřující jinam) či marnou nadějí na lepší život. Tyto mo-

⁷⁹ G. Berdnikov, *Čechov*. Moskva, Molodaja gvardija 1974, 21. Podle vzpomínek Čechovova spolužáka z taganrožského gymnázia A. Drosssiho Čechov v té době četl Boeckla a A. Schopenhauera.

⁸⁰ A. Bělyj je autorem čtyř *Symfonií* a jedné *Předsymfonie*, kterou však zničil. Srov. D. Kšicová, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c., 145–152.

⁸¹ Datum napsání a datum otisknutí. Pod názvem *Platonov* byla hra uváděna v Československu. Rukopis objevený po revoluci v bankovním seřfu M. P. Čechovové byl poprvé otisknut r. 1923 pod názvem *Bez otce* (*Bezotčovština*) na základě vzpomínek spisovatelova bratra M. P. Čechova. Srov. A. P. Čechov, *Polnoje sobranije sočinenj*, o. c. sv. 11, 393–402.

menty jsou u Čechova vždy podmalovány hudbou. Úvodem k Trepljovově hře v *Rackovi*, jenž znamená začátek milostných kolizí, zaznívá typicky secesní nástroj – roh. Přiznání Máši Šamrajevové k beznadějně lásce, kterou chce vyrvat i s kořeny, zaznívá na pozadí melancholického valčíku, který hraje rovněž nešťastně zamilovaný Konstantin Trepljov. Ve *Strýčkovi Váňovi* provází hudba provokační nálady zahořklého Vojnického, litujícího vlastní promarněný život (srov. scénu s Těleginovou kytarou ve druhém dějství). Sestry si uvědomují tíživost a beznadějnost své izolovanosti zvláště intenzívně, když odchází pluk a za scénou hraje kapela pochod. Lapidárně to vyjadřuje Máša slovy: „Jak ta hudba jenom hraje. Odcházejí, jeden odešel navždy, nenávratně, zůstali jsme sami, abychom začali žít znovu. Musíme žít... Musíme žít...“ V závěru *Višňového sadu* zní za scénou tupé údery sekery, symbolizující definitivní zánik sadu, o který všichni tolik stáli a který je vydáván napospas stejně jako starý sluha Firs, o kterém se mluví do poslední chvíle a který přece jen zůstává opuštěný v opuštěném domě. Údery sekery jsou tak logickou gradací zvuku prasklé struny, zaznívající poprvé ve druhém dějství a podruhé v samém závěru hry jako symbol něčeho nenávratně ztraceného. Čechov tak opět vědomě navazuje na populární romantický metaforický archetyp, českému čtenáři tak dobře známý z Máchova *Máje*.⁸² Archetyp sadu, zahrady, v křesťanské mytologii ztotožňovaný s rájem, dodává textu symbolického souznění se ztraceným rájem.⁸³

⁸² Srov. verše K. H. Máchy ze závěru 3. zpěvu *Máje*: „Zbortěné harfy tón, strhané strůny zvuk“, K. H. Mácha, *Spisy*, sv. I, Praha, SNKLHU 1959, 45. Téhož motivu užil i šestnáctiletý I. S. Turgeněv v poemě *Steno*, kde zvuk prasklé struny provází zjevení jeho démona, zbroceného krvi. Řadu zvukových efektů podobného typu obsahují i poemety Byronovy. Srov. D. Kšicová, *Romantické poemety I. S. Turgeněva*. Acta Universitatis Carolinae, Slavica Pragensia, XXVII, Ivan Sergejevič Turgeněv. Sborník statí, Praha 1987, 41–51. Táž, *Romantičeskije poemety I. S. Turgeneva*. Slavica XXIII, Debrecen 1986 (Annales Instituti Philologiae slavicae), 213–226.

⁸³ Danielle Fouilloux a kol., *Slovník biblické kultury*. Praha, Ewa Edition 1992, 196–197.

6. Poetika secesní dramatiky

Vysoké oceňování hudby za neoromantismu není náhodné. Hlavní teoretik ruského symbolismu Andrej Bělyj ve stati *Formy umění* (1903) staví hudbu v návaznosti na Baudelaira a Verlaina na nejvyšší místo mezi uměními a v praxi se vědomě pokouší o vyjádření hudby slovesnými znaky ve svých čtyřech **Symfoniích** (1899–1907). V secesi spojení linie s plochou produkovalo rytmus jako důležitou stylovou kategorii, která v architektuře nacházela svůj výraz v gradaci hmot a v dvourozměrné malbě v pořadí a vztahu jejích dekorativních plánů.⁸⁴ K této problematice se ostatně ještě vrátíme.

Základní etický problém lidí na křižovatce je charakteristický nejen pro Čechova, ale i pro ranou dramatikou **Maxima Gorkého** (1868–1936). Jeho hrdinové také neustále diskutují o smyslu své existence a touží po lepším životě. A podobně jako u Čechova jenom málokdo z nich ví, jak žít. Rozdíl mezi oběma dramatiky je především v rovině sociální. Místo šlechty se v díle Gorkého do popředí dostávají drobní podnikatelé – představitelé inteligence raznočinského původu – a lidé, kteří se dostali až na sám okraj společnosti. Naturalistický detail je proto v dramatech Gorkého velmi častý. Zvláště markantní je to při zobrazování ženské problematiky. Při vytváření lidových postav Gorkij zjevně rozvíjí Někrasovovu charakteristiku ženy jako otrokyně otroka (Anna a Nataša, *Na dně*, *Avdotja*, *Děti slunce*). Jeho ženy z vyšší společnosti však již nehrají roli panenek na hraní, jak je tomu v Ibsenově *Noře*. Doléhá na ně prázdnota jejich života, kterou se snaží zaplnit buď kupením flirtů (Julie Filipovna z *Letních hostí* – *Dačnicki*, 1904) nebo rodinnou roztržkou s nemilovaným mužem, kterým pohrdají (Varvara z téže hry). Tradiční postavy učitelek Gorkij líčí v *Maloměšťácích* (*Meščane*, 1901) ve dvou protipólech. Osud Taťány v mnohém připomíná nejstarší ze *Tří sester*. Práce s dětmi je pro ni jen východiskem z patové situace a nepřináší jí žádné uspokojení. Její přítelkyně Cvetajevová naopak vidí v dětech budoucí osobnosti a má je ráda. Nově pak Gorkij uvádí do ruské literatury postavy básníků (Kalerie z *Letních hostí*, *Lízy z Děti slunce* – *Deti solnca*, 1905) a lékařky – (Marie Lvovna z *Letních hostí*). Jeho hrdinové – podobně jako postavy Čechovových her – nacházejí východisko ze životních krizí v práci. Rovněž symbolika spojuje Gorkého s modernou. Autor užívá oblíbeného protikladu jara s jeho nadějami a zimy s tvrdou realitou (*Na dně*, 1902), symboliky nepo-

⁸⁴ Petr Wittlich, *Česká secese*, o. c. 14.

skvrněnosti horských výšin (*Letní hosté*) i očištné síly slunce (*Děti slunce*). Vlastní secesní poetika je pak vesměs spjata s básnickým textem, kterým Gorkij rovněž v duchu moderny hojně prokládá své hry. Četba i tvorba jeho hrdinek pak zcela odpovídá jejich mentalitě a je stavěna záměrně do ostrého protikladu s jejich všedním životem. Líčením noci s obrovskou lunou, vloženým do úst učitelky Taťány, začínají *Maloměšťáci*. V četbě románek z „červené knihovny“ nachází svůj druhý vysněný život Nasta ze hry *Na dně*. Symbolem lepšího života se stává protěž ze stejnojmenné básně v próze, kterou recituje básnička Kalerie (*Letní hosté*). Líza, jež utrpěla šok za revolučního masakru, recituje své verše o rudém písku v okamžiku, kdy v plné síle propuká její šílenství. Krásná literatura je dávana do záměrné opozice ke strážlivé realitě. Všechny texty, jež jsou v uvedených hrách Gorkého citovány, mají symbolisticko-dekadentní charakter. Právě tato část ruské dramatiky má k secesi nejbliže.

Řada ruských symbolistů publikovala v nejznámějších časopisech ruské moderny *Svět umění* (*Mir iskusstva*, 1899–1904), *Zlaté rouno* (*Zolotoje runo*, 1906–1909), *Váhy* (*Vesy*, 1904–1909), *Apollón* (1909–1917) či v almanaších jako byly *Severní květy* (*Severnyje cvety*, 5 sv. 1901–1904, 1911). Nahlédneme-li např. do almanachu *Severní květy*, nazvaného podle někdejšího stejnojmenného periodika Puškinova, přesvědčíme se, nakolik byl žánr dramatu v době hlavního rozkvětu secese přitažlivý. Svědčí o tom nejen fakt, že dramatem jsou zahajovány tři ročenky a že zde bylo otištěno celkem pět dramat (ve čtvrtém svazku dokonce tři), ale i perzonální zastoupení autorů. O drama se totiž v této době pokoušeli i básníci, jako Zinaida Gippiusová, Andrej Bělyj či K. D. Balmont, jejichž tvorba se vesměs ubírala jiným směrem. První ročník almanachu *Severní květy* zahajovalo pohádkové drama Z. Gippiusové *Posvátná krev* (*Svjataja krov'*, 1901).⁸⁵ Známa petrohradská básnička **Zinaida Gippiusová** (1869, Beleva, Tulská gubernie – 1945, Paříž) volí pro svou dramatickou prvotinu námět ze světa vodních vil, podobně jako Jaroslav Kvapil, jenž téhož roku napsal libreto k proslulé Dvořákově opeře *Rusalka* (1901). Na rozdíl od obvyklého folklorního pojetí těchto bytostí jako věčně mladých a krásných, Gippiusová je přibližuje světu lidí. Její rusalky mají dětství, dospělost i stáří. Nakonec se mění v mlhu a s jejím rozplynutím mizí. Na tomto principu konečného zániku je vybudován konflikt hry, založený nikoli na milostné touze zamilované mladé ženy, jak je tomu v Kvapilově *Rusalce*, nýbrž na problému existenciálním. Hrdinkou je mladičká rusalka, zasažená ob-

⁸⁵ Zinaida Gippius, *Svjataja krov'*. In: *Severnyje cvety*, I, Moskva, A. I. Mamontov 1901. Drama i rasskazy. Slavische Propyläen. Texte in Neu-und Nachdrucken, B. 114, München, Wilhelm Fink Verlag, 1972, 1–36. Uvedené vydání zahrnuje pět ročníků tohoto almanachu. Tohoto vydání používám i nadále.

vyklým traumatem adolescentů. Zdrčena poznáním svého budoucího definitivního zániku, touží stát se člověkem s nesmrtelnou duší. Do hry vstupuje svět poustevníků, zpopularizovaný v ruské kultuře Něštěrovovými obrazy (*Poustevník*, 1888–89, *Zjevení chlapce Bartolomeje*, 1889 aj.). Na radu čarodějnice totiž mladičká Rusalka vchází do jejich příbytku v podobě pokušení mladého mnicha. Láska zde nabývá zcela jiné podoby, než je tomu u Kvapila. Jde totiž o něžný vztah, jaký bývá mezi dědečkem a vnučkou, protože dívka nenachází pochopení u mladého, nýbrž u starého mnicha, který v ní vidí nešťastné dítě. Křtem z jeho rukou získává nemrtelnou duši a současně i prokletí věčné viny, protože je nucena starce zabít, aby zachránila jeho duši. Zatímco toto dílo Gippiusové zůstalo knižním dramatem,⁸⁶ některá další experimentální dramata otištěná v *Severních květech*, jako např. hra K. D. Balmonta, se na scénu dostala.

Konstantina Dmitrijeviče Balmonta (1867–1942) vyprovokoval k napsání jeho jediného dramatu *Trojí květenství* (*Tri rascveta*, 1905) jeho blízký přítel A. P. Čechov. Historie jejich přátelství do značné míry koriguje vžitý názor, že Čechov byl zapřisáhlým odpůrcem ruské moderny. Oba autoři si totiž dopisovali od r. 1895, kdy se z Balmontova podnětu seznámili. Zvláště se sblížili na podzim r. 1901 v Jaltě, kam Čechov pozval Balmonta poté, kdy mu byl za radikální báseň *Malý sultán* (*Malen'kij sultan*) zakázán pobyt v univerzitních městech. Za půlročního Balmontova pobytu v Jaltě se stýkali téměř denně. Tehdy také Balmont slíbil Čechovovi, že pro MCHAT napíše hru. Výsledkem bylo právě zmíněné lyrické drama *Trojí květenství*, otištěné v almanachu *Severní květy*.⁸⁷ Ústředním tématem této hry, jež je typickým příkladem dramatu idejí, v té době tak populárního, je základní devíza Balmontovy tvorby i jeho životního stylu: život je sled prchavých okamžiků, jejichž zachycení je posláním básníka. Na tomto principu jsou vybudovány všechny tři výjevy, odehrávající se v různých časoprostorech, které autor určuje zcela přesně, podobně jako vznik svých básní. První výjev se odehrává za jarního poledne na břehu jezera, kde posléze zahyne Mladík, riskující život, aby své

⁸⁶ Z. Gippiusová se podílela spolu se svým mužem D. S. Merežkovským a společným přítelem obou Dmitrijem Filosofovem na napsání hry *Makový květ* (*Makov cvet*, 1907). Divadelní inscenace se však dočkalo až její třetí drama *Zelený prsten* (*Zelěnoje kol'co*, 1916), kterou úspěšně nastudoval Mejerchold jako zahajovací představení druhého studia MCHATu (premiéra byla 24. 11. 1916). Srov. *Istorijskij russkogo dramatičeskogo teatra*, t. 7, 1898–1917, Moskva, Iskusstvo 1987, 176, 403, 412. O blízkém vztahu Gippiusové k MCHATu ostatně svědčí i její recenze *Slovo o teatre*, zařazená do 2. sv. kritik, jež psala pod pseudonymem Anton Krajnij v letech 1899–1907. Knižně vyšly pod názvem *Literaturnyj dnevnik*, S. Peterburg, M. V. Pirožkov 1908.

⁸⁷ K. D. Bal'mont, *Tri rascveta*. Severnyje cvety, IV. In: Moskva, Skorpion 1905, München 1972, 1–28. Překlad názvu *Trojí květenství* přejímám ze seminární práce Pavla Kleina, *K. D. Balmont – dramatik*. Rkp. Ústav divadelní a filmové vědy, FF MU, Brno 1996.

vyvolené přinesl nedostupný leknín. Druhý obraz je umístěn na palouk neda-leko starého hradu, kde se při západu slunce setkává táž dívka Jelena s Milu-jícím. Tentokrát je počet postav rozšířen o Přízrak života a sedm květinových dívek, jež spojují různé odstíny červeně. V dramatu plní funkci antického chóru. Výjev končí rovněž smrtí muže, který chtěl původně zabít Jelenu, ne-opětující jeho lásku, pak však zabíjí sám sebe. Třetí obraz je umístěn do mod-rého pokoje, za jehož okny jsou vidět hvězdy a obrysy zasněžených hor. Mi-lujícím mužem je tentokrát básník, který jako jediný získává Jeleninu lásku. Protože si oba uvědomují, že okamžik vrcholného štěstí nelze zvěčnit v tom-to pozemském životě, spojují se pro život věčný. Rozplynou se jako mlha, podobně jako rusalky Z. Gippiusové. Obě hry jsou výrazně dekadentně sym-bolistické a secesní. Pomíjivost světa pozemského zaměňují věčným životem duše, ve který skálopevně věří. Vztah ke smrti druhých je však v obou hrách odlišný. Malá rusalka sama zabíjí, a to člověka, který je pro ni nejdražší na celém světě. Muka, která ji očekávají proto přijímá zcela lhostejně a smrt, kterou způsobila pro záchranu duše toho druhého pro ni zůstane věčným prokletím. Jelena přijímá smrt svých prvních dvou nápadníků zcela lhostejně, i když zemřeli z lásky k ní. Ireálně deklamační způsob výstavby dialogů je předzvěstí absurdního dramatu 20. století, v němž smrt lidí přijímá někdy podobu velkého úklidu (sr. Ionescovo drama *Lekce*). I pro Jelenu je smrt ná-padníků, jež nemiluje, přijatelným řešením situace. Psychicky je Jelena velmi blízká samému autorovi. Absolutní hodnotou je pro ni změna. Sama se však nemění, proto je věčně mladá. A nemění se proto, že každý den začíná žít znovu a každý den umírá.⁸⁸ Má pocit, jakoby žila věčně. Je fakticky mladší než její partneri, a přesto se k nim chová jako k dětem. V prvních dvou obra-zech je svým pocitem dlouhověkosti blízká hrdince Čapkovy *Věci Makropu-los*. Je přirozené, že taková dívka se mohla zamilovat jediné do stejně cítícího Básníka. Autor tak v závěru vytvořil dvojici dvoupohlavních dvojníků, od nichž se mohl osvobodit jediné tím, že je poslal na onen svět. Vždyť i Jelena je básnička – od příchodu sedmera květinových dívek očekává především souzvuk jejich zvonivých veršů. V duchu neoromantismu si milenci zvolili pro svoje splnutí do jediné substance mrazivé novoluní uprostřed horských velikánů. Věčné plynutí času je v Balmontově *Trojím květenství* vyjádřeno ještě jedním charakteristickým secesním symbolem – točícím se vřetenem, sprádajícím nekonečně dlouhou nit.⁸⁹

Mnohé z těchto typicky impresionistických a secesních rysů ovlivnily ta-ké tvorbu básníka **Vjačeslava Ivanova** (1866 Moskva – 1949 Řím). Ivanov je

⁸⁸ Tamtéž, I. obraz, s. 3.

⁸⁹ Tamtéž, 2. obraz, s. 13.

autorem dvou tragédií na antická témata: *Tantalos* (1905) a *Prométheus* (1919). První z nich byla otištěna rovněž v Severních květech.⁹⁰ Tantalos v ní vyznává podobně jako Básník a Helena z Balmontova dramatu krásu okamžiku. Goetheovská touha po jeho zastavení mu však přináší prokletí. Prvorozený syn Broteas, který je plodem takové chvíle, se stal příčinou smrti své matky a vlastního otce nenávidí. Za svého druhého sňatku, kdy „líbal Věčnost a ta zase svůj Okamžik“, poznal, že „okřídlený okamžik a věčnost – květina země a nebeská klenba – jsou jenom jeho zrcadlem a on zůstává sám.“⁹¹ Tantalovo prokletí spočívá v tom, že nezná smrt ani nesmrtelnost, protože pozbyl vědomí času. Okamžik je pro něho věčností, dostatek jej tísní.⁹² Podobně rozporný je i jeho vztah ke slunci – jednomu z ústředních symbolů vitalistické tváře secese. Drama totiž začíná zcela balmontovským vzýváním a oslavou slunce. Tantalos, stojící na skalní výspě, tvořící jakýsi trůn, probouzí Slunce, v němž vidí svůj obraz. Sbor pak oslavuje nejen slunce, ale i krále Tantara, jemuž členové chóru přinášejí korunu z orosených růží. Příroda viděná a opěvovaná sborem, má charakteristické secesní rysy: zahrady v něm uléhají do smaragdového údolí, v němž se jako had vine řeka. Nad hlubinou visí stříbro labutí, vznášejících se nad stříbrným vodním vírem.⁹³ Protikladem tomuto jásavému vidění přírody a krále slunce je pak Tantalův pád, kdy jej Zeus potrestal věčným prokletím za pohanu bohů, jimž předložil jako krmí svého milovaného syna Pelopa. Tehdy Tantalovi pohaslo slunce a dusí jej jeho protihrač – černé slunce. Toto typicky dualistické vidění kosmu Ivanov posléze rozvinul v poemě *Sluneční prsten* (*Solncev persteň*, 1911). Ono druhé slunce zde dostalo podobu dolního slunce, svítícího na druhé polokouli.⁹⁴ Z filozofického systému Vladimíra Solovjova Ivanov přejímá pojetí bohočlověka. Pro Tantara však není toto poslání požehnáním, nýbrž prokletím. Vlastní hrdost mu nedovolí, aby se stal prostředníkem mezi bohy a člověkem.⁹⁵ I to je jeden z rozporů, charakteristických pro tragickou podobu moderny a secese.

Antická mytologie se stala ústrojnou součástí evropské moderny. Secese jí propůjčila svou specifickou tvářnost, budovanou na nietzscheovsko-bergsonovských filozofických premisách. Antický mýtus o ženě toužící vyvo-

⁹⁰ V. Ivanov, *Tantal*. Severnyje cvety IV, 1905, München 1972, 197–250.

⁹¹ Tamtéž, 205, překlad D. K.

⁹² Tamtéž, 220.

⁹³ Tamtéž, 202. Volná parafráze, D. K.

⁹⁴ D. Kšicová, *Poema za romantismu a novoromantismu*, o. c. 138–140.

⁹⁵ O Tantalovi V. Ivanova píše zasvěceně v monografii o ruském symbolistickém dramatu Maria Cymborska-Leboda, *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*. Lublin, Uniw. M. Curie-Sklodowskiej 1992, 121–163.

lat mrtvého milovaného muže z podsvětí ožil na přelomu století hned v několika podobě. Podnětem se stal příběh z trojské války. Podle předpovědi měl zahynout první z Řeků, který se dotkne trojské půdy. Chytrý Odysseus skočil na svůj štít. Za ním následoval novomanžel Protesilaos, který se stal onou obětí. Z Euripidovy tragédie se dochovalo jen torzo. Námět byl oblíbený rovněž v pozdní římské lyrice. V době moderny zpracoval toto téma jako první významný představitel polské výtvarné i literární secese **Stanisław Wyspiański** (1869–1907), jehož sepětí s Krakovem, kde se narodil i zemřel, ho začleňuje do rakousko-uherského kontextu. Byl nejen básníkem, ale i významným malířem. Jeho poeticky stylizované figurativní malby a vitráže (např. ve františkánském kostele na Wawelu) jsou neodmyslitelnou součástí evropské secese. Byl členem skupiny krakovských modernistů *Umění (Sztuka)* a redaktorem časopisu polské moderny *Żivot (Życie)*. Napsal řadu poem a symbolistických dramát, z nichž některá zpracovávají antické náměty. K nim právě patří hra *Protesilaos a Laodamie (Protesilas i Laodamia, 1898)*, strukturně spjatá s žánrem poemy. Je to monodrama,⁹⁶ navazující na tradici monologické poemy typu *Mcyri* M. J. Lermontova. Antický chór zde plní funkci komentátora a protihráče. Poetice romantické poemy odpovídá i stylizovaná citace rapsodovy písně, opěvující hrdinství Protesilaa. Hlavním námětem tragédie je posmrtné setkání milenců, které je charakteristickou neoromantickou variantou preromantické tradice. Laodamiina erotická zpověď je psána v duchu naturalismu, charakteristického pro dekadenci i secesi, jak se s ním setkáváme v tvorbě blízkého přítele a spolupracovníka Wyspiańského **Stanisława Przybyszewského** nebo v díle **Jiřího Karáska** (např. ve sbírce *Sexus necans*). Líčení drahocenného zboží kupců, kteří je marně nabízejí truchlící Laodamii, odpovídá svou barevnou paletou a dekorativností stylu secese, stejně jako oblíbený námět rusalek, jejichž paže splývají s mořskými vlnami. Laodamiino svatební lože a tělo jsou zdobeny typicky secesními květinami: jasmínem, hyacintami a růžemi, podobně jak je tomu na mnoha plátnech Wyspiańského.⁹⁷ Mladý zpěvák, ucházející se o Laodamiinu přízeň hraje v tragédii tutéž negativní roli jako umělci v analyzovaných dramatech Ibsenových. Laodamiino setkání se zesnulým chotěm je líčeno v duchu známého obrazu M. Švabinského *Splynutí duší* (1896) nebo Preislerova *Polibku* (1895–96). Jsou

⁹⁶ S. Brzowski, *Współczesna powieść i krytyka*. Wrocław 1984, 275–315. J. Nowakowski, *Symbolizm i dramaturgia Wyspiańskiego*. Pamiętnik Literacki, 1962, z. 4, s. 423–450. W. Natanson, *Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia*. Poznań 1965, 108–114. *Stanisław Wyspiański*. Materiały dobrane i wstępem opatrzył J. Z. Jakubowski, Warszawa 1967. E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów S. Wyspiańskiego*. Wrocław 1972.

⁹⁷ Srov. T. Makowiecki, *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*. Warszawa 1935, 1969. S. J. Bojarska, *Wyspiański – Pastele*. Warszawa, 1980. Idem, *Wyspiański – Witraże*. Warszawa 1980.

to práce, které polský malíř nepochybně znal. Věčnost je symbolizována loukou plnou zlatých květů. Zvýrazněná ornamentálnost obklopující Laodamii v závěru tragédie připomíná přípravu na rituální sebevraždu Madame Butterfly ve stejnojmenné opeře Pucciniho (1904). Laodamie toužící po setkání se zemřelým manželem se probodne dýkou. Totéž téma zpracovalo na přelomu století několik ruských autorů, v jejichž tvorbě bychom mohli vystopovat různé varianty obdobných secesních postupů. Nejznámější jsou tragédie I. Annenského, F. Sologuba a V. Brjusova. Všichni užívají stejně jako Wyspiański neoromantické varianty antického chóru a veršové formy. Odpovídalo to přesvědčení symbolistů, že hudební složka dramatu musí být spjata s chórem.⁹⁸ Každý z uvedených autorů však toto téma zpracovává specifickým způsobem v souladu se svým životním názorem a v duchu vlastní poetiky. **Innokentij Annenskij** (1856–1909) zrestauroval všechny nedochované Euripidovy tragédie.⁹⁹ *Laodamie* (*Laodamija*, 1906) se stala jeho dramatem nejznámějším. Hra je budována na přesvědčení, že štěstí je náhodným darem osudu. Jeho Laodamie se vrhá stejně jako hrdinka Euripidova do ohně. Ve variantě **Fjodora Sologuba** (1863–1927) *Dar moudrých včel* (*Dar mudrych pčel*, 1906) si Laodamie nechává zhotovit voskovou sochu zesnulého Protesilaa. (S podobným námětem se setkáváme v novele D. S. Merežkovského *Láska silnější než smrt – Ljubov' sil'neje smerti*, 1895). Když je pak proti její vůli vosková figurina zničena, umírá i Laodamie. Děje se tak v duchu lidového archetypu, spojujícího život člověka se substancí, jež je mu blízká natolik, že po jejím zániku umírá (srov. sepětí dívky se stromem aj.). Varianta **Valerie Brjusova** *Zesnulý Protesilaos* (*Protesilaj umeršij*, 1911–12; 1914) je psána v duchu dekadentní erotiky. Zápletka vybudovaná na touze po realizaci svatební noci je z rodu kultovních obřadů iniciace, jež se v této době zvýšeného zájmu o negerskou kulturu a staré pohanské mýty dostává do evropského povědomí. Tajemným objevením Protesilaova meče v ruce Laodamie, jež jej použije jako smrtícího prostředku při své sebevraždě, Brjusov navazuje na „tajemné“ novely I. S. Turgeněva. Vzpomeňme, jak obdobně záhadně se objevily v ruce umírajícího mladíka vlasy mrtvé herečky, s níž se za života setkal jen jednou, a to letmo. U autora podivuhodného románu *Ohnivý anděl* (*Ognennyj angel*, 1908) z doby německé renesance, v němž se neustále prolíná

⁹⁸ I. Dukor, Problemy dramaturgii simvolizma. In: Literaturnoje nasledstvo, d. 27–28, s. 106–166. Dukor se zabývá podrobným srovnáním všech tří ruských variant tohoto námětu. Nově toto téma zpracovává Lena Silard, *Antičnaja Lenora v XX v.* Studia Slavica Hungarica XXVIII, 1982, 315–331. D. Kšicová, *Literaturnyj secession – fenomen neoromantizma*. Slavica Wratislaviensia XLIX, Acta Universitatis Wratislaviensis, 1990, 93–100.

⁹⁹ Dramata I. Annenského vycházejí z díla Euripidova. Jsou to: *Melanija-filosof* (1901), *Car' Iksion* (1903), *Laodamija* (1906), *Famira-kifared* (1913).

realita s fantastikou, však takový postup nijak nepřekvapí. Tématu setkání živé s mrtvým využil v karnevalové podobě S. Wyspiański ve svém nejlepším dramatu *Svatba (Wesele, 1901)*.¹⁰⁰ Duchové mrtvých zde dostávají podobu materializovaných vzpomínek na blízké zesnulé, jak je tomu např. v Maeterlinckově *Modrém ptáku*, nebo výjevů ze slavné minulosti Polska. Secesní poetice je *Svatba* blízká svou strukturou rytmického tance, stylizovaného v duchu Bergsonovy kategorie čistého trvání.

Pro dekadentní zobrazení smrti je charakteristický patos vznešenosti, jenž našel svůj výraz v dramate vídeňského autora **Hugo von Hofmannsthal** (1874–1929). V jeho jednoaktovkách *Tizianova smrt (Der Tod des Tizian, 1892)*, *Hlupák a smrt (Der Tor und der Tod, 1893)* je smrt zobrazována jako osudový předěl, v němž se aktivizují všechny duchovní síly člověka. Tuto myšlenku ostatně potvrzují výzkumy C. G. Junga, zdůrazňujícího, že „naši duši není umírání individua... lhostejné“. Projevuje se to duševní přípravou na smrt, jež bývá zpravidla ohlašována symboly i zvláštními změnami charakteru, které mohou delší dobu ohlašovat odchod ze života.¹⁰¹

V dramatickém torzu *Tizianova smrt* se umírání odehrává za scénou. Děj probíhá před domem velkého umělce. Zatímco jednadevadesátiletý malíř odchází na onen svět, jeho děti a žáci uvažují o smyslu života a geniální tvorby. Jsou přesvědčeni, že právě ona pomáhá překonávat bídu všednosti. Mistr a jeho žáci žijí v okouzlujícím světě krásy, připomínajícím Blokovo poemu *Slavičí zahrada (Solov'jinyj sad, 1915)*. Krása je zde chápána jako očištná síla. Tento charakteristický secesní rys je zdůrazněn i poetikou Hofmannsthalovy hry, využívající charakteristických symbolů v podobě květin a zvířat i typické barevné škály. Třebaže scéna končí Mistrovou smrtí, závěrečný monolog vynívá v duchu většiny pozdějších Čechovových her jako apotheóza života. V jednoaktovce *Hlupák a smrt* je smrt traktována jako bůh duše. Teprve tváří v tvář smrti si Klaudio uvědomuje veškerou prázdnotu svého života, kterou stvrzují i stíny jeho zemřelých příbuzných. Tehdy se v Klaudiovi probouzí cit. Uvědomuje si, že dosud nežil. Svůj nový život proto spojuje se smrtí. Jeho

¹⁰⁰ O dramatu S. Wyspiańskiego *Svatba* existuje bohatá literatura. Srov. např.: K. Wyka, *Legenda i prawda o „Weselu“*. Kraków 1950. A. Łempicka, *O „Weselu“ Wyspiańskiego*. Wrocław 1955. T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*. Toruń 1955. S. Sztudynger, „Wesele“ Stanisława Wyspiańskiego. Warszawa 1968. J. Nowakowski, *Wyspiański. Studia o dramatach*. Kraków 1972. (Srov. rec. K. Kardyni-Pelikánová, *Slavia* 1973, č. 4, s. 438–443.) *Wesele. Tekst i inscenizacja z r. 1901*. Oprac. J. Got, Warszawa 1977. S. Wyspiański, *Wesele*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław 1981. M. Cymborska-Leboda, *K vzniknoveniju i poetike teatra igry. Opyt tipologii dramy načala XX veka*. In: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria VI, Warszawa 1983, 63–71.

¹⁰¹ Carl Gustav Jung, *Duše moderního člověka*. Brno, Atlantis 1994, kap. *Duše a smrt*, 107–116, cit. 113.

poslední zvolání: „Smrti, ty budeš nyní mým životem!“ vyznívá jako hořký aforismus.¹⁰² Podobně i hrdina nejvýznamnějšího dramatu **Valerie Brjusova** *Země (Zemlja, 1903)* Teotl zdraví v závěru apokalyptické hry vítězící Smrt, která se mu zjevuje v podobě obra se zkoumavým pohledem. Celá umělá civilizace, jež žila po staletí v podzemí, krytém obrovskou kopulí, hyne v jediném okamžiku, kdy se po velikém úsilí podařilo zvednout skleněný kryt, oddělující Zemi od Vesmíru. Lidé zbaveni umělého kyslíku umírají v záři oslepujícího slunce.¹⁰³ To je modernistická varianta starého solárního kultu, jenž se stal jedním ze základních znaků secese. Ve Vídni byl použit jako dominanta domu umění *Secession* (1898), krytého nádhernou kopulí, zdobenou množstvím stylizovaných zlatých květů.

Sepětí života se smrtí, jež je chápána jako začátek nového života, je podle Michaila Bachtina charakteristické pro prvotní formy folkloru.¹⁰⁴ Třebaže smrt je v mnoha romantických a neoromantických dílech pokládána za osudovou nevyhnutelnost, setkáváme se v nich i s pojetím velmi blízkým těmto raně folklorním představám. Je to koncepce, jež zřejmě souvisí s vlnou vitalismu, který aktivizoval na počátku dvacátého století starý solární kult. V ruském symbolismu se to projevilo v řadě děl: v Balmontově sborníku veršů *Budeme jako slunce (Budem kak solnce, 1903)*, v básnické knize A. Bělého *Zlato v azuru (Zoloto v lazuri, 1904)*, v analyzovaném dramatu M. Gorkého *Děti slunce*, v povídce F. Sologuba *Zlaté schodiště (Zolotaja lestnica)* aj. Víru v pokračování života ostatně neztrácejí ani obyvatelé umělé Země ve stejnojmenném dramatu V. Brjusova. Vedle těch, kteří zoufale hledají východisko z patové situace, jsou však i radikálové Spolku mstitelů, kteří mají jediný cíl – postupnou fyzickou likvidaci obyvatel rozpadajícího se podzemního města. Pro jeho architektonické řešení je charakteristická řada zdobných detailů, podtrhujících vykonstruovanost této přestárlé civilizace. Nádhra interiérů s tropickou vegetací je představována v době, kdy se stropy prostorných sálů propadají. Vodotrysky v nákladných bazénech dávno vyschly, protože je naprostý nedostatek vody. Lidé jsou nuceni hledat útočiště stále hlouběji v zemi. Fantasmagorické Brjusovovo drama nabývá v dnešní době ekologických krizí na nové aktuálnosti.

¹⁰² G. fon Gofmanstal', *Poslednij čas (Glupec i smert')*. P'jesa v odnom dejstvii. Moskva 1910, 57. Z lit. srov. např.: W. Metzeler, *Ursprung und Krise von Hofmannsthals Mystik*. München 1956. Werner Volke, *Hugo von Hofmannsthal*. Hamburg 1967.

¹⁰³ V. Brjusov, *Zemlja*. In: *Severnyje cvety*, sv. 4, Moskva 1905, o. c. vyd. 1972, 147-196.

¹⁰⁴ M. M. Bachtin, *Formy vremeni i chronotopa v romane*. Kap. z knihy *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva 1975, 234-407, cit. 350.

7. Maska

Bohatá tematika lásky a smrti bývá v secesi často spjata s atributem masky. Původ masky, onoho prostředku předstírání, jenž se proto stal postupně symbolem lsti a atributem perzonifikovaného Klamu, Neřesti a Noci, jež je jejím pláštíkem,¹⁰⁵ je velmi starobylý. Doklady lze nalézt již na prehistorických skalních obrazech v Altamíře a Lasceaux, stejně jako v praxi sibiřských či afrických šamanů.¹⁰⁶ V antice je její genealogie spjata s kultem Dionýza a s vývojem tragédie. Proto je atributem její Múzy Melpomené. Tak se maska stala na dlouhá staletí symbolem dramatu. V době secese se pak dostává do zcela nových konotací. V architektuře se uplatňuje jako symbolický dekor, nahrazující neoklasicistickou a novorenesanční sošnou výzdobu fasád. Masky se zvláštním somnambulním výrazem byly produkovány podle šablon ve velkých sériích. Svým pravidelným rozmístěním v uzlových bodech staveb se stávaly rytmickým elementem fasád. Tak byl popularizován jeden z oblíbených prostředků symbolistického malířství.¹⁰⁷ V literatuře se maska stává strukturním znakem tajemství a zašifrovanosti uměleckých textů. Je-li maskou básníků již jejich pseudonym,¹⁰⁸ pak se nelze divit, že pseudonymy dvou nejvýznamnějších básníků ruského a českého symbolismu – Andreje Bělého a Otokara Březiny – mají typicky secesní charakter – oba poukazují na prvotní neposkvřenost něčeho nově se rodícího. Není divu, že jeden z experimentálních románů Andreje Bělého se jmenuje právě *Masky* (1932). Téma masky nalezneme ovšem již v ruské romantice. Charakteristickým příkladem je Lermontovovo drama *Maškarní ples* (1836), v němž je maska jedním ze základních stimulů zápletky. V symbolistické a secesní dramatice maska nabývá nové formace. Výstižně to vyjádřil Oscar Wilde, který v jednom ze svých esejí napsal, že maska řekne víc než některý obličej.¹⁰⁹ V ruské dramatice počátku dvacátého století sehrála maska zvláštní roli. Jako doklad si můžeme uvést dvě hry zcela disparátní. Úryvek z nenapsané mystérie mladého **Andreje Bělého** (1880 -1934) *Příchozí* (*Přišedšij*, 1905) a hru jednoho z největ-

¹⁰⁵ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha, Mladá fronta 1991, 266.

¹⁰⁶ Gerd-Klaus Kaltenbrunner, *Welt der Masken*. In: *Macht der Masken. Des Menschen Lust an Theater und Verwandlung*. München, Herder 1982, 11–35. K. G. Kachler, *Theater und Maske*. In: *Das Atlantischbuch des Theaters*. Zürich-Freiburg, Atlantis Verlag 1966, 217–245.

¹⁰⁷ Petr Wittlich, *Doba secese*. Praha, Artia 199, 126 n..

¹⁰⁸ G.K. Kaltenbrunner, *Welt der Masken*, o. c. 22–25. Miroslav Drozda, *Narativní masky*, o. c.

¹⁰⁹ P. Wittlich, *Doba secese*, o. c. 126.

ších tehdejších ruských dramatiků Leonida Andrejeva *Černé masky* (*Černyje maski*, 1907). V typicky knižní mysterii Bělého, v mnohém korespondující s jeho Symfoniemi, se maska vyskytuje jako prostředek náboženského kultu a obřadu, o jehož smyslu a užitečnosti pro prostý lid začíná pochybovat jeden z mladých žreců, jenž již tuší, že pod ní je jen prázdno. Příchozím je jakýsi Vykupitel, jenž však přichází na svět pozdě a proto je vzat na nebesa. I jeho krásný obličej působí jako strašná maska.¹¹⁰

Mnohem důmyslněji využil motivu masky **Leonid Andrejev** (1871 Orel – 1919 Helsingfors).¹¹¹ Jeho *Černé masky* se odehrávají ve středověké Itálii. V gotickém zámku mladého a krásného rytíře Lorence se připravují k velkolepému plesu. Zámek osvětlený množstvím pochodní plane v noci jako obrovská hranice. Hodovní síň naplní hosté v obludných maskách, kteří do zámku přišli přesto, že nebyl spuštěn padací most. Napětí je stupňováno postupným odhalováním reality – masky nejsou maskami, ale hrůznou skutečností, jež je jakýmsi živým zrcadlem Lorenzova nitra a jeho pochybností o vlastním původu. Motiv zrcadlení a jeho násobků je aplikován na osobu, jež je Lorenzovi nejbližší – na jeho mladou ženu, která se mu postupně ztrácí v řadě dvojnic. Oidipovský konflikt je u Lorenza spjat s motivem dvojnic-tví,¹¹² jenž je řešen smrtí Lorenzova dvojníka za podivných okolností. Divák zůstává na pochybách – svedl Lorenzo čestný souboj nebo to byla úkladná vražda? Všechno zůstává zamaskováno. Masku dostávají zvuky hudby i slova písně, jež se vymykají vlastnímu tvůrci. Nejvyšší hodnoty symbolistického panestetismu jsou tak zpochybňovány. Příchod černých masek, připomínajících obludný hmyz, přitahovaný ohněm a živící se hudbou, pak zvyšuje fantasmagorický dojem z výjevu, končícího pekelným ohněm, zachvacujícím celý zámek. Oblíbené symbolistické téma ztráty zdravého rozumu postihuje i Lorenza, jenž nakonec zahyne v plamenech spolu se svým věrným hrbatým šaškem. Záhuba v Andrejevově dramatu má však i svou pozitivní stránku. Oheň a smrt přináší očistu utrpením. Zrození nového života je naznačeno

¹¹⁰ M. Cymborska-Leboda, *The Mystery Play in the Works of the Russian Symbolists: Andrey Bely's „He Who Has Come“*. Scottish Slavonic Review 15, 43–58. Táz, *Dramat pod znakem Dionizosa. Mysl estetyczna a poetika gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1992, 67–86. Zde je analyzována i tvorba F. Sologuba a V. Ivanova, především jeho mystérie *Tantalos*. Zajímavý materiál o francouzském symbolismu obsahuje monografie Františka Deáka, *Symbolistické divadlo*. Bratislava, Tália-Press 1996.

¹¹¹ Srov. monografii M. Cymborske-Lebody, *Dramaturgia Leonida Andriejewa. Technika i styl*. - Warszawa 1989.

¹¹² Téma dvojnic-tví je v ruské literatuře velmi populární, srov. např. *Večery s panem dvojníkem* (*Dvojnik, ili Moji večera v Malorossii*, 1828) A. Pogorelského nebo novelu *Dvojník* (1846) F. M. Dostojevského.

v závěru – Lorenzova žena neumírá spolu se svým mužem, protože očekává narození jeho syna. Víra v pokračování života v dalším pokolení plní v dramatu roli katarze. Kultovní podtext hry je zcela evidentní.

8. Had

S motivem masky je nedílně spjat symbol hada. V evropském symbolismu a secesi je chápán nikoli jako synonymum satana a veškerého zla, jak je tomu v křesťanské mytologii, nýbrž v erotické znakovosti prvotních národů, u nichž znamenal plodnost, moudrost a léčivou sílu a jimiž byl mnohdy uctíván jako bůh. Například ve starém Egyptě had symbolizoval boha Chnubis. Hadi visící dolů hlavami byli součástí symbolu Abraksas, spjatého podobně jako drakohamy se solárním kultem.¹¹³ Had byl proto pojímán v obdobném magickém významu jako maska, užívaná u primitivních národů dodnes jako součást rituálních tanců. Není divu, že oba tyto symboly jsou využity jako dekorace čelní fasády vídeňského domu Sesece. V tomtéž erotickém smyslu užil motivu hada Turgeněv v *Písni vítězné lásky*. Obdobný význam má jedna z masek v analyzovaném Andrejevově dramatu. Je totiž zdobena dekorem, na němž se had žíznivě vpíjí do rudého srdce. Archetypického přirovnání řeky k vinoucímu se hadovi použil Ivanov ve svém dramatu *Tantalos*. Největší zastoupení má však motiv hada v díle **Fjodora Sologuba** (1863 Petrohrad – 1927 Leningrad). Had je stálou součástí poetiky jeho veršů, prózy i dramatu. Had se dokonce dostal do titulu jeho románu *Zaklínačka hadů* (*Zaklinatel'nica zmej*, 1921), jehož hlavní hrdinka je nadána hypnotickou silou. Sologub užívá symbolu hada v jeho původním významu jako synonyma čarování, jež je v Orientu a u primitivních národů součástí lidového léčitelství. Takto je prezentován had v dramatu *Vítězství smrti* (*Pobeda smerti*, 1907). V prologu tragédie je pak součástí epiteta, jímž je nadána hrdinka, jejíž jméno je záměrně převzato ze Cervantesova románu. Sologubova Dulcinea je totiž charakterizována jako *Hadooká v pyšné komnatě* (*Zmejinookaja v nadmennom čertoge*). Je to ponížená krasavice, nucená nosit živou a mrtvou vodu a snášet bití, neboť její sladká voda se v ústech nehodných mění ve vodu hořkou a trpkou. V samotném dramatu se pak stává matkou služky Algisty, která chce láskou přemoci srdce krále, jehož předtím získala lstí. Před popravou ji však nezachrání ani krása, ani moudrost, ani skutečnost, že je matkou králova syna. Král, který dal přednost královskému původu své ošklivé ženy Berty a odsoudil krásnou Algistu, je potrestán tak, že s celým dvorem zka-mení. Láska vítězí ve Smrti – Láska a Smrt jsou totožné – těmi slovy končí psychologicky velmi složité Sologubovo drama, inspirované starofrancouzskou legendou o Bertě dlouhonohé, matce Karla Velikého. V předmluvě se

¹¹³ V. Denkstein, *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*. Praha 1987, 6–9.

autor uchyluje k motivu masky, když říká: „Autor tragédie zaměnil masku polomaskou, stále však ještě neodhaluje svou tvář. Chce, aby jej poznali podle úsměvu, jenž se svíjí jako had v koutku jeho úst.“¹¹⁴ Výstižnější sepětí obou motivů bychom těžko hledali.

¹¹⁴ Fědor Sologub, *Pobeda smerti. Predislovije*. Sobranije sočinenij. Dramatičeskije proizvedenija. S. Peterburg, Šipovnik (nedatováno). Překlad D. K.

9. Groteska

Téma lásky a smrti se v době moderny vyskytuje v různých podobách. Nemusí to být vždy jen ona romantická a neoromantická láska až za hrob. Bývají to i různé varianty lásek a nelásek. Tak je tomu např. v díle známého rakouského dramatika, Čechovova vrstevníka a kolegy v oblasti medicíny **Arthura Schnitzlera** (1862-1931), jenž byl dobře obeznámen s Freudovou psychoanalýzou. Častým námětem jeho děl je zbytečně ztracený mladý život a pošlapaná láska. Hlavní hrdinka jeho hry *Milkování – Flirt* (*Liebelei*, 1896) ztrácí nejen svého milovaného, ale i veškerý smysl života, protože její partner byl zabit v souboji kvůli jiné ženě. Tragicky ústí milostný konflikt v jeho hře *Procesí stínů* (*Zug der Schatten*). Podobně jako v Turgeněvově novele *Klára Miličová* je hrdinkou mladá herečka, umírající na scéně. Plní tak přísahu, že se zabije v den svatby svého milého. A. Schnitzler, člen vídeňské Moderny, byl podobně jako Balmont programovým impresionistou. Nejmarkantněji se to projevilo v jeho erotické komedii *Chorovod* (*Reigen*, 1900), zobrazující v pásmu příběhů minutové lásky. Na principu divadla na divadle, užitého Čechovem v *Rackovi*, je vybudována jeho nejlepší groteskní komedie *Zelený papoušek* (*Der grüne Kakadu*, 1899), v němž přední herec experimentálního divadla zabíjí ze žárlivosti vévodu, milence své ženy. Protože se vše seběhlo právě v okamžiku dobytí Bastily, herec se nečekaně stává hrdinou revoluce. A. Schnitzler tak inicioval napětí mezi divadelní iluzivností a antiiluzivností, jež se stalo charakteristické pro dramatiky 20. století.¹¹⁵ Takto konstruuje svou nejzdařilejší komedii *Panoptikum* (*Balagančik*, 1906) významný ruský symbolistický básník **Alexandr Blok** (1880-1921), jehož knihovna obsahovala několik Schnitzlerových dramát.¹¹⁶ Blok napsal většinu svých her r. 1906 – v době intenzivní spolupráce s experimentálním petrohradským divadlem Komissarževské, kde byla komedie koncem roku uvedena v pozoruhodné režii Vsevoloda Mejercholda, který současně hrál roli Pierota. (Mejercholdovi

¹¹⁵ Z obsáhlé literatury věnované A. Schnitzlerovi srov. např.: Rolf-Peter Janz, Klaus Laermann, Arthur Schnitzler. *Zur Diagnose der Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart 1977. Rolf Alkledissen, Arthur Schnitzler. *Impressionistischer Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. Bonn 1985. E. Heresch, *Schnitzler in Rußland*. Wien 1982.

¹¹⁶ Srov. *Biblioteka A. A. Bloka. Opisanije*. Kn. 1-3, sest. O. V. Miller aj. Leningrad 1984-86, d. 2, 1985, 411-412. Je zde uvedeno sedm Schnitzlerových her v ruských překladech: *Grafinja Micci ili semejnij s'jezd*, *Zelėnyj popugaj*, *Intermecco*, *Krik žizni*, *Marionetki*, *Pokryvalo Beatriče*, *Poslednjaja volja*.

Blok také svou hru věnoval.) Blokova dramatická prvotina navazuje jakoby kruhem na Solovjovovu *Bílou lilii*. Jeho jednoaktovka je typickou burleskou, vybudovanou na neustálém narušování divadelní iluze. Do hry vstupuje sám autor, neustále zdůrazňující svůj umělecký záměr. Jeho banalitu narušují sami aktéři, jejichž divadelnost je zdůrazňována neustálými proměnami lidí v loutky a naopak. Podobně jako Solovjov paroduje i Blok mystickou filozofii a tajemné seance. Místo Smrti, kterou vyvolává shromáždění mystiků, přichází Kolombina, již v jejím prvním i druhém zjevení poznává bezpečně pouze její ženich Pierot. Smrt jako krásná a milá dívka navazuje na východní motiv, použitý mladým Lermontovem v jeho poemě *Anděl smrti*. I tradiční podoba Smrti ve druhém zjevení nabývá po příchodu milujícího Pierota obrysů téže krásné Kolombiny. Blok využívá homonymity slova „kosa“, jež v ruštině znamená jak kosu, tak dívčí cop. Významná role patří i maskám a jejich reji. A to vše je vyjadřováno nádhernými verši Pierota, Harlekýna, zamilovaných i sboru. Strážlivost reality mystiků a autora se projevila i v rovině stylistické – použitím prózy. Nechybí ani dvojník zamilovaného, vytvářející paralelní milostný trojúhelník k Pierotovi, Harlekýnovi zvonícímu rolníčkami a mlčící Kolombině.

Na principu grotesky populární v tehdejší kinematografu, je vybudována i hra pro loutkové divadlo Arthura Schnitzlera *Udatný Kassián* (*Der brave Kassian*, 1906), typologicky blízká Blokovu *Panoptiku*. Milostný trojúhelník, který má v Blokově hře podobu bufonády, hrají u Schnitzera lidé, o jejichž autentičnosti není pochyb. Chování udatného Kassiana má však zcela panoptikální charakter. Od okamžiku, kdy se objeví, se zcela změní chování Sofie, která se dříve nemohla od svého milovaného vůbec odloučit. Sofie cítí, že ji milý opouští, že jej zaujala baletka, jejíž krása je zcela secesní. Hyperbolizované Kassianovy promluvy jsou přesyteny neočekávanými metaforami v duchu secesní poetiky. Prolnutí reálného a ireálného světa, jež je u Bloka vyjádřeno přeměnou Kolombiny v loutku a krve v brusinkovou šťávu, dominuje v Schnitzlerově komedii v závěrečné scéně, když Kassian zachytí Sofii, jež vyskočila z okna a šťastně s ní přistává na zemi. Místo nich umírá Martin po souboji s Kassianem. I tato scéna je však typicky burleskní. Martin si umírání zpřijemňuje hrou na typicky secesní nástroj flétnu. Burleska a sebeironie jsou tedy pro secesi stejně příznačné jako její podoba vážná a vznešená.

10. Absurdno

Groteskní vidění světa přerůstá mnohdy pod tíhou reality do absurdna. Francouzská revoluce, tvořící historické pozadí Schnitzlerova *Udatného Kasiana*, mohla být jen kulisou vlastního děje, protože se jednalo o záležitost dávno odbytou. Pro Bloka, žijícího v dělnické části Petrohradu, byla revoluce r. 1905 hluboce prožitou realitou, jejíž otřesné detaily musely nutně zasáhnout jeho tvůrčí invenci. Nejvýrazněji se to projevilo v dramatu *Král na náměstí* (*Korol' na ploščadi*, 1906; 1907, Zolotoje runo). Blok, jenž o dvanáct let později geniálně vyjádřil bláznivý rytmus Říjnové revoluce v poemě *Dvanáct* (*Dvenadcať*, 1918), zachytil ve své druhé hře dusnou atmosféru narůstající nespokojenosti lidových vrstev natolik sugestivně, že připravované uvedení dramatu v petrohradském divadle Komissarževské v sezóně 1906–1907 zakázala divadelní cenzura.¹¹⁷ S *Panoptikem* spojuje *Krále na náměstí* postava Šaška, který je současně i jakýmsi dvojníkem střízlivého Autora z *Panoptika*. Romantický Básník z *Krále na náměstí*, zamilovaný do krásné a záhadné Architektovy dcery, je nadán v duchu romantismu hypnotickou silou mága.

S realitou Petrohradu koresponduje město Blokovy hry, umístěné na břehu moře, do něhož se táhne dlouhé molo. S mořem jsou spjaty veškeré naděje města v krizi. Záchranu mají přinést tři vysněné koráby. Moře však odpovídá jen silicím hukotem nadcházející bouře, jež se pak stává doprovodem bouře lidových mas. Panoptikální je i sama postava krále, po celou dobu majestátně spočívajícího na nádvoří paláce, vypínajícího se nad městem. Ke králi se vztahují naděje i nenávist poddaných. Krasavice mu chce dát své mládí a Básník své písně. Teprve až na nádvoří paláce vnikne rozzuřený dav, zjistí, že místo krále městu vládla kamenná modla se zelenými vlasy, vytvořená Architektem, jenž ve hře představuje státního ideologa. Za lidové vzpoury se bortí palác a rozpadá socha krále. Zůstává jen ticho před bouří, věstící budoucí katastrofy. Ztrátu všech životních hodnot včetně domova, symbolizovaného bílým domem na kopci, ličí první a současně poslední Blokovo drama *Píseň osudu* (1908–1919), zajímavé svým řešením barvy a prostoru.

¹¹⁷ Sr. *Primečanija*. In: A. Blok, *Stichotvorenija. Poemy. Teatr v 2 tt.*, t. I, 1890–1907, Leningrad, Chudož. lit. 1971, 541.

11. Symbolika barvy a prostoru v Blokově *Písni osudu*

Symbolice barev v ruské moderně bylo již věnováno poměrně dosti pozornosti.¹¹⁸ Většina autorů se však soustřeďovala především na charakteristiku fenoménu barvy, méně na její začlenění do času a prostoru. O tom, jak aktuální bylo počátkem století řešení vzájemného vztahu těchto komponentů i z hlediska filozofického, svědčí známá rozprava Henri Bergsona *O mnohosti stavu vědomí. Idea trvání* (1889). Z hlediska našeho tématu je zvláště zajímavá Bergsonova formulace: „.....mluvíme-li o čase, myslíme nejčastěji na homogenní prostředí, kde se naše fakta vědomí řadí, kladou vedle sebe jako v prostoru a daří se jim vytvořit zřetelnou mnohost.“¹¹⁹ Je to charakteristika zajímavá i z hlediska kategorie paměti, již věnoval pozornost Michail Bachtin.¹²⁰ O tom, jak vehementně vstupují všechny tyto faktory do lidského vědomí, aby v jeho podvědomí vytvářely předpoklady pro budoucí život, svědčí vzpomínky Bohuslava Martinů na dětství prožité ve věži kostela v Poličce. Paměť o prostoru, jenž ho obklopoval v nejtělejší době, se stala neutuchajícím zdrojem jeho tvorby.¹²¹ Nakolik významným byl pocit neohrazeného prostoru pro dobu neoromantismu, se můžeme přesvědčit v řadě děl. Ve vysokohorském prostředí řeší konflikty svých dramát H. Ibsen (*Když my mrtví procitneme*, 1899) i G. Hauptmann (*Utonulý zvon*, 1896). Pociťování prostoru se stává estetickou kategorií.

Vyjadřují to i tehdejší architektonické projekty, jak si to ukážeme na analýze tvorby Skota Charlese R. Mackintoshe a Slováka Dušana Jurkoviče, působícího do konce první světové války v českých zemích. Tvorba obou mistrů vyjadřuje totiž neoromantickou touhu po splynutí s přírodou. S touhou po výškách a dálkách souvisí záliba ve věžovitých stavbách, provázejících za-

¹¹⁸ V. M. Žirmunskij, *Teorija literatury. Poetika, stilistika*. Leningrad, Nauka 1977, 106–154. N. Al'fonsov, *Slova i kraski*. Moskva 1966. G. Brys, *Kolor v poezji mlodych symbolistow rosyjskich. Alexandr Blok i Andrzej Bielyj*. Wrocław, Ossolineum 1988.

¹¹⁹ In: H. Bergson, *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*. Praha 1947, 76. V orig. *Essai donnés immédiates de la conscience*.

¹²⁰ M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*. Moskva 1965, 54–60.

¹²¹ B. Martinů, *Vzpomínka*. Paříž 1934. In: B. Martinů, *Voják a tanečnice*. Program Státního divadla, Ostrava 1990 (nestránkováno).

hradní vilky i lázeňské objekty, výstavba rozhleden a horských hotelů i umísťování vilek na vyvýšená prostranství s výhledem do dalekého okolí.¹²²

Bílý dům na kopci je na počátku 20. stol. životní realitou. Taková byla i venkovská vilka Blokovy rodiny v Šachmatově u Moskvy, kde básník trávil každé prázdniny. A. I. Mendělejevová ji ve vzpomínkách na Bloka líčí takto: „Starý dům s balkonem ústícím do zahrady byl přesně takový, jak je tomu na obrazech Borisova-Musatova nebo Somova (...) Celá usedlost byla umístěna na kopci a z balkonu se otevíral pohled do typicky ruské dálavy.“¹²³ Bílý dům je také jedním z Blokových symbolů. Nejmarkantněji se to projevilo v jeho symbolistickém dramatu *Píseň osudu* (1908).

Líčení domu, v němž se odehrává první dějství, se téměř doslovně shoduje s popisem Mendělejevové: „Na kopci stál bílý Hermanův dům, obklopený nedávno vysazeným sadem... Velké okno v Helenině pokoji bylo rozevěřené do zahrady s krůpěji deště... Na schodech pod stříškou před domem s výhledem do květinové zahrady podřimoval nad otevřenou obrazovou publikací Herman...“¹²⁴ Silně autobiografický ráz dramatu, inspirovaného podobně jako cyklus *Sněžná maska* (1907) básníkovým vztahem k herečce Natalii Nikolaevně Voločovové, je obecně známý.¹²⁵ Každá z hlavních postav má svůj reálný prototyp. Citová složitost a rozporuplnost se proto projevila i na výsledném tvaru dramatu.

Sám autor volil žánrové označení „dramatická poema“. Přestože pomýšlel na její scénickou realizaci, shodou okolností k ní za jeho života nedošlo. Po letech ji pak přepracoval (1918–19) a v této nové redakci znovu vydal (1919). Na celkové struktuře skladby je zjevně patrná folklorní stylizace s výrazně secesními rysy. Projevilo se to již v užití magických čísel: drama má sedm obrazů, vystupuje v ní devět postav (epizodní role jsou označeny jako dav), osudové setkání Hermana s Fainou se odehrává na jejím sedmdesátém sedmém koncertě atd. Folklorní podtext má i erotický motiv hada, na němž je vybudována Fainina *Píseň osudu*. Archetypická metafora žena-had, v ruské moderně značně populární, má své invarianty ve staroruské literatuře i v rus-

¹²² Srov. kap. Proměny tvaru, odd. Můj dům – můj had.

¹²³ Překlad zde i dále D. K. V orig.: „Starinnyj dom s balkonom, vychodjaščij v sad sovsem kak na kartinach Borisova-Musatova, (...) Vsja usaďba stojala na vozvyšennosti i s balkona otkryvalas' čisto ruskaja dal'“

¹²⁴ A. Blok, *Pesnja sud'by*. In: A. Blok, *Stichotvorenija, poemy, teatr*, t. 2, Leningrad 1972, 270. Podle tohoto vydání cituji dále přímo v textu. Rukopis dramatu *Píseň osudu* s datací 1908 a razítkem 5 mart 1919 je uložen v Ústředním literárním archivu (CGALI) v Moskvě, f. 55, O1, ex. 78. Z lit. srov. např. T. M. Rodina, *Blok i ruskij teatr načala 20-go veka*. Moskva 1972.

¹²⁵ Sr. komentář k cit. vyd. A. Bloka, 424. Bibliografija i fotografija, 232–233. K. V. Močul'skij, *A. Blok*. Paris, 1948. Sr. také A. Blok, *Pis'ma k žene*. Literaturnoje nasledstvo, d. 89, Moskva 1978, 216–217. Blokův dopis ze 17. 2. 1908.

kém folkloru.¹²⁶ V Blokově *Písni osudu* je tento motiv ještě znásoben jeho obrazným ekvivalentem – motivem biče a bičování, jehož erotická funkce tvoří jakési vnitřní opozitum k obdobné scéně z Turgeněvovy povídky *První láska*. (V soupise jeho knihovny je doloženo desetisvazkové vydání Turgeněva z r. 1891.)¹²⁷ S folklorní tradicí je spjato i trojí Fainino zaklínání ženicha nad hlubokou strží – první z nich plní funkci anticipace (dozvídáme se o něm z mnichova vyprávění, pro něhož se Faina rovněž stala osudnou). Při třetím dochází k novému setkání Fainy s Hermanem, kdy nastává obdobná metamorfóza milostného konfliktu jako v *Evženu Oněginovi*. Celý tento komplex je však podřízen typicky modernistické modelaci milostného konfliktu hrdiny, který hledá především sama sebe.

Výchozí pozici dramatu tvoří osamocený bílý dům na kopci. Je to část obdobná antitéze jako Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*. Není to však jen ztracený ráj, ale i „slavičí sad“, odkud mužský hrdina odchází dobrovolně, puzen vnitřním neklidem. Symbolika *Písneň osudu* je důsledně antitetická: Bílý dům je domov i místo letargického spánku, z něhož je třeba procitnout. Faina je krutá i citlivá, lhostejná i milující, chladná i vášnivá. Jen Herman je stále tíž hamletovský tápající hrdina, putující zimní krajinou neznámo kam. Opozitem domu je otevřený prostor, jehož běloba je zdůrazňována řadou konkretizací: jarním sněhem i zimní vánicí, mnohokrát opakovaným motivem bílé labuť – nejfrekventovanějšího secesního ornitologického motivu, užívaného i v architektuře – takto dekoroval např. Jurkovič hlavní vchod do Janova domu v Luhačovicích. Labuť je u Bloka symbolem snění, snu i procitnutí. Je také ústředním motivem vložené pohádky, v níž labuť nabývá dívčí podoby.¹²⁸ Antitetický poměr bílého domu a bílé dálky však má dostředivý charakter, směřující do ráje srdce. Hermanova žena Jelena nemůže uvěřit tomu, že ji muž opustil. V replice na mnichova slova, že neštěstí a lidské utrpení každého nutí, aby se vydal na cestu, Jelena pronáší: „Moje duše je také dálka“ (315). I ona však odchází z domu – hledat svého muže. Zjevení Jeleny

¹²⁶ N. Ju. Grjkalova, *O fol'klornych istokach poetičeskoj obraznosti Bloka*. In: A. Blok, *Issledovanija i materialy*. Leningrad 1987, 56–68. F. A. Rjazanovskij, *Demonologia v drevnerusskoj literature*. Moskva 1916, 54. A. N. Afanas'jev, *Zoomorfnyje božestva u slavjan: ptica, koň, byk, korova, zmeja i volk. Otečestvennyje zapiski*, mart, s. 2. A. A. Potebnja, *O mifičeskom značení nekotorych obrjadov i poverij*. Moskva 1865, 204. O folklorním podtextu v díle A. Bloka včetně jeho dramatu *Píseň osudu* sr. také: G. A. Levinton, *Zametki o fol'klorizme Bloka*. In.: Mif, fol'klor, literatura. Leningrad 1978, 171–185.

¹²⁷ *Biblioteka A. A. Bloka. Opisanije*, kn. 2, sestavili O. V. Miller, N. A. Kolobova, S. Ja. Vovina, Leningrad 1985, 315.

¹²⁸ Levinton upozorňuje v cit. stati na souvislost archetypu labuť, použitého Blokem v *Písni osudu*, s ruskými svatebními písněmi, v nichž bývá labuť paralelismem nevěsty. Srov. také Blok, o. c. 178–179.

jako nevěsty v podobě bílého anděla tvoří kulminaci ve vztahu Hermana a Fainy, kteří se poté rozcházejí. Motiv pravé lásky a otevřeného prostoru, navozený již dvěma vstupními moty: z epištoly sv. Jana a z Gogolovy charakteristiky Ruska s jeho obrovským prostorem, inspirujícím k přemýšlení, tak dospívá ke své syntéze.

Parodickým kontrastem k této dvojí romantické vizi lásky a lidské touhy, symbolizované putováním v otevřené větrné krajině, je téma města, jež je pro Bloka, spjatého s Petrohradem, vždy místem zmarněným a prokletým.¹²⁹ Vzpomeneme-li, jak populární byly na přelomu 19. a 20. století nejrůznější národopisné či hospodářské výstavy, nepřekvapí nás, že Faina zpívá svou *Píseň osudu* právě na světové průmyslové výstavě. Charakteristickými civilizačními atributy – černými limuzínami, lokomotivami, parníky a létajícími stroji, exponovanými spolu s dalšími obludnými průmyslovými výrobky, tak Blok anticipuje civilizační vrstvu Apollinairova *Pásma* (1912). Parodické momenty, charakterizující labyrint světa, do něhož se vydává naivní Herman, uplatňuje Blok v kontrastní scéně staříckého řečníka a karikaturního vystoupení klaunů. Parodii na literární kritiku je setkání intelektuálů ve Fainině šatně. I tyto momenty podtrhují dominující rousseauismus Blokovy dramatické poemy.

Dalším důležitým plánem skladby je její barokně stylizovaná religiózní obraznost, založená na archetypické antitéze. Motiv anděla strážného s bílými křídly je spojován jak s Helenou, tak s bílým domem. Symbolem rodinného štěstí Hermana a Heleny je bílá lilie, kterou společně zasadili – typicky secesní, ale i náboženský a kostelní atribut.¹³⁰ Kontrastní je pak svět pohanský či rozkolnický, představovaný Fainou, jež je typicky ruskou variantou modernistické „femme fatale“. Diskutující intelektuálové v ní vidí výraz duše ruského lidu. Její odchod z rodné vesnice je provázen září ohně, v němž se upalují rozkolníci. Rudá barva vášně je vyjádřena i stuhou, hrající spojnici mezi Fainou a Hermanem. Smyslnost má barvu černě – taková je předjarní země i šaty a vlasy Fainy. Rozporuplná je také postava zběhlého mnicha, jehož zahubila marná vášeň. Táz filozofie je vyjádřena i výběrem mota z první epištoly sv. Jana: „Láska nezná bázně a dokonalá láska bázeň odhání, neboť v bázni je utrpení.“¹³¹

¹²⁹ Obširnou literaturu o tématu města u Bloka a dalších autorů cituje I. S. Prichod'ko, *Mifologija v drame A. Bloka „Korol' na ploščadi“ Bloka*. Opera slavica II, 1992, č. 3, 45-51. Dotýká se i motivu cesty v *Písni osudu*. Podrobněji srov. její doktorskou disertaci *Mifopoetika Aleksandra Bloka*. Voroněž, Voroněžskij gos. univ. 1996, 82 s.

¹³⁰ J. Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991, 250.

¹³¹ Český biblický překlad zní poněkud jinak, takže dochází k jistému sémantickému posunu: „Bázněť není v lásce, ale láska dokonalá ven vyhání bázeň: nebo bázeň trápení má, kdož se pak

Kategorie času sice není v Blokově *Písni osudu* tak markantně zdůrazňována jako např. ve druhé *Dramatické symfonii* A. Bělého, kde se stává odhalenou filozofickou entitou, hraje však i zde důležitou roli podtextu folklorně kalendářního typu. Začátek dramatu je určen zcela přesně – duben, předvečer květné neděle, severské předjaří. Třetí obraz, kdy dochází k osudovému setkání Fainy s Hermanem na jejím koncertě, probíhá v létě – Fainin černý automobil je plný růží. Následující čtvrtý obraz Fainina čarování se odehrává na podzim, kdežto zima je podobně jako v *Sněžné masce* bílým kontrapunktem vášnivé lásky.

Z hlediska genologického je Bloková *Píseň osudu* typickou neoromantickou variantou byronských dialogizovaných poem, jako je *Kain* či *Manfred*. S ruskou romantickou poemou ji spojuje i anticipační kompoziční princip vložené pohádky a písně, jejíž značně andrejevovská symbolika vešla i do incipitu.¹³²

Symbol bílého domu jako opozita strážní světa je přítomen i v Blokově lyrice. Jeho ztráta symbolizuje smrt. Tak je tomu např. v básni *Domy rostou jako touha* (1902), v níž hrdinka umírá jako Ofélie. Souvislost s hamletovskou postavou Hermana je evidentní zvláště na pozadí biografického podtextu Blokovy tvorby. (Na domácí scéně v Boblově hrál mladý Blok Hamleta a L. Mendělejevová Ofélii.)

Jakýsi nechtěný epilog k Blokově *Písni osudu* vytvořila Anna Achmatovová svou básní *Bílý dům* (*Belyj dom*, 1914, sbírka *Bílé hejno*, *Belaja staja*). Její *Bílý dům* je totiž téměř přesně totožný s vizí Blokovou:

.....

*A byl zde dům téměř bílý
prosklené zádveří
zmrtvělou rukou cílím
klepadlem do dveří.*

*Tolikrát... vojáci hrajte,
vím, ten dům naleznu
podle té střechy státé,
věčného břechťanu.*

*Někdo ho přenesl jinam
do vzdálených cizích měst
anebo z paměti vyňal
navždy tu jednu z cest...*

*Zdes' dom byl počti čto belyj,
Stekljanhoje kryl'co.
Stol'ko raz rukoj pomertveloj
Ja deržala zvonok – kol'co.*

*Stol'ko raz... Igrajte, soldaty,
A ja moj dom otyšču,
Uznaju po kryše pokatoj
Po večnomu pljušču.*

*No kto jego otodvinul,
V čužije unes goroda
Ili iz pamjati vynul
Navsegda dorogu tuda...*

bojí, není dokonalý v lásce.“ První epištola Sv. Jana, 3, 18. In: Bible svatá, Praha 1917, 248.

¹³² Srov. drama L. Andrejeva *Život člověka* (*Žizn' čeloveka*, 1907).

*Už tichnou v dálce dudy
letí sníh – višňový květ
a nikdo zřejmě neví,
že dům zmizel na onen svět.*

*Volynki vdali zamirajut,
Sněh letit, kak višněvyj cvet
I, vidno, nikto ne znajet,
Čto belogo doma net.¹³³*
(1914)

Obdobná je i Blokova ztráta bílého domu, který všichni opustili, podobně jako Čechovův dům s višňovým sadem. Zůstávají vždy jen staří a mrtví – v Čechovově dramatu starý věrný sluha, na něhož zapoměli, u Bloka Hermanova matka, která zde za synovy nepřítomnosti umírá. Podobně symbolického významu nabývá bílý dům i u Anny Achmatovové – smrt nastává tam, kde ztroskotává naše paměť.

Blokova *Píseň osudu* nedosahuje básnické účinnosti jeho nejlepších dram – snad i pro to přílišné nakupení ikonických artefaktů. Tím zřetelněji jsou však v ní patrné stylistické postupy, charakteristické pro symbolismus – především spirálovitá kompozice, nesená odstředivou silou filozofické vykořeněnosti, vyvrženosti a dlouhého spočinutí v neohrančeném prostoru. Je to básnická varianta bergsonovského trvání, jež upřesnilo romantickou vizi svrženého Démona, putujícího mezi nebem a zemí – odnikud nikam. Ani Blokovi hrdinové nenacházejí útočiště v lásce. Všichni jsou vrženi do téhož prázdna, které již není astrální jako v romantismu, nýbrž pozemské.

V závěru Blokova dramatu je realita podtržena někrasovskou postavou podomního obchodníka, jenž vnáší do textu nezbytný druhý plán. Nekonečnost kosmického prostoru je nahrazena motivem vánice, jenž v kombinaci s nekonečnou stepní krajinou podtrhuje existenciální pocity vykořeněnosti a izolovanosti člověka dvacátého století.

¹³³ Překlad D. K. A. Achmatova, *Belyj dom*. In: A. Achmatova, *Sočinenija*, t. 1. *Stichotvorenija i poemy*. Moskva 1986, 112.