

Kšicová, Danuše

Drama a divadlo za moderny a avantgardy

In: Kšicová, Danuše. *Od moderny k avantgardě : rusko-české paralely*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2007, pp. [153]-254

ISBN 9788021042711

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123677>

Access Date: 17. 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.

**IV. DRAMA A DIVADLO
ZA MODERNY
A AVANTGARDY**



Rozanovová, Olga Vladimirovna (1886–1918): Plakát světové premiéry futuristického divadla, pořádané Uměleckým spolkem Svaz mládeže (Общество художников Союз молодежи) 2. – 5. prosince 1913. Divadlo Lunapark, ul. Oficerskaja 39.

1. PODNĚTY ESTETIKY

Nezbytnost reforem dramatu a divadla, jež se počala vyhrocovat s nástupem symbolismu, se v oblasti estetiky připravovala již v době pozitivismu díky intenzivnímu studiu antropologie a estetiky. Dělo se tak nejen na Západě,¹ ale i v Rusku, kde se výzkumem prvotních forem divadla v prehistorické společnosti zabýval jeden z předních zakladatelů komparatistiky Alexandr Veselovskij (1838–1906). Pozdější nálezy skalních vyobrazení z doby bronzové² potvrdily jeho teorii o synkretickém charakteru prvotního umění, v němž hrál dominantní roli rytmus kolektivního tance. Rytmus a melodie měly přitom větší důležitost než sémantika slova.³ O tom, že to byl faktor dosti podružný, svědčí výzkumy domorodých rituálních tanců, jež jsou často provázeny asémantickým textem. Na tyto dávné tendence intuitivně navázali ruští futuristé. Ve výzkumu magického poslání rituálních scének Veselovskij rozvíjel animistickou teorii E. B. Tylora, výzkum totemismu A. Langa a analýzu zákona vnitřní harmonie, jemuž se věnoval autor proslulé *Zlaté ratolesti* James Frazer. Dva základní principy magie – homeopatickou, vycházející ze zákona podobnosti, a kontaktní, založenou na zákonu doteku, Frazer vyjadřuje pojmem *Sympatetická magie*, v níž nachází zákon vnitřního souladu.⁴ Tyto podněty Veselovskij spojil s obrovským množstvím empirického materiálu. Při výzkumu genealogie kalendářního obřadu přišel k závěru, že s přechodem animismu ke konkrétnějším představám bohů a propracovanější mytologii scénky nabývaly ustálenější kultovní podoby. Tak se vyvíjela dávná mysteria, z nichž se postupně vyděloval z původní synkretické podoby básnický text (242).

- 1 E. B. Tylor, *Forschungen über die Urgeschichte der Menschheit und die Entwicklung der Civilisation*, Leipzig 1866. E. B. Tylor, *Einleitung in das Studium der Anthropologie und Civilisation. Deutsche autoris. Ausgabe von G. Siebert*, F. Vieweg und Sohn, Braunschweig 1883. Andrew Lang, *Social Origins* Longmans Green, and Co., London, New York, Bombay 1903. James George Frazer, *The Golden Bough*, 1890.
- 2 Mezi množstvím skalních rytín v nalezišti Kobustán na Abšeronském poloostrově nedaleko Baku se dochovalo i vyobrazení kolového tance, připomínající tanec jally, který se na Kavkaze tančí dodnes. Srov. Miroslav Kšica, *Výpravy za pravekým uměním*, Obzor, Bratislava 1984, 260–263.
- 3 Aleksandr Veselovskij, *Sinkretizm davnějšej poezii i načala differenciacii poetičeskich rodov*. Poetika, t. 1. Sobranije sočinenij A. Veselovskogo, SPb., AN 1913, 234–235. Dále viz stránka v textu. Srov. také: A. N. Veselovskij, *Historická poetika*. Knižnica estetiky, Bratislava, Tatran 1992. Srov. také sborník z mezinárodní konference, pořádané Ústavem slavistiky r. 1996, z níž vzešel sborník LH VI. *Alexandr Veselovskij a dnešek*, Brno 1998. Hodnocení jeho mnohostranného díla obsahuje I. část *Dílo A. Veselovského – metodologie – teorie*, tamtéž, 14–84.
- 4 J. G. Frazer, *Zlatá ratolest*, kap. *Magie, mýty, náboženství*, Mladá fronta, Praha 1994, 18–48. A právě v jejich díle nalezneme myšlenky, v mnohém předjímající estetický systém Stefanie Skwarczynské (1902–1988).

Veselovskij neopomíjel ani poznatky z dějin antického divadla, o jehož začlenění do současného kulturního povědomí se zasloužil především Friedrich Nietzsche brilantní esejí *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872). O jejím dlouhodobém působení v ruském prostředí se můžeme přesvědčit např. ze *Zápisníků* Alexandra Bloka, v nichž si básník v době své intenzivní spolupráce s Divadlem Komissarževské dělal ze studie Nietzscheho podrobné výpisky.⁵

V českém prostředí sehrála neméně významnou roli stěžejní díla českých estetiků Josefa Durdíka (1837–1902), Otakara Hostinského (1847–1910) a Otakara Zicha (1879–1934), jež spojuje zájem o problémy dramatu a divadla. Jejich názory se však různí. Josef Durdík, odchovaný klasicistickou tendencí čistoty jednotlivých typů umění, byl velmi skeptický k Wagnerovu pojmu Gesamtkunstwerk, pro nějž užívá termínu „všedílo“ nebo „hudbodrama“. Upozorňuje na to, že v každém takovém spojení nutně převládá jedna ze složek – v daném případě hudba, pohlcující básnické slovo; o estetické hodnotě *Písně o Nibelunzích* pochybuje.⁶ Wagnerovy reformy odmítá.⁷ Zajímavé jsou Durdíkovy úvahy o nuancích mezi dramatem a mysterií, za niž pokládá pro hloubku básnické výpovědi Byronova *Manfreda*.⁸ Durdík tak předjímá některé myšlenky ruských symbolistů, usilujících o znovuzrození mystérie, jež měla obrodit ruské divadlo začátku 20. století.⁹ České moderně byl blízký další herbartovec a darwinista Otakar Hostinský, jenž se jako student mnichovské univerzity zúčastnil prvního představení *Mistrů pěvců norimberských*.¹⁰ Na rozdíl od Durdíka byl vášnivým zastáncem syketristu v dramatickém umění. Již v 80. letech 19. století byl přesvědčen, stejně jako významná polská badatelka Stefanie Skwarczyńska (1902–1988) po druhé světové válce, že drama žije pouze ve své scénické podobě. Hostinský polemizoval s Nerudovým kritickým odsudkem pražské inscenace Meiningenských.¹¹ Plně sdílel jejich přesvědčení, že drama není jen literární rod. Podle jeho názoru drama ožívá v sepětí s mimikou a scénografií. Neuznával tzv. knižní dramata. Byl přesvědčen, že každé drama lze inscenovat. Zúčastnil se totiž vynikajícího provedení Byronova *Manfreda*, uvedeného v mnichovském residenčním divadle s hudbou Schumannovou.¹² Začátkem 20. století, kdy stále vehementněji vystupuje do popředí režisér jakožto stěžejní tvůrce divadelního představení, se spolu s experimentálním pojetím inscenace ke slovu hlásí i zastánci divadelních reforem, usilující o to, aby drama a divadelní umění byly chápány jako samostatný umělecký rod. S. Skwarczyńska upozorňuje na spojitost těchto tendencí s tzv. Velkou reformou, kdy se divadlo

5 Aleksandr Blok, *Zápisnyje knižki 1901–1920*. Knižka pjatnadcataja, dekabr' 1906, M., Chud. lit. 1965, 78–86.

6 Kromě klasicistické estetiky, již byl Durdík ovlivněn, v tomto případě pravděpodobně sehrály roli i důvody vlastenecké.

7 Josef Durdík, *Poetika jakožto Estetika umění básnického*. Praha, I. L. Kober 1881, 88–98.

8 Josef Durdík, *O poezii a povaze lorda Byrona*. Praha, J. Otto 1890, 64–74.

9 Marie Cymborska-Leboda, *Estetičeskaja mysl' Vjačeslava Ivanova v kontexte teorii i antropologii teatra XX veka*. Studia Slavica Hungarica 41 (1996), 279–289.

10 Otakar Hostinský, *Epos a drama*. S úvodem od Ferdinanda Strejčka, Praha, F. Topič 1930, 7.

11 Tamtéž, 5–6.

12 Tamtéž, 60.

distancuje od podřízenosti divadelní realizace literárnímu textu. V polské divadelní praxi se tak dalo při inscenacích významných romantických děl, jako byly Mickiewiczovy *Dziady* ve scénickém zpracování Wyspiańskiego nebo první polské uvedení *Nebožské Komédie* (Krakov 1902).¹³ S. Skwarczyńska ve své stati *Problemy dramatu* (1949) a v řadě dalších prací¹⁴ vyjádřila přesvědčení, že drama není pouze literární dílo. Je to mnohovrstevnatý útvar, zahrnující celou řadu neslovesných komponentů. Jeho jazyková podoba je pouhým „zápisem“, jenž získává svoji definitivní podobu až ve scénické realizaci. V některých divadelních žánrech: v opěře, pantomimě, komedii del arte či v jarmarečních představeních slovo ztrácí svůj prvořadý význam. Skwarczyńska zdůrazňuje, že formu dramatu do značné míry určuje aktuální stav divadelnictví, jehož vývoj umožňuje nové aktualizace. Skwarczyńska tedy do značné míry rozvíjí v nové historické situaci názory českých estetiků O. Hostinského a O. Zicha, jenž podobně jako K. S. Stanislavskij pokládal za ústřední složku dramatického umění herectví. Zich zdůrazňoval, že mluvená či zpívaná řeč patří do hereckého, nikoli básnického umění. Herecká postava nemusí vždy plně odpovídat představě „tělesného zjevu dramatické osoby“.¹⁵ Zich charakterizuje hereckou postavu jako „soubor všech vnitřně hmatových vjemů, jež má při svém výkonu herec“. Pro herce to znamená i souhrn duševních stavů, které zažívá při svém výkonu. Výsledný dojem nazývá „psychofyziologickou korespondencí“ (108–110). Úkolem režiséra je podle Zicha zajistit dramaticčnost, což nastává tehdy, „zveřejňuje-li svou kinetickou formou účinně dramatický děj a charakterizuje-li svou statickou formou místo a ovzduší tohoto děje tak, jak je třeba“ (214). Rovněž Zich si tedy uvědomuje závažnost režisérový práce v moderním divadle, což se ostatně stalo charakteristickým rysem divadelnictví 20. století, na jehož utváření se podíleli především sami významní režiséři, jako byli v ruském prostředí K. S. Stanislavskij, J. B. Vachtangov, A. J. Tairov, V. E. Mejerchold, N. N. Jevreinov,¹⁶ u nás pak zejména tvůrci divadelní avantgardy Jindřich Honzl či E. F. Burian.

13 Srov. S. Skwarczyńska. *Leona Schillera trzy opracowania teatralne Nie-Boskiej Komedii w dziejach jej inscenacji w Polsce*. Warszawa, PAX 1959, 60, 63–65. O tom viz její stať *O typologii dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*. In: Táž, *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*. Warszawa, PAX 1985, 166–179.

14 *Dokumentacja twórczości naukowej Stefanii Skwarczyńskiej*. Wydawnictwo Łódzkie 1984. Srov. také: D. Kšicová, *Problémy genologie v české literární vědě a v díle Stefanie Skwarczyńskiej*. LH VIII, Brno 2000, 147–154.

15 Otakar Zich, *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. I. vyd. Praha, Melantrich, 1931. Cituji dle 3. vyd. Praha, Panorama 1986, 54–55. (Dále cituji str. v textu.) Sémioticky koncipovanou studii ke 3. vydání napsal Ivo Osolsobě. Genologické problematiky se týká i Zichova monografie *O typech básnických*. Praha, Orbis 1937. Zich v ní analyzuje poezii z hlediska psychologického typu jejich tvůrců a klade si otázku, nakolik využívají stylistických postupů spjatých s hudbou nebo výtvarným uměním. Zich se tak dotýká problémů, jimž se aktivně věnoval Andrej Bělyj, a to velmi pravděpodobně bez znalosti jeho díla. Srov. studie Bělého v jeho sb. *Simvolizm*, M. 1910 a München, Fink Verlag 1969, a jeho traktát *Glossalolia*. Berlin, Epocha 1922.

16 Oscar G. Brocket v *Dějínách divadla* (Praha, Lidové nakl. 1999) píše o Rusku začátku 20. stol. jako o jedné z nejméně pokročilých zemí Evropy, jež však byla „za úsvitu revoluce dějištěm jedněch z nejobdůležitějších divadelních experimentů své doby“, 562. Srov. také *Theater and Lite-*

Nejvýraznějším projevem divadelní moderny byl symbolismus, jenž mnohonačností výpovědi a důrazem kladeným na tajemnost a zašifrovanost básnického textu, umocňovaného posléze i režii a scénografií, odpovídal nejvíce antipozitivismu moderny. Za první manifest divadelního symbolismu je pokládána esej Gustava Kahna *Divadlo budoucnosti: Modernistovo vyznání víry* (1889).¹⁷ Mnoha svými postuláty, vyslovovanými z pozice uznávané autority, Kahn skutečně naznačil směřování modernistického a zvláště avantgardního divadla. Vedle vize poetického dramatu, navazujícího na řeckou a shakespearovskou tradici, navrhoval čtyři typy divadelních žánrů: charakterovou komedii, moderní klaunskou pantomimu, cirkusovou komedii a beztextové vizuální divadlo. Vedle ruské avantgardy 20. let, na niž v této souvislosti upozorňuje F. Deák v citované monografii, bychom mohli uvést režijní praxi Stanislavského, Mejercholda i českou Laternu magiku, jež snad nejvýrazněji naplnila Kahnovu čtvrtou kategorii. Účastí na Světové výstavě v Bruselu r. 1958 získala v zahraničí obrovskou popularitu, následně podporovanou stálou pražskou scénou.

Podobně jako Kahn zdůrazňuje nutnost návaznosti na antickou tradici a Goetha i D. S. Merežkovskij ve známém manifestu *O příčinách úpadku a o nových proudech současné ruské literatury* (1893). Je zajímavé, že Merežkovskij využívá motivu světla objeveného impresionisty k plastickému vyjádření podstaty symbolu. Činí tak na základě jedné ze scén Ibsenovy *Nory*. Všimá si totiž změny tónu v rozhovoru žen poté, co služka přinesla lampu. Navazuje na to výrokem, že „symboly musí přirozeně vyvěrat z hlubin skutečnosti.“¹⁸ Do minulosti se obrací při charakteristice současné problematiky i K. D. Balmont v esejí, věnované analýze Calderónova dramatu *Život je sen* (1631–1632).¹⁹ U Balmonta ostatně nepřekvapuje, že klade důraz na další důležité impresionistické poznání, a sice na členění času na sled okamžiků. Calderónovo drama, srovnávané s indickou teozofickou knihou *Hlas mlčení*, vede Balmonta k zajímavým existenciálním dedukcím. Vášně vyvěrají ze tmy, nikoli ze světla a je proto nutné je přemáhat. Jen tak je možné splynout s věčným pramenem života a ocitnout se v oblasti klidu, kde není bolest. Z těchto premis Balmont vyvozuje, že jsou jen dvě možnosti: buď má náš život skutečnou hodnotu daného okamžiku, nebo ji nemá a existuje jen jako symbol, jako nitka ve vzoru, která nám splývá s celkem, takže ji nevidíme. Podobně jako ve své sbírce *Budeme jako Slunce* (1903) vyzývá k přiznání hodnoty skutečnosti a ocenění krásy života, v níž musí být místo i pro bolest, kterou pokládá za nevyhnutelnou součást poznání Krásy. Takto ostatně Balmont koncipoval i svoje jediné drama *Trojí květenství*, v němž touha zvěčnit nejtěsnější okamžik musí v duchu Goethova *Fausta*

ature in Russia 1900–1930. A Collection of Essays. Stockholm, Almqvist 1984. *Russkij avantgard 1910ch–1920ch godov i teatr.* Gos. inst. iskusstvoznaniija, SPb., Dmitrij Bulanin 2000.

- 17 G. Kahn, *Un Théâtre de l'avenir: Profession de foi d'un moderniste.* La Revue d'Art Dramatique, September 1889, 335–353. Stov. František Deák, *Symbolistické divadlo.* Bratislava, Tália-Press 1996, 47–49.
- 18 D. S. Merežkovskij, *O příčinách úpadku i o nových tečeníjach sovremennoj russkoj literatury.* In: Literaturnyje manifesty. München, I. W. Fink Verlag 1969, 15.
- 19 K. D. Bal'mont, *Kal'deronovskaja drama ličnosti.* In: Týž, *Gornyje veršiny.* Moskva, Griff 1904, 26–42.

končit smrtí. Tento příznačně dekadentní model lásky je do značné míry charakteristický pro starší ruské symbolisty, jejichž jedna polovina tváře je vždy ponořena do tajemného stínu nepoznaného. Nietzscheovo rozdělení umění na apollonské a dionýsovské a jeho bravurní výklad vzniku antické tragédie zůstal v podtextu úsilí ruských symbolistů vytvořit nový typ dramatu na modelu dávných mysterií.²⁰ Odtud ten intenzivní zájem o mýty nejrůznější provenience od folkloru s jeho pohanskými zdroji přes antiku a křesťanství až po katastrofické futurologické antiutopie. Pro životní praxi mnoha samotných tvůrců byl charakteristický téměř extatický zájem o nejrůznější projevy okultismu.²¹

Přes veškeré snahy starších ruských symbolistů se jim nepodařilo vytvořit ani nový typ dramatu, ani divadla. Většina jejich her zůstala roztroušena v dobovém tisku, především v almanachu *Severnije cvety*, a nebyla až na malé výjimky nikdy hrána. Poněkud stranou hledání nové dramatické formy v žánru mystérie, charakteristického pro Vjačeslava Ivanova a jeho večery ve věži,²² stál Dmitrij Merežkovskij, roubující své hry na model realistického psychologického dramatu, jemuž však vdechoval symbolistickou polysémantičnost. Básnické drama v Kahnově smyslu slova vytvořil až Alexandr Blok, který se o divadlo zajímal již od raného mládí.²³ Stejně soustavně psal divadelní kritiky a eseje.²⁴ Nejvýznamější z nich *O divadle a O dramatu* (obě 1907) vznikly v době Blokovy pokračujícího zaujetí dramatickou tvorbou. Stat' *O divadle* není zajímavá nějakými převratnými divadelními objevy. Básník v ní s trochou ironie konstatuje převládající systém režisérského divadla, do něhož dramatik nemá co mluvit. Pozoruhodné jsou Blokovy postřehy o tom, jaký měli vztah k divadlu takoví velcí autoři, jako byli Byron, Ibsen a Maeterlinck. U všech tří totiž nachází obdobný nezáměr o divadelní praxi. To, co nepřekvapuje u velkého anglického romantika, vysvětluje u Ibsena, který psal dramata po celý život,²⁵ proč jeho aktivní práce v divadle zůstala jen krátkou epizodou. O Maeterlinckovi, u něhož oceňuje, že svým talentem obsáhl celou velkou epochu, Blok překvapivě tvrdí, že je „divadlu bytostně nepřátelský, že se r o u h a č s k y dotkl něčeho, co je mu nedostupné; že chce vystoupit v bundě pro automobilisty do nebezpečných a mrazivých výšek. Na sněžných vrcholcích chce budovat divadlo klidné krásy, neznající slz. Avšak lavína, jež pod sebou pohřbila

20 Marie Cymborska-Leboda, *Dramat pod známkem Dionizosa*. Lublin, Uniwersytet M. Curie-Skłodowskiej 1992. Táž, *Eros v tvorčestve Vjačeslava Ivanova. Na puti k filosofii ljubvi*. Lublin, Uniwersytet M. Curie-Skłodowskiej 2002.

21 N. A. Bogomolov, *Ruskaja literatura načala XX veka i okkul'tizm. Issledovanja i materialy*. Moskva, Novoje literaturnoje obozrenije 1999.

22 Srov. cit. monografii M. Cymborské-Lebody, *Dramat pod známkem Dionizosa*.

23 D. Kšicová, *Cesta do hlubin duše*. In: Táž a P. Klein, *Dramatika ruského symbolismu*, d. III, A. A. Blok, V. Ja. Brjusov, Brno, MU 2004, 7–25.

24 Srov. Aleksandr Blok, *O teatre. 1906–1921*. Týž, *Sobranije sočinenij*, t. 12, L., Sov. pis. 1936.

25 V eseji *O dramatu* Blok charakterizuje Ibsenovu dramatikou jako „kapitoly jednoho životopisu“. Doporučuje je proto číst v jejich posloupnosti. A. Blok, *O dráme*. In: Eseje (slov. překl. Ivan Slimák). Bratislava, Tatran 1972, 33. Komplexní zhodnocení ruských divadelních manifestů je v disertační práci Pavla Kleina *Divadelní aspekty ruského symbolismu*, Brno 2002, 23–33 a v knize S. Koryčánková, P. Klein, *Manifesty ruského symbolismu*, III. *Divadlo*. Brno, MU 2004.

Irinu s Rubekem, zboží jeho lepenkový domeček a nadělá třísky z jeho měšťácky důkladné podezřívky.²⁶ U básníka, který v Maeterlinckově díle zjevně nacházel inspiraci, je to formulace dosti překvapivá. Blokův bipolární, rozporuplný vztah k Maeterlinckovi je patrný i v jeho esejí *O dramatu*. Široký úvod, kde parafrázuje Maeterlinckovy kritiky i obdivovatele, uzavírá konstatováním, že Maeterlinck udělal všechno, co mohl: „Jeho díla jsou skutečně malé skvosty.“²⁷ Blok se zamýšlí nad náhodností techniky dramatu v ruském prostředí, kde chybí ta staletá tradice dramatu, charakteristická pro západní Evropu. Vrací se pak k Čechovovi, jenž si uvědomoval potřebu nových forem v ruském dramatu a vytvořil ji zcela intuitivně. „Zašel mnohem dál a hlouběji než Maeterlinck, jeho drama se však nestalo dogmatem“ (30). Blok je kritický i k soudobému publiku, které oceňuje bez ohledu na celkovou úroveň inscenace jen herecké kapacity. Je zajímavé, že při hodnocení divadla pro široké publikum Blokovi vytanula Kateřina z Ostrovského *Bouře*, vzpomínající na svá dívčí léta a toužící po chvíli prostého štěstí. Blok tedy zdůrazňuje podobně jako Balmont především hodnoty etické. Stejně jako Balmont, pokládající Williama Blaka za „praotce soudobých symbolistů“,²⁸ Blok mluví o *Bouři* Ostrovského jako o symbolistickém dramatu. V přicházející bouři vidí náznak budoucího divadla, určeného zcela jinému publiku. V tomto kontextu se mu zdají prorocká slova Ibsenova stavitele Solnese, očekávajícího od mladé generace odplatu. I tyto dobově podmíněné charakteristiky divadla a jeho tvůrců vypovídají mnohé o autorovi, který tehdy psal hru *Píseň osudu* (*Pesnja sud'by*, 1908) s motivem cesty a trýznivého hledání, jež může být i mottem následujících kapitol.

26 A. Blok, *O teatre*. Tamtéž, 19–53, cit. s. 47–48.

27 A. Blok, *O dráme*. Tamtéž, 30. Dále viz str. v textu.

28 K. D. Bal'mont, *Praotec sovremennych simvolistov* (Vil'jam Blek, 1757–1827). In: Týž, *Gornyje veršiny*, o. c. 43–48.

2. TYPOLOGICKÉ SROVNÁNÍ DRAMATIKY HENRIKA IBSENA A ANTONA PAVLOVIČE ČECHOVA

Zájem Antona Pavloviče Čechova (1860–1904) o dramatickou tvorbu Henrika Ibsena (1828–1906) byl již nejednou předmětem vědeckého výzkumu, třebaže sám Čechov se o svém vztahu příliš často nevyjadřoval. Jde v podstatě o několik poznámek spisovatele v jeho korespondenci, jež doplňují vzpomínky jeho současníků.²⁹ Z toho, co je dnes známo, je zřejmé, že Čechov Ibsenovu tvorbu sledoval zřejmě od konce 80. let, tedy od doby, kdy se sám začal dramatickou tvorbou zabývat. Tehdy byl Ibsen, současník L. N. Tolstého, již evropsky známým autorem. Po zkušenostech s vedením divadla v Bergenu (1852–1857) a Christianii (1857–1864) Ibsen získal zahraniční stipendium, takže r. 1864 mohl odjet do Itálie, kde píše veršovaná dramata *Brand* (1866) a *Peer Gynt* (1867), které ho proslavily. Z Itálie odjel do Drážďan a poté do Mnichova (1875), za hranicemi prožil celkem šestadvacet let. Do Norska se vrátil až r. 1891. V prvních letech Ibsenova německého pobytu se na tamních scénách hrála s úspěchem jeho historická dramata.³⁰ V té době však již autor začíná novou etapu své tvorby, jejíž předehrou byla komedie *Spolek mladých* (1869), vysmívající se chameleonství a kariérismu. Tato část jeho tvorby je blízká A. N. Ostrovskému. Ke stálému repertoáru evropských scén se připojily Ibsenovy hry *Opory společnosti* (1877) a *Domeček pro panenky* (Nora, 1879). Po zkušenostech s dramaty *Brand* a *Peer Gynt*, v nichž analyzoval rozpory v životě jedince i společnosti v rovině fantastické, se autor nyní soustředil na psychologické

29 Ibsenovy dramatiky se týká několik Čechovových výroků o inscenacích her norského dramatika na scéně MCHTu. Čechov se zúčastňoval zkoušek *Divoké kachny* a 19. září 1901 byl i na její premiéře. S jejím uvedením však nebyl spokojen. Srov. jeho dopis L. V. Sredinovi z 24. září 1901. In: A. P. Čechov, *Polnoje sobranije sočinenij v 30 tt. Pis'ma v 12 tt.*, t. 10, M., Nauka 1981, 83–84. K. S. Stanislavskij vzpomíná, že Čechov „se nemohl zbavit úsměvu, když viděl, jak hrál A. P. Artem starého Ekdala. A. P. Čechov v vospominanjach sovremennikov. M. 1960, 398. Přesto píše 30. října 1901 O. L. Knipperové-Čechovové, aby *Divokou kachnu* MCHT uváděl a o divadle se vyslovuje pochvalně. Tamtéž, 101. Čechov měl zájem rovněž o shlédnutí Ibsenovy hry *Opory společnosti*, jejíž premiéra se konala 21. února 1903. 7. listopadu 1903 se Čechov obracel na A. L. Višněvského s prosbou, aby mu na toto představení sehnal lístek. O Ibsenovi tehdy psal jako o svém oblíbeném autorovi. A. P. Čechov, *Polnoje sobranije sočinenij v 30 tt. Pis'ma v 12 tt.*, t. 11, 299. Srov. D. M. Šarpkín, *Ibsen v ruskoj literature* (1890–je gody) v sb. *Rossija i Zapad. Iz istorii literaturnych otnošenij*. L., Nauka 1973, 269–303. Nils Å. Nilsson, *Ibsen in Russland*. Stockholm, Almqvist & Wiksell 1958.

30 Jaroslav Král, *Henrik Ibsen. Život, dílo, data*. In: Henrik Ibsen, *Divoká kachna*. Praha, Národní divadlo 1993, 20–39. Ipse, ipsa, Ibsen. Sborník ibsenovských studií, ed. Karolína Stehliková. Soběslav, Elg 2006.

problémy současného člověka. Do popředí se dostává téma skryté viny, k němuž se dramatik poté ještě mnohokrát vrací. V *Oporách společnosti* se Ibsen soustředil podobně jako ve svých předchozích hrách na mužského hrdinu. Úspěšný podnikatel Bernik udělal kariéru díky výhodnému sňatku. Velmi mu pomohl přítel, který na sebe vzal někdejší Bernikův prohřešek, který skončil skandálem. V této hře Ibsen poprvé vytvořil postavu nezávislé ženy. Lona řeší kritickou situaci tím, že odjíždí do Ameriky. Do mnohem dramatictější situace staví autor v *Domečku pro panenky* Noru, která dovede riskovat, aniž pomyslí na možné důsledky, protože chce zachránit život milovaného muže. Na rozdíl od Lony však zůstává doma, aby podle představ svého muže hrála panenku, o níž je třeba pečovat. Její dvojí role – rozpustilého dítěte a ženy, jež je nucena tajně pracovat, aby mohla splácet dluh, jímž kdysi manželovi zachránila život, vrcholí ve chvíli, kdy se o všem dozví její muž. Zázrak se nekoná, Nora opouští nejen manžela, ale i vlastní děti. Podíl antické tradice, jež do značné míry ovlivnila strukturu Ibsenových her, zde poprvé vystupuje do popředí zcela otevřeně,³¹ přestože se hra dotýká problematiky etické. Vždyť kategorie hodnot byla v antické společnosti zcela jiná, než je tomu dnes. Osud dětí, který se tehdy určoval podle tzv. „vyššího principu“, nebyl přijatelný v 19. století, tím méně pak v současné době. Antický model matčina vztahu k vlastnímu dítěti je ještě více obnažen v Ibsenově hře *Eyfolek* (1894). Vášnivá Rita Allmersová v sobě má něco z Euripidovy *Médey*. Její láska k muži je silnější než vztah k vlastnímu dítěti. Právě v okamžiku největšího erotického vzrušení manželů Allmersových spadne se stolu jejich Eyfolek, tehdy ještě nemluvně. Zraní se natolik, že zůstává nevládně chromý. Hra kulminuje utonutím Eyfolka ve fjordu, k němuž zaběhl po prvé v životě, když konečně překonal vrozenou stydlivost a strach z chudých dětí v přístavu, které se vždycky vysmívaly jeho kulhavé chůzi. Téma smrti dítěte, které utonulo kvůli nepozornosti matky, jež byla v té době v objetí svého milence, posléze užil Čechov ve *Višňovém sadu* (1904). Ljubov Andrejevna Raněvská je svou vášnivostí blízká Ritě Allmersové. Čechov je však mnohem důslednější ve vykreslení charakteru ústřední postavy své hry. Zatímco Rita, šokovaná smrtí svého dítěte, nalezne útěchu a únik před nesnesitelnými výčitkami v humanitární činnosti (začne pečovat o chudé děti z přístaviště, k nimž byla dříve zcela lhostejná), Raněvská prchá z místa, kde zahynulo její dítě, i od své rodiny k milenci, jenž ji nestydatě zneužívá. Je odsouzená k záhubě stejně jako její unikátní višňový sad, kam přijíždí jen proto, aby vzápětí opět odjela. Před osudem, utvářeným vlastním charakterem, nelze uniknout stejně jako se antický člověk nemohl vymanit ze sudby, stanovené bohy.

Osudové prokletí, přecházející z pokolení na pokolení, vyjádřil Ibsen zobrazením postav trpících následky venerických chorob, jimiž onemocněli jejich otcové. Takto byl postižen sympatický doktor Rank z *Domečku pro panenky*, který po celý život tajně miloval Noru. Za nezřízený život svého otce trpí i mladý výtvarník Oswald ze hry *Přízraky* (1881), který se v poslední fázi své nemoci vrací domů k matce, jež do něho vkládala veškeré své naděje. Katastrofický důsledek mají

31 Srov. H. Ibsen, *Tragedy and the Tragic*, ed. Astrid Saether. Centre for Ibsen Studies, Oslo 2003.

pravděpodobné následky těžé nemoci pro čtrnáctiletou Hedviku z *Divoké kachny* (1884). Takový motiv se v Čechovově dramatice nevyskytuje, o to silněji v ní však vyznívá téma rozpadu rodiny, jež má u Ibsena velmi různorodé příčiny. Nejčastěji to je kariérismus, zpravidla spjatý s podnikatelskou činností jeho hrdinů. V tomto směru je Ibsenovi blízký A. N. Ostrovskij. Lásky u takových lidí musí vždycky ustoupit touze po úspěchu. Takto orientovaní muži opouštějí svoje nevěsty, které je však stále milují a jsou odhodlány jim vždy pomoci. Na tomto motivu je založena zápleтка ve hře *Opory společnosti*. Ještě důkladněji je tento motiv rozveden v dramatu *John Gabriel Borkman* (1896). Když riskující Borkman zkrachuje, pomáhá mu pouze Ella, kterou kdysi z vypočítavosti opustil a vzal si její sestru – dvojče. Když je poté uvězněn, Ella vychovává jeho jediného syna. A právě kvůli němu navštěvuje po řadě let dům své sestry Gunhildy. Erhard je však už dospělý a do svého života si nedá nikým mluvit. V závěru hry vystupuje do popředí téma směny generací, kterou s takovým pochopením vykreslili Turgeněv i Čechov. Erhard odjíždí do zahraničí se svou první láskou, zkušenou paní Wiltonovou, zatímco Borkman umírá na místě svých někdejších schůzek s Ellou. Teprve tehdy jsou sestry schopny podat si ruce. Romanticky budovaná gradace syžetové linie je charakteristická pro Ibsenovy hry ve všech fázích jeho tvorby.

Ibsen vykresluje touhu po úspěchu intelektuálů či umělců v několika variantách. Poprvé se u něho s tímto tématem setkáváme v *Komedii lásky* (1862), napsané v rané fázi jeho tvorby. Je zajímavé, že se tak stalo právě ve zcela bezproblémové komedii, kde se vše soustřeďuje jen na hledání vhodných ženichů. Sňatky se zde uzavírají jako v proslulé Gogolově komedii. Výběr partnerů je prováděn racionálně, protože láska je pokládána za cit, který brzy vyprchá. Často k tomu dochází již poté, co jsou oficiálně ohlášeny zasnuby. Vždyť pro romantickou lásku je nezbytně nutné tajemství. Velmi podezřelou činností je i jakákoli umělecká tvorba. Aby ji vykonávali například úředníci, je zcela nemyslitelné. Jeden z přítomných mladíků Staver proto přestává psát verše. Svému básnictví zůstává věrný jen excentrický Falk, přesvědčený o tom, že milovaná dívka je jeho múzou. Nabízí jí proto volnou lásku. Je přesvědčen o tom, že skutečná tvorba je vykupována utrpením. Vyjadřuje to však jen slovně jako umělecký program. Jeho výroky a jednání jsou v přímém rozporu, takže lze těžko uvěřit, že by byl schopen opravdového citu. Ibsenovi se v jeho postavě podařilo vytvořit egoistu. Skutečného života se tomuto námětu dostává až v osudu Niny Zarečné v Čechovově *Rackovi* (1896). Čechovovi je totiž bližší vášnivě zaujetí tvůrčí prací než kariérismus v přímém slova smyslu. Postava Falka je blízká hrdinům Ibsenových zralých her, obzvláště tuberkulóznímu sochaři Lingstrandovi z *Paní z námoří* (1888). Líbí se mu starší dcera doktora Wangela Boletta. Lingstrand jí prosí, aby na něho myslela až bude v zahraničí, dokud se nestane slavným umělcem. Je přesvědčen o tom, že dívky musí čekat na ty, které milují, aniž by měly naději, že bude následovat společná budoucnost. Za několik let, až ztratí pel svého mládí, nebudou přece pro muže provázeného slávou již zajímavé. Boletta je Čechovovým hrdinkám nejbližší. Touží podobně jako tři sestry ze stejnojmenného dramatu dostat se co nejdříve ze zatuchlého prostředí malého městečka na břehu fjordu a začít

nový život. Na rozdíl od tří sester se jí to podaří za cenu stejného kompromisu, v němž našla východisko ze svého postavení nejmladší ze sester Irina. Boletta se vdává za charakterního, avšak mnohem staršího muže, jehož nemiluje. Bezvý-
 chodnost a dramatická Čechovovy hry je však v tomto směru silnější, protože Boletta je jen vedlejší postavou hry *Paní z námoří*. Hlavní roli hraje jedna z Ibsenových hrdinek, které jsou nesporně bližší Turgeněvovi než Čechovovi – Ellida Wangelová. Nevyzpytatelnost jejího chování, touha po volném mořském živlu, její podřízená role ve vztahu k záhadnému námořníkovi, s nímž se kdysi spojila magickými zasnubami, to všechno připomíná postavy z Turgeněvových tajemných povídek, zvláště *Kláru Miličovou* (1882). Na tuto linii ruské literatury se snažili navázat představitelé moderny usilující o vytvoření mysterií v divadle i ve svém soukromém životě, jak tomu bylo v případě návštěvníků večerů ve věži, jak se říkalo pravidelným setkáním ruských symbolistů v petrohradském bytě Vjačeslava Ivanova.³² Vyjít z tohoto začarovaného kruhu pomůže Ellidě její muž, moudrý doktor Wangel, který jí dá možnost svobodné volby. Právě tímto gestem, jímž vyřešil složitou situaci jeden z nejsympatičtějších Ibsenových hrdinů, norský dramatik naznačil cestu k odstranění narůstající nespokojenosti žen v tehdejší společnosti. Nastupující mladou generaci dívek, z nichž se staly energické sportovkyně, Ibsen ztvárnil v postavě mladší ze sester doktora Wangela Hildě, již dal prostor ve své pozdější hře *Stavitel Solness* (1892). Z umíněného adolescenta v *Paní z námoří* se stala odvážná dívka, jež po několika letech navštívila Solnessa, aby mu připomněla jeho někdejší neprozřetelný slib, že pro ni, až bude velká, postaví zámek jako princezně. Hilda se v této roli mění ve femme fatale z rodu Ibsenovy *Heddy Gablerové* (1890), Marie Nikolajevny Polozovové z Turgeněvových *Jarních vod* (1872) nebo obdobných postav ruské moderny, například její lidové varianty Matryjony z románu *Stříbrný holub* Andreje Bělého. Podobně jako mužští hrdinové těchto děl i stavitel Solness mění po příchodu mladé a krásné Hildy svoje chování. Dokonce přemůže hrůzu z výšek, vystoupí na vrcholek lešení věže domu, kterou právě dostavěl, a zřítí se dolů. Vysoká věž na obytném domě – tento charakteristický rys secesního stavitelství,³³ jenž se stává příčinou smrti svého tvůrce, to je nesporně výraz samé podstaty evropské dekadence.

Hlavní Solnessovou myšlenkou je touha vytvořit neobyčejné dílo. Ibsen se k tomuto tématu vrací několikrát. Je jí posedlý finanční makléř Borkman, který riskuje tak, že posléze pozbude všechno a ocitne se ve vězení. Psychologickým problémem umělce, který dosáhne slávy poté, co vytvořil mistrovské dílo a jenž pak není schopen překročit svůj vlastní stín, Ibsen řeší ve svém dramatickém epilogu *Když my mrtví procitneme* (1899). Sochař Arnold Rubek se pokouší obnovit svoji tvůrčí potenci návratem ke ztracené lásce. Cesta zpět však nevede. Irina, která jej kdysi inspirovala k vytvoření mistrovského díla, je duševně nemocná. Místo společného života jsou oba schopni jen společně zemřít. Řadou shodných rysů

32 Miluše Zadražilová, *Z milostných duetů ruské moderny* (Lydie Zinovjevová-Annibal a Vjačeslav Ivanov). *Stříbrný věk ruské literatury*, Praha, Slovanská knihovna 2004, 70–88.

33 D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. O. C.

(tématem duševní choroby exaltované ženy a smrti bývalých milenců ve veleho-
rách) je tato Ibsenova hra blízká novele známého českého filozofa a avantgard-
ního spisovatele Ladislava Klímy *Veliká Nemesis* (1906–1909). Tvůrčím talentem
u Ibsena disponují jen muži. Jeho ženské postavy jsou vždy jen pomocnicemi
mužů, kteří jsou někdy příliš slabí, aby mohli bez jejich podpory usednout k práci.
Zvláště výrazně je tento motiv zpracován v *Heddě Gablerové* (1899). Nadaného,
avšak zpustlého Ejlerta Lövberga přiměje, aby znovu začal psát, pracovitá paní
Elvstedová, pro niž se proto jeho kniha stává jejím vlastním dítětem, které je
třeba zachránit za každou cenu. Po tragické Lövbergově smrti, v níž sehrála málo
záviděníhodnou roli Hedda Gablerová, nachází smysl života v rekonstrukci zni-
čeného rukopisu knihy. O svém podílu na vytvoření geniálního Rubekova sochař-
ského díla je jeho milenkka Irina přesvědčena natolik, že se to stalo po rozchodu
s milovaným mužem příčinou její duševní choroby (*Když my mrtví procitneme*).

Čechovova role je při zpracování obdobného tématu o něco jednodušší, pro-
tože zobrazuje talentovanou ženu v činnosti, jež je s ní tradičně spjata. Stačí si
vybavit portréty zpěvaček či hereček v ruském výtvarném umění nebo Gercenovu
povídku *Straka zlodějka* (1846), jejíž hrdinku postihl týž osud jako Ninu Zareč-
nou z *Racka*, třebaže za jiných sociálních podmínek. K rozhodnutí Niny odejít
z domova a začít obtížný život provinční herečky, bylo třeba neméně odvahy,
než tomu bylo v případě Ibsenových provdaných žen Nory nebo paní Elvste-
dové, které opustily své muže. Nešťastně zamilovaná Nina nachází smysl života
v umění, do něhož proniká za cenu vlastního utrpení. Paní Elvstedová se zachra-
ňuje prací na díle milovaného muže, jenž nešťastně zahynul. Místo romantické
interpretace tvůrčí činnosti, jež je charakteristická pro Ibsena, Čechov zobrazuje
syrovou realitu. Trigorinova replika, již reaguje na romantické představy mladič-
ké Niny o umělecké tvorbě, vychází z vlastních uměleckých zkušeností autora.³⁴
Tvůrčí činnost je zde představena jako věčné mučivé hledání, plné pochybnos-
tí o vlastních schopnostech. Je to však síla, jež člověka ovládne natolik, že se
stává neoddělitelnou součástí jeho vlastního já. Je zajímavé, že s tak vášnivým
vyznáním se u Ibsena setkáváme ve zcela jiné oblasti intelektuální činnosti – ve
snech o finančním úspěchu bankéře Borkmana nebo v pracovním zaujetí stavitele
Solnessa. Jejich smělé plány jim však nepřinesly štěstí. Borkmanova činnost skon-
čila bankrotem. Solness po svém sňatku rozdělil park v usedlosti ženy na řadu
parcel jako o dvanáct let později Lopachin ve *Višňovém sadu*. Unavený Solness,
jenž pozbyl veškeré iluze, již nechce stavět rodinné domy, protože se přesvědčil
na sobě samém, že v nich lidé nenacházejí štěstí. Za bohatství, jež touto transakcí
získal, zaplatil příliš vysokou cenu. Byl to jeden z důvodů, který zavinil smrt jeho
dvojčátek – maličkých synků. Jeho žena od té doby ztratila smysl života. V touze
překonat sama sebe Solness riskuje a tragicky zahyne.

Rozpad rodinných vztahů, jimž oba autoři rozvíjejí evropský realismus a neo-
romantismus, má velmi specifické formy. Brandův titanismus měl svoje kořeny v době

34 Svědčí o tom četné Čechovovy formulace v jeho korespondenci i deníku. Srov. Ilja Eren-
burg, *Nad četbou Čechova (Jak vznikl Racek)*. In: Anton Pavlovič Čechov, *Racek*. Městské divadlo
v Brně, 2004, 62–66.

jeho dětství, kdy se chlapec stal po smrti otce svědkem otrěsné scény. Spatřil matku, jak hledá peníze v posteli pod tělem mrtvého muže, jehož byla nucena si vzít právě proto, že byl bohatý. Pro Branda je důležitější mínění lidí z vesnice než život jediného synka. Útěk mladého Peer Gynta do světa fantazie a posléze jeho dobrodružné cestování do exotických krajin mělo svoje kořeny rovněž v dětství, poznamenaném otcovým alkoholismem. Nora byla panenkou nejen pro svého muže, ale i pro vlastního otce. Proto se na něho nemohla obrátit s prosbou o pomoc, když se sama dostala do kritické situace. A patří sem i zmíněné téma trestání dětí za hříchy otců, jak je tomu ve *Strašidlech* či v *Divoké kachně*.

Tutéž antickou bezvýchodnost rodinných vztahů zachytil ve své dramatice i Čechov. Ivanov si vzal z lásky židovku Sáru, která se kvůli němu zřekla víry i věna. Po pěti letech však oba přišli o všechno – o lásku, zdraví a posléze i o život. Sára zemřela na souchotiny a Ivanov dohnaný k zoufalství končí sebevraždou (*Ivanov*, 1887). Krásná a nadaná herečka Irina Nikolajevna Arkadinová nenachází společný jazyk se svým synem Konstantinem Trepljovem, snažícím se nalézt nové literární formy. Žárlí na celou mladou generaci. Její erotická láska je mnohem silnější než mateřský cit. Žena Sorinova správce Polina je po celý život zamilovaná do doktora Dorna. Její dcera Máša beznadějně miluje Konstantina. Citu se nemůže zbavit, ani když se vdá a má dítě. Zemřelá matka a poté i otec zbavují Ninu Zarečnou dědictví, které získává její mladá macecha (*Racek*, 1896). Tuctový profesor Serebrjakov se po celý život nechá bezostyšně živit z výnosů usedlosti, o níž nezištně pečuje bratr jeho první zesnulé ženy a jeho jediná dcera (*Strýček Váňa*, 1896). Andrej Prozorov prohraje velké peníze v kartách a dům, který podědil spolu se svými třemi sestrami, založí v bance. Peníze a posléze i celý dům obsadí jeho žena, takže sestry jsou nuceny hledat přístřeší jinde (*Tři sestry*, 1901). Na dluhy Ljubov Raněvské padne celý její majetek. Po prodeji usedlosti a višňového sadu odjíždí do zahraničí za peníze, které získala od babičky na udržení domu. Přestože je velmi něžná a laskavá, ponechává svému osudu rodinu včetně své jediné sedmnáctileté dcery Anny.

Jedním z dominantních témat Ibsena i Čechova je vztah lásky a smrti, patřící ke stěžejním námětům evropské moderny. Oba přitahuje násilná smrt. U Ibsena někdy nabývá titánského neoromantického rozměru, korespondujícího s tvrdým životem na úpatí velehor. Brand i Rubek s Irinou hynou v horských lavinách, přestože obě dramata *Brand* (1866) a *Když my mrtví procitneme* (1899) dělí dlouhých třiatřicet let. Výstup bývalých milenců do hor v době přicházející bouře nabývá povahy záměrné společné sebevraždy. K takovému rozhodnutí dospěli Rosmer s Rebekou v depresivní hře *Rosmersholm* (1886). Když se přesvědčili o tom, že byli příčinou sebevraždy Rosmerovy ženy Beaty, které dali najevo, že překáží jejich společnému štěstí, skočí do téhož náhonu, v němž zahynula Beata. Poté, co se ocitla v moci člověka, jimž pohrdala a když se přesvědčila, že ji vlastně nikdo nepotřebuje, spáchá sebevraždu dokonce i exaltovaná Hedda Gablerová. Do slepé uličky ji přivedly vlastní intriky (*Hedda Gablerová*, 1890).

Neuskutečněnou sebevraždu jako řešení bezvýchodné situace líčí již jinošské Čechovovo drama *Platonov* (*Bezotcovščina*, 1878). Hlavní hrdina je donjuan proti

vlastní vůli. Nakonec skutečně zahyne, nikoli však dobrovolně. Zastřelí jej žena, jejíž očekávání nebyl schopen splnit. Oba introvertní hrdinové dvou následujících dramát Ivanov a Trepljov se v zoufalství zastřelí. Uštvaný Ivanov již nemá sílu začít nový život. Tragicky osamělý Trepljov, věčně pochybující sám o sobě a svém talentu, ztrácí poslední naději. I když Tropinin Ninu opustil, mladá žena jej miluje ještě víc než dřív. Strýček Váňa, jenž si uvědomil nedůstojnost své oběti, se pokouší zastřelit Serebrjakova, mine jej však. Tragiku do dramatu nepřináší smrt, ale nepodařený bezvýchodný život. Tuzenbachova smrt v souboji se žárlivým Soleným zbavuje nejmladší ze sester Irinu poslední naděje na vyřešení krize. *Višňový sad* končí náznakem nevyhnutelné smrti starého věrného sluhy Firsy, na něhož všichni zapomněli v usedlosti, zavřené na celou zimu. Těžko lze nalézt depresivnější způsob, jak vyjádřit stesk.

Výčetem témat a zápletek nejsou samozřejmě vyčerpány veškeré shody a divergence v tvorbě obou autorů. Je třeba si uvědomit rozdíl v počtu Ibsenových her. Vždyť norský dramatik žil o třicet čtyři roky déle než Čechov a zabýval se téměř výhradně dramatikou, zatím co Čechov napsal kromě sedmi her a stejného počtu jednoaktových komedií a vaudevillů více než pět set povídek a novel, neméně znamenitých než hry. Ibsen, jehož tvorbu poznamenal stejně jako dílo L. N. Tolstého historismus, charakteristický pro 19. století, začínal právě historickými hrami, které u Čechova nenalezneme. Rozdíl je rovněž mezi postavami obou dramatiků. Specifiku Skandinávie Ibsen vyjádřil zobrazením několika pastorů. Čechov zase nemohl pominout důstojnické prostředí – sociální vrstvu, která alespoň poněkud oživovala beznadějnou nudu ruských maloměst. Oba autoři vytvořili celou galerii lékařů. U Ibsena, zobrazujícího demokratickou střední vrstvu, chybí aristokracie, jíž bylo v Norsku málo. Lékaři se u něho někdy stávají hlavními postavami. Jejich významné postavení v norské společnosti zachycuje zvláště plasticky drama *Nepřítel lidu* (1882). Mladý lázeňský doktor Tomáš Stockman plní současně roli politika, jenž má zájem o ekologické problémy neméně než doktor Astrov z Čechovovy hry *Strýček Váňa*. Avšak zatímco láska k lesům je pro doktora Astrova nebo jeho předchůdce Chruščova z první verze dramatu *Lesní muž* (*Lešij*, 1889–1890) jen sympatickým koníčkem, doktor Stockman musí zápolit s představiteli města a poté vlastně se všemi obyvateli lázní, když si je dovolil kritizovat a obvinil z lhovosti k ekologické katastrofě, hrozící městu. Vyšlo totiž najevo, že voda, která měla léčit nemocné v sotva vzniklých lázních, je infikována splašky z kožedělných závodů. Tak se stane, že doktora Stockmana, který byl dosud nejpopulárnější osobností města, začínají najednou všichni nenávidět a pronásledovat i s jeho rodinou. Lékař se však přesto nevzdává. Je to téma nepochybně aktuální i v jednadvacátém století.

Čechov upozorňuje ještě na jeden velmi aktuální problém. V postavě starého vojenského lékaře Čebutykina ze *Tří sester* ukazuje na nebezpečí, do jakého se může dostat inteligentní člověk, když odvykne práci a přestane se zajímat o svůj obor. Přímým protikladem otupělého lékaře ubíjejícího čas v alkoholu, je inteligentní a zvidavý doktor Ragin z proslulé novely *Pokoj číslo šest*. Lékař je posléze zahuben tupostí společnosti, jež jej obklopuje.

Rozdíl v sociální úrovni Norska a předrevolučního Ruska se projevil rovněž v sociálním postavení zobrazovaných postav. Oba autoři se zaměřují na vrstvu inteligence. Čechovovy postavy jsou většinou potomky rodové šlechty, která dosud vlastní zbytky někdejších honosných usedlostí. S takovými realii se již v té době v Norsku nesetkáme. Vždyť to byla země po celá staletí žijící v podřízeném postavení buď v rámci Švédska nebo Dánska. Děj všech Ibsenových a Čechovových her se odehrává v malých městečkách – v domech nebo usedlostech, úzce spjatých s přírodou: s parky, zahradami, jezery či fjordy.

U Ibsena hrají důležitou roli hory, na něž lze vystupovat s nasazením vlastního života, u Čechova jsou to naopak roviny, po nichž je možné ujíždět na saních s trojkou koní, veesele vyzvánějících rolníčkami, za jejichž cinkání se vozí se svým milencem ve *Třech sestřích* Andrejejeva žena. Rozdílná je rovněž kompozice dramatu. Děj Ibsenových zralých her začíná zpravidla konfliktní situací, která má dávné kořeny. (Uvádět však, že se děj jeho her začíná v symbolickém pátém dějství je poněkud nepřesné, protože se jedná o postup, který autor užívá bez ohledu na počet dějství svých her.³⁵) U Čechova se to týká jen *Ivanova*, *Strýčka Váni* a *Višňového sadu*. V posledních dvou dramatech se děj odehrává stejně jako v jeho rané hře *Platonov (Bezotcovščina)* v létě, kdy se šlechta vesměs vrací do svých usedlostí. Pro oba autory je charakteristický postup antických tragédií – nejtragičtější události se odehrávají za scénou. Jedině v jinošském *Platonovi* umírá hlavní hrdina na scéně. V *Rackovi* tomu tak již není. O prvním Trepljovově pokusu o sebevraždu se dozvídáme jen zprostředkovaně. Mladík má na hlavě obvaz, umožňující Arkadinové, aby projevila svoje mateřské city. Ve finále hry je slyšet jen tupý úder. Doktor Dorn tak může vysvětlit, že mu praskla jedna z baněk.

O tom, že strýček Váňa střílel na Serebrjakova, hovoří až očividní účastníci konfliktu. Za scénou se odehrává i souboj Tuzenbacha se Soleným. Vědomí hrozící smrti provází jen závěrečnou scénu *Višňového sadu*, když starý sluha Firs, zamčený v domě, uléhá ke spánku.

Na stylu obou autorů měla podíl i odlišná genealogie jejich tvorby. Kromě historických her Ibsen psal v mládí i veršované kusy, pro něž použil žánrového označení dramatická báseň (*Brand*, *Peer Gynt*). Ze šedesátých let pocházejí také jeho jediné dvě veselohry: tříaktová *Komedie lásky* (1862) a pětiaktový *Spolek mladých* (1869). Jejich styl se však od Čechovových jednoaktovek výrazně liší. Zatímco Čechov rozehrává vždy jednu scénu v podstatě anekdotického rázu (srov. např. *Medvěd a Námluvy*, obě 1888), avšak založenou na mistrovském zachycení psychologie postav, v podtextu Ibsenových veseloher je vždy moralita, stejně jak je

35 Srov. Viktor Kudělka, *Čechov a ti druzí*. In: A. P. Čechov, Racek. Městské divadlo Brno, 2004, 28–39. Většina Ibsenových her má buď pět jednání (*Brand*, *Peer Gynt*, *Spolek mladých*, *Divoká kachna*, *Paní z přímoří*, *Nepřítel lidu*), nebo tři (*Domeček pro panenky*, *Přízraky*, *Komedie lásky*, *Stavitel Solness*, *Eyfolek*, *Když my mrtví procitneme*). Čtyři dějství mají jen čtyři jeho dramata: *Opory společnosti*, *Rosmersholm*, *Hedda Gablerová* a *John Gabriel Borkeman*. Téměř klasicistické zkrácení času na nejmenší možnou míru je charakteristické jak pro Ibsenovy tříaktovní, tak pětiaktovní hry (srov. *Domeček pro panenky*, *Strašidla*, *Nepřítel lidu*, *Komedie lásky*, *Divoká kachna*, *Paní z přímoří*, *Stavitel Solness*, *Eyfolek*, *Když my mrtví procitneme*).

tomu v jeho dramatech. A to je snad největší rozdíl mezi tvorbou obou autorů. Ibsen v podstatě rozvíjí klasicistický model literatury, jež má kromě funkce estetické plnit i nezanedbatelné poslání edukační. Čechov jakožto výrazný představitel moderny se od této mimoliterární funkce uměleckého díla vědomě distancuje. I to je jeden z důvodů, proč je nám tak blízký. V podtextu jeho tvorby je známý Ťutčevův verš – „Vyslovená myšlenka je lež.“ Při analýze stylu obou dramatiků je důležité porovnat, jakého používají žánrového označení. S výjimkou *Strašidel* (1881), pro něž Ibsen užil specifikace „rodinné drama“, jsou jeho dramatická díla provázena vždy neutrálním názvem „hra“ a určením počtu jednání. Jakoby dramatik i tím naznačoval vyhraněně vážný ráz svých děl. Jinak je tomu u Čechova. Výrazně humoristický charakter jeho rané tvorby ho vybavil dostatečnou zkušeností, jak začlenit do svých her postavy s komediálními rysy. Je charakteristické, že se tak stalo právě v dílech, označených jako komedie Z jeho čtyř vrcholných děl to jsou první a poslední: *Racek* a *Višňový sad*. (U *Stryčka Váni* autor zdůraznil určením žánru kaleidoskopičnost děje: „Scény z venkovského života o čtyřech dějstvích“, *Tři sestry* jsou „drama o čtyřech dějstvích“). V Rackovi jsou karikaturně zachyceny doplňkové milostné dvojice: učitel Medvěděnko a Máša, její matka Polina a doktor Dorn. Nešťastně zamilovaná dívka šňupající tabák nebo stárnoucí žena, žárlivě pečující o svého letitého milence, vzbuzují spíše úsměv než soucit. Podobně je tomu i ve *Višňovém sadu*, kde je komičnosti dosahováno karikaturním chováním sloužících, napodobujících své pány. Začleněním komična do traumatických situací je Čechov blízký Shakespearovi. Specifickou problematikou při komparaci Čechova s Ibsenem je jejich symbolika, k jejíž analýze se vrátíme v následující kapitole.

Závěrem je třeba věnovat pozornost vědomému odklonu obou autorů od dějovosti ke slovu. Za tímto postupem lze spatřovat objevy psychologie, probíhající v poslední třetině 19. století paralelně ve vědě i v literatuře, která měla mnohdy prognostický ráz. (V ruské literatuře předešli objevy moderní psychologie především F. M. Dostojevskij a L. N. Tolstoj.) Zvýšeným zájmem o jazyk se potvrzovala pravdivost biblického výroku: „Na počátku bylo slovo.“ Nadarmo se právě v poslední třetině 19. století nerozvíjela lingvistika a etnologie. (Výzkumem starých obřadů se v Rusku intenzivně zabýval Alexandr Veselovskij.³⁶) Dramatické napětí je u obou dramatiků vyjadřováno především mluvním projevem. V ruské literatuře se s tímto stylistickým postupem setkáváme ostatně již v Turgeněvově románu *Dým* (1867), v němž se hlavní konflikt rozehrává v oparu nekonečných řečí. V závěru *Višňového sadu* o podobné situaci mluví pragmatik Lopachin: „Co jsem se toho s vámi jenom namluvil, pro mě je utrpení, když nic nedělám. Nemůžu jen tak nečinně sedět. Nevím co s rukama; jsou jako by ke mně nepatřily.“ To už je předzvěst nového životního stylu, kdy se čas stává natolik vzácným, že nám nezbyvá ani pro naše nejbližší. Místo nostalgie nad zmizením někdejších životních hodnot nastupuje stres ze ztráty komunikace. Namísto Bergsonovy

36 Srov. např. Danuše Kšicová, *Aleksandr Veselovskij i problémy interdisciplinarnoj komparatistiki*. LH VI. Alexandr Veselovskij a dnešek. Brno 1998, 14–22.

kategorie trvání, toho proslulého „durée“, charakteristického ještě pro Čechova, přichází Heideggerovo odcizení. Ibsen a Čechov utvářejí epilog 19. století, jenž je však naplněn takovou silou básnického slova, že se současně stává inspirativním prologem století dvacátého.

3. ORNITOLOGICKÁ SYMBOLIKA V DÍLE H. IBSENA, A. P. ČECHOVA A M. MAETERLINCKA

Ornitologická symbolika, spjatá v rozsáhlých konotacích dávných mýtů s počátkem a koncem života, přitahovala i představitele modernistické a posléze také avantgardní dramatiky. Je přirozené, že motiv ptáka je spjat i se způsobem jeho zrodu, tj. s vejcem. Mýtus o vejci světa, známý z různých kulturních prostředí, hovoří podobně jako některé ptačí mýty o vzniku světa. Struktura vejce podnítila představy o zrození Nebe a Země, žloutek byl často spojován s životodárnou silou Slunce. Tak vznikl rozsáhlý cyklus mýtů o zlatém vejci, z něhož se podle véd zrodil posléze i Bráhma. Sluneční záře zanechala u některých z bohů světelnou substanci. K mýtům pro daný kontext nejbližším patří finská báje o kachně, která snesla vejce, z něhož vznikl svět. Obdobná báje o kačence, jež upustila vejce do vody, se stala námětem ruských pohádek. Ruský folklor je ostatně blízký severským oblastem a s nimi spjatou Kalevalou i představou o matce siré zemi, jež podle skandinávského eposu vznikla ze spodní vrstvy vejce, zatímco z horní bylo vytvořeno nebe. Kult plodnosti, tvořící podtext většiny těchto mýtů, je velmi zřetelný v cyklu bájí o rozbíjeném vejci, při němž dochází ke zrodu světa nebo naopak k uvolnění temné síly smrti. Tento motiv se dostal do pohádky o Kostěji nesmrtelném, jehož záhuba je skryta ve vejci. Pozůstatkem kultovních obřadů je rozbíjení vejce při svatebním obřadu či svěcení vajec o Velikonocích, rozšířené dodnes u východních Slovanů.³⁷

Neméně bohatý repertoár mýtů je spojen s různými druhy ptáků. Je zajímavé, že podle nich se o stvoření světa zasloužili ptáci, žijící v sepětí s vodou: potápka, potápnice a také kachna, protože vynesly z mořského dna část jílu, z něhož potom vznikla Země. Reálným podkladem těchto bájí může být i lovecký postřeh. Postřelená kachna se totiž zavrtává do říčního či jezerního bahna, odkud je třeba ji vyprostit. Není divu, že v řadě kultur se ptáci stávají věstiteli smrti nebo nositeli nového života. Tak např. některé národy věří, že duše utonulého dítěte se mění v mořskou kachnu, duše nemluvněte zadušeného matkou ve spánku se stává sovou apod. Podle některých amerických kultur se duše v ráji proměňují v ptáky. Víra v jejich magickou sílu vedla k tomu, že ptačí drápy, peří, křídla apod. jsou často používány k šamanským rituálům. Pomocníky šamanů jsou husy, potápky, vrány, sovy, výr a také racek. Podle některých mýtů se do nich převtělují lidské duše. Obští Uhrové např. věří, že člověk má několik duší, které mohou letět buď po proudu nebo proti proudu řeky v podobě různých ptáků; např. vlaštovky jsou

37 Srov. N. A. Aleksejev, *Jajco mirovoje, jajco kosmičeskoje*. In: *Mify narodov mira*. Enciklopedija, t. 2, M., Sovetskaja Enciklopedija 1988, 681–682.

duše plující po proudu. Duše spánku nabývají podoby tetřeva hlušce. Modrý pták – zřejmě sýkora modřinka – symbolizuje u téže kultury duši odplouvající po proudu řeky.³⁸

Některé z těchto mýtů se posléze staly symboly, s oblibou užívanými v různých historických údobích, zvláště za romantismu, v moderně, ale i později. V daném kontextu bude předmětem srovnání Ibsenova *Divoká kachna*, Čechovův *Racek* a Maeterlinckův *Modrý pták*.

U Henrika Ibsena, jehož tvorba záhy nabývá metaforického významu,³⁹ je ptačí symbol využit již v rané dramatické básni *Brand* (1865). Zaznívá zde jako kontrastní příměr role, do níž chce dostat titánského Branda církevní nomenklatura: orla vrhajícího se do bláta a kachny směřující v strmém letu vysoko k nebi. V závěru pak je to přízračný mohutný jeřáb, jenž v kontaktu s ledovými štíty skalnatých horských vrcholů nabývá bělostného odstínu. Dravec se stává synonymem nevyzpytatelného nebezpečí, které je třeba zlikvidovat. Svůj úkol však plní i v okamžiku vlastní záhuby. Když padá mrtvý po výstřelu cikánky, již horské vrcholky přitahují stejně jako Branda, v závěru hry všemi opuštěného, strhává lavinu, v níž neohrožený hrdina zahyne. Na rozdíl od této romantické paraboly, psané kanonickým rozměrem evropského romantismu – čtyřstopým jambem – hlásí se hra o pěti jednáních *Divoká kachna* (1884) jak volbou prózy, tak strízlivostí měšťanského prostředí a tvrdostí podnikatelské morálky k průlomovým hrám kritického realismu.

Drama postupně nabývá na spádu. Za honosností domácnosti továrníka Werleho, který se v prvním jednání snaží u svého okolí vzbudit dojem milujícího otce, se kryje podivná minulost. Zatímco v *Oporách společnosti* (1877) bere vinu za Bernicka, který se posléze stává nejbohatším a nejváženějším občanem města, jeho nejlepší přítel, v *Divoké kachně* je do role obětního beránka vmanévrován obchodní partner Werleho Ekdal, který je obviněn z podvodu, vězněn a na celý život uvržen do bída. Podobně problematický je i továrníkův erotický život. Úplatná matka bývalé pokojské Giny v domě Werleho mu umožní, aby si z její dcery udělal milenkou. Werle ji poté nechá vyučit fotografkou a provdá za Ekdalova syna Hjalmara. Gina tak nakonec neví, kdo je otcem její jediné dcery Hedviky. To vše se odehrálo téměř před patnácti lety. Drama začíná v době, kdy má Hedvika čtrnáct. K jejím největším láskám patří otec a kachna, kterou vyléčila z poranění. Hra nabývá na pitoresknosti, když vyjde najevo, že starý Ekdal, bývalý vášnivý lovec, střílí na vlastní půdě králíky, které tam pěstuje. Zásadový syn Werleho Gregers hraje deformovanou roli *deus ex machina*. Jeho snaha otevřít všem oči končí tragicky. Hjalmar, který se dozví o Ginině dávném poměru s Gregersovým otcem, zanevře na Hedviku, které hrozí oslepnutí stejně jako starému Werlemu. Podezření z jeho otcovství podpoří i peníze, které Werle Hedvice odkáže. Podobným způsobem továrník řešil i svoje provinění vůči Ekdalovi. Zoufalá Hedvika chce otci ukázat svoji lásku. Místo kachny, kterou měla podle Gregersovy rady

38 V. V. Ivanov, V. N. Toporov, *Ptíci*. Tamtéž, 346–349.

39 Brian Johnston, *Metaforická struktura „Divoké kachny“*. Přel. Jaroslav Král, 1965. In: *Henrik Ibsen, Divoká kachna*. Program Národního divadla v Praze, 1993, 76–87.

zastřelit, však zbraň obrátí sama proti sobě. I závěr hry vyznívá podvojně. Jeho tragičnost vyvažuje cynická, bohužel však pravdivá replika nenapravitelného pijana a výtržníka doktora Rellinga, že Hjalmar bude používat dívčiny smrti jen jako další záminky k sebelitosti. Nevěří ani Gregersovu odhodlání být třináctým u stolu – tedy jakémusi plánovanému mementu.

Téma zbytečné smrti je ještě výrazněji zobrazeno v Čechovově dramatu *Racek* (1896). Motiv ptáka, předznamenávajícího smrt, se v díle proměňuje. V úvodu a závěru hry vystupuje v dvojí reálné podobě mrtvého a poté vycpaného ptáka – v tom charakteristickém pošklebku smrti, jíž moderní doba navázala v karikaturní podobě na egyptskou snahu uchovat reálnou podobu zemřelých. Motiv racka se ve hře objevuje poprvé v replice Niny Zarečné před premiérou Trepljovovy hry. Dívka si stěžuje, že jí sem rodiče nechtějí pouštět: „A mne to sem k jezeru táhne jako racka. Bez vás jsem jako bez duše.“⁴⁰ Již v této krátké promluvě zaznívají tři základní motivy hry s mýtickým podtextem. Prvním z nich je jezero, o jehož kouzelné moci hovoří v závěru prvního jednání doktor Dorn jakoby na vysvětlenou příznání Máši Šamrajevové, že je beznadějně zamilovaná do Konstantina Trepljova. Na břehu jezera, tvořícího velkolepou scenérii k Trepljovově hře o Duši světa, je rozehrán základní konflikt hry, založený na složitém propletení vztahů tří mileneckých párů různých věkových kategorií, které spojuje táž nevyváženost milostného zaujetí, jež se s výměnou rolí postupně proměňuje. Zdánlivé harmonické souznění nejmladší dvojice Kostí a Niny se bortí po neúspěchu hry. (Potvrzuje to Trepljovova replika ve druhém jednání: „Žena nikdy nemůže odpustit neúspěch,“ 171.) Ztráta lásky je v tomto kontextu zpodobena vyschnutím a zmizením jezera, na jehož březích se zrodila. Ve stejném prostředí okouzlí mladičká Nina zralého Trigorina. Jakmile se však nová dvojice ocitne v prozaickém ovzduší velkoměsta, pozbývá jejich vztah oparu milostnosti. Harmonie je narušena stejně jako v kouzelných pohádkách o rusalkách, jež se ve jménu lásky vzdaly nesmrtnosti. Na rozdíl od nich však Nina i po opětovém příchodu do domu u jezera zůstává beznadějně zamilovaná. Jedinou útěchou jí zůstává umění, vykoupené utrpením. Na břehu jezera se v reálné podobě objevuje i racek – základní symbol hry. Poprvé jako oběť chvilkového Trepljovova rozmaru – ve scéně s otevřenou anticipační funkcí (do Konstantinových úst jsou vložena prorocká slova: „Brzy se takhle zabiju sám“, 171). Podruhé jako námět pro Trigorinovu krátkou povídku o krásné a šťastné mladé dívce, jíž přichází „jen tak, z dlouhé chvíle“ (176) zbytečně zahubí. Každé vyřčené slovo má magickou moc a mění se v realitu. V tomto směru je Čechov organickou součástí moderny. Její barevné škále odpovídá bílý racek i bílé šaty Niny Zarečné, na jejichž souvztažnost upozorňuje Trigorin ve chvíli loučení s Ninou: „Budu vzpomínat, jak jsem vás viděl... tenkrát před týdnem, pamatujete... svítilo slunce, měla jste světlé šaty... mluvili jsme spolu a ležel tam na lavičce bílý racek“ (179). Prorocké jsou i šifry z Trigorinovy povídky, jež Nina nechala vyřýt do medailonku, který dává spisovateli na památku: „Budeš-li někdy potřebovat můj život, přijď a vezmi si

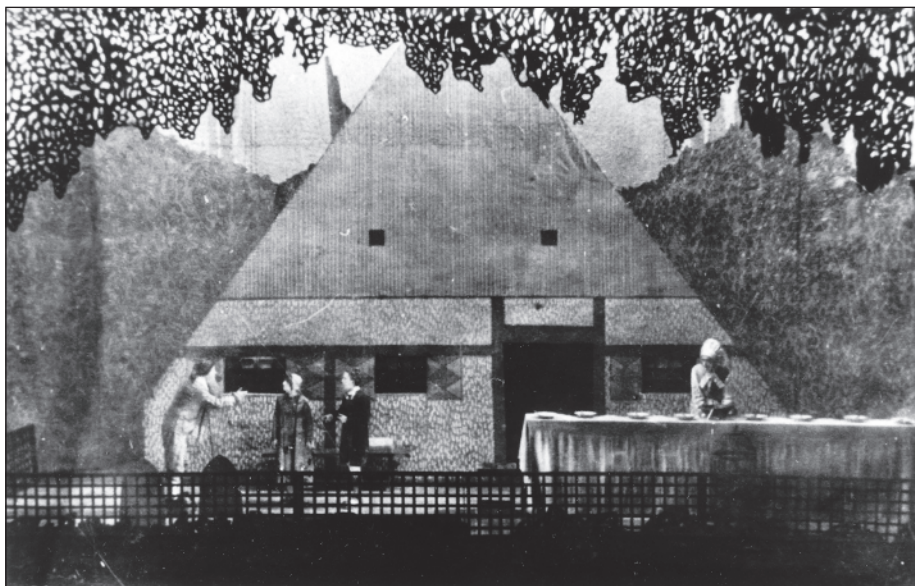
40 A. P. Čechov, *Racek*. Přel. Josef Topol. Program Městského divadla Brno, premiéra 17. a 18. ledna 2004, 152. Dále cituji str. v textu.

jej“ (185).⁴¹ Za osudné dva roky, jež dělí drama od čtvrtého dějství, se to skutečně stane. Nina přijde o své dítě a lásku, těžko hledá sama sebe i na scéně. Svoje dopisy Trepljovovi podepisuje „Racek“. Nakonec však neumírá ona, ale Trepljov. Jeho druhý pokus o sebevraždu byl úspěšný. Racek spolu s jezerem spojuje všechny protagonisty do téhož začarovaného kruhu, z něhož není východiska. Milostné dvojice se nepotkávají v lásce, ale ve vyšlapaných kolejkách zvyku. Trigorinův pokus nalézt čistý vztah, na který v mládí neměl čas, končí trapným rozchodem s Ninou a pokračováním ve stereotypním poměru s Arkadinovou, jež v něm vidí svoji poslední milostnou šanci. Trigorin si sám přiznává nedostatek vůle. V tomto směru je blízký Hjalmaru Ekdalovi z *Divoké kachny*. Avšak na rozdíl od tohoto severského Oblomova či Manilova, jemuž stačí o tom co udělá jen snít, Trigorin je tvorbou přímo posedlý. Tuto stránku jeho osobnosti Arkadinová dobře zná. Ví, že jakmile začne myslet na psaní, jde všechno ostatní stranou. Projeveným zájmem o Trigorinovo dílo si získala ostatně spisovatelův zájem i Nina. Všechny tyto psychologicky velmi přesné postřehy, pro něž je Čechovovo dílo stále živé, však mají metaforický druhý plán. Jeho struktura je uvozena již v Trepljovově mystickém dramatu. Exaltovaný monolog solovjovskoy koncipované Duše světa, navazující na biblické *Zjevení sv. Jana* a na *Zarathustru*, obklopeného v Nietzscheově poemě věrnými zvířaty, i na dualistické představy o rovnocenné roli Boha a Dábla, aktualizované koncem století teozofickým učením Heleny Blavatské a antropozofií Rudolfa Steinera,⁴² anticipuje duševní útrapy všech hlavních protagonistů. Milostné páry se tragicky mýjejí, do kolize se dostává i mateřská láska, nad níž snadno vítězí sex, mamona a kariéra. Modernistická představa o splynutí duší do jednotné substance Světové duše, jež by se mohla stát rovnocennou protiváhou démona negace – Dábla – je demaskována v celé své utopické podstatě.

Do světa bolestně se zraňujících duší mohla přinést ztracenou naději už jen pohádka. Tuto roli splnil v ruském prostředí autor odjinud, Maurice Maeterlinck (1862 – 1949), který si svou dávku krutosti odbyl v řadě raných dramát. Počátkem devadesátých let, kdy narůstající krize fin de siècle vynesla do popředí problémy tajemna a neznáma, jež jsou ve své nejzazší podobě spjaty se smrtí, vznikla celá série Maeterlinckových depresivních her. Cyklus zahajuje ponuré drama o strachu *Slepci* (1890) s biblickým počtem dvanácti slepých mužů a žen, provázených starým knězem. Jediný poněkud vidící průvodce, který je dovedl na pusté skalnaté místo nad mořem, odešel zkoumat situaci na ostrově a stále se nevrací. Symboliku začátku a konce Ježíšova pozemského života naznačuje dítě v rukou Bláznivé

41 Na autobiografický charakter Trigorinovy postavy včetně citátu z vlastní povídky *Sousedé* upozorňuje Ilja Erenburg, píšící o tehdy známých prototypch hry. Obdobný románek s mladou zpěvačkou Likou Mizinovou prožil spisovatel I. N. Potapenko, jenž patřil k Čechovovým přátelům. Srov.: Ilja Erenburg, *Nad četbou Čechova. Jak vznikl Racek*. Cit. Program k inscenaci *Racek* v Městském divadle v Brně, 62–66.

42 Podle R. Steinera tvoří opozici Lucifer jakožto nositel ohnivého sebestředného citu a chladný Ahriman. Na sousoší vytvořeném v Goetheanu tvoří ústřední postavu representant lidství v podobě Krista, ztělesňujícího lásku a vyvažujícího tak oba kontrasty. Srov. Frans Carlgren, *Rudolf Steiner and Anthroposophy*. Dornach, Philosophische-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum 1990, 28.



Jegorov, V. Je.: Maurice Maeterlinck, *Modrý ptáček*. MCHT, režie K. S. Stanislavskij, Premiéra 30. září 1908. 2. jednání – *V Zemi vzpomínek*. Muzeum MCHATu, Moskva.

a Kněz, jehož smrt stupňuje napětí opuštěných slepců. Jen dítě vidí, proto je ženy vždy obracejí k místu, odkud se ozývá hluk. Ponurá scenerie smrákání za nevlídného větrného večera jen násobí obavy slepých poutníků, kteří ráno odešli z útulku a nevědí, jak a kdy se tam budou moci vrátit. Šest slepých žen, sedících opodál od skupinky mužů, je věkově diferencována. Mezi převládajícími stařeny je jedna mladá, jejíž krása je vyjádřena záplavou vlasů, do nichž si posléze vplétá květy asfodelů, o nichž se říká, že jsou to květiny mrtvých. Smrt se slepců dotkne na tom nejcitlivějším místě, protože nakonec zjistí, že zemřel jejich kněz – jediný, kdo je mohl dovést zpět. V pusté krajině je slyšet jen hukot moře a poté blížící se kroky, nahánějící hrůzu. Expresivní nálada jednoaktovky koresponduje s obdobnými náměty v tehdejší výtvarném umění. Vzpomeňme proslulý *Výkřik* (1893), zachycený na obraze Edvarda Muncha, skupinky tápavě jdoucích slepců na dřevořezbách a kresbách uhlem Františka Bílka (1901–1907), či výrazně zjednodušený, o to však účinnější kubistický obraz Josefa Čapka *Úzkost* (1915). Fenomén strachu, jemuž podléhají ti nejzranitelnější, vešel do tehdejšího umění s vehemencí, odpovídající dramatickosti společenské situace.

Maeterlinck navázal na tuto jednoaktovku sérií loutkových her, v nichž hrála dominantní roli smrt. Mnohé z nich obsahují strukturální rysy kouzelných pohádek, jež při svém tragickém vyvrcholení popírají samu svoji podstatu, protože zlo v nich zůstává nepotrestáno. Tak je tomu např. v jednoaktovce o závisti *Sedm princezen* (1891), kde jediný nápadník, přijíždějící za svou nevěstou, spící spolu se svými sestrami na stupních velké mramorové síně, proniká k dívkám s takovými potížemi a tak pozdě, že jeho nevěsta mezitím umírá. O nenaplněné lásce je i pěti-

aktová hra *Aladina a Palomides* (*Alladine et Palomides*, 1894). Palomides – ženich jedné z královských dcer Astoleny se zamiluje do řecké otrokyně Aladiny. Neustoupí od ní, ani když za svou lásku mají oba zaplatit smrtí. Nakonec milenci zahynou ve vězení. Hra je plná romantických náznaků nebezpečí v podobě divoké zahrady či rozvodněného potoka, do něhož padá z mostu oblíbený beránek královské dcery. Jeho utonutí anticipuje pozdější smrt milenců. Hrou o osudové nevyhnutelnosti je *Ariana a Modrovous – aneb marná záchrana* (*Ariane et Barbe-Bleu*, 1896). Běh událostí není schopna změnit ani čistá a krásná panna Ariana, neohroženě jdoucí v doprovodu své chůvy do Modrovousova zámku, aby zachránila svých šest sester, které krutý Modrovous vězní. I když unikne všem jeho nástrahám a má podporu celého podhradí, rozzuřeného nad bezprávím, které Modrovous páchá, nemůže přemoci sílu vášně. Její sestry volí raději utrpení, než by se vzdaly lásky. Modrovousa svázaného vesničany Ariana na prosby sester nezabije a sama odchází, nedotčena prokletím vášně ani touhou po bohatství. Nejdepresivněji působí *Tintagilova smrt* (*La mort de Tintagiles*, 1894), neboť jde o záhubu malého chlapce v tajemném zámku, kam dítě přivezli na rozkaz staré královny – matky jejich matky, jež chce sama vládnout a ničí vše, co by mohlo ohrozit její postavení. Chlapcovy starší sestry chtějí Tintagila zachránit, když však usnou, služky, věrné staré královně, dítě ukradnou a odnesou dlouhými temnými chodbami do útrob hradu, kde je čeká smrt. Ygraine, jedna z Tintagilových sester, slyší, jak za dveřmi někdo chlapce škrtí. Dívka marně prosí starou královnu, aby ho nezahubila. Nakonec s proklínáním a v slzách klesá k zemi. Symbolický podtext všech Maeterlinckových pohádkových her předjímá existencialismus.

S blížícím se přelomem století Maeterlincka čím dál tím víc přitahují psychologické problémy lásky a nenávisti i schopnosti oběti pro druhé. Volil k tomu žánr historického dramatu, zasazeného do 15. století (*Monna Vanna*, 1902), které však koncipoval jako soudobé řešení konfliktu vášně a žárlivosti s moudrostí a rozvahou. Děj se rozehrává na pozadí války mezi znesvářenými malými italskými knížectvími. Nad malicherností a ziskuchtivostí vítězí moudrost starého učence, schopného obdivovat torzo antické sochy, nalezené v písku, a neposkvrněná láska Monny Vanny a Prinzivalla, kteří se znali a milovali jako děti a zůstali tomuto neposkvrněnému vztahu věrni i jako zralí lidé. Jejich ušlechtilé chování musí zůstat skryto za přetvářkou, vynucenou okolím, neschopným uvěřit v zázrak čistoty lidských vztahů.

Z Čechovovy korespondence je známo, že Maeterlinckovu tvorbu pozorně sledoval. V polovině 90. let se v listě Suvorinovi podivuje, že v Rusku belgického autora dosud neobjevili.⁴³ Doba k jeho uvedení tehdy již zřejmě nadešla. Soukro-

43 Maria Deppermann, *Dramaturgie der Stille – Čechov und Maeterlinck. Prolegomena zu einem Vergleich*. In: Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. München, Verlag Otto Sagner 1997, 151–174. V dopise Alexeji Sergejeviči Suvorinovi (1834–1912), vydavateli listu *Novoje vremja* a řediteli tzv. Suvorinovova divadla při Literárním a výtvarném kroužku, Čechov píše 2. 11. 1895, tedy v době, kdy vznikala Racek, s jistou dávkou ironie: „Proč ve svém divadle nezkusíte inscenovat Maeterlincka? Kdybych já byl ředitelem Vašeho divadla, tak bych z něho během dvou let udělal dekadentní scénu, nebo bych se o to

mé moskevské divadlo Solodovnikova uvedlo 10. prosince 1895 Maeterlinckovy jednoaktovky v režii M. V. Lentovského pod souborným názvem *Tajemství duše*.⁴⁴ Čechovův zájem o Maeterlinckova dramata byl aktualizován v roce 1904, když se na scéně Moskevského uměleckého divadla připravovala inscenace jeho jednoaktovek *Slepci (Les Aveugles)*, *Větrněkyně (L'Intruse)*⁴⁵ a *Nitro (Intérieur)*. Hry byly hrány v překladu K. D. Balmonta, v režii K. S. Stanislavského a ve scénografii V. A. Surenjance. Premiéra byla 2. října 1904,⁴⁶ dva a půl měsíce po Čechovově smrti.

Nejslavnější inscenací Maeterlincka v tomto divadle se však stalo až uvedení *Modrého ptáka (L'oiseau bleu)* v překladu V. L. Binštoka a Z. A. Vengerovové. Premiéra se konala 30. září 1908⁴⁷ v režii K. S. Stanislavského. Pomocnými režiséry byli L. A. Suleržickij a I. M. Moskvín, jenž zde i hrál. Scénu ztvárnil v duchu secese V. Je. Jegorov. Impresionistickou hudbu napsal I. A. Sac. Uvedení hry předcházela cesta Stanislavského do Maeterlinckovy pařížské vily. Autor tak byl o proponované inscenaci podrobně informován. Režisér mu dokonce přehrál svoje pojetí stěžejních postav. Místo M. Maeterlincka, jehož dílo bylo r. 1911 oceněno udělením Nobelovy ceny, shlédla představení r. 1910 jeho žena, jež o tom muže nadšeně informovala.⁴⁸ Ve francouzském originále byla tato půvabná pohádková féerie otištěna a hrána až tři roky po moskevské premiéře, jež vzbudila mimořádný ohlas. Hra byla uváděna po dlouhá desetiletí v týchž secesních kostýmech, jejichž přesný popis obsahuje francouzské i ruské vydání hry.⁴⁹

Modrý pták má v ruském překladu žánrové označení *Féerie v šesti dějstvích a dvanácti obrazech*. Je zde přesně vyznačeno, kde se odehrávají jednotlivé obrazy – v chýši dřevorubce, u víly, v Zemi vzpomínek, v Paláci Noci, v lese, před oponou, na hřbitově, před oponou s nádhernými mračny, v Sadech blaženosti, v Království budoucnosti a posléze opět doma. Postavy jsou uspořádány podle pořadí, v jakém vstupují na scénu, v českém překladu jsou nejdříve uvedeny lidské bytosti: děti Tylyl a Mytyl, kouzelnice Beryluna, otec Tyl a matka Tylova, Dědeček, Babička, Praotec Čas, Noc, Světlo a Tma. Sousedka se jmenuje jinak v češtině (Berlingotová) a jinak v rušti-

aspoň pokusil. Bylo by to třeba podivné divadlo, ale mělo by svoji tvář." A. P. Čechov, *Polnoje sobranije sočinenij. Pis'ma*, t. 6, M., Nauka 1978, 89.

44 M. Depperman, o. c. 171 – v němčině autorka uvádí název *Geheimnisse der Seele* a vyslovuje domněnku, že šlo zřejmě o spojení několika Maeterlinckových aktovek. V 6. d. kompendia *Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra* (M., Iskusstvo 1982, 276) se však hovoří o témže titulu M. Maeterlincka *Tajny duši (Tam vnutri)* jako o jednoaktovce, uvedené režisérem Karpovem na scéně Alexandriinského divadla na jaře r. 1896.

45 V ruském překladu *Neprošennaja*.

46 Srov. *Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra*. T. 7, 1898–1917, M., Iskusstvo 1987, 547.

47 Tamtéž.

48 Pavel Klein, Danuše Kšicová, *Symbolismus na scéně MCHAT. Režijní koncepce K. S. Stanislavského*, Brno, MU 2003, 102–110, 125–126.

49 Ve francouzském vydání hry (Paris 1929) je uvedeno datum její první francouzské inscenace: 2. března 1911 v Théâtre Réjane. Český překlad *Modrého ptáka* údaj o kostýmech neobsahuje, neboť šlo o specifiku světové premiéry hry, k níž došlo s autorovým svolením právě v Moskvě. Jako derniéra ruské inscenace *Modrého ptáka* se sice uvádí 31. 12. 1954, sama jsem však představení shlédla ještě 1. května r. 1970 a byla jsem překvapena jeho svěžestí. I poté se hra uváděla v témže provedení ještě dobrých patnáct let.

ně (Barlengo), což odpovídá ruskému úzu fonetického přepisu originálu. V češtině má dcerku, v ruštině v souladu s originálem vnučku, stejně je tomu v pokračování tématu, jímž je hra *Zásnuby*. Bohatě jsou zastoupena zvířata: Pes Týlo, Kocour, Vlk, Vůl, Vepř, Kráva, Býk, Ovce; věci a živly: Chléb, Cukr, Mléko, Oheň, Voda; rostliny: Dub, Jilm, Lípa, Smrk, Cypřiš, Kaštan, Břečťan, Topol, Smuteční vrba; pocity: Největší štěstí, Nejvyšší radost, Různá blaženství, Nemoci; planety: hvězdy a hvězdičky. Ve francouzském i ruském textu je přesný popis secesního oblečení, které pak bylo skutečně na scéně realizováno. Tak např. Duše Světla má průsvitný šat v barvě luny. Jsou světle zlaté se stříbrným leskem, takže se zdá, že z něho vycházejí paprsky, přehoz má empirový. Je stylizovaný v duchu Waltera Crana. Účes má jako diadém, je štíhlá a vysoká, má obnažené ruce. Podobný je kostým Materské lásky. V českém překladu je místo toho každý výjev opatřen popisem prostředí.

Děj probíhá v mýtické době o štědrovečerní noci (v ruské variantě za poslední noci starého roku), kdy chudé děti dřevorubce nahlížejí do ozářeného pokoje bohatých naproti, kde je vánoční stromeček a pod ním spousta dárků. Zápлетka začíná s příchodem hrbaté stařeny v zelených šatech a s červeným čepcem, jedním okem a berlou. Chce po dětech zpívající bylinu a Modrého ptáka. Chlapec Týltyl a dívka Mytyl mají v kleci jen hrdličku. Odcházejí proto Modrého ptáka hledat. S pomocí kouzelného diamantu vše nabývá pohádkového vzhledu. Svoje ztracené mládí a krásu získává i kouzelnice Beryluna, v níž se proměnila stará sousedka. Spolu s ní je provází Pes Týlo, Kocour, Oheň, Voda, Bochník, Cukr a další zvířata. Procházejí postupně nádhernou Říší vil, Zemí vzpomínek, kde se setkávají s Dědečkem a Babičkou a svými zemřelými sourozenci. Je zde i Modrý pták, jeho barva však po jejich odchodu zmizí. Zemřelé sestřičky a bratři zůstali ve věku, kdy skončil jejich život. Ve čtvrtém obraze děti přicházejí do paláce Královny noci. Předběhne je Kocour, který královnu varuje, že jí chtějí odnést Modrého ptáka. Týltyl si pak musí vynutit zapůjčení klíčů, aby mohl postupně otevřít tajemné komnaty. Jsou v nich strašidla nemocí a válek, hrůzy a nočních příšer, tajemství a velkého mlčení. V Síni vůně a svatojánských mušek sice nalezneme tisíce modrých ptáků, na zemi však všichni zemřou. Charakteristiky postav odpovídají vžitým archetypům. Pes je statečný a nikdy nechce Týltyla opustit. Kocour je falešný, Bochník zbabělý. V pátém obraze se poutníci dostávají do lesa, kde ožívají stromy, které děti nenávidějí, protože je jejich otec kácí. Dub chránící Modrého ptáka prozrazuje, že je v něm skryto velké tajemství podstaty věci a štěstí. Ve chvíli největšího nebezpečí, kdy na děti útočí stromy i zvířata, protože je lidé jedí, však Týltyl vytáhne nůž a všichni v hrůze ustupují. Po další proměně se děti ocitají v Zámku radostí – dobrých i špatných. Nejvíce odvahy musí chlapec projevit návštěvou hřbitova. Místo očekávaného nebezpečí se zde rozléhá hudba na počest žijících. Závěrečná část se odehrává v Říší budoucnosti, kde jsou Blankytné děti rozdělené podle toho, kdy se mají narodit. Týltyl a Mytyl se baví s těmi nejmenšími, co mají přijít na svět již brzy. Setkávají se i s personifikovaným Časem. Mýtický čas končí v okamžiku přechodu snu do reality. Ve scéně Probuzení přicházejí rodiče a nacházejí děti v postýlkách. Neuplynul rok, jak se domnívaly, nýbrž jen jedna noc.

Pokračováním Modrého ptáka je pohádková hra *Zasnoubení* (*Les fiançailles*, 1918). Má pět dějství a jedenáct obrazů. První obraz se odehrává ve stejné chalupě dřevorubce, rodině se však již daří lépe. Děj probíhá po sedmi letech, kdy je Tyltylovi necelých šestnáct. V noci k němu přichází stejná Víla a ptá se jej, zda má někoho rád. Tyltylovi se postupně vybaví šest dívek – dvě z nich jsou jeho sestřenice. Přicházejí, jakmile si na ně vzpomene. Přestože všechny usilují o Tyltylovu lásku, respektují se navzájem. S dívkami a vílou se poté Tyltyl vydává na podobné putování jako kdysi v dětství. Provází je ještě jedna dívka, ta má však podobu téměř neživé sochy, protože Tyltyl ji nemůže identifikovat. Na cestu jdou s penězi, které získávají od dědečka nejbohatší z dívek Rozavel, jež je dcerou radního. I povaha lakomého starce se mění, jakmile se ocitne v pohádkové dimenzi. Přestože starcův vstupní monolog velmi připomíná Harpagona z Molièrova *Lakomce*, stává se z něho nakonec hodný starý pán, který již nemá proč šetřit, protože ví, že zanedlouho zemře. Poutníky provází rovněž Osud, který se postupně mění z dospělého muže v nemluvně. Dívky je v závěru odnášejí domů v náručí. Ze sklepení lakomce se ve čtvrtém obraze děj přenáší do paláce Víly, kde jsou kostýmy téměř všech pohádkových bytostí. Do pokoje je uzavřeno i sedm Tyltylových přítelkyň. V šestém obraze přicházejí do vysokých skal, poté do obydlí předků, kde se znovu setkávají s Dědečkem a Babičkou; mezi dávnými generacemi je dokonce vrah a všemi ctěný zloděj, protože kradl jenom jídlo, když měla rodina hlad. O všem rozhoduje Velký předek. Potomci jsou na tom stejně jako v předchozí hře – ti největší se narodí za několik generací, ti nejmenší jsou jejich budoucí děti. Když Tyltyl omylem otočí safírem opačně, objeví se místo potomků jeho vlastní dvojníci, vyjadřující Tyltylovy skryté podoby, protože každý člověk v sobě nese řadu tváří. Teprve Tyltylův budoucí prvorozený syn pozná svou matku, ožívající v objetí svých budoucích dětí. Ráno po Tyltylově probuzení do reálného světa přichází sousedka, která zde nebyla řadu let. Provází ji její vnučka Mažua. Mladí lidé se hned poznávají, protože se pouti zúčastnili oba. To ona byla ta tajemná socha. Dospělí mají radost, protože na jejich spojení sami mysleli.

Již z pouhého srovnání obou syžetových linií je zřejmé, že s pokračováním námětu Modrého ptáka se to má stejně jako se *Třemi mušketýry po dvaceti letech*. Hra sice nepostrádá zábavností, nemá však již ten pel předchozího textu, který dal možnost tak úspěšné scénické realizace i filmové adaptace.⁵⁰ Pohádkový svět, do něhož se přenášejí chudé děti o štedrovečerní noci, je obohacen novou dimenzí, čerpající ze soudobé filozofie a psychologie. Není divu, že právě v Rusku s jeho zájmem o problémy filozofie i náboženství našla Maeterlinckova pohádka neobvykle široký ohlas. Nebylo to jen učení Vladimíra Solovjova o Duši světa, jež s takovou silou zaznělo v Čechovově *Rackovi*, ale i jeho problémová stat' o životě a díle M. Ju. Lermontova, jež vznikla přetištěním veřejné přednášky, přednesené v Petrohradě v březnu r. 1899. Solovjov pokládal Lermontova za duchovního inspirátora nietscheánství, v němž spatřoval bloudění své doby. K problematice

50 R. 1976 natočil americký režisér Georgie Cukor film v sovětsko-americké koprodukcí pod souběžným názvem *Sinjala ptica – The Bleu Bird*.

nadčlověka se ruský filozof vrátil ještě jednou statí *Ideja sverchčeloveka*, vysvětlující vlastní pojetí bohočlověka, vznikajícího v obrozeném křesťanství.⁵¹ Se Solovjovovým nespravedlivým odsouzením povahových i filozofických kvalit Lermontova ostře polemizoval D. S. Merežkovskij inverzním biblickým výrazem: „Abel zabíjí Kaina“. Nesouhlasí se Solovjovovou charakteristikou Lermontova jako zlého démona a polemizuje i s názorem, že básníkovo zaujetí mýtem démona bylo důsledkem jeho malé pokory. Podle Merežkovského bylo právě pokory v Rusku příliš mnoho, než aby ji bylo nutno vytýkat básnickému geniovi. Maeterlinckově vizi kontinuity života duše v prenatalním a postmortálním stavu odpovídá jiná část této studie Merežkovského. Autor v ní poukazuje na tajemnou souvislost Lermontova s životem jeho duše ve sférách věčnosti, odkud si zřejmě přinesl svoje pojetí démonismu, tj. nadčlověčství.⁵² Maeterlinckovo básnické zobrazení zemřelých a dosud nenarozených duší vychází do značné míry z křesťanských představ o posmrtném životě člověka i o životě duší před narozením. Podrobnou analýzou vzájemných vztahů těla, duše a ducha se zabývá v *Theosofii* (1904) Rudolf Steiner, jehož učení souzní s východní vírou v reinkarnaci. Knihu pravděpodobně znal Merežkovskij, který se o problémy mystiky vždy zajímal,⁵³ mohl ji číst i Maeterlinck. Steiner sleduje lidskou bytost za hranice zrození a smrti. Jeho pojetí duše se tradičně vztahuje k lidské bytosti. Podle jeho přesvědčení „duše tvoří střední článek mezi tělem a duchem.“⁵⁴ Po smrti duše vstupuje do duchovního světa a je podrobena jeho zákonům (66). Obraz Duše světa vytvořený Čechovem v *Rackovi* je utvářen v intencích učení Vladimíra Solovjova a jeho pojetí krásy, jímž navázal na premisu Dostojevského „krása spasí svět“, vyslovenou v *Idiotovi*. Slované si totiž na rozdíl od Řeků spojovali boží moudrost s krásnou ženou. U Řeků to bylo vše pronikající světlo, které bylo neméně důležité ve Steinerově filozofickém systému i jeho výtvarných reflexích.⁵⁵ Nadarmo nehrála Duši světa v Čechovově dramatu mladičká a krásná Nina Zarečná.

51 Vladimír Solov'jev, *Lermontov*. Vestnik Evropy 36, 1901, kn. 2, 441–459; Sobranije sočinenij V. Solov'jeva, t. 8, SPb. 1913, 348–370, 441. Týž, *Ideja sverchčeloveka*. 1899. Sobranije sočinenij V. S. Solov'jeva, t. 9, SPb. 1913, 265–274.

52 D. S. Merežkovskij, *M. Ju. Lermontov – poet sverchčelovečstva*. SPb. 1909. Srov. analýzu kritického ohlasu Lermontovova díla na přelomu století in: D. Kšicová, *Poéma za romantismu a novoromantismu. Rusko-české paralely*. Brno, UJEP 1983, kap. *Lermontov a Nietzsche*, 67–86.

53 Srov. N. A. Bogomolov, *Ruskaja literatura načala XX veka i okkul'tizm. Issledovanija i materialy*. Moskva. Novoje literaturnoje obozrenije 1999. Ja. V. Saryčev, *Religija Dmítřija Merežkovskogo*. Lipeck, GUP 2001.

54 Rudolf Steiner, *Theosofie. Úvod do nadmyslového poznání světa a určení člověka*. Praha, Baltazar 1992, 46. Dále viz citovanou stránku v textu.

55 *Duše Ruska s Tomášem Špidlíkem*. Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství 2001, 83. Tomáš Špidlík v analýze ruské sofiologie poznamenává na základě zážitku z cařihradského dómu Hagia Sofia: „Řekové si představovali Boží moudrost jako světlo, které proniká všim. Slované ji naopak vidí v obraze krásné ženy.“ O sofiologii srov. podrobněji: Týž, *Ruská idea, jiný pohled na člověka*. Velehrad 1996, 315–338. Špidlík upozorňuje, že podle Florentského má sofiologie u řeckých Otců teologický ráz a Sofia je jím totožná s Kristem, kdežto staří Slované v ní zdůrazňují mravní aspekt a ztotožňují ji s Matkou Boží. Moderní doba poukazuje na kosmologický a ekleziologický aspekt tohoto učení. Tamtéž, 317.

Merežkovskij byl myslitel s hlubokými znalostmi filozofie, náboženství a historie. Přesto je pozoruhodné, že jeho mystický předpoklad souvislosti Lermontovova celoživotního zaujetí problémem démona, jeho osamělosti a prokletí, s prenatalním životem, se objevuje ve stati vydané r. 1909, tedy bezprostředně po slavné premiéře Maeterlinckova *Modrého ptáka*, jež nemohla uniknout jeho pozornosti.

Premiéra *Modrého ptáka* se konala v Moskvě čtyři roky po Čechovově smrti. I když Čechovova dramatika pronikala do frankofonní oblasti velmi obtížně,⁵⁶ lze si těžko představit, že by symbolistovi Maeterlinckovi unikla skutečnost, že emblémem Moskevského uměleckého divadla, které uvedlo *Modrého ptáka* jako světovou premiéru, je právě racek, převzatý ze stejnojmenné Čechovovy hry. Je ovšem málo pravděpodobné, že by Maeterlinck znal samu Čechovovu hru, protože první německý překlad *Racka*, provedený r. 1901 autorem nepochybně fundovaným, jakým byl Reiner Maria Rilke, se ztratil.⁵⁷ Na své proslulé zahraniční cestě, konané v době revolučních nepokojů v Rusku r. 1906 po Německu a Rakousku – včetně nadšeného přijetí v Praze – hráli Moskevští rusky *Strýčka Váňu* a *Tři sestry*,⁵⁸ jež jsou dodnes nejpopulárnějšími Čechovovými hrami. *Racek* a *Višňový sad* začaly pronikat na zahraniční scény až po první a hlavně po druhé světové válce.⁵⁹ Ostatně jistá souvislost mezi *Rackem* a *Modrým ptákem* je pouze v oblasti užití ptačí symboliky, jež má společné zdroje jak v Bibli, tak v Nietzscheovi. Z proroctví Ezechielova, pojatého do *Zjevení sv. Jana*, se dostala zvířecí symbolika i do výtvarného umění. Mám na mysli tuto pasáž: „A před trůnem bylo moře sklené, podobné křišťálu, a uprostřed trůnu a vůkol trůnu čtvero zvířat, plných očí zpředu i zezadu.

Zvíře první podobné bylo lvu, a druhé zvíře podobné teleti, a třetí zvíře mající tvářnost jako člověk a čtvrté zvíře podobné orlu letícímu.“⁶⁰ Tato symbolika byla posléze spjata se čtyřmi Evangelisty. Původní představa Krista na výšině, odkud prýští čtyři prameny, byla zaměněna v duchu těchto zjevení. Symbolika vyjadřovala vždy počáteční pasáž jednotlivých evangelií: lidská hlava Ježíšův rodokmen v Evangelii Matoušově, lev byl spjat s Markovým líčením kázání Jana Křtitele na poušti, obětní zvíře – býk – symbolizovalo Lukášovo líčení chrámu, orel letící vzhůru teologické úvahy Lukášovy.⁶¹

56 Je. A. Polockaja, *Rannij etap mirovoj izvestnosti Čechova (1886–nač. 1923)*. In: Rolf-Dieter Kluge (Hrsg.) Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. T. II, Wiesbaden, Otto Harrasowitz 1990, 987–1001. Ve Francii byl Čechov znám před první světovou válkou jako prozaik, jeho hry byly pokládány za podivné. Srov.: Jacqueline de Proyart, *Anton Tchekhov et l'évolution de l'esthétique théâtrale française pendant la première moitié du XXème siècle*. Tamtéž, 1053–1078.

57 Rolf-Dieter Kluge, *Anton P. Čechov in Deutschland*. Tamtéž, 1120–1139.

58 K. S. Stanislavskij, *Můj život v umění* a jeho deníkové zápisky. Srov. D. Kšicová, *K. S. Stanislavskij a moderna*. In: Pavel Kleín, Danuše Kšicová, *Symbolismus na scéně MCHAT*. Režijní koncepce K. S. Stanislavského, Brno, MU 2003, 7–25.

59 Tamtéž.

60 *Zjevení sv. Jana*, kap. 4, verš 6–7. Bibli svatá. Podle původního vydání kralického z let 1579–1593, Kutná Hora, Česká biblická práce 1949, 281.

61 *Slovník biblické kultury*. Praha, Ewa Edition 1992, 60.

V nejčtenějším Nietzscheově díle, populárním právě pro svoji výraznou básnickou symboliku, Zarathustra ve třiceti letech odchází do hor, po deset let žije osamoceně ve sluji a když poté sestupuje do údolí, nese nejdříve zdechlinu psa. Když takto projde největším ponížením, setkává se s orlem, jenž má kolem krku obtočeného hada, neboť jsou přátelé. Stejný motiv se objevuje jako zdobný prvek hole, kterou dostal Zarathustra od svých žáků. Na své pouti se pak Zarathustra postupně setkává s mouchami na tržišti i s jedovatými pavouky ve sluji (*O tarantulích*). Slavné mudrce přirovnává k soumarům, neboť „táhnou káru lidu“ (*O slavných mudrcích*). Okouzlen tancem žen, vkládá do dívčinych úst slova o mluvě všech ryb, jež je nezbadatelná (*Taneční píseň*). Jeho břímě se stává ještě těžší, usednou-li na ně brouci a křídlatí červi (*O zemi vzdělaní*). Symbol červa se ostatně vyskytuje již v podobenství o vývoji člověka od červa k opici, jež je člověku posměchem či bolestným studem, což myslitel srovnává s poměrem člověka k nadčlověku.⁶² V *Písni zádumčivého štěstí* Zarathustra volá svoje zvířata a jmenuje orla a hada, u nichž jedině nachází „čistou vůni“ (267). Když se díky biblické velrybě Zarathustra dostává formou vložené básně do pouště, nemůže přirozeně opomenout „lva s plavou kadeří“ (27). Jestliže se v tomto kontextu mluví o lvu jako skrytém nebezpečí, jež člověku hrozí stejně jako poušť v jeho vlastním nitru (279), pak v závěru poemy, kdy Zarathustra vykračuje jako Arcybaševovův Sanin vstříc jitrnímu slunci, olizuje lev slzy, jež Zarathustrovi kanou na jeho ruce, zatímco se mu na ramena usazují holubice. Podoben jitrnímu slunci pak Zarathustra vyzývá „veliké poledne“ (294–295) – symboly, jež posléze vešly na dlouhou dobu do poetiky ruského symbolismu.

Torzo Trepljovovy hry, jež zazní z přírodního jeviště na břehu nočního jezera, začíná výčtem lidí, lvů, orlů a křepelek, parohatých jelenů, hus, pavouků, mlčenlivých ryb, mořských hvězdic i těch, které okem nelze spatřit, zkrátka všeho kdysi živého, co už není. Měsíční světlo marně osvětluje Zemi, na níž se již neprobouzejí s hlasitým voláním jeřábi a kde již nebzučí chrousti. Duše světa je představena jako kompaktní substance, v níž jsou zastoupeny životy všech lidí. Jde tedy o přímý protiklad Ducha svatého, zažehujícího život v každém jednotlivci. Jako v kouzelných pohádkách má Duše světa možnost promluvit vždy jen jednou za sto let. Její konání ostře sleduje otec hmoty Ďábel, jenž ve strachu, aby nevznikl nový život, neustále přestavuje atomy. Konečnou optimistickou vizi chvíle, kdy Duše přemůže Ďábla a duch se s materií slije do nádherné harmonie a nastoupí království světové vůle, odděluje řada tisíciletí, během nichž zanikne Země i přidružené planety. Celkový styl monologu svědčí o tom, že Čechov si v daném případě bral vzor spíše z žánrů romantické a novoromantické poemy než ze soudobého dramatu. Snad jen obraz zajatce vrženého do studny připomíná Hauptmannův *Utonulý zvon* (1896). Obrazem Ďábla jako jediného obyvatele krajiny tonoucí ve věčném mlčení je skladba blízká pohádkové próze E. A. Poea *Mlčení* (*Silence*, 1837). V 90. letech ji přeložil K. D. Balmont a r. 1895 zařadil do výboru

62 Cituji dle: F. Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*. Praha, Odeon 1968, 25.

svých překladů amerického romantika.⁶³ Motiv světové vůle potvrzuje Čechovovu obeznamenost s dílem Schopenhauerovým i Nietzscheovým.

Maeterlinckova pohádka, vznikající o deset let později, má již vzhledem ke zvolenému žánru mnohem optimističtější ladění. Motiv hrůzy je v ní rovněž přítomen, protože děti procházejí řadou nástrah a musí mnohokrát překonávat strach z neznáma. Zvířata, jež je při jejich putování provázejí, navazují na tradici pohádek o zvířátkách, která odešla do světa. Archetypální charakteristiky jednotlivých zvířat však odkazují spíše k žánru bajky než pohádky, což se ostatně týká i oživlých potravin (srov. zbrkllost býka, laxnost krávy a vola, žravost prasete, dravost vlka, zbabělost bochníku chleba, cukru i mléka atd.). Motiv smrti, anticipovaný Trepljovovou hrou a poté se stále větší naléhavostí vstupující do běhu událostí *Racka*, má v Maeterlinckově pohádce mnohem laskavější tvář. Osvobozené neřestí v podobě strašidel sice hrozí dětem záhubou stejně jako stromy a zvířata, vlídné setkání se světem mrtvých však zřejmě navazuje na kult předků. (I v současné době bývají v Rusku vedle hrobů zakotveny stolky a lavice k posezení, aby bylo možno s nebožtíky pojišť.) Jako půvabná idylka vyznívá setkání dětí s dědečkem a babičkou i se zesnulými sourozenci. Ti všichni ožívají, jakmile si na ně děti vzpomenu. Podobně optimisticky končí i příchod dětí na venkovský hřbitov. Mrtví tak zůstávají součástí života své rodiny, který obohacují o novou dimenzi. Svědčí o tom Tytlylova replika na otázku malé Mytyl, jež se na hřbitově ptá, kde jsou mrtví. „Nejsou žádní mrtví“....⁶⁴ Život se přece zachovává pamětí.

Pozoruhodná je rovněž Maeterlinckova básnická parabola, vyjadřující jeho názory etické. V *Zámku Radostí* stojí na nejnižším stupni Prázdné Požitky, které přinášejí štěstí založené na bohatství, tedy to, o čem říká A. Schopenhauer: „Není ztracenější cesty ke štěstí než život ve velkém světě, bouřlivý a hýřivý, neboť má za cíl změnit naši žalostnou existenci na sled radostí, požitků a radovánek, přičemž zklamání na sebe nenechá čekat.“⁶⁵ Protože putujícími postavami jsou v pohádce děti, následují Dobré radosti, k nimž patří především bezstarostné Dětské radosti a Materská láska.

Základní spojnicí mezi vytypovanými dramaty Ibsena, Čechova a Maeterlincka je symbol ptáka. Jeho poslání je však v těchto dílech odlišné. Symbol Ibsenovy kachny má řadu konotací. Gregers, na celý život poznamenaný neurovnaným vztahem svých rodičů, nenávidí otce za to, jak se choval k jeho matce. Jedná jako postřelená kachna. Zavrtává se čím dál tím hlouběji do nánosu času a odhaluje dávno zasuté události. Mýtus zbavený tajemství však pozbývá účinnosti. Pravda jeho přátele neosvobozuje, jak se ve svém idealismu domnívá. Utopické představy o harmonických rodinných vztazích, zbavených jakékoli přetvářky, se v realitě

63 Balmont ji poté zařadil do I. d. Poeových sebraných spisů, vydávaných počátkem 20. stol.: E. A. Po, *Sobranije sočinenij*, I. Poemy, skazki, 1901, 1–54. Srov. D. Kšicova, *K. D. Balmont i E. A. Po*. In: táž, K. D. Balmont, Duše Českých zemí ve slovech a činech. Brno, MU 2001, 305–322.

64 M. Maeterlinck, *Modrý pták*. Hra o dvanácti obrazech. Přel. Dagmar Hubená, Praha, Dilia 1992, 85.

65 A. Schopenhauer, *Životní moudrost*. Praha, NN 1992, 59.



Jegorov, V. Je.: Maurice Maeterlinck, *Modrý pták*. MCHT, režie K. S. Stanislavskij, 4. jednání – *Loučení*. Muzeum MCHATu, Moskva.

bortí, stejně jako snaha napodobit literární fikci v dramatu L. N. Tolstého *Živá mrtvola*. Mnohem účinnější je symbolický motiv kachny. V této podobě jej Ibsen ztvárnil v nejsympatičtější postavě celé hry – malé Hedvice. Svým adolescentním věkem odpovídá jak archetypu dítěte jako výrazu nevinnosti, tak folklorním představám o čisté panně, schopné vlastní obětí vykoupit svoje nejdražší. Její zoufalé gesto, šokující všechny účastníky dramatu, však působí stejně jako ostatní katastrofy. Jeho účinek je postupně smazáván lhostejným časem. Zdrčený otec se již druhého dne nechá obsluhovat svou ženou, od níž chtěl odejít. Jeho velickášské gesto, s nímž chce opustit pohodlnou domácnost, končí příchodem prvního večera. Dceřina smrt pro něho bude v budoucnu jen další omluvou vlastní neschopnosti.

Kachna jako symbol si v Ibsenově hře uchovává podobně jako racek u Čechova svoje původní mytologické sepětí se smrtí. Maeterlinckova hrdlička, jež si od Novalise vypůjčila modrou barvu jeho květu, je obestřena tajemstvím jako všechno těžce dostupné. Podle modelu Labyrintu světa a ráje srdce to však není žádný z ptáků, s nimiž se děti za svého putování setkávají. Je to táž hrdlička, kterou mají doma v kleci a v šeru probouzejícího se zimního rána má skutečně trošku namodralá křídla.

V ruském kontextu je významné sepětí těchto autorů s Moskevským uměleckým divadlem. *Racek* v něm sehrál roli provokativního prologu, jímž se Čechov po prohře na scéně Alexandrinského divadla v Petrohradě etabloval jako experimentální dramatik. Pro divadlo, které hru uvedlo za své první sezóny, pak hra znamenala efektní entré, v němž se prověřila jeho tvůrčí potence. Specifika Čechovova secesního pojetí hry, v němž se spojovaly do pomyslného trojúhelníku vepsaného do kruhu tři hlavní komponenty tohoto výrazného stylu přelomu století – natu-

ralismus, symbolismus a dekorativnost⁶⁶ – našla rovnocennou odezvu v režii K. S. Stanislavského, jenž spojil naturalismus s tzv. „skrytým proudem, představujícím zázemí, z něhož vyrůstá vlastní děj, situace a charakteristiky postav.“⁶⁷ Uvedení hry tak znamenalo první signál k zahájení symbolistické etapy Moskevského uměleckého divadla, v níž hrála vedle děl Gerharta Hauptmanna, Knuta Hamsuna či Leonida Andrejeva významnou roli dramatika Ibsenova a Maeterlinckova. Zralé hry H. Ibsena se staly kmenovým repertoárem souboru. *Divoká kachna* byla inscenována v září r. 1901 po *Heddě Gablerové* (1899), *Nepříteli lidu* a po hře *Když my mrtví procitneme* (1900).⁶⁸ 2. října 1904 Stanislavskij uvedl na Čechovův podnět zmíněné tři aktovky belgického dramatika: *Slepíci*, *Vetřelkyně* a *Nitro*. I když se potvrdily obavy Němiroviče-Dančenka, který s inscenací nesouhlasil, a představení nemělo úspěch ani u publika, ani u kritiky, znamenalo obrat ve stávajícím trendu divadla, jež začalo hledat nové výrazové prostředky. Nastoupený směr se projevil v úspěšném nastudování jak Hamsunovy *Hry života* (8. 2. 1907), tak Andrejevova *Života člověka* (12. 12. 1907). Vrcholem symbolistické éry MCHTu se pak v plné míře stala fenomenální inscenace *Modrého ptáka*.

To, co však všechny tři analyzované autory sblíží nejvíce, je specifika jejich poetiky, založená na odsouvání stěžejních konfliktních situací za scénu, jímž vědomě navázali na dávnou antickou tradici, a zdůraznění promluvy, jež se stává dominantou her Ibsenových i Čechovových. Pro Maeterlinka jako programového symbolistu je to především básnický výraz a symbolické gesto. Není jistě náhodné, že právě v posledních desetiletích 19. stol. se intenzívně vyvíjela jak lingvistika, tak výzkum dávných obřadů, jenž vedl k pokusům o obnovu dávných mystérií, charakteristických pro návštěvníky proslulých večerů ve věži Vjačeslava Ivanova. Impuls ke vzniku symbolistické dramatiky vyšel z Ibsena i Čechova. Není divu, že největšího scénického úspěchu dosáhla v Rusku Maeterlinckova pohádka *Modrý pták*, v níž obě základní polohy Ibsenových a Čechovových dramát – realistická a symbolická – vytvořily podivuhodně vyváženou symbiózu.⁶⁹

66 Petr Wittlich, *Česká secese*. Praha, Odeon 1982, 13. D. Kšicová, *Secese, Slovo a tvar*, o. c. 120–127.

67 Stanislavskij tohoto termínu užil v režijní knize Čechovova *Racka*. Viz Pavel Klein, Symbolismus na scéně MCHAT. In: P. Klein, D. Kšicová, Symbolismus na scéně MCHAT. O. c., 28.

68 R. 1900 se *Nepříteli lidu* hrál pod názvem *Doktor Stockman*. Následovala tato Ibsenova drama: *Opory společnosti* (1903), *Brand* (1903), *Peer Gynt* (1912). Srov. repertoár MCHT in: *Istoriija ruskogo dramatičeskogo teatra*, o. c. t. 7, 545–549.

69 V ruském prostředí vykonal mnohé Alexandr Veselovskij, autor znamenité *Poetiky*. Srov. D. Kšicová, *Aleksandr Veselovskij i problemy interdisciplinarnoj komparativistiki*. LH VI. Alexandr Veselovskij a dnešek. Brno, MU 1998, 14–22 a další materiály tohoto sborníku.

4. DVĚ PODOBY LERMONTOVOVA MAŠKARNÍHO PLESU

S postavami dvojníků, tak populárních v ruském symbolismu, úzce souvisí i fenomén masky, jímž moderna plynule navázala na romantismus a na složitou genealogii této nezbytné součásti dávných kultů a antického divadla. V secesní architektuře se maska stala oblíbenou součástí dekoru fasád, v symbolistickém malířství a literatuře byla prostředkem vyjádření tajemna, skrytých oblastí lidské psychiky i zašifrovanosti umělecké literatury.⁷⁰ Není divu, že v dějinách ruské scénografie sehrála tak výjimečnou roli právě inscenace Lermontovova *Maškarního plesu* (*Maskarad*, 1835) – představení, jež v době svého vzniku šokovalo ruskou cenzuru natolik, že nutila autora ke stále zásadnějším změnám textu, hru však na scénu stejně nepřipustila.⁷¹ Otištěna mohla být až rok po autorově smrti (1842). Její cesta na ruské jeviště trvala dlouho a byla provázána nepřízní ruské kritiky. V úplnosti, ovšem s cenzurními zásahy, byla poprvé hrána až r. 1852. V době moderny se situace vzhledem k proměně estetických kritérií zcela změnila. K intenzivnímu zájmu ruské kritiky i divadelníků přispělo rovněž dvojí autorovo výročí – r. 1911 uplynulo sedmdesát let od Lermontovova úmrtí a r. 1914 sto let od narození. A právě v tomto mezidobí se dva významní divadelníci, spolupracující již od r. 1907 – scénograf Alexandr Jakovlevič Golovin (1863–1930) a režisér Vsevolod Emiljevič Mejerchold (1874–1940) – obrátili na ředitele imperátorských divadel V. A. Těljakovského s návrhem inscenovat *Maškarní ples*. Nápad byl akceptován, takže r. 1912 začaly přípravy, jež trvaly v důsledku celé řady okolností včetně vypuknutí světové války a finanční tísně divadla neuvěřitelných pět let. Za tu dobu zkušený Golovin, jeden z členů významné modernistické skupiny Svět umění (Mir iskusstva),

70 Petr Wittlich, *Doba secese*. Praha, Artia 1986. Gerd-Klaus Kultenbrunner, *Macht der Masken*. München, Herder 1982. Miroslav Drozda, *Narativní masky ruské prózy*. Praha, UK 1990. D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. o. c. 137–139.

71 Vzniklo tak celkem pět redakcí (první se nedochovala), z nichž pátá je změněna natolik, že téměř pozbývá dramatickou účinnost. Zde v připsaném dalším aktu trestá tentokrát uslechtilý Arbenin svoji skutečně nevěrnou ženu tím, že ji opouští. Tajemná postava Neznámého je zde zaměněna šlechtnou služkou, ochotnou vzít všechnu vinu Niny na sebe. Tato verze s novým názvem *Arbenin* se nikdy na scéně neuvádí, protože vznikla jen ze snahy vyhovět za každou cenu požadavkům cenzury. Ironií osudu ovšem je, že ani v této podobě nebyla tragédie cenzurou přijata a Lermontov se proto ani nepokoušel o to, aby hra byla alespoň otištěna. Stalo se tak s cenzurními úpravami až r. 1842, kdy byla do posmrtného vydání Lermontovových děl zařazena čtyřaktová verze, která se dodnes uvádí. I poté byla Lermontovova hra dlouho provázána nepřízní ruské kritiky, takže na scénu se poprvé dostala až dvacet let po svém otištění r. 1862, kdy ji inscenovalo Malé divadlo v Moskvě.

účastník mnoha domácích i zahraničních výstav, kde získal nejvyšší ocenění,⁷² prostudoval spousty archivních a jiných materiálů. Namaloval podle vlastních slov čtyři tisíce náčrtů a skic, jež vytvořily základ pro to fantastické výtvarné řešení několika opon, scénických proměn i harmonicky sladěných kostýmů hlavních protagonistů i komparsu, jehož režijnímu ztvárnění věnoval Mejerchold nesmírnou pozornost. Výsledkem bylo představení, jež v kritice vyvolalo rozpaky nad přílišnou nádherou výtvarné složky, která podle tehdejšího názoru potlačovala vlastní autorův záměr. Zdrženlivost posuzovatelů byla do jisté míry spjata i s tím, že se hrálo v době, kdy v Petrohradě vypukla únorová revoluce. Guvernér Petrohradu žádal, aby herci okamžitě narukovali. Naštěstí pomohli vlivní přímluvci. A. Golovin na tehdejší atmosféru vzpomíná po letech: „Premiéra se konala 27. února 1917, kdy na Něvském svištěly kulky a tryskem se hnali kozáci.“⁷³ Účinkující se s obtížemi dostávali do budovy Alexandrinského divadla, které odděluje od Něvského prospektu jen nevelký parčík. K vynikajícímu výtvarníkovi a režisérovi se přidal významný skladatel A. K. Glazunov, takže vzniklo pozoruhodné představení, které se přes výhrady tehdejší kritiky udrželo na scéně s jistými korekcemi a pauzami čtyřiačtyřicet let. Naposled se hrálo 6. července 1941.⁷⁴ V porevolučních letech 1919 a 1923 Mejerchold svou původní koncepci poněkud upravoval. Pod tlakem změněné politické situace vytvořil v l. 1933 a 1938 dvě nové redakce, v nichž Neznámý vystupoval bez masky, byla zjednodušena výprava mizanscén, zmenšil se počet závěsů, jež hrály v původní inscenaci významnou roli. V zásadě se však tato jevištní podoba od původní koncepce příliš nelišila, takže na ni mohli navazovat pozdější tvůrci, zvláště na provinčních scénách,⁷⁵ kde politický tlak často nebýval tak silný jako v Moskvě či Petrohradě. Tam zvláště v padesátých letech režiséři své pojetí často polemicky vyhrocovali proti proskribovanému Mejercholdovi, jenž zahynul 2. února 1940 ve stalinském gulagu.

Proslulá inscenace *Maskarního plesu* z února 1917 vznikla jako výjimečná souhra tří složek představení – režíe, výtvarné realizace a hudby. V. N. Solovjov, jenž ji v ústředním časopise ruské moderny *Apollon* označil jako událost srovnatelnou

72 Golovina lze spojovat se symbolismem i secesí. Z významných prací realizovaných v Moskvě je možno uvést fresky na frýzu známého hotelu Metropol – centru moskevských symbolistů. Golovin je autorem více než padesáti výprav.

73 Oficiální literatura uvádí 25. 2. , což zřejmě vzniklo různým přepočtem data starého kalendáře. *Kak ja stavil „Maskarad“*. Stať za dlja Krasnoj Panoramy akademika A. Ja. Golovina. Krasnaja Panorama 1926, Nr. 7, s. 12–13. Srov. také A. Ja. Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Piš'ma. Vospominanija o Golovine*. L. – M. 1960, 165. *Mejerchol'd*. M., Galart 1995, 124–145. Z dalších materiálů o Golovinu srov.: K. Rudnickij, *Dva spektaklja Golovina*. Dekorativnoje iskusstvo 1973, č. 2, 29–32. Je. A. Kostina, *A. Ja. Golovin*. Tvorčestvo 1960, č. 1128–32. Ju. Nechorošev, *Uroki Golovina*. Teatr 1963, č. 3, 35–42. M. Davydova, *Chudožestvennoje oformlenije dramy „Maskarad“*. Ikusstvo 1964, č. 10, s. 27–31.

74 Těsně před vpádem německé armády na území Sovětského svazu se *Maskarní ples hrál ještě* na scéně Vachtangovova divadla v režii A. P. Tutyškina a s dynamickou hudbou A. I. Chačaturjana, zdůrazňující vzepjaté romantický charakter představení.

75 *Lermontovskaja enciklopedija*. M., Sov. enc. 1981, 569–572.

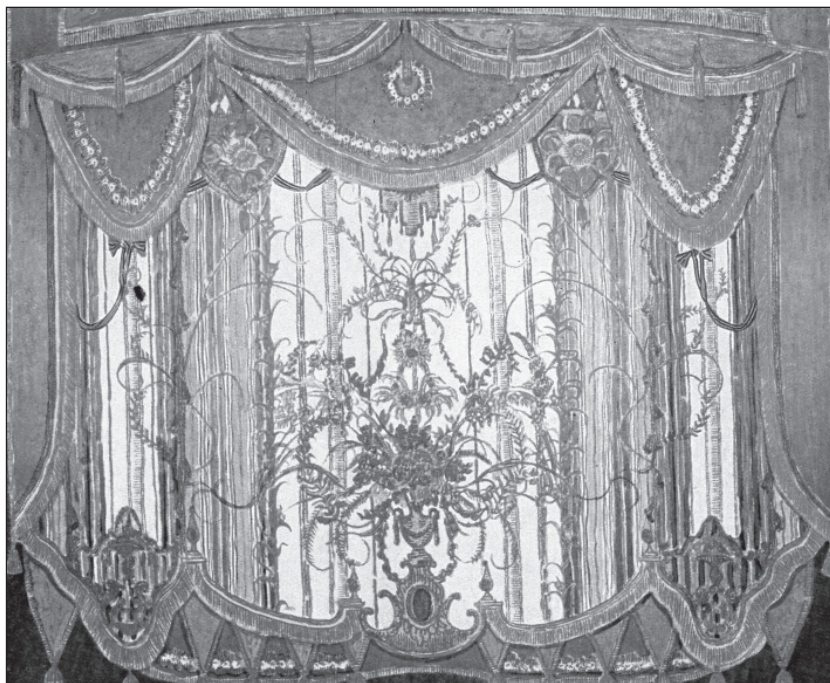
s prvními představeními Antoina ve Francii⁷⁶ a Meiningenských v Německu,⁷⁷ nebyl však až na malé výjimky spokojen s hereckými výkony, jež podle jeho mínění neodpovídaly požadavkům stylizovaného divadla.⁷⁸ Podle Solovjovova názoru obtížnost uvádění Lermontovových her spočívá v tom, že všechny jeho postavy jsou naladěny stejně jako sám autor. Z hlediska vnitřní dynamiky scénického děje pokládal dokonce za zdařilejší hru *Dva bratři* (*Dva brata*, 1835) o kolizi bratrů milujících stejnou ženu; Mejerchold toto méně hrané drama inscenoval o dva roky dříve.⁷⁹ Lermontovo nejzávažnější dramatické dílo *Maškarní ples* je mnohoznačností výpovědi symbolismu velmi blízké. Téma Shakespearova *Otabela*, přenesené do romantismu, nabylo u Lermontova zcela nové podoby. Maur, jenž získal srdce Desdemony hrdinskými činy, je zaměněn nelítostným hazardním hráčem, jenž je však schopen i ušlechtilého jednání. Jago mstí se ze žárlivosti vyvoláním stejně ničivého citu u svého pána, je nahrazen tajemnou postavou Neznámého, nabývající podoby antické osudovosti, před níž není úniku. Mnohoznačností výpovědi odpovídá i ústřední téma masky, která se stala součástí životního stylu. Obětí se proto musí stát jediná bytost, která jí není vyzbrojena – nevinná Nina. Její smrtí však drama nekončí. Tíže trestu dopadá na toho, kdo se dopustil osudové chyby. Téma pomsty se v závěru větví do několika podob. Neznámý, jenž si podobně jako Sylvio z Puškinova *Výstřelu* (1830) počká až na chvíli největšího Arbeninova štěstí, se stejně jako on mstí za krutost, jíž se na něm Arbenin kdysi dopustil. Lehkomyslný a nevděčný kníže Zvjozdič chce odplatu za společenskou pohanu. Pocit viny, s nímž z vysokého světa prchá baronesa Štrálová, je jim však cizí. Intrikán Šprich, který pomluvu roznesl, a cynický hráč Kazarin, který se snaží svého dávného společníka Arbenina vrátit do světa hazardu, jsou hlavními představiteli ubohosti světa, skrývajících se za vnější nádherou. Drama končí výrazem bezmocné zloby, protože Zvjozdičova pomsta nebyla dokonalá. Duševní choroba chrání Arbenina před mukami bezmocné lítosti.

76 André Antoine, francouzský herec a režisér; r. 1887 založil slavné Théâtre Libre, poté působil v Théâtre Antoine, v l. 1906–1914 byl ředitelem Odéonu. Příkladník naturalismu a severského symbolismu.

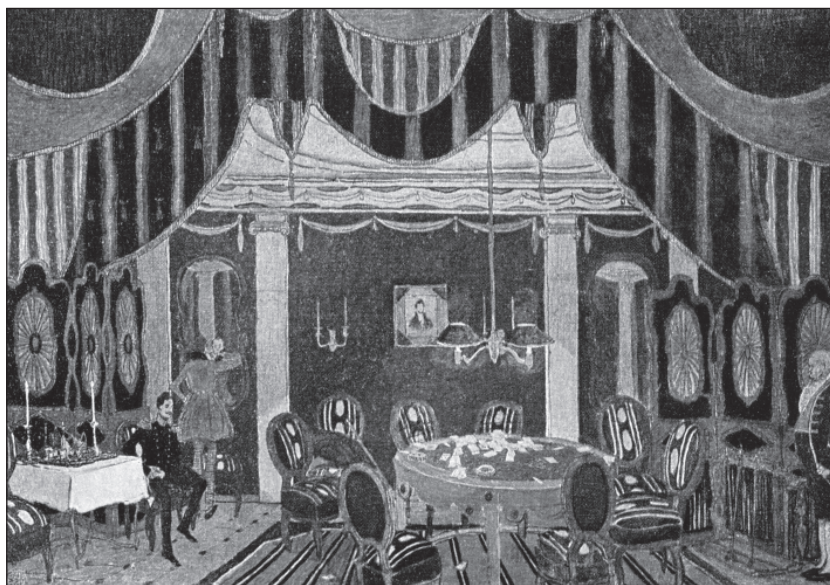
77 Meiningenští byla herecká družina meiningenského vévody Jindřicha II. Za svých zahraničních zájezdů v l. 1874–1890 se Meiningenští proslavili přesnou souhrou sólistů s komparesem a scénickým realismem. Koncem 70. let hráli i v Praze, kde jejich tvorbu hodnotil O. Hostinský.

78 Zkušebnímu divadelníkovi Solovjovovi vadil i nevhodný způsob přednesu veršů, zdůrazňující pouze rýmovou složku verše. Podotýká dokonce, že ruský herec se „dívá s hlubokým pohrdáním na vše, co se i zcela nepatrně týká formy“. In: N. V. Solov'jev, *Maskarad v Aleksandrinském teatre*. Chudožestvennaja letopis'. Petrogradskije teatry. Apollon 1917, č. 2–3, s. 72–76, cit. s. 75.

79 10. ledna 1915 Mejerchold inscenoval *Dva bratry* na večeru Literárního fondu, věnovaném Lermontovi. R. 1916 byla tato inscenace upravena pro Alexandrinské divadlo, s nímž měl Mejerchold tehdy uzavřenu smlouvu. O nevýraznosti tohoto nastudování, kdy nenastala souhra mezi režisérem a herci, které mnohdy nebylo ani slyšet, píše Karel Martinek v monografii *Mejerchold*. Praha, Orbis, 1963, 137–139. Do češtiny *Dva bratry* přeložil Jiří Míka, Praha, Dilia 1953 a Zdeňka Bergerová. Vyšlo r. 1971 spolu s básnickým tlumočením Emanuela Frynty, přetiskovaným od r. 1952. Srov.: M. Ju. Lermontov, *Maškarada, Dva bratři*. Světová četba, sv. 428. Praha, Odeon 1971.



Golovin, Alexandr Jakovlevič: M. Ju. Lermontov, *Maškarní ples*. Návrh závěsu k plesové scéně. Alexandrinské divadlo 1917. Kvaš, běloba, tuš, karton 79,5×97. Divadelní muzeum Bachrušina, č. 60450. Moskva.



Golovin, Alexandr Jakovlevič (1863–1930): M. Ju. Lermontov, *Maškarní ples*. Návrh dekorace k 1. jednání, scéna hráčů. Alexandrinské divadlo 1917. Kvaš stříbro, karton, 71×100 cm. Divadelní muzeum Bachrušina, 60451.Tab. IV. Moskva.

Golovin, A. Ja.: M. Ju. Lermontov, *Maškarní ples*. Návrh kostýmu bautta, oděvu *Neznámého*. Akvarel, kvaš, tuš, běloba, stříbro, papír, 35,2×31,5 cm. Nápis vlevo nahoře: *Maskarad. 2. obraz. Neznámý Lermontova. Č. 31.* Vlevo dole iniciály A. G. Divadelní muzeum Petrohradu, tab. XIX.



Golovin, A. Ja.: M. Ju. Lermontov, *Maškarní ples*. Návrh kostýmu *Niny*. Papír, akvarel, tuš, běloba, bronz, 40×29,1 cm. Nápis vlevo nahoře: *Maskarad, Lermontov, II. obraz, Domino.* Nápis nahoře vlevo: *Nina: Roščina, Insarova, Kovalenskaja. Č. 84.* Nápis uprostřed dole: *II. obraz.* Iničiály vpravo dole: *A. G. Divadelní muzeum Bachrušina č. 8316, tab. XVII.*





Golovin, A. Ja.: M. Ju. Lermontov, *Maskarní ples*. Návrh kostýmu *Mága*. Akvarel, tuš, běloba, bronz, stříbro, papír, karton 36 × 31,4 cm. Nápis vlevo nahoře: *Maskarad*, Mág, pan Ljachovskij, č. 25. Dole vlevo iniciála M. Č. K. R. 7070/176, o. r. 10022. Červená číslice 18 vpravo nahoře. Divadelní muzeum Bachrušina č. 9504.



Golovin, A. Ja.: M. Ju. Lermontov, *Maskarní ples*. Návrh kostýmu *Trpaslíka*. Akvarel, kvaš, tuš, pero, běloba, papír 34,6 × 29,2 cm Vpravo nahoře nápis: *Maskarad*, 2. obraz, *Trpaslík*, pan Šavinskij, č. 30. Divadelní muzeum Bachrušina č. 7678, tab. XXXI.

Golovin, A. Ja: M. Ju. Lermontov, *Maskarní ples*. Návrh kostýmu *Niny*. Akvarel, tuš, běloba, papír 37,6×29 cm Vlevo nahoře nápis: Maskarad Lermontova. Nina: Roščina, Insarova, Kovalenskaja. Č. 79. Nápis uprostřed dole: IV. obraz. Inicialy vpravo dole: A. G. Divadelní muzeum Bachrušina, 93770.



Golovin, A. Ja: M. Ju. Lermontov, *Maskarní ples*. Návrh kostýmu *Niny*. Akvarel, tuš, běloba, papír 44×29,2 cm Vlevo nahoře nápis: Maskarad Lermontova. Nina: Roščina, Insarova, Kovalenskaja. Č. 81. Uprostřed nápis: obraz VIII. a IX. Ples. Divadelní muzeum Bachrušina, 8320. Tab. LXIX.



Golovin i Mejerchold rozvinuli toto základní dějové schéma do panorama-tického obrazce velkosvětské společnosti, skrývající pod škraboškou nejen tvář a intriky, ale i vlastní duši. Romantický patos a groteskní hyperbola postav ústící do mohutné obžaloby nelítostných mravů společnosti – to vše dávalo tvůrcům velké interpretační možnosti. Podle Mejercholda nešlo o osobní drama Arbeninovy nečekané lásky k mladičké Nině, nýbrž o konflikt vášnivého a sarkastického muže s vysokým světem,⁸⁰ jehož lesk i bídu zachycuje s neobyčejnou silou. Golovino-vo malířské ztvárnění jednotlivých scén i důmyslného systému závěsů, sloužících k rychlým proměnám místa děje, zdůrazňuje zásadní rozpor mezi velkolepou nádherou prostředí a malicherností flirtu, jenž ve spojení s touhou po pomstě ústí do tragédie. Symbolické jsou do značné míry i kostýmy, vypovídající mnohé o svých nositelích.⁸¹ Z citované Solovjovovy kritiky představení se dozvídáme, v čem vlastně spočíval princip Mejercholdova režijního pojetí. Maximálnímu sepětí s divákem mělo napomoci zrušení přehrady mezi jevištěm a hledištěm, tedy toho, co se ve 20. století stalo převládající praxí zvláště malých divadel. Oponu Mejerchold zrušil již v památné inscenaci *Bufonády* (*Balagančík*). Tentokrát umístil v proscéniu matná zrcadla, jež odrážela světla hlediště, která se v průběhu představení nevypínala. Tak zmizela rampa, oddělující diváka od hlediště. Systém řady opon, nádherně pojednaných Golovinovými symbolickými malbami, přesně odpovídajícími sémantice jednotlivých výjevů či jednání, umožnil rozložení čtyřaktové hry do tří částí, oddělených dvěma přestávkami. Již vzhledem ke zvolenému incipitu režisér i výtvarník věnovali velkou pozornost scénickým možnostem, které dávalo použití masek. Na svou někdejší inscenaci Blokovy *Bufonády* Mejerchold navázal i postavou harlekýna v charakteristické kombinéze s modrobílým dekorem kosočtverců, s mandolínou v ruce a v čapím postoji,⁸² připomínajícím známou pózu Velemíra Chlebnikova. Golovin tento motiv umocnil malbou monumentalizovaných harlekýnů. Zobrazením karet násobil podobným způsobem i druhé závažné téma dramatu – hazardní hru. Mejercholdovy inscenace Blokových her – *Bufonády* a *Neznámé* připomíná i postava pierota a krásné ženy, která se stává v Arbeninových rukou bezmocnou loutkou.⁸³ Láska a smrt, mění se v *Bufonádě* v nezávaznou hru, však v *Maškarádě*

80 M. Davydova, *Chudožestvennoje oformlenije dramy «Maskarad.»*. *Iskusstvo* 1964, č. 10, s. 27–31.

81 Srov. podrobný popis výtvarné složky inscenace, provázený řadou barevných ilustrací v kn. *Maskarad Lermontova v teatral'nykh eskizach A. Ja. Golovina pod red. E. E. Lansere*. Úvodní studie M. D. Beljajev, *Maskarad i rabota nad jeho postanovkoj A. Ja. Golovina*. M. – L., Rossijskoje teatral'noje obščestvo 1941. Vzhledem k tomu, že o Mejercholdovi, jenž nedlouho předtím zahynul v koncentračním táboře, se v té době psát nesmělo, je přínos jeho režie v této publikaci zcela opomenut.

82 V archivu Divadelního muzea v Petrohradě, kde je část skic k *Maškarnímu plesu* uchována, je skica postavy, nazývané podle prvotní podoby italské komedie dell'arte „kobiello“. Srov. N k. n. 7070/172, o. p. 10026.

83 Záměrnou návaznost inscenace *Maškarního plesu* na Mejercholdovy prezentace Blokových her dokládají i režisérova slova, pronesená ovšem za zcela jiné politické situace, jež ho donutila provádět revizi svých někdejších experimentů. Po návratu z Leningradu, kam se jel koncem r. 1938 domluvit na obnově inscenace *Maškarního plesu* v bývalém Alexandrinském, nyníjším Puškinově divadle, řekl Ju. Bachrušinovi: „Mám teď v Leningradě obnovit *Maškarní ples*. Inscenoval jsem jej v době, kdy jsem byl nadšený Blokem a jeho styl se na mé práci pode-

nabývá nezvratné osudovosti. Pierotovi ve světlemodrém kostýmu udělil režisér smutnou roli. To právě on strhne Nině s rukou náramek, který se pak stane pro Arbenina důkazem její nevěry. Náhodnou shodu okolností, jakou líčí Lermontov, kdy šperk sklouzne sám ze zápěstí Arbeninovy ženy, režisér zaměnil novou symbolikou, odpovídající tomuto rytíři smutné postavy komedie dell' arte. Ještě výrazněji je v Mejercholdově režii posílena role Neznámého, který se stává ústřední postavou celé hry. Odpovídá tomu i jeho kostým zvaný „bautta“⁸⁴ – černý, stříbrně lemovaný plášť s bílou ptačí maskou, který býval dominantou benátských karnevalů posledních dnů republiky. Černý plášť a černé rukavice, repliky pronášené za zvuku tajemné hudby – to všechno zdůrazňovalo osudovost role Neznámého, násobené i tím, jak v závěrečné scéně prochází přes celé jeviště za průzračným smutečným závěsem. Podle vzpomínek současníků vyzněla hra jako pomsta společnosti za Arbeninův výsměch.⁸⁵ Interpretace posílila autobiografičnost *Maškarního plesu*, která jej činí dodnes aktuálním, stejně jako nejednoznačnost protikladného Arbeninova charakteru. Konflikt nonkonformní osobnosti s pokrytectvím je téma věčné, stejně jako hořké sepětí lásky a smrti, jímž drama kulminuje. Mystický dojem zdůrazňovala i panychida, zpívaná nad Nininou rakví sborem A. A. Archangelského. Tento hudební efekt vytvářel zdrcující kulminaci.⁸⁶ Hudba k *Maškarádě* představitele ruského neoklasicismu Alexandra Konstantinoviče Glazunova (1865–1935) byla pozoruhodná. K. Martínek upozorňuje na samostatně zpracovanou mazurku a polonézu, na tvůrčí rozvinutí podnětů Glinkových, včetně leitmotivu tajemného osudu, na citlivé propojení hudby s dynamikou děje.⁸⁷ Není divu, že inscenace zůstala živá i za zcela jiné situace, kdy téma msty mohlo v době stalinského teroru nabývat zcela nových konotací.

Je zajímavé, že téměř ve stejné době, kdy se v sovětském Leningradě hrál *Maškarní ples* naposled, vznikla jedna z jeho prvních zahraničních inscenací,⁸⁸ a to v okupované zemi, jež za války získala oktrojovaný název Böhmen und Mähren – Protektorát Čechy a Morava. 5. 4. 1941 se konala premiéra dramatu v prozaickém překladu Františka Piška, jenž nově zvoleným názvem *Maškaráda* (místo *Maškarní ples*, jak byla do té doby hra překládána), posunul text do emocionálně umocněné polohy.⁸⁹ Hrál se v Zemském divadle v Brně, v budově na Veveří ulici. Podobně

psal. Zvlášť je to patrné ve druhém obraze. Tu „blokovištinu“ z toho teď musím dostat, takže tam bude víc Lermontova.“ Ju. Bachrušin, *Stanislavskij i Mejerchold*. In: Vstreči s Mejercholdom. Sborník vospominanij. M., Vserossijskoje teatral'noje obščestvo 1967, 589.

84 „Bautta“ – kostým, který symbolizoval benátský karneval, sestával z kabátu (řečeného tabarro), krajkového pláště s černou hedvábnou kapucí, třírohého klobouku a bílé masky, aby nebyl člověk rozpoznán.

85 M. Davydova, *Chudožestvennoje oformlenije*, o. c. 28.

86 *Lermontovskaja enciklopedija. Teatr*, o. c. 570.

87 K. Martínek, *Mejerchold*, o. c. 155.

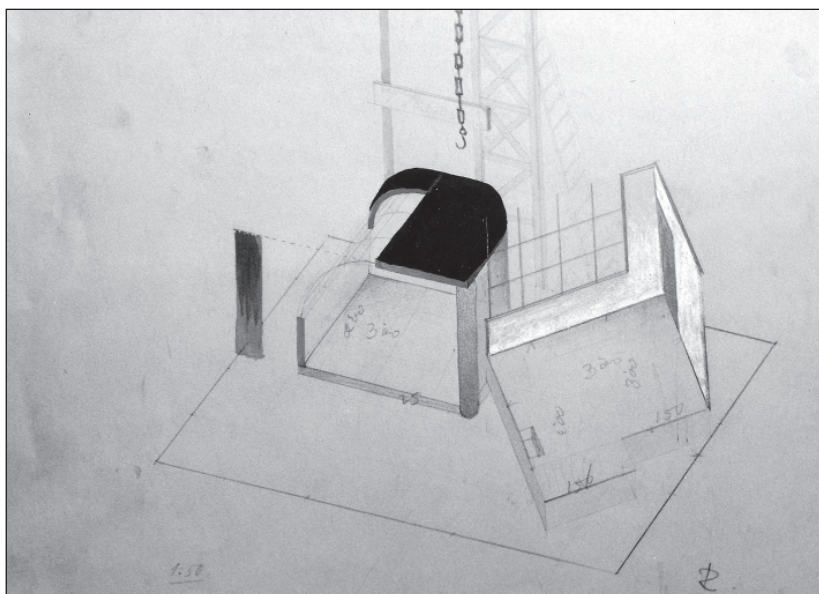
88 Prvenství v zahraničním uvedení *Maškarního plesu* patří bulharské Sofii. R. 1935 bylo drama inscenováno v tamním Národním divadle v režii Ju. D. Jakovleva. Srov. *Lermontovskaja enciklopedija*, o. c. *Perevody i izučenje Lermontova za rubežom, Bolgarija*, 389.

89 Drama poprvé přeložil do češtiny ve verších František Táborský r. 1929 a zařadil je do 4. svazku svého tlumočení Lermontova (*Maškarní ples*. Sborník světové poesie, sv. 156. Praha, J. Otto 1929). Jeho překlad však měl spíše knižní podobu a na scéně by nevyzněl. Divadlo si

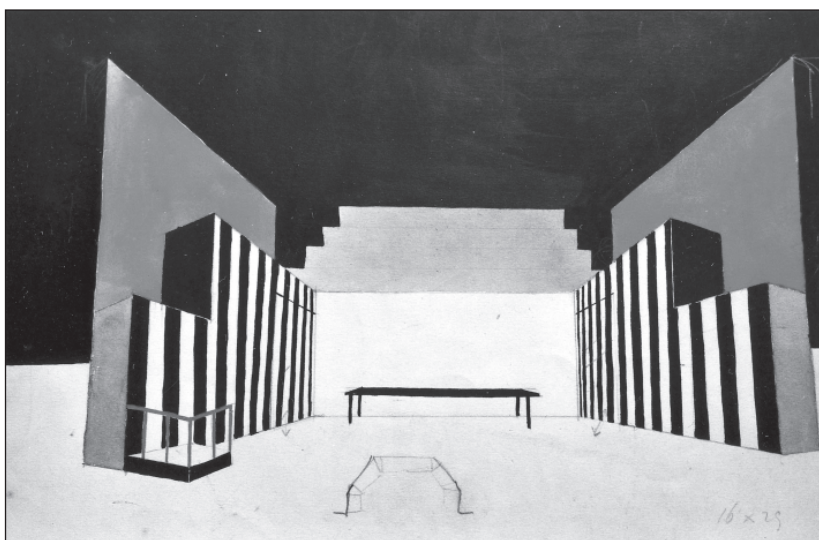
jako kdysi v Petrohradě vzniklo i toto představení jako výsledek šťastné spolupráce mladých tvůrců, které jejich talent posléze proslavil. Týká se to především režiséra Karla Jerneka (1910–1992), který byl členem Zemského divadla v letech 1939–1941. V té době měl již za sebou režii deseti představení ve smíchovském Švandově divadle, kde působil ještě za svých vysokoškolských studií od r. 1932. Na pozvání Karla Hilara spolupracoval od poloviny třicátých let i s Národním divadlem v Praze. V Brně se po šťastném debutu v *Prodané nevěstě*, dirigované v květnu 1939 začínajícím Rafaelem Kubelíkem, uplatňoval i jako operní režisér. Z jeho činoherních prací upoutaly pozornost především hry, v nichž diváci vyčetli skryté politické poslání. Byl to Shakespearův *Richard III.* (1940), Schillerův *Don Carlos* (1941) a zmíněná Lermontovova *Maškaráda*. Po zavření brněnského divadla na podzim 1941 Jernek odešel do Prahy. Po angažmá v řadě měst se stal v r. 1960 režisérem Národního divadla. V této době se proslavil i v zahraničí. R. 1966 byl jmenován zasloužilým umělcem.⁹⁰ Výtvarníkem jeho posledních dvou jmenovaných inscenací v Brně byl Zdeněk Rossmann (1905–1984), přední představitel proslulého brněnského funkcionalismu. Tuto mimořádnou kulturní orientaci Brna si je třeba při posuzování zdejšího pojetí *Maškarády* uvědomit. Ostravský rodák Z. Rossmann absolvoval v Brně r. 1928 Vysoké učení technické a působil zde jako architekt i scénograf v době jedinečného rozkvětu avantgardní architektury, scénografie a divadelnictví, baletu, malířství, literatury i hudby. Pro spolupráci s brněnským divadlem jej získal Jiří Mahen. Léta 1929–1931, kdy v Brně působili avantgardní režiséři Jindřich Honzl a Emil František Burian, znamenala také pro konstruktivistu Rossmanna dobu nejintenzivnější práce. V Burianově Studiu inscenoval mimo jiné Maeterlinckův *Zázrak sv. Antonína* (1929), což jej spojuje s Mejerholdem, i novinku slavného Brňana Lva Blatného *Smrt na prodej* (1930). Konzervativní publikum šokovala jeho výprava k Burianově inscenaci Brechtovy *Žebrácké opery* (1930). Neméně úspěšně spolupracoval v dalších letech s Alešem Podhorským, Josefem Skřivanem a jinými, podobně jako Jernek se uplatnil i v žánru opery. Mezi šedesáti výpravami, jež Rossmann pro Brno udělal, je zastoupena i ruská kultura: opera Otakara Jeremiáše *Bratři Karamazovi* (1929), Bulgakovova hra *Byt paní Zoe* (1934) či satira Saltykova-Ščedrína *Pazuchinova smrt*

proto vyžádalo nový překlad F. Piška, který zůstal v rukopise v archivu brněnského divadla. Srov. D. Kšicová, *České překlady a inscenace Lermontova*, In: Táž, *Ruská literatura 19. – 20. století v českých překladech*. Praha, SPN 1988, 53–77. Piškova překladu bylo použito ještě jednou o deset let později v nově založeném Divadle hudby v Praze. Premiéra se konala 1. října 1950. Režisér Jaroslav Procházka zde vytvořil (pod pseudonymem Alexandr Jonáš) zajímavou montáž, v níž použil i Lermontovy lyriky v překladu Josefa Hory. Arbenina hrál v dramatickém pásmu Václav Vydra, Ninu vytvořila skvěle mladá Dana Medřická. Použito bylo hudby A. Chačaturjana i kopie sovětského filmu *Po maškarním plese*, natočeného r. 1941. R. 1965 byla vydána k 15. výročí této premiéry dlouhohrající deska s nahrávkami Lermontovových veršů a s hudbou P. I. Čajkovského.

90 jk (Jan Kopecký), Jernek Karel. *Postavy brněnského jeviště II.* (1884–1989). Umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně. Státní divadlo v Brně, 1985–1989, 273–279.



Rossmann, Zdeněk (1905–1984): Henrik Ibsen, *Stavitel Solness*. Přel. Jaroslav Kvapil. Premiéra se konala 20. 3. 1928 v brněnském divadle Reduta v režii Vladimíra Šimáčka. Akvarel, běloba, tuš, bronz, papír, 36×44 cm. Vlevo dole tužkou: 1:50. Vpravo dole iniciály Z. R. Scénický návrh pro I. II. a III. jednání. Divadelní archiv Moravského muzea. Inv. Č. 485, sig. I-24.



Rossmann, Zdeněk: Otakar Jeremiáš, *Bratři Karamazovi*. Premiéra opery se konala v městském divadle Na hradbách 17. 10. 1929 pod taktovkou Zdeňka Chalabaly a v režii Otakara Zítka. Rossmannovy scénické návrhy jsou typickým příkladem konstruktivistické scénografie. Akvarel, běloba, tuš, karmín, papír, 44×30 cm. Vpravo dole rozměr: 16×29 cm. Divadelní archiv Moravského muzea. Inv. Č. 254, sig. I-102.

VE ČTVRTEK 24. dubna 1941 **Začátek o 7½ h.**
VEČER **Konec o 10¼ h.**

13. hra v předplacení

Ceny činoherní.



M. J. LERMONTOV:

Maškaráda

Drama o čtyřech dějstvích, v jedenácti obrazech. — Přeložil
 František Pišek.

Režie: Karel Jernek.

Výprava: Zdeněk Rossmann.

Hudební účast: Vil. Scheiber. Choreografie: Zora Šemberová.

Evžen Alexandrovič Arbenin	Vladimír Leraus
Nina, jeho žena	Libuše Rogozová
Neznámý	Josef Skřivan
Kníže Zvězdíč	Gustav Nezval
Baronesa Štralová	Marie Pavlíková
Afanasij Pavlovič Kazarin	Oldřich Lukeš
Adam Petrovič Šprich	Josef Beyvl
Dáma v masce	Božena Žáková
Dáma ve smutku	Božena Kliková
Neteř	Jitka Roubíčková
1. hráč	Vladimír Doležal
2. hráč	Emil Konečný
3. hráč	Karel Kyzlink
Bankéř	Felix Prédl
Vévodkyně N.	Ksenija Kukčeva j. h.
Lékař	Rudolf Deyl
Stařec	Josef Horňák
Arbeninův sluha	Miroslav Zejda
Zvězdíčův sluha	Otakar Dadák
Komorná	Marie Secová

Hráči, hosté, služebnictvo, maškary. — Děje se v Petrohradě
 na počátku 19. století.

Po pátém obraze přestávka.

MLÁDEŽI NEPŘÍSTUPNO!

Plakát Lermontovovy *Maškarády* v brněnském Zemském divadle, 24. dubna 1941.



Scéna z Lermontovovy *Maškarády*. 1. jednání. Arbenin (Vladimír Leraus) na maškarním plese. Scéna je zarámována rozbitým zrcadlem jako symbolem zničených mezilidských vztahů a nelítostného světa, obklopujícího protagonisty dramatu.

s nakloněným jevištním půdorysem v podobě carského rublu.⁹¹ V Divadelním archivu Moravského muzea v Brně se zachovala řada Rossmannových scénických i kostýmních návrhů, svědčících o jeho výtvarné invenci. Jsou mezi nimi skici pro všechna uvedená představení.⁹² Z konce dvacátých let pocházejí např. jeho funkcionalistické návrhy k Ibsenovým hrám *Peer Gynt* a *Stavitel Solness* (obě 1928), k Puškinovu večeru v jubilejním roce 1937 maloval scénické návrhy k malým tragédiím *Skoupý rytíř* a *Kamenný host*. Zajímavě koncipoval výpravu k máchovskému matiné v r. 1940. Náznakově symbolicky, podobně jak tomu bylo při výpravě *Maškarády*, jejíž scénické návrhy se nedochovaly, koncipoval i poválečné řešení *Káti Kabanové* (1946).

Další osobností, která se na brněnském uvedení *Maškarády* podílela, byla baletka a choreografka Zora Šemberová (1913). Baletu se věnovala od devíti

91 JI (Jiřina Telcová), *Rossmann Zdeněk*. In: Postavy brněnského jeviště III. 1884–1994. Umělci Národního, Zemského, Státního a Národního divadla v Brně. Národní divadlo v Brně 1990–1994, 204–207.

92 Kromě množství dalších materiálů k jiným inscenacím se dochovaly čtyři barevné akvarely ke scénickému řešení *Bratří Karamazovových*, jedenáct kreseb tužkou s popiskami, barevné pero, k *Bytu paní Zoe*, devět barevných pastelů kostýmních návrhů k *Pazuchinově smrti* a dva scénické návrhy, provedené temperou na černém podkladu, což byl Rossmannův oblíbený způsob.



Scéna Maškarního plesu v Lermontovově Maškarádě. 1. jednání, 2. scéna. Masky v podobě Erínyí obklopují Arbenina (Vladimír Leraus) jako předzvěst jeho pozdějšího tragického konce.



Scéna z Lermontovovy Maškarády. 1. jednání, 2. scéna. Baronesa Štrálová (Marie Pavlíková) koketuje na plesu s knížetem Zvjozdičem (Gustav Nezval). Místo masky je užito velkého pěrového vějíře.

let, nejdříve v Brně a poté v Paříži, kde v letech 1930–1932 navštěvovala školu Olgy Preobraženské. Studovala i ve Vídni, Berlíně a Drážďanech. V Brně ji značně ovlivnil baletní mistr a choreograf Ivo-Váňa Psota (1908 Kyjev-1952 Brno), dlouholetý člen brněnského divadla (1926–32, 1936–41, 1947–52), který se v mezidobí mezi svým brněnským působením proslavil jako člen Původního ruského baletu v Monte Carlo. Psota hostoval na předních evropských i amerických scénách, kde posléze získal i samostatné angažmá. Přes lukrativní zahraniční nabídky se vrátil r. 1947 do Brna, kde působil až do své smrti. Díky jeho zahraničním konexím se např. v Brně konala světová premiéra baletu Sergeje Prokofjeva *Romeo a Julie* (1938), v němž Šemberová tančila Julii.⁹³ Z primabaleriny vyrostla výrazná osobnost, spojující klasický balet s moderními pohybovými trendy. Není divu, že se uplatnila v řadě českých novinek, jako byly např. liturgické *Hry o Marii, Naroznění Páně a Sestra Paskalina* (1940) Bohuslava Martinů, s nímž se osobně znala z Paříže. Tančila i v řadě ruských baletů, jako byl *Apollón a múzy* Igora Stravinského, (1933), *Marnotratný syn* Sergeje Prokofjeva (1933), Glierův *Rudý mák* (1935, poprvé v zahraničí byl proveden v Brně); skvěle se uplatnila v *Šeherezádě* Rimského-Korsakova i v *Labutím jezeře* Čajkovského (1941). Za války působila v Německém a poté v Národním divadle v Praze, kde byla později angažována jako baletka a choreografka. Spolupracovala i s Laternou magikou. R. 1968 získala titul zasloužilá umělkyně.⁹⁴

Skladatel Vilibald Scheiber (1904–1974) byl v letech 1926–1942 dirigentem a druhým harfenistou v Zemském divadle v Brně, po válce pak byl v letech 1945–1946 šéfem opery Slezskeho národního divadla v Opavě. Od r. 1948 učil na brněnské konzervatoři a na JAMU. Je autorem písňových cyklů a komorních skladeb.

Výsledkem spolupráce těchto pozoruhodných osobností bylo představení, které se stalo v depresivní náladě prvních válečných let významnou kulturní událostí. Při premiéře v dubnu 1941 sice ještě v Brně nehučely sirény, oznamující nálety, ani se zde nestřílelo jako při dobývání města o čtyři roky později, všichni však měli ještě v živé paměti hektický silvestrovský projev Adolfa Hitlera, provázený zběsilým řevem zfanatizovaného davu. Přenášel jej český rozhlas z aparátů, opatřených výstražným nápisem na papírovém kotouči: „Pamatuj, že poslouchání zahraničního rozhlasu se trestá kázníci nebo i smrtí!“ A v této náladě bylo ke stému výročí tragického Lermontovova souboje v kavkazském Pjatigorsku pod Elbrusem⁹⁵ uváděno jeho bolestné drama, odsuzující jakékoli násilí. Podle názoru kritiky Jernek pojal drama jako výraz rozkladu a zla, „do jehož nenasytné prohlubně se řítí život, a nic na věci nemění, jestliže Nina padá pod jeho převahou... Odtud vyplynulo i základní ladění celé hry: zlo nad zlo, ale poněvadž by jeho neustálé vrcholání mohlo konečně vést ke statickosti, proměnil Jernek jeviště v pološílenou tančírnu zrudných lidských masek, které se přibližovaly s nebezpeč-

93 ed (Eugenie Dufková), *Psota, Ivo-Váňa*. Postavy brněnského jeviště 1884–1984, I. Umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně, Státní divadlo v Brně, 1979–1984, 3–6.

94 ED (Eugenie Dufková), *Šemberová Zora*. Postavy brněnského jeviště, II, o. c. 98–102.

95 O rok později, 21. srpna 1942, němečtí horští myslivci vztyčili na Elbrusu symbolický hákový kříž. K. Tripefskich, *Istorija vtoroj mirovoj vojny*. M., Inostrannaja lit. 1956, 236.



Scéna z Lermontovovy Maškarády. 2. jednání, 1. scéna. Baronesa Štrálová (Marie Pavlíková) v rozhovoru s Ninou (Libuše Rogozová).

nou plakátovou křiklavostí karikaturní.“ Kritik vysoce hodnotí výtvarnou, choreografickou i hudební složku, v níž vyzvedá disharmonickou naléhavost duševního zoufalství. „A výsledek této – jistě velké a těžké – režijní práce? Expresionistické představení!“⁹⁶ Podobně jako před lety v Petrohradě měla i brněnská kritika výhrady k výraznému pojetí, jež se zdálo jít proti autorovi. Přes konstatování, že: „Brněnské představení se zapsalo hluboce do nitra svých diváků a vtahovalo je do hry od počátku až do konce, zvláště v mohutných scénách závěrečných,“ polemizoval s Jernekovým pojetím i další kritik.⁹⁷ Na rozdíl od někdejších výhrad ruské kritiky k hereckým výkonům petrohradských herců, v Brně se recenzenti shodli na vysokém ocenění herecké složky představení. Nejpoetičtější postavou

96 Rajmund Habřina, *Evropská premiéra Lermontovova „Maškarního plesu“ v Brně*. Venkov 36, 1941 (8. 4.), č. 83, s. 7.

97 Ivo Liškutín, *Lermontovova Maškaráda na brněnské scéně*. Národní listy 81, 1941 (17. 4.), č. 106, s. 4.

byl Arbenin v podání Vladimíra Lerause. Byl to „dřevorytově řezaný démon, hráč a vrah, který se potácí mezi nicotou a zlem, až ho strašlivé vědomí zločinů vrhne do mlh šílenství.“⁹⁸ Tedy pojetí značně odlišné od ruského, kde byl tento hazardní hráč duší i tělem pokládán spíše za pokračovatele Gribojedovova rozhněvaného mladého muže Čackého, exkomunikovaného vysokou společností. Za druhého prostopášníka bez citu a duše označuje týž kritik knížete Zvjozdiče „ostře řezaného Gustavem Nezvaalem“. Jejich ďábelským společníkem byl Lukešův Kazarin. Proti nim čistá Nina Libuše Rogozové „jíž nebylo režisérem dovoleno vyžít plně své poslání, které jí dal dramatik. Hrála ji a provedla ji přesvědčivě zejména dlouhou škálou utrpení.“ Při tomto rozdělení zla a dobra byl zcela jinak než v Petrohradě pojat Neznámý v podání Josefa Skřivana. Habřina jej označil za „*kontrolní orgán svědomí*“. Svou kritiku uzavírá příznivým hodnocením dalších rolí: baronesy Marie Pavlíkové, Dámy v masce Boženy Žákové, Špricha Josefa Beyvla.

O vyhraněné koncepci inscenace ostatně hovoří sám režisér v Divadelním listě ředitelství Zemského divadla v Brně.⁹⁹ Arbenina pokládá za fatalistu, romantického skeptika znučeného životem, podobně jako byl později Pečorin. Arbeninovy deklamace proto chápe jako citovou komedii, jako obelhávání sama sebe. Proti Othellovi, zabíjejícímu v afektu, se Arbenin cynicky pase na Ninině utrpení. Obdobné rysy Jernek spatřuje v celém Arbeninově okolí, kde se všichni šinou po šikmé ploše do zkázy, stávají se obětmi vlastní falešné hry o život. Jsou vyhnáni básníkem na samý okraj šílenství a satanismu ve světě, kde lež se stala pravdou, kde dobro a pravda už nejsou v módě. O jinotajném smyslu těchto slov v okupované zemi není třeba pochybovat. Není proto divu, že Jernek pojal drama, jehož hodnoty vysoce oceňoval, „jako nastavené křivé zrcadlo, v němž se neobjevují lidé tak, jak je normálně vidíme, nýbrž s pokřivenou, sešklebenou tváří podvodníků velkého stylu.“ Usiloval proto, aby hra byla nesena „durovou stupnicí polyfonní kantáty, rozvedené do tří vět: allegro, adagio a nakonec osudové prestissimo-furioso, úměrně vyrůstající z vedoucího motivu do disharmonicky mrazivého skřeku“ (332). Postavy proto nemohly být líbivé, musel být vymýcen falešný patos. Režisér usiloval o přesný mimický výraz, zhušťující složitý vnitřní proces. Tomu všemu musela odpovídat scéna: „Na neohrazeném, neutrálním prostoru, s použitím nejnutnější dekorace a rekvizit, hraje se všech deset obrazů, zarámovaných střepe rozbitého zrcadla a v tomto zrcadle – uprostřed trčících střepe, rýsují se tváře odsouzené k tomu, aby předvedly jakési panoptikum zrudlosti a pokřivenosti a takto zajaté procházejí po celý večer svou křížovou cestou zla a beznaděje“ (333). Všechny složky díla měly spoluvytvářet ideovou propast dramatu, jež měla být „cynickou i bolestnou karikaturou Stvořitelova díla, jež ale nesmí být karikaturou, jak jí rozumíme v běžném slova smyslu, nýbrž bezohlednou kritikou člověka, zrazujícího své lidské poslání“ (333). Vztah symboliky Mejercholdových zrcadel, odrážejících světla hlediště a Jernekova rozbitého zrcadla, kde již nezůstalo místa pro nic lidského, je evidentní. Vždyť Mejercholdova divadelní praxe byla v Čes-

98 R. Habřina, tamtéž.

99 Karel Jernek, *Maškarní ples*. Divadelní list 1941 (11. 3.), č. 16, s. 327–333. Dále označena str. v textu.



Scéna z Lermontovovy *Maškarády*. 3. jednání. Arbenin (Vladimír Leraus) čeká s hodinkami v rukou na smrt Niny (Libuše Rogozová).

koslovensku známa jak prostřednictvím experimentálního režiséra Jindřicha Honzla, který jeho moskevské divadlo znal z trojí návštěvy Sovětského svazu v letech 1925, 1934 a 1935, tak z dvojího Mejercholdova pobytu v Praze v r. 1934 a 1936, kdy byl hostem pražských divadelníků a přednášel v Uranii. O jeho průbojně režijní činnosti se psalo v odborném i denním tisku, kde byl sledován režisérův vzestup i pád, včetně uzavření jeho moskevského divadla i závěrečné operní spolupráce se Stanislavským. Ještě r. 1938 se čeští ctitelé Mejercholdovy avantgardní tvorby chystali vydat k jeho počtě sborník prací.¹⁰⁰

100 Srov. zprávu v rubrice Kulturní záběry, *České slovo* 30, 1938 (8. 2.) č. 32, s. 10. Za poskytnutí bibliografických údajů děkuji bibliografickému oddělení Slovanského ústavu v Praze.



Scéna z Lermontovovy *Maškarády*. 4. jednání. Arbenin (Vladimír Leraus) se svícem v rukou hledí na mrtvou Ninu (Libuše Rogozová) ležící na zemi.

V brněnském divadelním archivu se dochovalo dostatečné množství fotografických záběrů z tohoto představení, na jejichž základě si můžeme učinit představu, jaká byla skutečná realizace citovaného záměru.¹⁰¹ Scénu utvářel prázdný prostor, kde po zrcadle zůstal jen zdobný rám s úlomky skel v levém horním rohu. U vchodu do domu, připomínajícího vojenskou budku strážného, se setkává Arbenin s baronesou Štrálovou, přicházející se v noci doznat knížeti Zvjozdičovi, jehož šviháctví je v duchu dobové módy naznačeno vloženým sklem v pravém oku. V maškarní scéně víří ve stropní části několik lustrů s rozžatými svíčkami. Mezi nimi visí stylizované škrabošky. Baronesa Štrálová má na plese místo masky bohatý pérový vějíř. V pozadí plesové scény je část barokně zdobného mřížoví

101 Dvě fotografie z inscenace byly otištěny v Divadelním listě XVI, 1941 (13. dubna) č. 17: Arbenin přicházející večer ke knížeti Zvjozdičovi, který v popředí spí na pohovce, a Arbenin, chytající za ruku zaskočenou baronesu Štrálovou s odhaleným černým závojem.



Scéna z Lermontovovy *Maškarády*. 4. jednání. Neznámý (Josef Skřivan) se svícem.

se svícem v podobě ženského aktu. Masky se válejí po zemi a objímají se jako v extázi. Maximálně je využíváno kontrastu světla a stínu. Motiv svícňů, odrážejících se na temném pozadí, je ztrojnásoben ve scéně, kdy Nina zpívá na plese v doprovodu klavíru. Setkání intrikána Špricha s hazardním hráčem Kazarinem se odehrává u expresivně pojednaného stromu, jehož holé větve ční jako lačné drápy na pozadí nočního nebe s kotoučem měsíce, připomínajícím ošatku. Na Arbeninovu smrtelnou pohanu Zvjozdiče přihlíží mezi stylizovanými žaluziemi zvědavý dav. Krutý Arbenin sleduje s hodinkami v ruce umírání Niny, již do zmrzliny nasypal jed. Po marných prosbách se zoufalá žena zády k hledišti modlí u postele. V závěrečném výjevu se klečící Arbenin sklání se svícem nad mrtvou Ninou, připomínající Ofélii, plynoucí po vodě. S pozdvíženým svícem se za ním zjevuje Neznámý jako démon. Jeho sepětí se světem neřestí je naznačeno ve scéně s karikovanými maskami, jež zjevně zcela ovládá. Arbenin je pronásledován maskami jako Erinyemi. Mejercholdův expresionismus provázený symbolickou výpravou

Golovinovou byl v Brně nahrazen konstruktivistickým expresionismem, v němž byla harmonie barev, tvarů i melodičnosti Glazunovovy hudby zaměněna burčující hudební disharmonií, pronikající do všech složek představení.

O sugestivním působení Lermontovova díla v okupovaném Československu svědčí i verše brněnského básníka Ivana Blatného koncipované jako prolog k tragédii, vložený do úst Neznámého. Byly otištěny v Divadelním programu v podobě tanečního pořádku s dekorem krvavě slzící černé masky. Expresivní naléhavostí dokreslují atmosféru, za níž se tehdy v Brně hrálo. I tento dodatek k Lermontovovu textu svědčí o tom, že představení bylo záměrně koncipováno jako fantasma-gorická vize obudného světa, v němž se ztrácejí jakékoli lidské hodnoty.

Neznámý:

*Už mnozí hosté přijíždějí
večerním městem na saních,
splet' ulic padá do závějí
a všude snih a snih a snih.
Lehounká síť, větrné bílo
ulice, domy zamlžilo
a okna, za nimiž je rej,
na která mrazíček – čaroděj
potichu kreslí ve vánici
lustry a větve rozkvetlé,
zatím co uvnitř ve světle,
pobáry vína, hudebníci,
keřik, ženský smích a pestrý šat
rozstáčejí vír maškarád.
Ten marný třeskot, v němž se točí
vznešená luza, podlec, bráček,
vyprahlá srdce, prázdné oči
a mozky, nevědoucí nač,
nač ještě kolo roztočené
v šíleném tanci všechny žene
naboru, dolů, dál a dál,
falešná karta padá zas
a lichvář tíže jako plaz
zas novou oběť doprovází.
Co na tom? Jeden člověk pad.
Dál řinčí plechy maškarád.
A těžká chandra na dně všebo
bryžje a všude čibá tu,
steske ze života probraného,
z něbož už není návratu...
Teď já, jenž podobám se stínu,*

*s vířícím davem tiše splynu
a ukáží vám v zrcadle
ty ztracené, ty rozpadlé.
Zapráskám bičem do spřežení,
v němž tryskem běží s běsem bés
jak maska na přízračný ples.
Rozjíždějte se! Bez prodlení!
Démoni bráću! Začni brát,
pochmurná hudbo maškarád!*¹⁰²

Tragická disonance *Maškarády* přešla nedlouho poté do reality. Napjatý stav v brněnském divadelnictví, který se projevoval již od okupace r. 1939, kdy bylo povoleno hrát česky až na několik výjimek jen ve Starém divadle na Veveří ulici, se vyhroutil na podzim 1941, kdy v něm zemský protektor Reinhard Heindrich vyhlásil výjimečný stav. S odůvodněním, že vedoucí činitelé divadla „si počínali politicky nepřijatelně a divadlo proměnili v rejdiště Němcům nepřátelských živlů“¹⁰³ bylo divadlo 12. listopadu 1941 uzavřeno. Většina herců měla zakázanu činnost. Akci předcházelo 3. listopadu zatčení divadelního ředitele Václava Jiříkovského (1891–1942) i předního herce a avantgardního režiséra Josefa Skřivana (1904–1942), kteří se o rozkvet Zemského divadla nejvíce zasloužili. Oba skončili v koncentračním táboře v Osvětimi, kde záhy zahynuli.¹⁰⁴ Brno se svým stálým německým divadlem a ideologickou baštou nacismu v Německém domě mělo být zcela poněmčeno. K tomu ostatně směřovala již dávná politika Rakousko-Uherska, kdy byla moravská metropole pokládána za předměstí Vídně. Za Rakouska na to reagovala česká i německá mládež častými potyčkami na brněnském korzu v centru města, za druhé světové války vyvíjeli občané města spontánní ochotnickou činnost, jejíž neobyčejný rozkvet se již v budoucnu nikdy neopakoval. Je pozoruhodné, nakolik osudy tvůrců a uměleckých děl, která jsou jim blízká, vzájemně souzní a jak se na jejich osudech shodně podepisují všechny totalitní režimy.

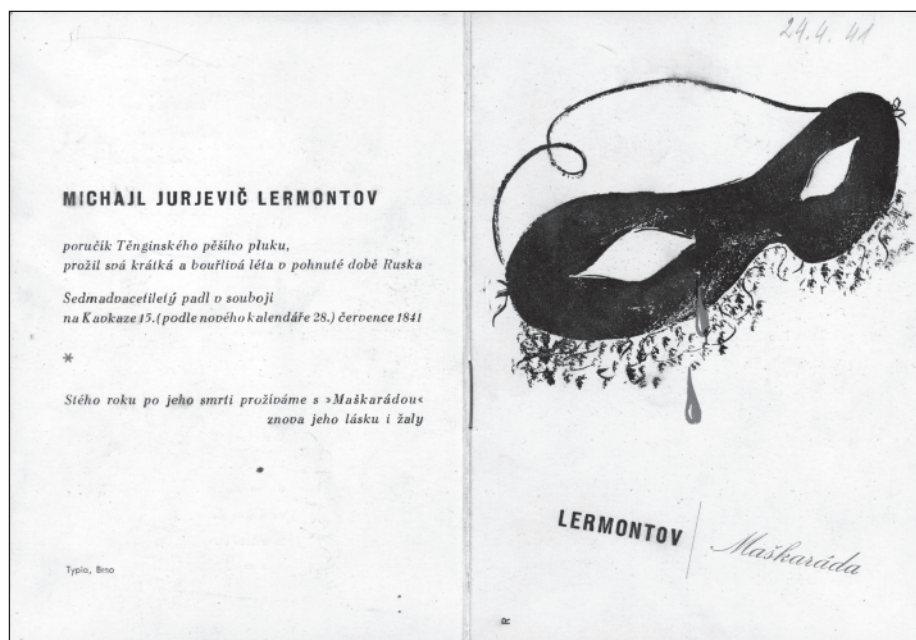
Vrátíme-li se k hledání nového divadelního a dramatického tvaru, charakteristického pro modernu i avantgardu, zjistíme, že mnohé z toho, po čem se pídili tvůrci kultury první poloviny 20. století, nabylo v realitě podoby natolik oblundné, že předčila i ty nefantastičtější vize. Andrej Bělýj, jenž v návaznosti na Vjačeslava Ivanova a jeho soustředěné úsilí o vytvoření ideového podkladu moderní mystérie, v jejíž obrodnou sílu tehdy věřili, psal esej *Maska* (1904), vyjádřil formou rytmičované prózy to, co si experimentálně vyzkoušel soustředěným pozorováním zrcadlového odrazu vlastní tváře.¹⁰⁵ V citované eseji mluví o záhadných bytostech,

102 Ivan Blatný, *Prolog k Lermontovově Maškarádě*. Divadelní program představení z 24. 4. 1941; uveřejněno také v *Denních novinách* (Moravská Ostrava) 20. 4. 1941.

103 B. Srba, *České divadlo za nacistické okupace a druhé světové války, 1939–1945*. In: *Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*, Praha, ČAV 1983, 491.

104 ba (Bořivoj Srba), *Jiříkovský Václav*. Postavy brněnského jeviště, I, o. c., 293–303. sb (Sylva Bartůšková), *Skřivan Josef*, tamtéž, 22–24.

105 Andrej Bělýj, *Načalo veka*.



Program k brněnskému provedení Lermontovovy *Maškarády* ve tvaru tanečního pořádku k maškarnímu plesu.

kteří se zjevují spícím, jež je pokládají za realitu, protože se od ní nijak neliší. Bělyj v nich ve své básnické fantazii spatřil vlkodlaky, kteří si vypůjčili lidskou podobu: „Všechno vědí. Všechno vidí, nemohou však mluvit. Z jejich očí číší bezedné dálky a úsměv má hadí podobu. Místo tváří mají masky. Jen se podívej, kolik takových masek je mezi námi! K horní vrstvě našeho vědomí se opět přiblížila dávno zapomenutá hrůza – maska antického Řecka povstala z mrtvých.“¹⁰⁶ Bělyj vycházel z teze, že v každém symbolu je zrnko mýtu. Podle zákona dávných mysterií je jedinec, byť by to byl geniální tvůrce, pohlcen davem.¹⁰⁷ Tragické masky – symboly nazrávajících mysterie – mění své vnímatele v sochy. Hrůzu medúzy, kterou ve své fantasmagorické eseji Bělyj vyčetl z experimentálních pokusů své doby, vycítili v romantickém textu Lermontovova dramatu oba tvůrci jeho nových jevištních podob.

106 Andrej Belyj, *Maska*. Vesny 1904, č. 6, s. 7–15, cit. s. 8.

107 Bělyj tak rozvíjí myšlenku V. Ivanova, vyslovenou ve stati *Poet i černě*. Vesny 1904, č. 3.

5. MÝTUS A FILOZOFIE ŽIVOTA V POETICE DRAMATU

Konečnost lidského života, nevyhnutelnost fyzické smrti byla vždy zdrojem mýtických představ, pomáhajících překonat toto trauma, provázející člověka od raného dětství, silící v okamžicích ohrožení a zvláště ve stáří. Bytosti člověka nadřazené jsou proto vždy nadány atributem nesmrtnosti. Člověk se pak této dokonalosti blíží buď vírou v posmrtný život nebo povědomím své začleněnosti do nekonečného toku života. Tyto pocity jsou blízké zvláště lidem bezprostředně spjatým s přírodou a žijícím jejím přirozeným rytmem. Cykličnost přírodních procesů vede k aplikaci na život člověka jako součásti rodu. I běžná zkušenost rodinného života potvrzuje fakt, že smrt jednoho jejího člena bývá nahrazována narozením člena nového. Mýtické představy lze proto rozčlenit zhruba do těchto dvou tematických okruhů, které se však mohou vzájemně prolínat. Specifikum ruské kultury bývá spatřováno právě v sepětí člověka s přírodou, umožňujícím chápat smrt jako přirozené završení cyklu.¹⁰⁸

Je přirozené, že literární texty tohoto typu čerpají převážně z lidové tradice, kterou stylizují v duchu protosymbolismu či první fáze secese. Jako příklad lze uvést ruské pohádkové drama Alexandra Ostrovského *Sněhurka* (*Sneguručka*, 1873)¹⁰⁹ a českou scénickou pohádku Jaroslava Kvapila *Princezna Pampeliška* (1896).¹¹⁰ Obě hry spojuje kromě výchozího žánru pohádky sepětí s cyklickým pojetím života jako analogie kalendářního roku. Náměty obou her jsou opoziční – Sněhurka je dcerou krále zimy Mrazu a královny jara Vesny, z čehož vyplývá dilema osobnosti a problematičnost existence. Svět lidí, po němž touží, jí nakonec přináší záhubu. Její krása přitahuje a chlad odpuzuje. Dívka prahne po poznání lásky natolik, že nakonec přiměje svou matku Vesnu, aby ji naučila milovat. Srdce otevřené lásce však nevydrží nápor prudkého jarního slunce a dívka umírá. Její vášnivý milenec skončí sebevraždou. Analogie s lidovými variantami tohoto námětu, známými i v českém prostředí, je zjevná. Staří bezdětní manželé si vytvoří sněhovou holčičku, která ožive 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

108 Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*. PIW, Warszawa, 1992, 550–557.

109 Alexandr Nikolajevič Ostrovskij (1823–1886) je nejvýznamnějším a nejneproduktivnějším ruským dramatikem druhé poloviny 19. století; jeho hry jsou dodnes aktuální v Rusku i v zahraničí. Byl rovněž aktivním organizátorem ruského divadelnictví, překladatelem a kritikem.

110 Jaroslav Kvapil (1868–1950) významný český básník, dramatik i překladatel, jenž se jako průbojný režisér hlásil k M. Reinhardovi a K. S. Stanislavskému. Patřil k propagátorům Ibsena, Čechova i Gorkého. Jako režisér a dramaturg Národního divadla v Praze, jehož ředitelem se stal r. 1912, se zasloužil o hostování MCHTu v Praze r. 1906 i 1921. V letech 1921–1928 byl režisérem Vinohradského divadla. Byl i známý politik a ideový vůdce českých spisovatelů.

novela 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 záhy roztaje u teplých kamen. Svět dětské fantazie je tak ostře konfrontován se střízlivým úsudkem dospělých.¹¹¹ Jméno Kvapilovy hrdinky – Pampeliška – vzniklo podobně jako jméno princezny z jiné verze námětu o Sněhurce, spjaté se sedmi trpaslíky či sedmi bohatýry (srov. Puškinovu *Pobádku o mrtvé carevně a sedmi bohatýrech*¹¹²). Krásu i jméno přináší novorozené dceruše krajina, na níž hleděla matka před narozením dítěte, které se jí stalo osudným. V případě Sněhurky to byly sněhobílé pláně, u Pampelišky pak louky zářící zlatem pampelišek. Na rozdíl od *Sněhurky A. Ostrovského* je princezna Pampeliška lidská bytost, dcera chudého krále, který ji chce provdat za mocného a bohatého prince. Pampeliška uprchne a tu vstupuje do hry nejoblíbenější lidový hrdina českých pohádek – hloupý Honza, s nímž princezna putuje do světa. Záhubu jí přináší nastávající zima – vítr ji rozfoukne jako chmýří pampelišky a vzápětí se spustí sněhová vánice. Obě hrdinky jsou zjevnými alegoriemi zimy a jara. Jejich smrt koresponduje s nezbytným střídáním ročních období. Zatímco Kvapilova pohádka je spjata s nostalgií nadcházejícího temna a chladu, ve hře se zpěvy Ostrovského je tomu přesně naopak. Smrt Sněhurky i dobrovolná záhuba milujícího ji Mizgira jsou provázeny bujným veselím všech obyvatel Berendějova království, vítajících jaro. Exotičností jmen, mezi nimiž nechybí ani pohanští slovanští bohové, výběrem postav z folkloru i ze Shakespearových her Ostrovskij iniciuje secesní oblibu této tematiky, výrazně zastoupenou zvláště v básnickém díle Vjačeslava Ivanova. Pro hru J. Kvapila jsou charakteristické spíše atributy novelistické pohádky, v níž lidový hrdina vítězí svou silou a neohroženou ušlechtilostí nad zbabělou vrchností. Obě hry spojuje reálné vykreslení lidských nectností. Shody jsou zřejmé i v další žánrové specifikaci – obě pohádky jsou veršované a provází je řada vložených písní, zhudebněných významnými skladateli – P. I. Čajkovským (scénická hudba k dramatu A. N. Ostrovského, jež inspirovalo N. A. Rimského-Korsakova k napsání stejnojmenné opery) a J. B. Foerstem (*Princezna Pampeliška*).¹¹³ Secesní stylizaci textu zdůrazňují obdobně koncipované ilustrace i režijní aranžmá jejich scénických realizací. Popularita Korsakovova operního ztvárnění *Sněhurky* je patrná i z experimentální hry Velemíra Chlebnikova *Sněhová vločka (Sněžímoočka, 1908; tisk 1915)*, kde se ve druhém výjevu (v Chlebnikovově terminologii „dejmo“) ptá jeden z přítomných při pohledu na Sněhovou vločku, zda je to Sněhurka Rimského-Korsakova. Její tajemné zmizení má u ironika Chlebnikova dvojí výklad: reálný

111 F. Sologub, *Sněguročka, 1908*. Téma autor převzal z povídky N. Gottorna *Sněhová panenka*. Sr. poznámky k vyd. F. Sologub, *Sobranije sočinenij*, t. XI, SPb. Šipovnik 1912 (nedatováno), 236.

112 V orig. *Skazka o mertvoj carevne i semi bogatyrych*, 1831.

113 Úspěch hry, uváděné v r. 1897 na scéně Národního divadla v Praze, přiměl J. Kvapila k tomu, aby hru upravil i pro dětského diváka v podobě *Pobádky o princezně Pampelišce* (Praha 1898), provázené notovým záznamem vložených písní, zhudebněných J. B. Foerstem. Jako hru pro děti použil autor první prozaické varianty pohádky, jež předcházela veršované úpravě, inscenované v Národním divadle. Srov. autorovy Poznámky ke 3. dílu Souborného díla Jaroslava Kvapila ve 4 sv. – *Divadlo Jaroslava Kvapila*, Praha 1948. Kvapil posléze napsal pro svá vnoučata *Knížku o Pampelišce* (Praha 1924).

(Sněhovou vločku zatkne jako podezřelou osobu městský strážník) a mýtický (lidé udivení jejím náhlým zmizením si je vysvětlují proměnou zimy v jaro – „Sněhová vločka roztála do květů. Její poselství si budeme pamatovat.“)¹¹⁴

Na cykličnost běhu lidského života upozorňuje M. Bachtin, když staví do jedné řady symbolů motivy smrti, žence, žní, západu, noci, hrobu, kolébky, mající metaforický význam, podobně jako jejich antonyma: smrt, svatba, ženich, novomanželské lože, lože smrti, smrt a nové zrození.¹¹⁵ Tak jak to ve své velké metafoře *Tisícročná včela* (1979) vyjádřil Peter Jaroš – dočasnost v sobě skrývá věčnost života – jedinec fyzicky zaniká, rod žije dál. V poetice ruské moderny tato myšlenka nabývá několikere podob: v somnambulně mystické aranžmá ji zasazuje Ivan Turgeněv v novele *Píseň vítězné lásky* (1881).¹¹⁶ Rej upírských masek, vrcholící velikým požárem, tvoří neoromantické pozadí střídání smrti a života v dramatu Leonida Andrejeva *Černé masky* (1907).¹¹⁷ Oba texty překvapivě korespondují s genealogickými mýty, na něž upozorňuje Mircea Eliade, rozlišující pojetí světa archaickým člověkem, věřícím v jeho mýtickou podstatu a vnímajícím čas v cyklech, a jeho chápání člověkem historickým, moderním, který odhalil osobní svobodu a nepřetržitý čas.¹¹⁸ Jednu z důležitých syžetotvorných rolí v Turgeněvově novele hraje hrdičina náměsícnost. Obrovská luna osvětlující starý park, jímž se fascinovaná mladá žena vydává na svou vratkou noční pouť, je z rodu mýtických představ o regeneraci času. „Měsíc je první mrtvý, ale také první mrtvý, který je vzkříšen“, říká Eliade, upozorňující současně na význam lunárních mýtů pro strukturu koherentních „teorií“, zabývajících se smrtí a vzkříšením, plodností a regenerací, iniciací atd. (60). Andrejevovo drama *Černé masky* koresponduje s názory stoické kosmologie, navazující na stará chaldejská učení o „Velkém roku“, jež se posléze rozšířila v celém helénském světě. Jde o nauku o periodických požárech Vesmíru (ekpyrósís), zaručujících obnovu života (60–62). Motiv požáru, ničícího celý fantasmagorický středověký hrad, v němž se koná zmíněný ples masek, odpovídá kosmologickým představám o regeneraci času v očistném ohni či záplavě (viz starozákonní potopu světa či mýty o bájně Atlantidě). Obdobné filozofické přesvědčení vyjadřuje ostatně i Friedrich Nietzsche ve svém *Zarathustrovi* učení o věčném návratu:

114 V. Chlebnikov, *Sněžimočka. Roždestvenskaja skazka*. In: Týž, *Sobranije sočinienij*, t. 4. Dramatičeskije poemy. Dramy, Sceny 1904–1922. M., MLI Ran 2003, 177. V poznámkách k témuž vydání se uvádí, že Chlebnikov se zřejmě inspiroval pařížským úspěchem opery Rimského-Korsakova i skladatelovou smrtí. R. 1999 byla v Moskvě na scéně Ruského akademického divadla mládeže (Rossijskij akademičeskij molodežnyj teatr) uvedena hra na motivy *Sněburky* Ostrovského a Chlebnikovovy *Sněžimočki* pod názvem *Šaman i Sněguročka* v režii Alexandra Ponomareva.

115 M. Bachtin, *Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poetike*. In: týž, *Voprosy literatury i estetiki*. M. 1975, 234–407. Srov. také D. Kšicová, *Kategorija vremeni v estetičeskoj sisteme M. Bachtina*. Čs. rusistika 1989, č. 4, 200–206.

116 Srov. D. Kšicová, *Stil' modern v „Pesni toržestvujuščej ljubvi“ I. S. Turgeneva*. In: I. S. Turgenev, *Žizn', tvorčestvo, tradicii*. Budapest 1994, 121–130. Táž, *Secese. Slovo a tvar*. O. c., 44–54.

117 D. Kšicová, *Fenomen secessiona v russkoj i avstrijskoj dramaturgii konca 19–nač. 20-go vekov*. Wiener Slavistisches Jahrbuch, B. 36, 1990, 95–112.

118 M. Eliade, *Mýtus o věčném návratu*. Praha, Oikoymenth 1993. Dále cituji str. v textu.

„A to jest veliké poledne, kdy člověk prostřed své dráhy stojí mezi zvrětem a nadčlověkem a kdy slaví svou cestu k večeru jakožto svou nejvyšší naději: neboť je to cesta k novému jitru.

Pak ten, kdo zaniká, sám si bude žehnati, že kráčí na druhou stranu; slunce jeho poznání bude státi v polednách.“¹¹⁹

U velkých voluntaristů Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho evropská moderna našla svůj základní syžetotvorný náboj – sílu jedince k prosazení vlastní vůle. Zdůrazněný volní aspekt je charakteristický pro většinu hrdinů. Je v pozadí řešení milostného trojúhelníku Turgeněvovy novely *Píseň vítězné lásky* a je i příčinou Pampeliščina útěku z domova. Příčinou volního jednání je často milostné vzplanutí. Cesta za štěstím však ve většině případů ústí do záhuby. Tak končí jiné Kvapilovo pohádkové drama *Rusalka* (1899), jež se v operní podobě s hudbou Antonína Dvořáka (1901) stalo kmenovou součástí operního repertoáru. Za jakýsi filozofický prolog této úspěšné pohádkové hry lze pokládat lyrickou trilogii Jaroslava Kvapila *Memento* (1896), bibliofilsky vydanou r. 1911 v grafické úpravě a s perokresbami Otokara Štáfle, jež je svým secesním dekorativismem se symbolickým podtextem a pointilistickým rukopisem blízký ruskému malíři N. P. Feofilaktovovi (1878–1941), známému členovi skupiny Svět umění.¹²⁰ Jde o tři scény, napsané prózou, prokládanou veršovanými písněmi. Evokace Erota v prologu přinesla formu elegického disticha. Ve všech scénkách se dvojice mladých lidí setkává s někým třetím, zasahujícím do jejich intimního vztahu. V prvním obraze je to populární postava modernistické literatury *Tulák*, jež se u hřbitovní brány setkává s ženichem a nevěstou, kteří se byli rozloučit se zesnulou matkou. Láska až za hrob je tu konfrontována s proklamací svobodného života, jemuž je otevřen celý svět. Ve druhém obraze, nazvaném *Kdosi*, je líčena milostná noc básníka, který svou milou vypije až do dna a potom odhodí jako přítěž. Kromě tajemné postavy, která s dvojicí stráví druhou půli noci jako nevyhnutelnost osudu, objeví se na závěr ve dveřích Kostlivec – memento až příliš zjevné, stejně jako lebka na pozadí pavího chvostu v Štáflově grafické interpretaci. Závěrečná scénka *Cizinka* představuje manželskou dvojici, charakterizovanou příchozím Nepřítelem jako strom a břečťan. Interpretace ženy jako rostliny parazitující na kmeni, je popřena chováním ženy v závěru scénky. Ta, která byla takto pohaněna, se postaví na obranu vlastního muže proti Nepříтели i tajemné Cizině, aby jej bránila vlastním tělem. Stává se z ní postava z rodu paní Elvstedové z *Heddy Gabletové* či odvážné Hildy Wanglové ze *Stanitele Solnessa* – Ibsenových her, které Kvapil překládal. Skladba žánrově blízká poemě a strukturně patřící do rodu knižního dramatu neaspirovala na scénické provedení. Podobně je tomu s hrou Zinaidy Gippiusové *Posvátná krev* (*Svjataja krov*, 1901), již byl uveden první svazek moskevského almanachu *Severnyje cvety*. Bývá někdy označována za první důležitý úspěch modernistického dramatu. Hra byla napsána na motivy Andersenovy pohádky *Malá mořská víla*, kde je rovněž použito motivu nesmrtnosti lidské duše. Filozofická a náboženská koncepce

119 Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*. Praha, Odeon 1968, 82.

120 *Simvolizëm v Rossii*, SPb., Gos. Russ. muzej 1996, 452.

pohádkové hry Gippiusové vychází z teze Merežkovského, jež se stala základem jeho trilogie *Kristus a Antikrist*. Jde o syntézu pozemského pohanství a křesťanské „pravdy o nebi“.¹²¹ Stejně jako Kvapilova Rusalka touží i dětská hrdinka Gippiusové, aby se stala člověkem. Nikoli však z lásky, ale z důvodů spirituálních. Nechce se rozplynout v mlze jako ostatní rusalky. Touží mít nesmrtelnou duši jako lidé. Hrozí se smrti a definitivního zániku stejně jako nevěsta z první scény Kvapilovy hry *Memento*. Obdobně jako v Kvapilově *Rusalce* je jí pomocníkem Vědma. Nepotřebuje však žádné lektvary, protože lidské tělo lze získat jen životem s lidmi. O to děsivější je způsob, jakým se malá Rusalka mění v člověka. Když odhalí starému Poustevníkovi Panufriji, který jí má rád stejně jako ona jeho, svůj původ a prosí jej, aby ji pokřtil, dozví se, že by jej to stálo jeho vlastní duši. Přesto je ochoten Rusalce pokřtít, neboť myslí v souladu se svým prostým rozumem – ne s oficiálním církevním dogmatismem, tak jak to vyjadřuje i Blok v básni *Zemské puchýře* (*Puzyri zemli*): „Má duše má ráda/každého hada/i každé zvíře/věří každé víře. – Duša moja rada/Vsjakomu gadu/I vsjakomu zverju/I o vsjakoj vere.“¹²²

Dívka se odhodlá k hrůznému činu – zabíjí Panufrije, neboť jen tak může zachránit jeho duši. Stejně jako Kvapilovu Rusalce ji proměna v člověka uvrhne do věčného martyria.¹²³ Na rozdíl od Kvapila, jež zachovává zákonitosti kouzelné pohádky o souvztažnosti viny a trestu, vrací se Gippiusová k starozákonnímu dilematu Abraháma, který má na Hospodinův příkaz zabít svého jediného syna Izáka. Její pohádka tak překračuje magický kruh vyváženosti dobra a zla. Dokonáním činu, jemuž podle Starého zákona v posledním okamžiku zabránil Bůh, Gippiusová vykročila směrem k pohanským rituálům lidských obětí, na něž naroubovala křesťanské učení o nesmrtelnosti lidské duše. Její hrdinka se proto nikdy nezabaví Kainova znamení, jež ulpí na každém, kdo zabil. Zatímco Kvapilova Rusalka žije díky geniální hudbě Dvořákově, *Posvátná krev* Gippiusové prozatím na scénu nevstoupila.

V témže periodiku byla poprvé otištěna experimentální hra Konstantina Dmitrijeviče Balmonta *Trojí květenství* (1905, *Tri rascveta*).¹²⁴ Svou jedinou hru Balmont napsal z podnětu A. P. Čechova, s nímž se sblížil počátkem 20. století nato-lik, že za své politické perzekuce po veřejném čtení radikální alegorie *Malý sultán* (*Maleňkij sultan*, 1901) našel na Čechovovo pozvání útočiště v krymské Jaltě.¹²⁵ V poetickém dramatu *Trojí květenství* Balmont svazuje několikerou symboliku čísel i filozofické kategorie času a prostoru s rokokovou alegorií květomluvy do jediné kytice slov a tónů. Jako výrazný impresionista, přesvědčený o neopakovatelnosti okamžiků i děl, jež jsou s nimi spjata, Balmont buduje svou hru na archetypické

121 M. Bezrodnyj, *Teatr Zinaidy Gippius*. In: Zinaida Gippius, *P'jety*. L., Iskusstvo 1990, 3–8.

122 Tamtéž, 5.

123 Podrobnou analýzou divadelní struktury tohoto pohádkového dramatu Z. Gippiusové se zabývá P. Klein: *Svatá krev Zinaidy Gippiusové. Symbolická struktura hry*. SPFFBU Q 5, 2002, 43–46, foto 145–146.

124 K. D. Balmont, *Tri rascveta*. Severnyje cvety assirijskije. Al'manach IV knigoizdatel'stva «Skorpion», M. 1905, 1–28. Další vydání: SPb., N. V. Pirožkov 1907; *Dramatika ruského symbolismu*, d. I, K. D. Balmont, V. Ja. Brjusov. Vyd. D. Kšicová a P. Klein, Brno, MU 2001, 21–56.

125 A. Ninov, *Čechov i Balmont*. Voprosy literatury 1980, č. 1, s. 98–130.

číselné škále tři a sedmi. V průběhu tří jednání dochází ke trojímu setkání krasavičky Jeleny, jejíž necitelnost je stejného rodu jako milostný chlad hrdinky Čapkovy *Věci Makropulos*. Lhostejnost, s níž dohání zamilované chlapce ke smrti, je předzvěstí absurdních dramát Ionescových či Becketových. Závěr hry je však typicky dekadentně novoromantický. Zcela v souladu s kategorií hodnot, vyznávaných samým autorem, se dosud necitelně chladná Jelena zamiluje na život a na smrt do Básníka, jenž se tak stává prostředníkem mezi pozemskou existencí a věčností. Třístupňovou gradaci má i časoprostor. Jelena se v doprovodu svých partnerů dostává z dívčí postpuberty v romantické krajině s lesním leknínovým jezerem, v němž utone zamilovaný chlapec, do prostředí kouzelných pohádek se starým zámekem, kde dožene zamilovaného muže k sebevraždě. Kromě mentorského Přízraku života, vytykajícího Jeleně, že zabíjí svou krásou, autor zařadil právě sem chorovod sedmi květů, plnící funkci antického chóru. Jejich písně vyjadřují hlavní devízu impresionismu – neopakovatelnost okamžiku. Goethovské krédo, spojující nejvyšší štěstí s posledním okamžikem pozemského života, je pak vyjádřeno třetím dějstvím v ibsenovské severské krajině za oknem plným hvězd uprostřed horských masivů. Vzájemná láska Jeleny a Básníka končí v duchu sebevražedné módy, typické pro Rusko první revoluce r. 1905, společnou smrtí, za níž však není prázdno, nýbrž další nebeská existence. I zde nalezneme dobově charakteristickou kontaminaci křesťanství s východní mystikou, výrazně zprostředkovanou filozofickým učením Heleny Blavatské. Hru provázelo revoluční prokletí. Její předpokládaná premiéra na scéně nového moskevského Divadla tragédie, založeného hercem Moskevského uměleckého divadla N. N. Vaškevičem, musela být pro pouliční nepokoje v Moskvě odložena z podzimu r. 1905 na 4. ledna 1906. Jediné scénické uvedení, na němž se podíleli významní výtvarníci N. N. Sapunov a S. Ju. Sudějkin, nebylo úspěšné přes efektnost inscenace a exkluzivnost provedení, kdy se divákům rozdávaly živé květiny. Hra, jež má blízko k hudbě Griegově či ke Skrjabinovým symfoniím, teprve čeká na své ocenění. Balmont v ní vyjádřil to, o čem nedlouho předtím psal v esejí *O lásce (O ljubvi, 1903)*: pro milujícího má život a smrt tutéž hodnotu, neboť láska je hrůzná a nemilosrdná, dovede přivést k šílenství natolik, že se s životem neslučuje. „Láska člověka povznáší nebo vrhá do jámy... Láska nezná tepla, je v ní jen žár nebo chlad... Plamen nebo mrtvý led. Láska nemá lidskou podobu. Má pouze tvář Boha nebo Dábla.“¹²⁶

S tématem smrti je spjato téma touhy milenců překročit práh smrti. Velmi populární se proto stal na přelomu století antický příběh o Laodamii a Protesilao-vi, v Rusku zpopularizovaný překladem Euripidova torza z pera I. F. Annenského, který se stal současně jedním z autorů, kteří tohoto námětu využili ve vlastní tvorbě (*Laodamie, 1906*). Do slovanských literatur tento námět uvedl jako první polský dramatik, básník a malíř Stanislaw Wyspiański (*Protesialos a Laodamie, 1899*), jehož pak kromě Annenského následovali ještě další významní ruští symbolisté – F. Sologub (*Dar moudrých včel – Dar mudrych pčel, 1906*) a V. Brjusov (*Zesnulý Pro-*

126 K. D. Bal'mont, *O ljubvi*. In: Týž, *Gornyje veršiny*, o. c. 128–129

tesilaos – *Protesilaj umeršij*, 1911–12, 1914). Všechny tyto texty spojuje vůle protagonistů přemoci smrt ve jménu nenaplněné lásky.¹²⁷

Psychologicky velmi důmyslně koncipovanou hrou o touze a smrti je Brjusovovo monologicky koncipované psychodrama *Tajemný host* (*Putnik*, 1910; otištěno 1911), jež bylo jako jediné ze všech jeho her uváděno po nějakou dobu v Petrohradě i v provincii.¹²⁸ S analyzovaným básnickým dramatem Balmontovým je spojuje táž bachtinská reminiscence koloběhu života, v němž za láskou, vnímanou jako synonymum života, nutně následuje smrt. Napětí hry je budováno na kontrastu reality a fikce, charakteristického i pro některé Brjusovovy prózy, zvláště pro román *Obnivý anděl*, dokončený jen o tři roky dříve. Romantickému koloritu odpovídá výběr prosté hrdinky – lesníkovy dcery, žijící uprostřed lesů. Schéma selanky je postupně stíráno dívčíným monologem, odhalujícím beznadějnou životní perspektivu. Psychologická i dějová křivka odpovídají principům negace negace, charakteristickým pro námluvy Shakespearova *Richarda II.* či Dona Juana z Puškinovy malé tragédie *Kamenný host*. Nenadálý, tajemný, záhadný a mlčenlivý host je v závěru osloven jako vytoužený milenec. Tím větší je šok, jež vždy provází nečekané zjevení smrti. Freudovsky koncipovanou hru lze chápat také jako symbolické ztvárnění dívčina zrání, v němž je tajemný host zhmotněnou podobou části jejího vlastního nitra. Takto koncipoval svoji hloubkovou analýzu Pavel Klein s odvoláním na vídeňské psychology S. Freuda a J. Breuera.¹²⁹ Jeho přesvědčivou charakteristiku symbolu domu jako bezpečí a řádu, stojícího v opozici proti vnějšímu chaosu, jež je ve hře násoben motivy bouře a temného lesa, a dveří jako symbolu přechodu, ale také zvědomění neboli poznání, by bylo možné doplnit Mathauserovým filozofickým a estetickým pojednáním o fenomenologii světlice. Tento zajímavý výklad, vycházející z Heideggerovy i Gadamerovy hermeneutiky, zahrnuje kromě dveří i okno, jakožto symbol duše (jeho definitivním otevřením v závěru hry je naznačena nejen touha po komunikaci, ale i archetypické gesto propuštění duše), a prahu jako symbolické hranice, již je třeba překonávat s velkým úsilím.¹³⁰ Práh je však i naší ochranou před vnějším nebezpečím, podobně jako křídový kruh v pohádkách o upírech. (Na prahu zůstali stát Kostlivec i Cizinka v Kvapilově *Mementu*.) Jde tedy opět o dávné mýty, z nichž se postupně staly symboly záchrany z chaosu naší existence.

127 D. Kšicová, *Literaturnyj secession – fenomen neoromantičizma*. SW XLIX, AU Wratislaviensis, 1990, 93–100. Lena Šilard, *Antičnaja Lenora v XX v*. Studia Slavica Hungarica XXVIII, 1982, 313–331.

128 V *Istorii ruského dramatičeskogo teatra*, t. 7, 1898–1917, 77, je uveden jen povšechný údaj o inscenacích v hlavním městě a v provincii. Originál hry byl zařazen do *Dramatiky ruského symbolismu*, d. I. O. c. 59–69, originál s překladem D. Kšicové do *Dramatiky ruského symbolismu*, d. 3, Brno, MU 2004, 146–165.

129 Pavel Klein, *Tajemný host (psychodrama o jednom dějství)*. *Symbolická struktura hry*. In: *Dramatika ruského symbolismu*, d. 3, o. c. 213–221. Josef Breuer (1942–1925), vídeňský lékař, Freudův spolupracovník, předchůdce psychoanalýzy. Popsal novou metodu léčení hysterie. Ottův slovník naučný, Dodatky, d. 1, sv. 2, Praha 1931, 735.

130 Zdeněk Mathauser, *Mezi filozofií a poezíj*. Praha, Filosofický ústav AN ČR 1995, 36–41.

Symbol prahu má ještě řadu dalších konotací, z nichž nejsilnější je jeho sepětí s pomyslnou hranicí mezi životem a smrtí.¹³¹ Pokusem o překonání této tabuizované čáry je snaha o komunikaci se záhrobím, jež se stala tak populární s nárůstem zájmu o spirituální řešení. V rámci realistické dramatiky se s touto problematikou setkáme v komedii L. N. Tolstého *Plody osvěty* (1891).¹³² V modernistické podobě ji ztvárnil Alexandr Blok v znamenité *Bufonádě* (*Balagančik*, 1906), znamenající v symbolistické dramatice průlom a cestu k dalším experimentům. Smělé navázání na tradici italské komedie-buffy, transponované v duchu moderní intelektuální ironie, do jisté míry předjímá dramatiku Vladimíra Majakovského. Ironizována je nejen spiritistická seance, ale i stereotyp symbolu smrti. Hlavní dějová záplečka se odehrává stejně jako u Ibsena či Čechova za scénou a dozvíme se o ní až z veršů, vložených do úst Pierotových. V mizanscéně vytvářejí tři mladé páry trojí podobu lásky – nevinné, vášnivé a pohlcující, v níž se dívka stává jen ozvěnou dominantního muže. Do úst sboru jsou vloženy existenciální verše o uplývání času. Vznikly básnickým rozvedením původní lyrické scény *Divadlo z jarmarku* (*Balagančik*, 1905),¹³³ kde královnu provází průvod s pochodněmi, stejně jak je tomu v závěru mizanscény. Tak se stalo, že archetypické vodní kapky – obvyklé symboly plynoucího času – jsou nahrazeny hořícími kapkami smůly vládce ohně. Kontrastní role tohoto symbolu, zasazeného do zimní scenerie se sáněmi, a kartonovou Kolombínou, je evidentní. Ze stejného pramene byl převzat i paňáca krvácející klikvovou šťávou. Úsměvný charakter scény, líčící neotřelý dětský vjem divadelního představení, je v *Bufonádě* zaměněn hrou dospělých, kteří si ze svých životních traumat pomáhají groteskou. Její principy jsou autorem důsledně využívány s dobrou znalostí zásad shakespearovského divadla¹³⁴ – každá existenciální pasáž hry je vzápětí vyvažována burleskou. Významnou roli přitom hraje postava klauna, která nabývá několika podob: roztržitého autora, paňáci i smutného Pierota, jehož nerozlučné přátelství s rivalem Harlekýnem vzbuzuje přesvědčení, že jde pouze o novou variantu dvojnictví. Blok věnoval tomuto tématu několik lyrických básní, bezprostředně spjatých s *Bufonádou*.¹³⁵ Postavu dvojníka signalizuje v mizanscéně mileneč, snažící se dosáhnout ve víchru pláště svou femme fatale:

131 Srov. okřídlené rčení: „Vstoupil na práh smrti.“

132 Shodou okolností to byla první hra, kterou dvanáctiletý Blok shlédl na dopoledním představení Alexandrinského divadla. Srov. Nikolaj Popov, *Aleksandr Blok i teatr*. M., Gosudarstvennaja akademija chudožestvennych nauk 1928.

133 Prvotní podnět k napsání *Bufonády* dal Blokově jeho přítel spisovatel G. I. Čulkov, s nímž se básník setkával na literárních večerech ve „věži“, jak se říkalo bytu petrohradského básníka Vjačeslava Ivanova. Z tohoto popudu Blok rozvedl svou původní dialogizovanou báseň o dětech, okouzlených jarmarečním vystoupením. O vztahu Blokovy lyriky a dramatické tvorby srov. podrobněji v mém čl. *Cesta do hlubin duše*. In: *Dramatika ruského symbolismu*, 3, o. c. 7–24. Zde jsou otištěny i příslušné básnické texty.

134 Blok hrával v Shakespearových hrách na domácí scéně své rodiny v Šachmatově i v usedlosti rodiny Mendělejevových v Boblově spolu se svou budoucí ženou Ljubov Dmitrijevovou Mendělejevovou. O Shakespearovi Blok psal ve svých esejích. Srov. cit. čl. Ninova a Blokovy studie *O teatre*, 1906–1921. In: A. Blok, *Sobranije sočinenij*, t. 12, L., Sov. pis. 1936, 255–256.

135 *Dramatika ruského symbolismu*, d. 3. Dále cituji stránku z tohoto vydání v textu.

<i>Смотри, колдунья! Я маску сниму!</i>	<i>Hleď, čarodějko! Sejmu si masku!</i>
<i>И ты узнаешь, что я безлик!</i>	<i>Uvidíš sama, že nemám tvář!</i>
<i>Ты смела мне черты, завела во тьму,</i>	<i>Vymazala's mě, nemám ani vrásku,</i>
<i>Где кивал, кивал мне —</i>	<i>je to jen dvojník —</i>
<i>черный двойник!</i>	<i>má odvrácená tvář!</i>
...	
<i>Иду, покорен участи строгой,</i>	<i>Jdu. Osudu stejně neujdeš</i>
<i>О, вейся, плащ, огневой проводник!</i>	<i>obnivý plášť je směrník</i>
<i>Но трое пойдут зловецей дорогой:</i>	<i>Zlověstnou cestou jde trojice</i>
<i>Ты — и я — и мой двойник!</i>	<i>Ты а ја – а můj dvojník. (42–45)</i>

Chaotický svět dvojníků nabývá zákonitě podoby panoptika nebo jarmarečního divadla.¹³⁶ Specifickou rolí má ve hře postava ironizovaného autora – nositele zdravého rozumu neboli banality. Podle jeho záměru, deklarovaného při několikerém nemístném vtržení na scénu, mělo vzniknout dílo v duchu tzv. románů pro služky, končících happyendem. Karikaturní postava zdravě myslícího autora je obrazným vyjádřením toho, co symbolisté svým dílem potírali. Jejich priority lapidárně formuloval Balmont v prohlášení: „symbolisté jsou vždy myslitelé.“¹³⁷ O dvojnickém vztahu svědčí i shodná psychika Pierota a Harlekýna. Oba jsou schopni téhož něžného milostného citu, sebeironie i cynismu, rysů, jimiž Blok předjímá nelítostnou vrstvu avantgardy, stejně jako zesměšněnou postavou básníka, zbaveného piedestalu, na který jej postavil romantismus a novoromantismus. Ironizováno je i důsledné užití magické číslovky tři. Děj počíná dialogem tří spiritistů, pokračuje rozehraným milostným trojúhelníkem hlavních protagonistů a schůzkami tří mileneckých párů. Autor třikrát pitoreskně přerušuje děj. Stejně početní zastoupení má i téma pádu. Podtext křesťanského mýtu o padlých andělech dostává šaškovskou čapku osvědčených cirkusových kousků, jež signalizuje i postava Paňáci. Zdůrazňovaná antiiluzivnost čerpá i z techniky kinematografu.¹³⁸ Realita tak znovu přechází do snu, jak to podtrhuje i závěrečná scéna, v níž osamělý „Pierot zamyšleně vyjímá z kapsy flétnu a hraje píseň o své bledé tváři, o těžkém životě a o své nevěstě Kolombíně.“¹³⁹ Blok se tak stává pokračovatelem Čechova, jehož hry končívají obdobně: v závěru *Strýčka Váni* Tělegin tiše hraje

136 Takto to Blok charakterizoval v polemicky koncipované přednášce *O současném stavu ruského symbolismu (O sovremennom sostojaniji russkogo simvolizma)*, přednesené na jaře r. 1910. In: Aleksandr Blok, *O simvolizme*. (Přetisk citované stati.) Petrograd, Alkonost 1921, 15. Blokův projev vyvolal velký rozruch a časopiseckou polemiku o poslání symbolismu, jehož krize se v té době začala pociťovat. Na Blokovu přednášku, která je bezesporu jednou z nejlepších charakteristik symbolismu, ostře reagoval zejména D. S. Merežkovskij. Fundovanou analýzu funkce burlesky a bufonád v ruském symbolismu vytvořila ve své monografii Izabella Malej, *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kregu arlekinady*. Wrocław, WUW 2002.

137 K. D. Bal'mont, *Elementarnyje slova o simvoličeskoj poezii*. In: Týž, *Gornyje veršiny*. Sbornik statej. Moskva, Grif 1904, 76.

138 N. M. Zorkaja, *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 gg.* M., Nauka 1976, gl. *Kinematograf; Kino v žizni Aleksandra Bloka*, 47–67.

139 A. Blok, *Bufońada*. In: *Dramatika ruského symbolismu* 3, o. c. 53.

na kytaru, do smutku všemi opuštěných tří sester z dálky zaznívá stále slaběji vojenský pochod, *Višňový sad* končí smutným tónem prasklé struny a hluchými údery sekery.

Poněkud jiné podoby nabyl „nositel zdravého rozumu“ v následující hře této Blokovy dramatické trilogie *Král na náměstí* (*Korol' na ploščadi*, 1906). Promítla se v ní zjevná alegoričnost textu, zobrazujícího narůstající lidové povstání, jež nakonec rozmetá majestátní symbol královské moci. Socha krále, dominující městu na pobřeží, v němž lze snadno poznat Petrohrad, a její stržení rozzuřeným davem, způsobily zákaz scénické realizace. Námět lidového povstání byl v době bezprostředně po revoluci příliš ožehavý. Pod úlomky zničené sochy zahyne krásná dcera stavitele, básník, který ji miloval, i část vzbouřenců. Revoluce pohlcuje své odpůrce i nositele. Postava šaška, jenž má v *Bufonádě* dvojí podobu Pierota a Harlekýna, navazuje v *Králi na náměstí* na shakespearovskou tradici. Na rozdíl od ušlechtilého a moudrého šaška v *Králi Learovi* Blok vytvořil typ vychytralého a mazaného vtípalka, který včas vycítí nebezpečí a uteče. Jeho odlišným dvojníkem je naivní Básník, který dovede jen milovat a zbytečně zemřít. Romantická víra v sílu básnického slova dostala prostor i v jeho případě. Je tomu tak ve scéně, kdy Básník volí mezi dvěma možnostmi, symbolizovanými postavami černého a zlatého ptáka – antipodickými představiteli povstalců a stoupců krále. Zjevnou politickou angažovaností, rozsahem i žánrovou specifikací *Krále na náměstí* do podoby mystérie, o níž usilovali starosymbolisté, Blok současně předjímá satirickou hru *Mysterie–buff* (*Misterija–Buff*, 1918, 2. red. 1921) Vladimíra Majakovského. Básník ruské revoluce pracuje postupy výrazně avantgardními, v jejichž podtextu se však skrývá středověká i barokní tradice tohoto žánru.¹⁴⁰

Slavná Mejercholdova inscenace *Bufonády*, realizovaná 30. 12. 1906 na scéně experimentálního Dramatického divadla V. F. Komissarževské,¹⁴¹ aktovku spojila v jednom večeru se satirickou hříčkou Maurice Maeterlincka *Zázrak svatého Antonína* (*Le Miracle de Saint-Antoine*, 1903). Její děj se odehrává v malém flanderském městečku, kde svatý Antonín přichází nikým nezván do domu zesnulé staré bohaté tety, jež všechno svoje jmění rozdělila mezi příbuzné. Nezapomněla ani na služku Viržinii, ztělesňující lidovou schopnost nezkalené víry, která je ostatním protagonistům hry již vzdálená. Svatý Antonín si přes odpor rodiny nakonec vymůže přístup k mrtvé a vzkřísí ji. Šokovaní bohatí příbuzní na svatého zavolají policii, která jej bosého odvádí k výslechu. Schopnost soucitu zůstala jen staré Viržinii, jež dává svatému do deště alespoň svoje staré dřeváky a deštník. Všichni se uklidní teprve když zjistí, že teta opět zemřela. Téma marného zázraku bylo vždy vděčným námětem literatury, zvláště v oblasti křesťanských mýtů. Bezprostřední kontakt dvou vnitřně spřízněných autorů¹⁴² během dlouho připravované

140 Miroslav Mikulášek, *Pobednyj smech* (*Opýt žánrovo-sravnitel'noho analiza dramaturgii V. V. Majakovskogo*). Brno, UJEP, Spisy FF č. 189 (nedatováno), 73–117.

141 O složité historii experimentálních ruských scén a roli této inscenace ve vývoji ruského divadelnictví v prvním desetiletí 20. stol. píše P. Klein v čl. *Bufonáda. Scénická vize hry*. In: *Dramatika ruského symbolismu*, d. 3, o. c. 176–199.

142 O dávném zájmu Bloka o dramatickou tvorbu M. Maeterlincka svědčí jeho emocionálně

a s napětím očekávané premiéry¹⁴³ však dává právo k domněnce, že právě tato hořká Maeterlinckova komedie mohla Bloka inspirovat k napsání třetí části trilogie *Neznámá* (*Neznakomka*, 1906). Ani tato feerie o třech výjevech nemohla být v prvních letech po svém napsání z cenzurních důvodů inscenována.¹⁴⁴ Měla rovněž předehru v Blokově lyrice. Krásná Neznámá se v ní zjevuje ve třech ročních obdobích. Název první z nich *Tam v nočním pronikavém mrazu* (*Tam v nočnoj zaryvajščej stuže*, srpen 1905) evokuje atmosféru zimního Petrohradu, jež pak dominuje v *Neznámé*. Další dvě básně *Tvá tvář je bledší než byla* (*Tvoje lico blednej, čem bylo*, březen 1906) a proslulá *Neznámá* (*Neznakomka*, 24. dubna 1906) s náladou letních večerů, s projížďkami po setmělém jezeře a korzem dam s pány v buřinkách, obsahují tajemný příběh, charakteristický i pro samotnou hru. Napovídá to ostatně i dvojí motto z *Idiota* F. M. Dostojevského, citující líčení neobyčejného dojmu, kterým na knížete Myškina zapůsobil portrét neznámé krásné ženy – Nastasji Filipovny. Dramatičnost a dvojnásobnost milostného konfliktu proslulého románu předurčuje napětí Blokovy hry. Vše je v ní zahaleno tmavomodrým oparem večerního Petrohradu, kdy kroky tlumí velké vločky sněhu, v němž se zjevuje a opět mizí krásná Neznámá, hvězda básníkových snů, povolána k životu jeho dávnou touhou. Vstup do reálného světa je stejně konfliktní jako zážrak vzkříšení mrtvé u Maeterlincka. Mýtus v obou případech ztroskotává ve styku s realitou historického člověka. Snový základ dramatického konfliktu určil i členění hry na tři *Vidiny* (*Viděnija*). Pohyb v kruhu, v němž závěr koresponduje s výchozím bodem děje, v němž se stěžejní motivy vždy opakují v nových variacích, takže vyvolávají dojem dalších a dalších ponorů do minulosti, evokuje souvislost s Nietzscheovým

exponovaná recenze uvedení hry *Pelleás a Melisanda* (1892) na scéně divadla Komissarževské, která Bloka neuspokojila především secesní scénografií Denisova, přestože režii ztvárnil talentovaný Mejerchold. Blok vyjádřil i své pochybnosti nad možností uměleckého překladu Maeterlincka, jehož texty tak ztrácejí poetickou hodnotu. Srov. A. Blok, *Pelleás i Melisanda*. In: A. Blok, *Sobranije sočinenij*, t. 12, *O teatre*, 1906–1921. L., Sov. pis. 1936, 14–18.

143 Svoje pochybnosti vyslovuje v zápisu den před premiérou. 30. prosince byla v divadle V. F. Komissarževské poprvé uvedena spolu s Maeterlinckovým *Zázrakem sv. Antonína* hra *Bufonáda* v Mejercholdově režii, s dekoracemi N. Sapunova a s hudbou M. Kuzmina. Následujícího dne si Blok poznamenal ve svém *15. Zápisníku*: «Вчера – 30/XII я выходил на сцену четыре раза. Один пронзительный свисток и аплодисменты. Кланялся тому и другим. (31 декабря)». *Zapisnyje knižki* A. Bloka. L., Priboj 1930, 69. Srov. také: *Osnovnyje daty žizni i tvorčstva A. Bloka. Primečanija*. In: A. Blok, *Sočinenija v 2 tt.* T. 1, 708, 774–775.

144 V postavě Neznámé byla shledána blízkost s Matkou Boží. Později se na některých malých mládežnických scénách v Moskvě a Petrohradě hra přece jen objevila. Srov. *Primečanija*. In: A. Blok, *Sobranije sočinenij v 6 t.*, t. 3, *Teatr*, o. c., 427–428. V archivu Puškinského domu v Petrohradě, fond 104, č. 95, se dochovaly dva programy k inscenaci lyrických dramát A. Bloka *Neznakomka* i *Balagančik* v sále průmyslové školy (Techničeskoe učiliště, Peterburg, ul. Mochovaja, 33). Večerní představení se hrála pětkrát 7.-11. dubna 1914. 8.-9. 4. se hrálo i ve 13.00. *Balagančik* byl provázen hudbou M. A. Kuzmina, výtvarníkem byl Ju. M. Bondi. Na představení upozorňoval i denní tisk. Srov. M. P-er, *U Rampy. K postanovke liričeskich dram A. Bloka*, *Birževyje vedomosti* No 14087, 4-go aprelja 1914. Autor článku upozornil na experimentální charakter Mejercholdovy režie, usilující o scénickou realizaci „tvůrčí touhy“ („tvorimoj mečty“). Srov. týž archivní údaj Puškinského domu.

učením o věčném návratu.¹⁴⁵ Střetnutí snu s banální realitou hostince na předměstí, salonu městské smetánky, ale i s jejich návštěvníky: s lehkomyšlným mladíkem, byrokraticky založeným hvězdářem i bohémským básníkem, který možné setkání s vysněnou hvězdnou ženou zmoženě prospí, přivodí debakl mýtu. Podobně jako antropomorfní hvězda mizí i bezpohlavní Blankytný – básníkovo snové alter ego. „Zvedl se namodralý sloup sněhu, takže to vypadalo, jako by tam nikdo nikdy nebyl“ (105). Obdobně končí celá hra: „U temné záclony už nikdo není. Za oknem svítí jasná hvězda. Padá modrý sníh, stejně modrý, jako uniforma zmizelého Hvězdáře“ (129). Do snu odchází dvojník i jeho vysněná představa.

Prokletí rozdvojenosti, spjaté s dualismem moderny, vyvolávalo logický protest nastupujících básnických generací. Snad nejvýrazněji to vyjádřil největší futuristický křikloun Vladimír Majakovskij (1893–1930) v alegorické tragédii *Vladimír Majakovskij* (1913; 1914) a v poemě *Člověk* (*Čelovek*, 1916–1917; 1918). Proklamativní vstup autora do básnické skladby vlastním křestním jménem, známý z romantických poem Puškina či Máchy (*Cikáni*, *Máj*) futuristický básník umocňuje materializací jména a příjmení. Vznikla tak samostatná postava, schopná vytvářet nový fiktivní osud. Programní charakter tohoto nového postupu autor zdůraznil i při inscenaci tragédie, v níž ve své režii hrál hlavní roli.¹⁴⁶ Nakolik závažná byla pro autora volba tohoto titulu je zřejmé z toho, že zamítl oba antiutopické názvy, o nichž uvažoval.¹⁴⁷ Z tématu železnice v tragédii zůstala jen lokomotiva, jejíž kolo jeho ležícímu tělu „objímá šiji“ (437). Podobně jako Leonid Andrejev v *Životě člověka* (*Žizň čeloveka*) či Velemír Chlebnikov ve hře *Světodkonce* Majakovskij ponechává všechny ostatní postavy bezejmenné. Charakterizuje je jen jejich vizáž či věci, které přinášejí.¹⁴⁸ Sám Majakovskij se pak stává alegorií beránka božího, jenž snímá hříchy světa. Zajímavou proměnou prochází jeden z ústředních symbolistických obrazů – duše. V rámci své poetiky, pro niž je charakteristické neustálé setkávání či prolínání abstrakt s konkréty denní reality (např.: „nese duši na talíři k obědu mýjejících let“; 435). V den svátku žebráků, jímž se hlásí k *Chrámu Matky Boží* Viktora Hugo, prosí, aby mu „zaštepovali duši“ (437). Jindy se duše mění v příjemnou hostitelku v modrých domácích šatech, jež zve básníka na šálek čaje (441). Cupaninou z duše lze ovázat sotva vylíhlý polibek (448) a dokonce se z ní dají ušit parádní sukně (443). Již z těchto několika příkladů je zřejmé, že Majakovskij předjímá poetické principy surrealismu, které často roubuje na křesťanskou mystiku a symboliku, jak je tomu např. v obraze „zmučeného výkřiku, ukřižovaného na kříži smíchu“ (438). Ještě markantněji se to projevilo v poemě *Člověk* (*Čelovek*, 1916–1917; 1918), napsané jen o rok dřív než vznikly proslulé poem

145 Mária Gyöngyösi, *A. Blok i nemeckaja kul'tura*. Frankfurt am Main, Peter Lang 2004, 95–98.

146 Představení se konalo v petrohradském divadle Lunapark (Luna-park). Ostatní herci byli amatéři vesměs z řad studentů. Dekorace vytvořili malíři P. Filonov a I. Škol'nik. Byla hrána dvě přestavení, ostře kritizovaná tiskem. Hra byla otištěna r. 1914. Srov. V. V. Majakovskij, *Sočinenija v dnuh tomach*, t. 2, *Poemy, p'jesy, proza*. Moskva, Pravda 1988, 743–744.

147 Šlo o tituly *Železnice* (*Železnaja doroga*) a *Povstání strojů* (*Vosstanije mašin*), viz tamtéž. Odtud přejímám i text poem.

148 Stařec s kočkami, ženy s různě velikými slzami, muž bez ucha, bez nohy a oka, bez hlavy, s rozpláclou tváří či se dvěma polibky.

Bloka a Bělého, reagující na revoluci užitím církevní symboliky. Majakovskij svou skladbu strukturuje podle modelu života Ježíšova od narození přes jeho utrpení až po Nanebevstoupení a život na Nebi; sám pak pokračuje líčením jeho návratu na Zemi. Slavnostnímu stylu kázání, založenému na rozvíjení podobenství, odpovídá v úvodu užití církevněslovanské lexiky a obraznosti. O to kontrastněji působí další části, napsané tak, aby záměrně rušily vnímatelovo očekávání. Nebe je podobné skladu odloženého materiálu, návrat na zemi po mnoha staletích je stejně hořký jako v Blokově *Slavičím sadu*. (Prorocky zní verš o přejmenování ulice příjmením básníka, který posléze skutečně spáchal sebevraždu, i když ne na prahu své milé, jak je tomu v poemě, s. 85). Na rozdíl od většiny objektivních porevolučních poem Majakovského je tentokrát vše obráceno do básníkovra nitra. Skladba obsahuje to, co Václav Černý spojuje s esencí statického a dynamického v naší existenci, jež si stále uvědomuje svoji konečnost: „Z obojího tohoto kořene, bezdůvodnosti a konečnosti, rostou vědomému jsoucnu jeho vlastní dva rozměry, jež jsou rozměrem jedním: vědomí absurdity existence a úzkostnost její“¹⁴⁹ – tak to vyjadřuje umění doby, zrající k velikému třesku.

149 Václav Černý, *První sešit o existencialismu*. Praha, Václav Petr 1948, 17.

6. DIVADELNÍ SYNKRETISMUS

Alexandr Puškin – Nikolaj Rimskij-Korsakov – Ivan Bilibin – dialog „zlatého“ a „stříbrného“ věku

Zájem o zachycení uměleckých projevů v celé jejich komplexnosti je staré jako sama estetika, usilující od svého zrodu o stanovení principů krásy.¹⁵⁰ Touha vyjádřit nové estetické cítění, v němž krása hrála spasitelnou roli, vedla na přelomu století k intenzivnímu zájmu o propojení jednotlivých typů umění v jednom divadelním představení. V oblasti výtvarného umění sehrál velkou roli rozvoj knihtisku a s ním související grafiky, jíž je věnována mnohem větší pozornost než dříve. V divadelnictví se to projevilo nebývalým rozvojem scénografie. Stačí si jen povšimnout rozdílu v inscenování takových děl, jako byla analyzovaná *Sněhurka* Alexandra Ostrovského, která zaujímá v dějinách ruské scénografie výjimečné postavení. Právě tato „jarní pohádka“, přitahující svým pestrým koloritem mnohé ruské výtvarníky i hudebníky, se stala díky podmanivému básnickému slovu, oděnému do shakespearovského blankversu, hudbou, zpěvem, tancem, pantomimou a výtvarným ztvárněním předehrou syntetického stylu přelomu století. Tím vším a také poetizací lásky, provázené smrtí, využitím pohanské mytologie, hra a její scénické realizace předcházely pozdější divadelní experimenty, mnohdy spjaté se secesí víc, než by se to na první pohled zdálo.¹⁵¹ Jak dalece se změnil styl výtvarného ztvárnění scény a dokonce i běžná praxe zadávání zakázek výtvarníkům, je patrné z toho, srovnáme-li první inscenace této hry na scéně Malého i Velkého divadla v Moskvě s realizacemi pozdějšími. Hra Ostrovského byla poprvé uvedena na domovské scéně moskevského Malého divadla, k jehož vzniku Ostrovskij nemálo přispěl. Hrál se tam po dvě sezóny a paralelně se uváděla i ve Velkém divadle, což byla tehdy běžná praxe. Na scénické realizaci se podle tehdejšího zvyku podílelo pět výtvarníků, mezi nimi byli např. K. F. Val'c a P. A. Isakov.¹⁵² Scénickou hudbu k tomuto představení nenapsal nikdo menší než P. I. Čajkovskij, jemuž byl pohádkový kolorit hry blízký. Pokud jde o výtvarnou složku představení, nepřevyšovala tehdy běžnou divadelní praxi. Teprve v tvůrčím prostředí letního sídla mecenáše ruského umění S. I. Mamontova v Abramcevě u Moskvy¹⁵³ byl ke spolupráci na

150 Dušan Šindelář, *Problém krásna v současném umění a estetice*. Praha, Nakl. čs. výtvarných umělců 1958.

151 D. Kšicová, *Stil' modern v ruskoj dramaturgii Serebrjanogo veka*. Zagadnienia rodzajów literackich 44, 2001 z. 1–2 /87–88, 87–96. Táž. *Secese. Slovo a tvar*, o. c.

152 Za mnohé informace v této pasáži vděčím moskevskému historikovi umění a výbornému znalci ruské scénografie Valerii Kulakovovi.

153 N. Pachomov, *Dom-muzej Abramcevo*. M., Sovetskaja Rossija 1978. D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*, 93–99.

uvedení hry v jeho soukromém divadle přizván Viktor Vasněčov. Výtvarný styl jej předurčoval k tomu, aby se stal právě svým ztvárněním *Sněburky* iniciátorem rozkvětu ruské scénografie. Vasněčovovy skici, rozvíjející podněty ruského lidového umění a dřevěné architektury se staletou tradicí řezbářství, tím zvláštním sepětím realistického vidění a schopností stylizace do pohádkové zkratky – to byla skvělá předehra ruského umění stříbrného věku. Hra byla uváděna v kostýmech podle Vasněčovových návrhů a s jeho dekoracemi v letech 1881–1882.

Pohádka Ostrovského však vzbudila zájem i vynikajícího skladatele Nikolaje Andrejeviče Rimského-Korsakova (1844–1908), který podle ní vytvořil první ruskou operu se soustavně užívanými příznačnými motivy. Na slavnostním uvedení opery *Sněburka* (*Sněguročka*, 1882) v petrohradském Mariinském divadle r. 1882 se výtvarně podíleli M. I. Bočarov a M. A. Šiškov. O tři roky později – v letech 1885–1886 – byla opera uvedena v Mamontovově soukromé opeře v Moskvě. Byly k ní použity Vasněčovovy přepracované scénické a kostýmní návrhy. Dekorace podle nich tehdy vytvořili dva mladí výtvarníci I. I. Levitan a K. A. Korovin. V témže divadle byla inscenace obnovena r. 1895 v dekoracích, které podle bratrových návrhů vypracoval Appolinarij Vasněčov. Tato realizace se tak na dlouhou dobu stala vzorem pro uvádění her a oper na pohádkové náměty.¹⁵⁴ Zvláště se to týkalo samé *Sněburky*, ať to bylo r. 1900 výtvarné provedení V. A. Simova a A. P. Lenkého v Moskevském uměleckém divadle nebo v Novém divadle, či F. F. Fjodorovského z r. 1910 v Moskevském divadle S. I. Zimina, atd. K. A. Korovin, který Vasněčovovi pomáhal při první inscenaci r. 1885, volně navazoval na jeho podněty v různých variacích v mnoha scénických návrzích např. k opeře *Ruslan a Ludmila* (1904), *Zlatý koboutek* (1909), k baletu *Koníček Hrbáček* (1912) a samozřejmě ke *Sněburce*, pro niž dělal nejednou návrhy (r. 1907 ve Velkém divadle spolu s A. M. Vasněčovem a N. A. Klodtem, tamtéž samostatně v letech 1911 a 1922, v Mariinském divadle r. 1917). S tímž tématem se setkáme i u D. S. Stělleckého a N. K. Rericha, který dovedl vystihnout naivní půvab hlavní hrdinky i severskou mytologii jejího otce Mrazu (opera Rimského-Korsakova v pařížské Komické opeře, 1908, drama Ostrovského v petrohradském divadle Rejneke, 1912). K Rerichovým výborným scénickým návrhům patří také jeho skici kulís a kostýmů pro pařížskou prezentaci *Svěcení jara* (1913) Igora Stravinského. Rerich v nich využil znalostí historie, dějin církve i ruského lidového umění, zvláště severoruského dekoru tkanin. Na jeho akvarelu *Polibek země* s dominantním vyobrazením stromu života – jasanu, v severské mytologii zvaného yggdrasil, jehož koruna bývá někdy zobrazována na ruských ikonách či freskách, je zachycena velebnost nedotčené přírody. Kolem mohutného stromu, vypínajícího se na nevelkém pahorku, je rozeseť v zelení trávy a žlutí jarních květů několik kamenů. Břízy nedávno obalené listím lokalizují strom nad modrým jezerem, s nímž korespondují modré kopce v pozadí a modř nebe probleskující mezi vlnami bílých oblak, do romantizované krajiny ruského

154 Srov. např. N. M. Požarskaja, *Russkoje teatral'no-dekorativnoje iskusstvo konca 19 – načala 20 v.*, M. 1970, 34. M. V. Davydova, *Očerki istorii russkogo teatral'no-dekorativnogo iskusstva 18 – nač. 20-go v.*, M. 1974, 83–84. F. Ja. Syrkina, Je. M. Kostina, *Russkoje teatral'no-dekorativnoje iskusstvo*. M. 1978, 81–82.

severu. Odpovídá to nejen koloritu pohádky Ostrovského, ale i pozdějším veršům Rerichovým, nacházejícím posvátná znamení v kamenech i stromech:

Мы не знаем. Но они знают.

Камни знают. Даже знают

Деревья. И помнят.

Помнят, кто назвал горы

И реки.

Кто сложил бывшие

Города. Кто имя дал

Незапамятным странам.

Неведомые нам слова.

Все они полны смысла.

(Священные знаки, сб. Знаки, 1915)

Мы nevíme. Ale oni vědí.

Kameny vědí. A dokonce vědí

i stromy. Pamatují.

Pamatují, kdo nazval hory

a řeky.

Kdo vytvořil dávná

města. Kdo dal jméno

dávno zapomenutým zemím.

Slova, která neznáme.

Ta všechna mají smysl.

(Posvátná znamení, sb. Znamení)¹⁵⁵

Při studiu scénografie hudebního divadla je nejobtížnější vystihnout souhru mezi výtvarným a hudebním vyjádřením díla. Jejich vzájemná korespondence je jedním z předpokladů úspěchu. Výraznou melodičnost Rimského-Korsakova dovedl z malířů přelomu století vystihnout snad nejlépe Michail Vrubel, jak je to patrné např. z jeho poetických secesních kostýmních návrhů pro operu *Sadko*, uvedenou r. 1898 rovněž v Mamontově soukromé opeře. Vynikající je portrét malířovy ženy, pěvkyně Naděždy Ivanovy Zabely-Vrubelové v kostýmu Carevny Volchovové, kterou tehdy hrála. *Sněhurkou* se však Vrubel bohužel nezabýval.

Pro českého čtenáře je nepochybně zajímavé, že pro pražskou premiéru opery *Sněhurka* na scéně Národního divadla v Praze 29. března r. 1905, dirigovanou Karlem Kovařovicem, vytvořil scénické a kostýmní návrhy Ivan Jakovlevič Bilibin (1876–1942), jenž měl v té době již několikaletý kontakt s českým prostředím včetně účasti na 13. výstavě Mánesa r. 1904.¹⁵⁶ V Národní galerii v Praze se dochovaly dva akvarely, jejichž srovnání s Vasněcovovými návrhy těchto scén dokládá, v čem Bilibin na Vasněcova navazuje a v čem jej přesahuje. Dovedl-li Vasněcov, který byl Bilibinovi blízký svým „básnickým realismem“, vystihnout především „folklorně-dekorativní a obřadní stránky opery“,¹⁵⁷ pak výtvarné řešení Ivana Bilibina lépe vystihuje pohádkový kolorit partitury Rimského-Korsakova, čistotu a krásu jejích melodií.¹⁵⁸

S týmž dílem souvisí ještě jedna pozoruhodná inscenace. V r. 1915 uvedl Ďagilev v Ženevě balet *Půlnoční slunce* (*Polunočnoje solnce*) s hudbou z opery Rimského-Korsakova *Sněhurka*. Výpravou pověřil jednoho z nejvýraznějších představitelů ruské avantgardy Michaila Fjodoroviče Larionova (1881–1964), životního

155 Srov. kap. o Rerichovi v kn. : *Secese. Slovo a tvar*, o. c. 264–278.

156 O Bilibinově tvorbě prezentované v českých zemích srov.: D. K., *Nástěnné malby Ivana Jakovleviče Bilibina v Praze*. SPFFBU, F 19–20, 1975–1976, 65–80. Táz.: *Ja bol'šoj nacionalist i očeň ljublju Rossiju. I. Ja. Bilibin i Čechija*. Naše Nasledije 70, 2004, 140–151.

157 M. V. Davydova, o. c. 84.

158 Srov. ilustrace II. – V. v mon. *Secese. Slovo a tvar*.

souputníka a spolupracovníka pozoruhodné výtvarnice Natálie Gončarovové (1881–1962), jež se s ním na tomto baletu podílela. Oba v té době navazovali na tradici ruského lubku a lidového umění různé provenience. Využívali však i podnětů dětské kresby. Larionovy skici zachycují divoký tanec venkovanů, oslavující návrat jarního slunce. Nad jejich hlavami visí na temně modrém nebi celý věnec rudých sluncí s uhrančivým bělmem očí, výraznými nosy, ústy i paprsky. Je to jakoby hejno dětí vypustilo vlastnoručně vyrobené draky. Podobné slunce přistálo i na šatech baletního mistra L. F. Mjasina, který v tomto kostýmu vystupoval v roli Slunce. Podle názoru Ilji Erenburga to bylo spolu s výpravou Natálie Gončarovové k opeře Rimského-Korsakova *Zlatý koboutek* (pařížská Opera 1914) to nejlepší, co v té době ve scénografii vzniklo.¹⁵⁹

Další opera Rimského-Korsakova s Bilibinovou účastí byla v českém prostředí inscenována až téměř po třiceti letech od pražského uvedení *Sněhurky*. 8. 11. 1934 se v brněnském Zemském divadle konala pod taktovkou Zdeňka Chalabaly premiéra *Pověsti o neviditelném městě Kitěžji* (1907). Jediný akvarel, který se z Bilibinových prací v Brně dochoval, nedosahuje svěžího půvabu výše citovaných Bilibinových prací z desátých let. Opera však měla úspěch jak u publika, tak u kritiky.¹⁶⁰

U *Pohádky o caru Saltánovi* (1900), třetí opery Rimského-Korsakova uvedené v českém prostředí, se zastavíme podrobněji, protože jde o zajímavou transpozici puškinského textu do operního libreta i výtvarného ztvárnění, o jehož stylu se můžeme přesvědčit díky řadě dochovaných materiálů. Premiéra se konala v Národním divadle v Praze 18. 6. 1935 v režii známého ruského režiséra N. N. Jevreinoва. Libreto opery napsal ve spolupráci s Rimským-Korsakovem skladatelův přítel Vladimír Ivanovič Bělskij (1866–1946), jenž vytvořil texty i pro jeho další opery, zmíněnou *Pověst o neviditelném městě Kitěžji* a *Zlatý koboutek* (1905).¹⁶¹ Rimskij-Korsakov o Bělském píše v *Letopise mého hudebního života*, když líčí letní měsíce r. 1895: „Uprostřed léta ke mně přijel do Večaši Vladimír Ivanovič Bělskij, jenž se se mnou seznámil a sblížil v předchozím roce v Petrohradě. Toto léto trávil v usedlosti Retěň, asi 10 verst od Večaši. Vladimír Ivanovič byl chytrý, vzdělaný a moudrý člověk, absolvent dvou fakult – právnické a přírodovědné, vynikající matematik a velký znalec historie a staroruské literatury i bylin, písni atd. Na první pohled byste nepředpokládali, že ten skromný, plachý a neobyčejně čestný člověk má takové hluboké znalosti. To vše bylo patrné až když jste se s ním seznámili blíže. Měl vášnivě rád hudbu, byl horlivým zastáncem nové ruské hudby a zvláště mých děl.“¹⁶²

Skladatel se k Bělskému znovu vrací při líčení zimy r. 1898–99, kdy spolu hovořili o dalších tématech, jako byla legenda *O neviditelném městě Kitěžji*, Byronovo

159 M. N. Požarskaja, *Russkije sezony v Pariže. Eskizy dekoracij i kostjumov 1908–1929. Sezón 1915 goda*. M., Iskusstvo 1988, 145.

160 D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*, o. c. 100–108.

161 K plánovanému uvedení této opery na scéně Národního divadla v Praze již ve třicátých letech nedošlo. Srov. D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*, o. c. 101.

162 N. A. Rimskij-Kosakov, *Letopis' mojej muzykal'noj žizni*. M., Gos. muzykal'noje izdatel'stvo 1955, 200. Tuto pasáž neobsahuje český překlad *Letopisu mého hudebního života*. Praha, SNKL-HU 1958, který cituji dále stránkou v textu.

drama *Nebe a země* atd. Nejvíce jim však šlo o Puškinovu *Pobádku o caru Saltanovi*. Radili se spolu, jak by měl scénář vypadat. „Od jara začal Vladimír Ivanovič psát své znamenité libreto; přidržel se podle možnosti Puškina a umělecky i vkusně ho napodobil. Podle toho jak s tím byl hotov, odevzdával mi scénu za scénou a já jsem se pustil do opery. Začátkem léta, které jsme hodlali strávit jako dříve ve Večase, byl prolog ve skice hotov.

Podobně jako tomu bylo minulého léta s Carovou nevěstou, tak i tohoto léta r. 1899 byla opera *Saltan* dokončena celá, a prolog, 1. jednání a část 2. jednání byly instrumentovány. Celou dobu jsem libreto dostával po částech od Bělského. *Saltan* byl komponován smíšenou kompoziční metodou, kterou nazvu instrumentálně-vokální. Celá fantastická složka byla zpracována spíše způsobem prvním, složka odpovídající skutečnosti zase způsobem druhým. První jednání ve své první polovině plně zobrazuje prosté životní výjevy, ve druhé se stává dramatickým. Fantastický zpěv *Labutě-ptáka* ve 2. dějství má charakter poněkud instrumentální; harmonie jsou tu značně nové“ (247).

Rimskij-Korsakov psal *Pobádku o caru Saltanovi* k Puškinovu jubileu r. 1899, i když ji v tomto roce nestihl zcela instrumentovat. Poprvé ji uvedla r. 1900 Společnost ruské soukromé opery známého mecenáše ruského umění Savvy Ivanoviče Mamontova, budovatele ruských železnic. Dekorace a kostýmní návrhy pro tuto inscenaci vytvořil výrazný představitel ruského symbolistického a secesního malířství M. A. Vrubel, jenž téhož roku 1900 namaloval inspirován Puškinem vedle *Labutě – ptáka* i jeden ze svých nejznámějších obrazů *Carevna Labuť*. Vrubelova žena, zpěvačka N. I. Zabelová, zpívala v mamontovské inscenaci podivuhodným způsobem carevnu *Labuť*. O scénickou výpravu prvního uvedení *Pobádky o caru Saltanovi* v moskevském Velkém divadle se zasloužil K. A. Korovin.¹⁶³

Změny v syžetu *Pobádky o caru Saltanovi* a začlenění nových postav, jež inscenaci dodávají na pestrosti a barevnosti, se zpětně odrazilo ve výtvarném řešení Ivana Jakovleviče Bilibina (1876–1942) – jednoho z nejvýznamnějších představitelů ruské secesní grafiky a scénografie, jehož návrhy se podstatně podílely na úspěchu pražské inscenace opery v r. 1935. Rozdíly mezi puškinským prototextem a libretem jsou velmi markantní již v prvním dějství. Místo stručné expozice, jež v Puškinově pohádce tvoří dvaatřicet veršů dvou prvních slok, dominuje v operě dueto starších sester, líčících koupi příze a složité přípravy k předení. Part *Tkadleny* přitom zachovává veškeré tradice lidových svatebních obřadů, jež se vždy začínají v místě tělesné i duševní očisty – v lázni, jež má v ruské folklorní tradici magickou funkci. I v tomto případě jde zřejmě o skrytou symboliku d'ábla spjatého s vodou. Líčený obřad probíhá po sedm magických dní. Dohazovačka *Babaricha*, jejíž jméno Puškin utvořil podle zápisů Kirši Danilova,¹⁶⁴ v pohádce plní roli zlé macechy, jež má spolu se dvěma staršími sestrami na svědomí utrpení mladé carevny. V duchu tradice rodového soužití, kde platil nepsaný zákon,

163 Jo. F. Kunin, *Rimskij-Korsakov*. Bratislava, Opus 1985, 135–136.

164 Vydání z r. 1818, s. 392. Srov. poznámky k vydání: A. S. Puškin, *Polnoje sobranije sočinenij v devjati tomach*, pod obščeje red. Ju. G. Oksmana i M. A. Cjavlovskogo. M., Academia 1935, t. 3, 379–380.

že dcery se musely vdávat postupně podle stáří, Babaricha vychvaluje především obě starší sestry. Puškinova charakteristika sester je hudebně vyjádřena ve zmíněném zcela samostatně napsaném sólovém partu prvního dějství. Pouze monolog nejmladší sestry zůstal téměř beze změny.¹⁶⁵ Na rozdíl od Puškinovy pohádky, v níž po carových námluvách všichni odcházejí do paláce, v operním prologu zůstávají starší sestry s Babarichou doma, aby se domluvily, jak oklamou cara falešnou zprávou o zrůdč, jež se mu narodila a jak tím zahubí Militrisu. (I toto jméno bylo třeba pro operu vytvořit, protože Puškin mluví jen o carevně.) Celá scéna proto nabývá podoby záměrné anticipace. O hudebním ztvárnění této části opery skladatel píše: „Pokud jde o uplatnění ryze vokální tvůrčí metody, byl jsem zvláště spokojen s prologem. Celá rozmluva dvou starších sester s Babarichou po dvojhlasé písničky, fráze nejmladší sestry, příchod Saltánův i závěrečný rozhovor plynou volně v přísném hudebním sledu. Vlastní melodická linie přitom vždy tkví ve zpěvních hlasech, které navazují na úryvky melodických frází orchestru. Symetrie ve vychloubání nejstarší a prostřední sestry dodává pak věci úmyslně pohádkový ráz“ (247).

Na západoevropský zdroj Puškinova textu¹⁶⁶ jsou naroubovány ruské pohádkové motivy, jež jsou zřejmé z Puškinových folklorních zápisků, pořízených jak v Kišiněvě r. 1822, tak především v Michajlovském, kde jsou obvykle označovány jako *Pohádky Ariny Rodionovny*.¹⁶⁷ Na ruskou folklorní tradici navázal i Rimskij-Korsakov již ve zmíněném úvodním duetu prologu, v němž starší sestry líčí v duchu lidové magie přípravy na předení. Tak se do libreta dostala postava kozy, před níž si má dívka dávat pozor, když si podle rady svého milého oblékne sarafán z lopuchových listů, aby si při práci šetrila šaty. Díky tomu si mohl Bilibin pohrát s půvabným kostýmem kozy, třímající v rukou dřevěné lžíce. Akvarel dochovaný v Praze je datován lety 1910–1934. Jde o inovovanou variantu skici kozla z družiny Kostěje Nesmrtelného, kterou Bilibin namaloval pro balet Igora Stravinského *Pták Ohnivák* (1910).¹⁶⁸

Vlastní děj opery začíná orchestrálním úvodem, pro nějž Bilibin vytvořil návrh opony, zobrazující v duchu ruského lubku a ikonopisné tradice carovo válečné

165 Jediná změna je ve druhém verši. Místo Puškinova komentáře: „Третья молвила сестрица“ říká budoucí carevna sama o sobě, že neumí tkát („Ткать плохая мастерица.“) Srov. cit. vydání A. S. Puškina, 171.

166 Tamtéž, 372–380. Jako pramen Puškinovy pohádky je zde uveden francouzský překlad pohádek *Tisíce a jedné noci – Les mille et une nuit*. Contes arabes, traduit en français par Galland) a sborník Strapanolý *Le piacetti notti*, 1550–1553, ve zpracování madame d'Aulnoy *Contes de fées*, 1698, nazvaném *La Princesse Belle-Etoile*.

167 A. S. Puškin, *Polnoje sobranije sočinenij*, III, o. c. 375–379.

168 D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*, o. c. 107, obr. XVI. Bilibinův návrh nebyl pro tuto operu přijat. Autorem dekorací a kostýmů Ďagilevovy prezentace *Ptáka ohniváka* v Paříži byl A. Ja. Golovin, zatímco kostýmy hlavních ženských postav navrhl L. S. Bakst. Bilibinův etnografismus byl ostatně baletu Stravinského i tehdejšímu pojetí choreografa M. M. Fokina dosti vzdálen. Postava kozy se v libretu nevyskytuje. Přesto Bilibin tento návrh použil, když byl r. 1931 přizván ke spolupráci na uvedení *Ptáka ohniváka* v Buenos Aires. Skicu z tohoto představení uvádí Boulť v mon. *Chudožniki ruskogo teatra 1880–1930*. M., Iskusstvo 1990, č. obr. 189. Koza je zde prezentována jako Kozel, ačkoli má sarafán.

tažení. Takto je utvářena i hudba, připomínající strnulá gesta pochodujících dřevěných vojáků. Bilibinova stylizace navazuje na Rimského-Korsakova, navozujícího atmosféru veselého jarmarečního představení celou řadou znaků – především zvučnými fanfárami, jimiž začíná každé jednání.¹⁶⁹ Dalším výrazným rysem opery je začlenění několika symfonických intermezz. Kromě zmíněného veselého pochodu vojáků je to poetický part *Moře a hvězdy*, provázející smutnou pout' carevny Militrisy a jejího synka v sudu vrženém do moře. Do rovnoměrného rytmu vln, kolébajících sudem, v němž nařiká carevna a podivuhodně roste carevič, zaznívá jako anticipace dalších událostí sváteční hlahol zvonů cukrkandlového města, jež carevič posléze zbaví kletby. Proslulým intermezem se stal *Let čmeláka*, vyjádřený výrazným tremolem violoncella. Stejně optimistické jako veselé kroužení čmeláka je i poslední intermezzo *Tři zázraky*, uvozující šťastné vyvrcholení pohádky v posledním jednání. Pro Veverku skladatel použil lidové písně *V sadu nebo na zahrádce* (*Vo sadu li, v ogorode*), pro carevnu Labuť písně *Mořem pluje kačenka* (*Na more utuška*), již transformoval do slavnostní až triumfální melodie (133–134).

První dějství je napsáno zcela samostatně. Na rozdíl od Puškina Rimskij-Korsakov vypouští svatební scénu. Místo ní je v operě bohatě rozvinuto téma mateřství. Skladatel ve své vzpomínkové knize uvádí, že hudební námět ukolébavky, kterou v operě zpívají chůvy careviči Gvidonovi, převzal z písně, již zpívala jeho dětem jejich nedávno zesnulá chůva Avdot'ja Larionovna (213). Láskyplná píseň, předjímající carevičovo zázračně rychlé dospívání, je neustále přerušována nenávisnými slovy Babarichy, jež by careviče nejráději sprovodila ze světa.

Nově byly pro operu vytvořeny i postavy Starce, jenž na kolenou houpal již Saltánova dědečka, a Skomorocha – herce, piště a kejklíře ruského středověku. Tato postava do opery vnáší prvky grotesky, charakteristické i pro „zázraky“, ¹⁷⁰ které se do ruských bylin dostaly prostřednictvím skomorochů, k jejichž repertoáru patřovalo i vyprávění bylin. V operě *Pobádka o caru Saltánovi* je dueto Starce a Skomorocha plné černého humoru. Jeho námětem je totiž Starcovo stárí, blížící se smrt a bída dětí, jež zůstanou bez živitele a budou proto chodit po žebrotě. Hořké vtípkování obou protagonistů nakonec přeruší carevniho napomenutí:

*Что вы, что вы! Как не грех!
Над нуждою что за смех!*

*Dost, už mlčte, je to břích
z chudoby si tropit smích.*¹⁷¹

Jako nárek nad mrtvým, tvořícím nezbytnou součást pohřebních obřadů, je koncipována scéna, v níž se shromáždění lidé loučí s carevnou – ochránkyní chudých. Podobně jako v Puškinově dramatu *Boris Godunov* a přirozeně i ve stejnojmenné operě Musorgského hrají lidové scény významnou roli. V podání Bělského a Rimského-Korsakova má však obraz lidu dvojí podobu.

169 Jo. F. Kunin, *Rimskij-Korsakov*, o. c. 133. Dále uvádím str. v textu.

170 Např. pečená husa začala kejhat a běhat po dvoře.

171 *Skazka o care Saltane N. A. Rimského-Korsakova*. M., Muzgiz 1953, 27. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Pobádka o caru Saltánovi*. Přel. Jelena Holečková, Praha, SNKLHU 1959, 34. Citáty z opery jsou dále uváděny stránkou přímo v textu.

V duchu ikonopisných či freskových vyobrazení Kristova narození přicházejí lidé, aby se poklonili malému careviči. Ve scéně výkonu nespravedlivého trestu nad Militrisou a carevičem Gvidonem se jich lidé nejdříve zastávají, stačí však, aby jim Babaricha pohrozila hněvem samého cara, aby se rozhořčení změnilo v poníženou pokoru a pilátovskou lhostejnost:

<i>Народ</i>	<i>Sbor</i>
<i>Что ж мы, право, ничего,</i>	<i>Vždyť мы ни, мы jenom так,</i>
<i>Мы ж старались для него. (37)</i>	<i>dobře chcem, tak jako tak. (43)</i>

V duchu tradičního sepětí smrti a zrození, charakteristického pro člověka,¹⁷² je koncipována píseň sboru, provázající scénu, za níž je carevna s malým carevičem uzavírána do sudu. Kolébka a dítě, jež v ní usíná, konkretizované v rozsáhlém partu s ukolébavkou, symbolizuje v novém kontextu smrt:

<i>Смерть, непрошенная нянюшка,</i>	<i>Smrt, ta nevíтанá chůvička</i>
<i>Подхватила резво дитятко,</i>	<i>unesla nám naše dětátko,</i>
<i>Положила в люльку темную,</i>	<i>do temné kolébky je vložila,</i>
<i>Беспробудно убаюкала. (38)</i>	<i>kolébá je do věčného snu.¹⁷³</i>

Loučení s carevnou – zastánkyní chudých, je napsána ve stylu pohřebního pláče.

<i>Кто пригреет погорелого,</i>	<i>Kdo nás v naší bídě ochrání</i>
<i>Защитит нас от подьячего?</i>	<i>před zlovůlí panských lokajů?</i>
<i>Ой, царица наша, матушка:</i>	<i>Och, carevno naše, matičko:</i>
<i>Уж вы плачете, убиваетесь,</i>	<i>Jen pláč a boře zbudou nám,</i>
<i>Вы слезами обливайтесь,</i>	<i>slzami se budem zalévat,</i>
<i>Мы слезой наполним морюшко,</i>	<i>až slzami zaplníme moře široké,</i>
<i>Через край нальем соленую.</i>	<i>slané vlny se pak z břehů vylijí,</i>
<i>Ой, царица наша, матушка! (39)</i>	<i>och, carevno naše, matičko!</i>

Puškinova líčení, jak po moři pluje sud s uvězněnou Militrisou a carevičem Gvidonem, Rimskij-Korsakov používá jako komentáře k orchestrálnímu úvodu druhého dějství, které se odehrává na ostrově Bujaně. Nadšení nad přírodní krásou ostrova Bělskij vyjadřuje parafrází známých veršů Alexeje Konstantinoviče Tolstého.¹⁷⁴ Verše Bělského navazují na stylizaci lidového verše, tak jak se v rus-

172 Srov. *Mírcea Eliade, Mýty, sny a mystéria*, Praha 1998, 44–45. Bachtin M. M., *Formy vremeni i chrontopora v romane. Očerki po istoričeskoj poetike*. In: Bachtin M., *Voprosy literatury i estetiki*. M. 1975, 234–407.

173 Zde i dále přel. D. K.

174 Srov. carevič Gvidon: „Ой вы, цветики степные/ Травы, соком паливные,“ (41) nebo: „Ах вы, крылишки цветные,/ Словно кистью расписные!“ (42). A. K. Толстой: „Колокольчики мои,/ Цветики степные!“ v sb. A. K. Tolstoj, *Stichotvorenija*. L., Sov. pis. 1952, 86.

kém prostředí vžila od dob Alexeje Kolcova. Jiné básnické prostředky čerpají z poetiky křesťanských legend a mýtů. Tak např. motýli, jimž se obdivuje carevič, jsou srovnáváni s „odstřížky z řízy Páně“ (41). Replikou na Militrisinu modlitbu, jež prosí Boha o pomoc, jsou střízlivá Gvidonova slova, odpovídající lidové moudrosti:

<i>Знаешь, мама! Бог-то бог,</i>	<i>Víš, maminko, Bůh náš Pán</i>
<i>Только будь и сам не плох. (42)</i>	<i>pomůž, když děláš sám.</i>

Střela z luku, který si udělal carevič, zabíjí čaroděje v podobě supa, jenž napadl carevnu zakletou do Labutě. Zachráněná Labuť slibuje, že bude carevičovou ochránkyní. Podle skladatelových slov má „Fantastický zpěv Labutě ptáka ve 2. dějství charakter poněkud instrumentální; harmonie jsou tu značně nové“ (247). Bělskij doplňuje Puškinovy verše vždy svým vlastním textem, vytvořeným na základě hluboké znalosti ruské i západoevropské folklorní tradice. Tak byla např. vytvořena scéna rozhovoru Carevny s usínajícím synem. Podobně jako Slunce z pohádky *Tři vlasy děda Vševěda* usíná i Gvidon v náručí své matky, jež mu vypráví, proč je stihl tak těžný osud. Druhé jednání končí zázračným vytvořením nádherného města s kopulemi chrámů, jehož obyvatelé vítají svého osvoboditele z moci Černokněžníka. Sborový zpěv skladatel vytvořil v duchu staleté tradice pravoslavného církevního zpěvu.¹⁷⁵ Opera pak sleduje syžetovou linii Puškinovy pohádky, Gvidon se stává panovníkem ostrova Bujanu.

Třetí jednání se odehrává jak na ostrově Bujanu, tak v carství Gvidonova otce Tmutorakani. Zatím co Puškin posílá careviče Gvidona do carství jeho otce třikrát, a to vždy v podobě různého hmyzu (komára, mouchy a čmeláka), v operě je situace zjednodušena. Carevič se proměňuje pouze jednou, a to ve čmeláka, který sám trestá postupně všechny tři ženy, jež se podílely na jeho zlém osudu. Neušetří ani starou Babarichu, již Puškin označuje jako babičku, které se Gvidonovi zželelo. Bělskij s Rimským-Korsakovem v daném případě epickou šíří Puškinova textu zestručňuje a drammatizuje. Důvodem režijního zásahu byly nepochybně i zmíněné možnosti hudební, pro impresionistický záměr skladatelův velmi závažné.

Čtvrté dějství je tvořeno rovněž dvěma obrazy. Setkání Gvidona s Labutí se odehrává na mořském pobřeží. Zde se rovněž Labuť v podobě ptáka proměňuje v Carevnu Labuť. Na tomtéž místě žehná Militrisa svému synovi a jeho nevěstě Carevně Labuti ke sňatku.

Z folklorního rituálu omývání při významných životních událostech je převzata i scéna Militrisina příchodu na mořské pobřeží, kam přichází v doprovodu své dívčí družiny, aby se umyla v moři.

Orchestrální úvod k poslednímu výjevu zní na pozadí Puškinových veršů, líčících tři zázraky v bohatém městě, podivuhodně vzniklém na dříve pustém ostrově: veverka louskající zlaté oříšky s drahokamy, třiatřicet bohatýrů, vycházejících

175 Srov. *Letopis' mojej muzykal'noj žizni*, 213. Skladatel stylizoval sbor v duchu tradice ruské církevní hudby, jak to ve svém komentáři k pohádce uvádí i Puškin.

při odlivu z moře, překrásnou carevnu, jejíž cop spočívá na srpku měsíce a již na čele svítí zlatá hvězda. Prolog končí citací závěrečných veršů Puškinovy pohádky, převzatých z folklorní tradice:

*Я там был, мед, пиво пил
Пусы лишь обмочил. (71)*

*Já tam také medovinu pil,
v pivu jsem si vousy namočil.*

Druhý výjev se odehrává ve městě, pro něž bylo v operě užito typicky pohádkového jména Cukrkandl (Леденец. Puškin se omezuje jen na název ostrova.) Šťastné setkání syna s otcem a matky s mužem se odehrává v přítomnosti dvora a množství obyvatel města. Z intriky je obviněna Babaricha, která se zachraňuje útekem. (V Puškinově pohádce šťastný car všem třem ženám odpouští.) Všeobecného jáso tu se zúčastní i Stařeček, Skomoroch a Posel a posléze i obě carevniny sestry, které dostaly milost. Opera končí písní sboru a hlavních protagonistů, v níž se oceňuje neobvyklost hostiny. V epilogu je opět užito typicky folklorní koncovky:

*Эх, никто с начала мира
Не видал такого пира!
Ну, теперь уж сказка вся:
Дальше сказывать нельзя! (81)*

*Od pradávnych kedopak časů
Slychal o tak vzácném kvasu?
Tu je příběh jak se stal
A už nikdo neví dál.¹⁷⁶*

Po hudební stránce Rimskij-Korsakov tvůrčím způsobem rozvíjí podněty opery *Ruslan a Ludmila* (1842), vytvořené zakladatelem novoruské hudby Michailem Ivanovičem Glinkou na námět Puškinovy rané pohádkové poemy. Podobně jako Glinka využívá virtuosně leitmotivů, jejich význam zdůrazňuje ve svých vzpomínkách.¹⁷⁷

Ivana Jakovleviče Bilibina upoutala Puškinova *Pobádka o caru Saltánovi* r. 1904 v souvislosti s prací nad jejími ilustracemi, jež věnoval právě Rimskému-Korsakovovi.¹⁷⁸ V desátých letech se již zřejmě připravoval ke spolupráci na operě Rimského-Korsakova *Pobádka o caru Saltánovi* (1900), provedené s jeho výpravou až po letech na Elizejských polích v Paříži (1930) a v pražském Národním divadle (1935). Svědčí o tom dva scénické návrhy z let 1910 a 1912, uložené v Národní galerii v Praze.¹⁷⁹ První z nich, datovaný r. 1910, představuje carskou komnatu s kachlovými kamny, na jejímž předním plánu dominují fresky, zachycující ve stylu charakteristického rámování středověkých ikon (tvz. klejmo) hlavní epizody Puški-

176 N. Rimskij-Korsakov, *Pobádka o caru Saltánu*, o. c. 83.

177 „Вообще система лейтмотивов мной широко применена в этой опере, а речитативам придан особый характер сказочной наивности.“ *Letopis' mojej muzykal'noj žizni*, 213.

178 Aleksandr Puškin, *Skazka o care Saltane*. Risunki I. Bilibina, M. 1905. Oleg Semjonov, oceňující Bilibinovo stylizační mistrovství, se domnívá, že v té době ilustrátor ještě nevyjádřil plnou hloubku Puškinova básnického textu. Srov.: Oleg Semenov, *Ivan Bilibin*. M., Detskaja lit. 1986, 55–65.

179 Jedná se o Komnatu cara Saltána z r. 1910, papír, akvarel konturovaný tuší 39,5 × 25 cm, K-57031 a *Mořský přístav s molem* z r. 1912, táž technika 39,2 × 25 cm. K-57032. Národní galerie v Praze je získala koupí ze soukromého majetku r. 1988. Srov. popisy k ilustracím v monografii D. K., *Secese, Slovo a tvar*, o. c. 305–306.

novy pohádky.¹⁸⁰ 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 kotvicích korábů s barevnými plachtami, zdobenými dekorem, s nimiž korespondují pestré látky, vyložené na stáncích krámků, lemujících přístav. Průzorem uprostřed je vidět nádherné město, jež zázračně povstalo z mořských vln.¹⁸¹

Bilibin se k tomuto námětu vrátil počátkem třicátých let v souvislosti se zmíněnou pražskou inscenací. 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 údobí jeho tvorby. Směřoval nepochybně ke zvýraznění kontur a linií, k neobyčejně 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 niž 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 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 naivního 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 vzduťnými plachtami, jak je tomu v Puškinově poemě i veršovaném libretu Bělského. Otevřená síň Saltánova města Tmutorakaně je zdobena šachovnicovým dekorem, s nímž koresponduje krytina carského paláce s fasádou, evokující Fasetový palác moskevského Kremlu. Skalnatý výběžek ostrova Bujanu s jediným dubem ostře kontrastuje s pohádkovou nádhrou paláce vyčarovaného z moře. To vše podivuhodně koreponduje 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 působivá postava kozy, o níž se Puškin nezmiňuje, již však libretista včlenil do přede hry. Zmiňuje se o ní ve své písni přadlena, parafrázující slova svého milého:

*He xodit lišiv, moja radoť, blizko tynu, Nechodivaj, moje zlato, pode brázji,
He šitili, moji svetiki, jagodu malinu, nebo koza popova se s pastvy vrátii,
Sarafana na tebe d' ne razorvali! (16) šaty pěkně vyšivané roztrhá ti. (24)*

180 Moskevský badatel Valerij Kulakov poukázal srovnáním akvarelu z r. 1910 s jeho zvětšeninou, uloženou v Divadelním muzeu v Petrohradě, že se jedná o skicu pro první obraz prvního dějství opery Rimského-Korsakova *Sadko*, uvedené r. 1914 v petrohradském divadle Narodnyj dom. Puškinova pohádka i *Sadko* jsou spjaty s tématem moře, takže autor mohl stejný návrh použít ke dvěma inscenacím, což ostatně dělal.

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

Bilibinova koza,¹⁸² oblíbená v ruském folklóru, třímá v rukou dřevěné lžice a rohy má zdobené jako velikonoční pomlázky. Obdobných aktualizací obsahuje opera celou řadu. Proslulému ruskému režisérovi N. N. Jevreinovovi se zdařilo skloubit hudební, výtvarnou i hereckou složku do ideální harmonie. Praha se tak postarala o důstojnou ouverturu k budoucím oslavám stého výročí Puškinova úmrtí.

Uvedené příklady mezidisciplinárního výzkumu korespondují s Lessingovým, Hegelovým a Ingardenovým výzkumem jednotlivých složek umění a jejich vzájemných vztahů. Složitá kompozice Puškinovy kouzelné pohádky, založená na tématu putování, si v libretu vyžádala řadu změn, dávajících prostor pro uplatnění sólových i sborových zpěvů. Transformace probíhala dvojím směrem – rozšiřováním a zkracováním. Vznikly tak nové epizodní postavy: Stařeček jako pamětník rodu a jeho protihráč Skomoroch, jenž je v duchu bylinné tradice nositelem komiky. Současně tvoří jednu z tváří shromážděného lidu. Zařazením sborových scén Rimskij-Korsakov rozvíjí specifickým způsobem podněty operního ztvárnění Puškinova *Borise Godunova*. Zjednodušená byla naopak komunikace mezi Saltanovým carstvím a ostrovem Bujanem. Na rozdíl od Puškinovy pohádky, kde vše probíhá třikrát, v opeře se carevič Gvidon mění ve hmyz jen jednou, když ve třetím dějství tajně navštěvuje jako čmelák carství svého otce v Tmutorakani. Literatura a hudba jakožto umění probíhající v čase nabývají při setkání s malířstvím konkrétní podoby. Místa nedourčenosti jsou naplňována výtvarnou fantazií. V konkrétním případě to vede ke vzniku řady nových kostýmních návrhů epizodních postav i účastníků sborových scén. Uplatnily se přitom Bilibinovy bohaté znalosti výšivky a řezbářství ruského Severu. Sarafán Militrisy je zdoben modrotiskem s dekorem lidově stylizovaných koníků, car Saltán má zlatý plášť korespondující s jeho bohatým plavým plnovousem, odějí kuchařky je dekorováno velkými stylizovanými květy atd. Folklorní motivace je v návrhu pro mizanscenu zdůrazněna i využitím tradice ruského lubku a batálních scén středověkých ikon (scéna Saltánova válečného tažení). Souhra jednotlivých typů umění, při scénické realizaci nezbytná, nepochybně prohlubuje uměleckou výpověď Puškinova prototextu, jenž si ovšem zachovává neopakovatelnou hodnotu i ve své původní výpovědi. Použití tétož syžety v různých druzích umění vede k nezbytným inovacím.

182 Originální akvarel dochovaný v divadelním archivu pražského Národního muzea je datován lety 1910–14. Svědčí rovněž o dlouhodobém Bilibinovu uměleckém záměru.

7. DRAMATA MARINY CVETAJEVOVÉ

Dramatika Mariny Cvetajevové (1892–1941) dodnes zůstává ve stínu její ostatní tvorby. Sama autorka se pokládala především za básnířku.¹⁸³ Většina jejích her vznikala v letech 1918–1920, poté, co se koncem r. 1917 seznámila prostřednictvím P. G. Antokolského¹⁸⁴ s mladým hereckým kolektivem Druhého a Třetího studia Moskevského uměleckého divadla, v jehož čele stál Jevgenij Bagrationovič Vachtangov (1883–1922). Tento vynikající režisér se posléze proslavil inscenacemi Maeterlinckova *Zázraku svatého Antonína*, Strindbergova *Erika XIV.* a Gozziho *Princezny Turandot*.¹⁸⁵ O tom, nakolik bylo inspirativní toto prostředí pro mladou autorku, těžce se probíjející se dvěma dětmi v dobách hladu, svědčí fakt, že za poměrně krátkou dobu dvou let napsala kromě několika nedochovaných torz šest her a přeložila Mussetovu komedii *S láskou nejsou žádné žerty*, jejíž rukopis se bohužel ztratil.¹⁸⁶ Kromě posledního dějství hry *Fénix* (1919), otištěné r. 1922 pod názvem *Konec Casanovy*¹⁸⁷ v malém soukromém moskevském nakladatelství *Sozvezdije*, byla některá dramata Cvetajevové publikována po autorčině emigraci v pařížských časopisech *Zveno* (*Metel'*, 1923), *Sovremennyje zapiski* (*Fortuna*, 1923) a v pražském periodiku *Volja Rossii* (*Prieključenje*, 1923). Souborné knižní vydání pod zamýšleným názvem *Romantika* se autorce nepodařilo realizovat. Stalo se tak v citovaném sovětském vydání, umožněném v době uvolnění koncem 80. let. Kromě uvedených her sem byly zahrnuty i texty z rukopisů, uložených v Moskevském literárním archivu: *Srdcový kluk* (*Červonnyj valet*, 1918) a *Kamenný anděl* (*Kamennyj angel*, 1919). Kromě cyklu *Romantika* obsahuje toto vydání ještě dvě tragédie *Ariadna* (Versty, Paříž 1927) a *Fedra* (*Sovremennyje zapiski*, Paříž, 1928). Byly to první dvě části zamýšlené trilogie *Hněv Afrodity* (*Gněv Afrodity*), k níž se

183 V této souvislosti se obvykle cituje její autocharakteristika, vyslovená v předmluvě k moskevskému vydání hry *Konec Casanovy*. *Dramatičeskij etjud*. M. 1922. Srov. P. Antokol'skij, *Teatr Mariny Cvetajevovj*. In: Marina Cvetajeva, *Teatr*. M., Iskusstvo 1988, 5–22. Svatoň upozorňuje i na jinou autorčinu poznámku v jejích *Zápisnících* za r. 1919, z níž vyplývá, že psaní dramát pro ni bylo nutností. Srov. V. Svatoň, *Romantismus v dramatech M. Cvetajevovj*. In: Týž, *Z druhého břehu*. Praha, Torst 2002, 345–353.

184 Studie Pavla Antokolského *Teatr Mariny Cvetajevovj*, datovaná r. 1966, byla posléze použita jako předmluva k citovanému prvnímu ruskému vydání autorčiných dramát.

185 Repliku tohoto představení se mi podařilo shlédnout v Kyjevě ještě r. 1978.

186 P. Antokol'skij, *Teatr Mariny Cvetajevovj*, o. c.

187 Pod tímto názvem vyšlo i bibliofilské vydání českého překladu hry z pera Jany Štroblové s půvabnými surrealistickými ilustracemi Josefa Novotného: Marina Cvetajeva, *Konec Casanovy*. Praha, Lyra Pragensis 1988. O tomto překladu i o hře samé píše zajímavě Alena Morávková v čl.: *Konec Kasanovy Mariny Cvetajevovj i jeho češský překlad*. In: *Dni Mariny Cvetajevovj*. Všenory 2000. Novyje rezul'taty issledovanij. Praga, Slavjanskaja biblioteka 2002, 219–224.

Cvetajevová chystala r. 1923. Třetí hra, jež měla být věnována krásné Heleně, již napsána nebyla.

Pavel Antokolskij, který sledoval vývoj dramatické tvorby Cvetajevové, konstatoval v citované eseji, že jde především o dílo básnické, jež je úzce spjato s její ostatní tvorbou. Podobně jako u A. Bloka nalezneme i u Cvetajevové dialogizované lyrické básně, zatímco její dramata jsou stylisticky blízká poemám. Antokolskij si povšiml rovněž úzkého vztahu jejich her k ruské kultuře té doby. V zájmu o 18. století viděl souvislost s obdobným zaměřením malířů skupiny Svět umění. Stejně bychom mohli spatřovat návaznost první kratičké hry o dvou jednáních *Srdcový kluk* s avantgardní výtvarnou skupinou *Kárový kluk* (*Bubnovyj valeť*), aktivně působící ve druhé polovině desátých let v Moskvě a Petrohradě. Skupina vystupovala s proklamativními prohlášeními a soustřeďovala nejvýznamnější představitele ruské avantgardy: Michaila Larionova, Natálii Gončarovovou, Vasilije Kandinského, Kazimíra Maleviče, Marka Chagalla, Petra Končalovského, Ilju Maškova, Aristarcha Lentulova, Roberta Falka, Alexandra Kuprina a řadu dalších. Výstav se ochotně účastňovali i jejich francouzští přátelé. Hra Cvetajevové je jim blízká záměrnou stylizací postav, připomínajících oživlé karty, jejichž role ustálené v karetní hře rozvíjí v romantické kolizi vášně, úkladů a zrady některými momenty, např. tématem osudového pláště, vlajícího ve větru či zvonícími rolníčkami, jimiž navazuje na Blokovu *Bufonádu* (*Balagančik*, 1906). Ještě výrazněji je tématu pláště využito v následující hře *Vánice* (*Metel*, 1918), připomínající místem děje v zájezdním hostinci i nevládností počasí, jež sem zahrno na noc několik pocestných, Čechovovu hru *U hlavní silnice* (*Na bol'soj doroge*, 1884). Zatímco Čechovova aktovka se odehrává v jeho současnosti, Cvetajevová umísťuje děj do 19. stol. Uvádí dokonce přesné datum – r. 1830. Exotický kolorit umocňuje i lokalizaci do starého Rakouska, kde hostům nabízejí pražskou šunku, vídeňskou kávu a připíjejí si z českých pohárů. České prostředí evokuje i jméno mladé hrdinky hraběnky Lánské, jež o silvestrovské noci prchla z domu, neboť zjistila, že svého muže nemiluje. Podobně jako Puškinova Tat'ána však zdůrazňuje, že mu bude věrná. Po celou dobu sedí v plášti. Její proporce připomínají chlapce, stejně jak tomu bylo u tehdejší blízké přítelkyně M. Cvetajevové – mladé herečky Sofji Jevgeňjevny Gollidej, již autorka posléze věnovala svoji *Povídku o Soničce* (*Povesť o Sonečke*).¹⁸⁸ Právě tato herečka měla podle Vachtangovova názoru hrát roli mladé hraběnky, jež chce vypadat jako světačka, je však bezbranná jak dítě. Téma zapomnění, kterým v závěru hry uspává nešťastnou ženu neznámý Pán, se stalo hlavní náplní Prvního obrazu hry *Kamenný Anděl* (*Kamennyj Angel*, 1919). Ke studni se sochou anděla přicházejí nešťastné ženy, prosící anděla, aby jim dal zapomenout. Mladinká Aurora chce jen Andělovu lásku. Nehází svůj prstýnek do studny jako ostatní, ale navléká jej soše na prst. Její další osud se podobá Markétce. Roli Fausta a Mefistofela však hraje stará kuplířka Venuše a její protřelý syn Amor. Před definitivním pádem mladou ženu s dítětem zachraňuje Matka Boží. (Poněkud násil-

188 Marina Cvetajeva, *Povesť o Sonečke*. SPb., Azbuka 2000. M. Cvetajeva, *Teatr. Kommentarij*, o. c. 343–344.

ná konstrukce pravděpodobně vedla autorku k tomu, že se ke hře již nevracela a nikdy ji neotiskla.)

Mnohem propracovanější jsou dramata Cvetajevové o mužích, proslulých svými úspěchy u žen. I když autorka čerpala ze vzpomínek obou osobností: Armanda Louis Birona de Gontaut, rytíře Lauzuna (1747–1794)¹⁸⁹ a Giovanni Jacopo Casanovy de Seingalt (1725–1798), v případě prvního z nich použila z pestrých životních peripetií tohoto proslulého diplomata¹⁹⁰ jen motivy erotické. Díky milostnému daru Fortuny (*Fortuna*, 1919), která se v prvním dějství objevuje u kolébky novorozeněte v podobě markýzy de Pompadour, chlapec získává schopnost okouzlovat všechny ženy, s nimiž se setká. Jeho život se mění v kaleidoskop milostných setkání s významnými osobnostmi své doby, mezi nimiž nechybí ani Marie Antoineta, ani polská kněžna Izabella Czartoryská, do níž se reálný Lauzun skutečně zamiloval. Z rytířova života, který se za Francouzské revoluce přidal k republikánům, Cvetajevová použila ještě jeho stětí gilotinou. V duchu své poetiky, kdy kulminaci několika her (*Vánice*, *Fortuna*, *Fénix*) spojuje s posledním dnem v roce, jej básnička nechává zemřít 1. ledna 1794. Chvilé před popravou mu za silvestrovské noci zpříjemňuje nečekaným setkáním s mladičkou dcerkou správce věznice, kterou odsouzený okouzlí natolik, že dívenka chce bojovat o Lauzunovu záchranu. Podobný motiv je posléze ještě výrazněji rozvinut ve hře *Fénix*. Postava Lauzuna se tak pro Cvetajevovou stala jakousi mužskou obdobou Soněčky, pro niž byla láska v reálném životě i v životě umělecké fikce hlavní náplní.¹⁹¹

Nejvýznamnější osobností v dramatickém odkazu Mariny Cvetajevové byl však Giovanni Casanova, jenž ji přitahoval jak dobrodružným životem, tak nesčetnými úspěchy u žen. Autorka mohla čerpat z jeho memoárů, které psal v závěru života na Duchcovském zámku.¹⁹² Cvetajevová mu věnovala dvě svoje hry: *Dobrodružství* (*Priključenje*, 1918–1919) a *Fénix* (1919). V první z nich – hře o pěti obrazech – líčí Casanovu v plném rozkvětu jeho sil. Ve čtyřech obrazech je mu třiadvacet a je zamilovaný do dívenky, vystupující pod jménem Henri v mužském převleku jako husar či mladý šlechtic, v ženské podobě jako Henrietta v rokokových šatech. I tato postava má tedy podvojnou podobu přítelkyně Mariny Cvetajevové Soni Je. Gollidej, o níž autorka psala 16. června 1937, v době, kdy vznikala její poslední próza, své pražské

189 Vévoda se původně jmenoval Lauzun. Teprve po smrti svého strýce Antoina Louise Birona přijal jeho jméno. Srov. Ottův slovník naučný, d. 4, Praha, J. Otto 1891, 92.

190 Vévoda se zúčastnil řady tažení: r. 1777–79 v Senegambii, r. 1780 bojoval pod Lafayettem v Americe proti Angličanům. Od r. 1783 působil jako polní maršálek ve francouzské armádě. Přestože zvítězil v několika bitvách, byl revolučním tribunálem odsouzen k smrti a s'at guillotinou. Tamtéž.

191 Srov. *Pověst' o Soněčce*, o. c.

192 G. J. Casanova, *Mémoires*. 12 vol. Leipzig 1826–1838. Paměti, plasticky líčící realie tehdejší doby, autorova milostná dobrodružství, dokládající však i jeho široký kulturní rozhled, jsou dovedeny do r. 1773. Casanova je autorem i řady dalších spisů. Tento benátský dobrodruh proslul svým excentrickým životem i společenskými styky v Paříži, v Prusku u krále Bedřicha Velikého, v Polsku u Stanislava Poniatowského. V Benátkách byl v letech 1775–82 tajným agentem inkvizice. R. 1783 se v Paříži seznámil s hrabětem Valdštejnem, který jej přijal za svého knihovníka. Na jeho Duchcovském zámku, kde zemřel, se zabýval studiem kabaly. Srov. Ottův slovník naučný, d. 5, Praha, J. Otto 1892, 197.

korespondence Anně Teskové : „Píši svoji Soněčku. Byla to ženská bytost, kterou jsem milovala víc než cokoli na světě. Snad nejvíce ze všech bytostí (mužského i ženského pohlaví). Dozvěděla jsem se od Ali, že zemřela...“ V dalším dopise Teskové z 27. září 1937 se autorka k tomuto tématu znovu vrátila: „Celé léto jsem psala svoji Soněčku – povídku o přítelkyni, jež nedávno zemřela v Rusku. Vlastně je těžko říct, že to byla „přítelkyně“ – byla to prostě *láska* – ve své ženské podobě – nikdy jsem nikoho tak nemilovala jako ji. Bylo to na jaře r. 1919... Od té doby to všechno zmizelo – ale žilo to uvnitř. Zpráva o její smrti znovu zvířila to všechno v hlubině. Snad jsem se spustila do té své stále živé studny...“¹⁹³

Casanova v pojetí Cvetajevové není žádný donchuán. V první scéně, kdy se v jeho ložnici náhle objeví neznámý husar Henri,¹⁹⁴ spatří všude rozhozené knihy od Danteho a Ariosta až po kosmologickou a kabalistickou literaturu. Casanovo-va láska k dvoupohlavní bytosti, ne nepodobné androgynním představám D. S. Merežkovského,¹⁹⁵ má zcela romantickou podobu, v níž dominantní roli hraje bytost v dvojí podobě. Přichází zcela neznámá nečekaně a z vlastní vůle a podobně i odchází – z hostince se symbolickým názvem *Válby*. Před odchodem napíše něco na okno prstenem, který dostala a nyní vrací Casanovovi. Je obestřena tajemstvím a připomíná sudičku či osud. Před odchodem Casanovovi předpovídá jeho poslední roky života, kdy bude sám a opuštěný psát v cizím zámku svoje paměti. Hra tak současně anticipuje svoje pokračování. Pátý obraz se odehrává po třinácti letech, kdy je Casanovovi šestatřicet a přivádí si do téhož hotelu, kde jej opustila Henrietta, náhodnou pouliční dívku. Tam si všimne nápisu, kdysi napsaného Henriettou, kde se dívka ptá, zda i na ni zapomene. Casanova v návalu zuřivosti okno s nápisem rozbije, svoji paměť však rozbít nemůže. Je zajímavé, že dvoupohlavní podoba Casanovovy milenky našla literární ztvárnění i v experimentálních hrách Guillaumea Apollinaira, jenž se počátkem století seznámil v pařížské Národní knihovně s bohatou libertinskou literaturou. Sám se pak podílel na vydání výboru z díla markýze de Sade.¹⁹⁶

Nejznámější z Apollinairových her se stalo surrealistické drama o dvou dějstvích a prologu *Tiresióny pryj* (1916–1917), uvedené na pařížskou scénu Maubelova divadla na Montmartru 24. června 1917. Do češtiny je přeložil r. 1926 Jaroslav Seifert. České knižní vydání provázejí surrealistické perokresby Josefa Šímy.¹⁹⁷ Modrým zbarvením své tváře a pitoreskním dekorem šatů s opicemi připomíná hlavní aktérka Tereza, jež se proměňuje v muže, někdejší akci ruských avantgardistů v čele s Natálií Gončarovovou, jež si v září 1913 pomalovala tvář a spolu s obdobně ozdobenými přáteli Michaiem Larionovem a básníkem Konstantinem Bolšakovem se prošla v Moskvě

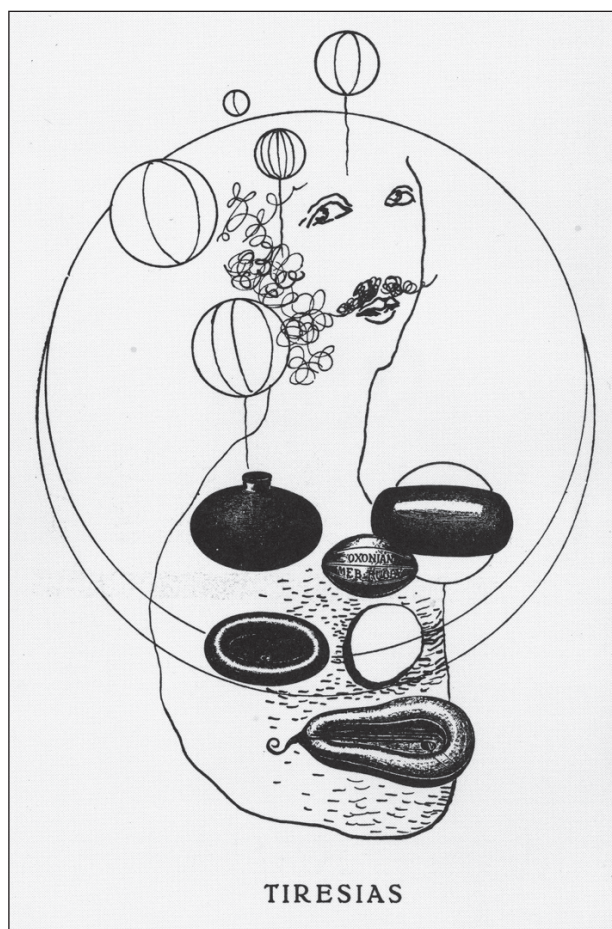
193 M. Cvetajega, *Pověst' o Sonečke*. Kommentarij. O. c. 297–298. Detto in Marina Cvetajeva, *Pis'ma k A. Teskovoj*. Praha, Academia 1969, 155–156.

194 Stejně nenadále navštévovala v noci Cvetajevovou i Soněčka.

195 Srov. Ja. V. Saryčev, *Religija Dmitrija Merežkovskogo*, Lipeck, GUP 2001.

196 Guillaume Apollinaire, *Předmluva k Dílu markýze de Sade*. Přel. Jana Spoustová, Brno, Jota 1996.

197 G. Apollinaire, *Pryj Tiresióny*. Nadrealistické drama o dvou jednáních s prologem. Praha. Odeon 1926.



Šíma Josef (1891–1971): *Tiresias*. Ilustrace k Seifertovu překladu nadrealistického dramatu Guillaumea Apollinairea *Prsy Tiresiovny*. Praha, Odeon 1926.

po jedné z centrálních ulic. Apollinaireova Tereza vypouští své prsy v podobě modrého a červeného balónku, ne nepodobného balónkům, jež drží za provázek chlapeček a holčička, jedoucí v kočárku v závěru Chlebnikovovy hry *Světodkonce* (*Mirskonca*, 1913). Z Terezy se stane generál Tiresias, zatímco její manžel pěstuje na Zanzibaru děti ve velkém. Jeho Syn novinář zdraví své rodiče v jediné mužské osobě. Noviny přináší zprávy o všech Apollinaireových uměleckých přátelích: Picassovi, Jacobovi, Matissovi, Braqueovi aj. V závěru se manželé opět setkávají. Jakoby v náznaku nové módy se obejdou i bez prsů.

Apollinaireova parodická komedie *Casanova* (1917– 1918; 1952) byla napsána podle nápadu Pabla Picassa, který tehdy spolupracoval s Ďagilevovým Ruským baletem, působícím v Paříži. Kapelník Ďagilevova baletu k ní dokonce napsal partituru, zdůrazňující systém opery-buffy, na jejímž principu je psána i Apollinaireova parodie. V duchu tradice převleků, oblíbených v tomto žánru, se do dívky,



Šíma Josef: *Manžel*. Ilustrace k Seifertovu překladu nadrealistického dramatu Guillaumea Apollinaira *Pry Tiresiony*. Praha, Odeon 1926.

vystupující v hereckém angažmá pod mužským jménem Bellino, nešťastně zamíluje markýza, jíž v námluvách pomáhá její bývalý milenec Casanova. Jedině on jako zkušený znalec žen poznává, že jde o převlečenou dívku, jejíž srdce nakonec šťastně sám získává.

Hrou o paměti je jedno z nejlepších dramát Cvetajevové, symbolicky nazvané *Fénix* (1919). Na rozdíl od *Divoké kachny*, *Racka* a *Modrého ptáka* jméno bájného ptáka, vždy znovu vstávajícího z popela, ve hře nezazní ani jednou. Figuruje jen jako název abstraktního obrazu, i když sama hra má na rozdíl od Apollinairových experimentálních textů velmi reálný charakter. Je to veršované drama o třech obrazech. Odehrává se na zámku Duchcově v Čechách na sklonku r. 1799.¹⁹⁸

198 Casanova tak v pojetí Cvetajevové žije déle – ve hře je mu sedmdesát pět a ještě neumírá. Ve skutečnosti zemřel v Duchcově r. 1778 ve stáří třiasedmdesáti let.

Casanova má v té době sedmdesát pět roků, žije jako knihovník v zámku hraběte Valdštejna, potomka známého politika a vojevůdce, jehož šedesátiletý strýc kníže de Lille je Casanovovým přítelem. Člověk, dříve přijímaný předními evropskými dvory, je pod neustálým tlakem sloužících, kteří si z něho tropí šprýmy. Jedinou oporu má v starém komorníkovi knížete de Lille. Ke komplotu patří i dvorní básník Viderole, všeho schopný dvacetiletý mladík. Vznětlivý a urážlivý Casanova si postupně odpudí i hosty zámku, kteří sem přijeli oslavit Nový rok. Ke konfliktu dojde při hostině, kde nechťejí Casanovovi prostříti u společného stolu, protože by byl třináctý. Hrabě de Lille s ním proto večerí odděleně. To vše Casanovu přiměje k rozhodnutí odjet ze zámku ještě téže noci. Všechny události mají určitý reálný podklad, který Cvetajevová vyčetla z četných historických pramenů. Sama si přibájila mladičkou dívku, třináctiletou Františku (v orig. Francisku) – dceru místního lovcího, která za Casanovem přichází v noci před jeho odjezdem a prosí jej, aby ji vzal na cestu s sebou. Má jej ráda první vášnivou dětskou láskou. Casanovovi to lichotí, nezneužije však situace a spící dívku před odjezdem předá starému komorníkovi knížete de Lille, aby ji opatrně odnesl domů. Casanova pak o půlnoci opouští zámek. Kníže de Lille mu na cestu dává peníze, protože jeho přítel je zcela bez prostředků. Motiv fénixe symbolizuje věčnou, stále se obnovující lásku. Symbol se tak mění ve znak. Posun směrem k avantgardě, jehož výrazným projevem byly Apollinairovy *Tiresiový prýy*, využívající poetiky masové komunikace (řečnické projevy, žurnalistický styl propagace, psané dialogy či komentář v němém filmu atd.), vyjadřuje Cvetajevová především formou sobě vlastní – básnickým jazykem. Nejde přitom o experiment typu Velemíra Chlebnikova. Cvetajevová spíše rozvíjí podněty symbolismu, jež podobně jako Blok v proslulé poemě *Dvanáct* (1918) obohacuje poetikou jiných žánrů – např. dětské říkanky, jak je tomu v závěru hry *Fénix*, když Casanova uspává malou Františku. Výrazný posun je patrný v pásmu postav. Cvetajevová sice upustila od zdůrazněné stylizace, již začíná svou dramatickou dráhu (srov. např. zmíněné karikaturní sepětí postav se symbolikou karet v *Srdcovém klukovi*), rozvíjí však v několika polohách motiv androgyna či dívky, jež jednou svou částí zůstává ještě dítětem, tak jak se s tím setkala u prototypu svých dívčích postav – herečky Sofie Je. Gollidej. V *Povídce o Soněčce* autorka potvrzuje, že všechny mladičké dívenky, které vložila do svých dramát: Rozanetta ve *Fortuně*, pouliční dívenka v *Dobrodružství* i Františka v *Konci Casanovy*, jsou různé podoby její přítelkyně.¹⁹⁹ Zatímco první dvě obdivují ve svých náhodných partnerech jejich fyzické přednosti, třináctiletá Františka v něm vidí především svůj sen, jak je tomu později ve všech poemách Cvetajevové s milostným konfliktem. Zmoudřelý Casanova reaguje na její zvolání: „Chci světla velkoměst!“ («Я хочу в городаб») střízlivou replikou: „Městečko jako dlaň/šest prken stačí naň/bez oken, bez světla/takové město mám,/že lepší nenajdeš!“ («Городок невысок, // Шесть сосновых досок. // Ни окон, ни огня – // Городок у меня, // Лучше нет – не взыщи!»). Ospalá Františka však pokračuje ve svém snění o dobrodruž-

199 Srov. M. Cvetajeva, *Povest' o Soněčce*. O. c. 52. Stejný prototyp zřejmě autorce vytanul i při vytváření mladičké dívenky v *Kamenném andělovi*.

ném životě po boku Casanovy: „Chci pistole a plášť!“ («Пистолеты! Плащ!»), 230–231). Láska a smrt, s nimiž jsme se setkávali ve všech vytypovaných dramatech, tak u Cvetajevové nabývají podoby dětských her na osud. Protože co jiného je rozpočítávání, jehož dikci v citovaných verších není těžké uhádnout. Široký plášť rokokového svůdce je současně reminiscencí symbolického arsenálu Blokovy epochy, na niž Cvetajevová vědomě navazuje.

Cvetajevová však rozvíjí i jinou linii, výrazně zastoupenou v ruském symbolismu – antický mýtus. Činí tak ve svých tragédiích *Ariadna* (1924; 1926) a *Faidra* (1927; 1928), prvních dvou částech zamýšlené trilogie ze života řeckého mytického hrdiny Thésea, jejíž předpokládaný název *Afrodítin hněv* (*Gněv Afrodity*) je koncipován v souladu s vžitým chápáním olympských bohů, podle něhož jim byly vlastní lidské slabosti. Afrodita se mstí Théseovi za to, že nedovedl uhájit lásku a postoupil svou vyvolenou Ariadnu bohu Dionýsovi. Milostné štěstí mu proto bylo navždy odňato. Podobně jako v prvních dvou tragédiích byla prokletá i jeho stařecká láska ke krásné Heleně, jež měla být námětem třetí nenapsané hry.

V Centrálním moskevském literárním archívu se dochovala řada materiálů včetně původního rukopisu hry *Ariadna*, jak byla hra nazvána r. 1940 oproti původnímu pařížskému časopiseckému vydání, jež bylo otištěno pod názvem *Théséus*. Na základě těchto pramenů lze vystopovat jak autorčin způsob práce, tak její životní priority, spjaté s vlastní zkušeností, jež vykrystalizovala do proslulých pražských poem spjatých s Petřínem.²⁰⁰ Podle podrobných výpisků z řecké mytologie je zřejmé, že ji autorka podrobně studovala. Zatímco valná část *Ariadny* byla napsána v Praze, nad *Faidrou*, započatou rovněž r. 1923, autorka pracovala intenzívně až letech 1926–27. To vše svědčí o tom, že Cvetajevová nepokládala psaní dramát v žádném případě za okrajovou záležitost. Svědčí o tom i skutečnost, že jí velmi záleželo na etickém vyznění her, jež v mnohém souvisí s dominantním stylem 20. let – neoklasicismem. Vzpomeňme tehdejší práce takových výrazných umělců, jako byl Igor Stravinskij (srov. např. jeho operu *Oedipus Rex*, 1926–27, jejíž libreto napsal spolu s Jeanem Cocteauem),²⁰¹ Pablo Picasso, Natálie Gončarovová, Petrov-Vodkin, Antonín Procházka a mnozí jiní.

U Cvetajevové lze hovořit o neoklasicismu v romantickém²⁰² i neoromantickém převleku. V jejích tragédiích vystupuje do popředí sice stále zdůrazňovaná čest a povinnost, v kritických momentech však dochází k jejich zjevnému střetu s nepřekonatelnou vášní. Zvláště markantní je to ve *Faidře*. V tomto směru je mezi oběma tragédiemi značný rozdíl. Ariadna milovala Thésea od prvního okamžiku, kdy jej spatřila. Po jeho šťastném návratu z labyrintu, k němuž mu napomohla, však s ním zpočátku odmítá odplout s poukazem na to, že je předurčena Dionýsovi, pro něhož autorka užívá latinského jména Bacchus. Podobně je tomu v rozhovoru Thésea s Bakchem nad spící Ariadnou na Naxu. Bůh vína získává Théseův

200 A. Efron, A. Saakjanc, *Komentarij*. In: M. Cvetajeva, *Teatr*. O. c. 370–381.

201 Záměr této opery či oratoria pochází již z r. 1925. O neoklasicismu u Stravinského a jeho začlenění do tehdejšího kulturního klimatu srov.: M. Druskín, *Igor' Stravinskij. Ličnost, tvorčestvo, vzgljady*. L., Sov. kompozitor 1982, 86–127.

202 V. Svatoň, *Romantismus v dramatech Mariny Cvetajevové*, o. c.

souhlas teprve poté, co jej přesvědčí o prchavosti pozemské lásky i celého života, protože jen bůh jako on je schopen zajistit Ariadně nesmrtelnost. Faidra nemocná láskou k Hippolytovi si tuto skutečnost zpočátku nechce připustit. Když se pak na chůvino naléhání odhodlá k nočnímu setkání se svým nevlastním synem a dočká se jeho tvrdého odmítnutí, volí stejnou smrt jako zoufalá Oidipova matka. Freudovskou transformací prošla i postava mladého Hippolyta, fixovaného na svou matku, jež bojovala po boku manžela proti vlastním soukmenovkyním – amazonkám – jen proto, aby uchovala synovi království. Mateřská a synovská láska je pro zralou Cvetajevovou důležitější než láska erotická. Z Hippolyta se tak stává mizogyn a zřejmě homosexuál. Pohybuje se jen ve společnosti jinochů, s nimiž tráví dlouhé hodiny na lovu. Svůj odpor k ženám dává ve hře několikrát najevo zcela nepokrytě. O tomto charakterovém rysu ví Faidra i její chůva. Šírána vášní se však Faidra i přesto pokusí o nemožné.

S antickou tradicí spojuje obě tragédie hojné využití chóru, komentujícího politicky vyhocené situace (sbor sedmi chlapců a dívek, jejichž pláče se střídají za jízdy na lodi ke králi Mínóovi, kde mají být obětováni, sbor občanů, hořekujících nad domnělou Théseovou smrtí, sbor chlapců, lovcích s Hippolytem v hlubokých lesích v úvodním obraze Faidry, sbor Faidřiných přítelkyň a Hippolytových přátel po smrti obou). Obdobnou roli plní chór ve všech antických tragédiích, k nimž sahali ruští symbolisté. Stejného postupu ve vypjatě neoromantické podobě mluvy květů užil i K. D. Balmont ve své jediné dekadentně-symbolistické hře *Trojí květenství* (*Tri rascveta*, 1905). Shodný závěr obou tragédií Cvetajevové zdůrazňuje, že v pozadí všech neštěstí je Afroditin hněv. Tělo otce – starého athénské krále Aigea –, vylovené z moře, i přiznání Faidřiny chůvy, již autorka přisoudila roli intrikánky, shodně přesvědčí Thésea o osudovosti jeho prokletí.

Postavy bohů u Cvetajevové často promlouvají v masce symbolu. Poseidón, podle mýtu pravděpodobný Théseův otec, vystupuje v Ariadně jako tajemný Cizinec, který zasáhne do Théseova osudu. Bakchos při svém setkání s Théseem na Naxu o sobě dá znát jen svým hlasem. Théseus ho zpočátku poznává podle toho, jak se sám charakterizuje. Jde o podobný posun, jaký užil M. Ju. Lermontov při tvorbě postavy Neznámého jakožto nositele základní zápletky.

Futuristické zálibě v jazykovém experimentu je Cvetajevová blízká hojným užíváním církevně slovanských slov i tvarů, jimiž současně navozuje atmosféru dávno minulých časů. Nakolik autorce záleželo na tom, jak budou její verše znít převtěleny do hlasu, prozrazují občasné poznámky pod čarou, v nichž je zdůrazněna forma výslovnosti (např. je místo je, přesun přízvuku apod.). Zvláště se to týká slov, jež básnička rozděluje pomlčkou se zdůrazněním přízvuku na obou oddělených slabikách (např. бо-ец, не-бесная, му-жайся, ле-печущей = bojovník, ne-beská, vzmuž-se, še-lestící). I když lexikální vynalézavost je pro styl Mariny Cvetajevové charakteristická, v jejích tragédiích jde o výrazný umělecký záměr, jehož účelem je navodit atmosféru dávno minulých časů. Dala by se pravděpodobně vysledovat i stylistická souvislost s ruskými překlady antických eposů. Z autorčina zájmu o zvukovou podobu textu je zřejmé, že její někdejší spolupráce s divadlem nebyla nikdy zapomenuta.

V dramatickém díle Mariny Cvetajevové ožily osvědčené postupy romantické literatury, inovované tehdy oblíbenou neoklasicistickou orientací, o níž svědčí i autorčin zájem o témata z doby baroka či klasicismu. Významnou roli sehrála také snaha o jazykový experiment. To vše bylo vedeno úsilím o vytvoření umělecky přesvědčivých her. Je škoda, že až na nepatrné výjimky se dramatika Mariny Cvetajevové nestala předmětem divadelního zájmu. Přesvědčení Otakara Hostinského, že každé drama lze inscenovat, jako kdyby upadlo zcela do zapomnutí.

8. DVOJÍ LINIE RUSKÉ AVANTGARDNÍ GROTESKY

Ruská avantgardní groteska se vyvíjela v návaznosti na podněty domácí i zahraniční proveniencie. Poněvadž se jedná o téma, které by si vyžádalo poměrně rozsáhlý výzkum, omezím se na dvě díla autorů, jež lze pokládat za mistry experimentu – Velemíra Chlebnikova a Daniila Charmse. Volím přitom texty vzniklé v nevelkém časovém odstupu, jež spojuje skutečnost, že se oběma dostalo možnosti zaznít ve své době ze scény, což lze vzhledem k výlučnosti těchto děl pokládat za úspěch. V případě Velemíra Chlebnikova, autora řady dialogizovaných poem, hříček a scének, přitom šlo o dramatizaci složitě strukturované básnické povídky *Zangezi* (1922). Rok po otištění ji v Petrohradě inscenoval Vladimír Tatlin,²⁰³ blízký rovněž Daniilu Charmsovi,²⁰⁴ z jehož dramatického odkazu volím nejznámější hru *Jelízaveta Bam* (1927). Tu inscenovala r. 1928 skupina Oberiutů v lenigradském Domě tisku. Obě díla spojuje kaleidoskopičnost děje, sestavovaného z řady obrazů, i záměrná politická aktualizace, již ovšem odlišuje zcela jiná situace, za níž díla vznikala. Spojují je i záměrně exoticky provokativní jména hlavních protagonistů, podle nichž jsou nazvány. Zásadní rozdíl je jak ve zvoleném žánru – veršované poem, uvozené a částečně přerušované básnickou prózou v případě Chlebnikova – a prózou psané Charmsovy satirické hříčky, budované na principu situační komiky.

Řadu konotací vyvolává již samo jméno proroka či učitele Zangeziho, jenž v Chlebnikovově skladbě plní obdobou funkci jako Zarathustra²⁰⁵ v Nietzscheově filozofické poemě *Tak pravil Zarathustra* (1883–05). Chlebnikovovo dílo s ní spojuje jak filozofický záměr, tak užití některých tvárných prostředků, např. motivu ptáků a zvířat, jež však nejsou posluchači, jak je tomu u Nietzscheho, ale samostatnými činiteli. Apollinairovo pozdní drama *Barva doby* (1918) Chlebnikovova skladba připomíná začleněním bohů. Jméno Zangezi nápadně připomíná známou řeku střední Afriky Zambezi. Symbol řeky ostatně nabývá ve skladbě metaforickou hodnotu, podobně jako řeka Zair v básnické próze E. A. Poea *Mlčení*. Zatímco Poeův člověk je pohroužen do věčného mlčení, Zangezi je nadán darem magicky působící řeči, podobně jako tajemný Příchozí (*Přišedšij*, 1905) v rané stejnojmenné

203 F. I. Syrkina, *Tatlin's theatre*. In: Larissa Alekseevna Zhadova, *Tatlin*. London, Thames and Hudson 1988, 155–179.

204 Tatlin ilustroval Charmsovu knížku pro děti *Za prvé a za druhé (Vo-peryich i vo-vtorych)*, M.-L. 1929). Srov. Zhadova, *Tatlin*, o. c., č, obr. 298–312

205 Jméno Zarathustra mohlo snad být inspirováno perským náboženským myslitelem a vyhroceným dualistou Zarathustrou (6. stol. př. n. l.), o němž se píše ve sborníku svatých písem zvaném Avesta (4. stol. př. n. l.). Srov. *Dejiny svetovej literatúry* I, Bratislava, Osveta 1963, 36–37. O. Klíma, *Zarathustra*. Praha, Orbis 1964.

mystérii Andreje Bělého, v níž je hlavní postava umístěna rovněž na vyvýšeném místě, jak je tomu u Chlebnikova. Zangezi je stejně jako Nietzscheův Zarathustra duchovní vůdce, žijící osaměle v lesích, takže ho strážliví lidé pokládají za blázna, přestože mu mnozí chodí naslouchat. Prostředí, v němž žije, je charakterizováno řečí ptáků, bohů i lidí, kteří jej pokládají za zženštilého, za někoho, kdo dlouho nevydrží. Jeho posluchači jsou přirovnáváni k topícím se lidem, jimž Zangezi hází záchranné kruhy slov. Část rukopisu jeho učení, nazvaného *Desky osudu*, mu uletí, takže příchozí mohou nahlédnout do složitých výpočtů, připomínajících vzorce ruských futuristů.

Skladba je přesycena historickými reminiscencemi, uváděnými v souvislosti s propočty, i současnými či nedávno minulými událostmi. Vystupují v ní představitelé obou revolucí r. 1917 a občanské války. Lidé zápisům na Deskách osudu sice nerozumějí, přesto v nich s obdivem spatřují lví spár velkého myslitele. Nazývají Zangeziho Čangarou – se zřejmou narážkou na velkého indického filozofa a učitele Šankaru, jehož jméno znamená „Přinášející zdar“.²⁰⁶ Duše posluchačů proto symbolicky uléhají na podlahu, po níž kráčí učitel.

Slova kázání, pronášeného Zangezím, jsou plná metafor. Učitel se stává motýlem, jenž zaletěl do pokoje lidského života, aby popsal vlastním pelem surová okna svého vězení, na nichž zůstává viset, znavený a zbavený pestrých barev. Na přání posluchačů, kteří chtějí, aby hovořil svým zaumným jazykem, v němž každá hláska abecedy získává vlastní tvář, Zangezi pronáší řeč, v níž shrnuje dějiny Ruska zpětných chodem od členů Prozatímní vlády a velitelů občanské války, jejíž hřmění tvoří neměnné pozadí skladby, až k rozvrácení Kyjevského knížectví. Podobně jako Andrej Bělyj v poemě *Glossalolia* (1917; 1922) promýšlí i Chlebnikov sémantiku hlásek. Bělyj pokládá hlásky a jejich řečovou realizaci za hluboce spjaté s gestikulací, což dokládá vlastními srovnávacími nákresy mluvidel a oživlých gest; zamýšlí se nad jejich psychologickými, filozofickými i náboženskými kořeny. I když Bělyj zdůrazňuje, že jeho dílo nelze měřit vědecky, neboť jde o poemu, je zřejmé, že tato poeticky psaná esej o syntetických zdrojích jazyka vznikla na základě hlubokých znalostí v mnoha oblastech poznání s využitím vlastních zkušeností s praktickým procvičováním eurymie, prováděného v Dornachu pod duchovním vedením Rudolfa Steinera.

Prakticky ve stejné době jako Andrej Bělyj promýšlel skryté zdroje sémantiky jazyka i Velemír Chlebnikov. V poemě *Zangezi* je to patrné již z programového úvodu, v němž Chlebnikov zdůrazňuje, že slova jsou stejným stavebním materiálem jako kámen ve stavebnictví. Kompozice rozsáhlejšího díla, které nazývá nadpovědka (sverchpoveť), je tvořena z menších útvarů, kterým říká „povědka první třídy“ (poveť pervogo porjadka). V další části, básnický nazvané *Stob slov-*

206 Šankara nebo Šrí Šankara, zvaný též Šankaráčárja (788–820), byl velký indický filozof, učenec, světec, mystik, reformátor a učitel. Šankaráčárja = „Putující, který přináší zdar“. Přestože staroindický mudrc zemřel velmi záhy, zanechal po sobě dosti rozsáhlé dílo. Jako putující guru založil čtyři kláštery. Šankara je považován za tvůrce a hlavního reprezentanta tzv. nedvojné filozofie. Srov. Šrí Šankara, *Odkaz indického mudrce. Korunní klenot rozlišování*. Liberec, Santal 2000.



Fotografie Velemíra Chlebnikova z r. 1913.

ních rovin (Koloda ploskosteĭ slova), stylisticky i rytmicky blízké juveniliím Andreje Bělého *Symfonie*, Chlebnikov líčí místo, odkud zpíval Zangezi své písně a pronášel kázání lesům a přicházejícím poutníkům. Šlo o jakousi kamennou plošinu mezi útesy skal, pod nimiž dole šuměly koruny jedlí. První část poemy, nazvaná *Rovina (Ploskostʹ)*, líčí mluvu ptáků, kterou mohl Zangezi slyšet ze svého visutého místa, pod nímž poletovali ptáci. Prvním vstupem jazyka jsou tedy onomatopoické zápisy ptačího štěbetání. Druhou rovinu tvoří bohové, hnízďící pod rychle letícími oblaky. Obdobnou pasáž začlenil Apollinaire do svého antiutopického dramatu *Barva doby*. Skupina lidí: boháč, vědec, básník, poustevník z ostrova, ohrožovaného soptícím vulkánem, a dvě ženy – matka a snoubenka, které muži potkali při přistání na bitevním poli, prchají v letadle před zuřící válkou. V nadoblačné výšce se setkají s veškerými bohy, jež stvořila lidská fantazie. Hlasy bohů se obracejí ke slunci s prosbou, aby utišilo lidské běsnění. Když však skupinka přistane na pólu

a najde zde nádhernou ženu zamrzlou v ledu muži propadlí vášni se navzájem povraždí. Místo záchrany tak všechny čeká smrt.

Jazyk Chlebnikovových bohů je blízký volání tažných ptáků. Když se Zangezi do něj zaposlouchá blíže, zaslechne projevy jednotlivých bohů, mezi nimiž nechybí Erós, Veles ani Junona, jež si čistí pilníkem bělostné kamenné tělo od usazenin. Chlebnikovovi bohové mají stejně jako Apollinairovi bohové materiální podobu, již jim vtiskli lidé. Řeč Chlebnikovových bohů je stejně onomatopoická a asémantická jako řeč ptáků. Není divu, že Erós se natřásá projevem zcela kohoutím: «Кукарики кикику», provázeným zřetelnou výzvou k zobání: «Ричи чичи цичи-ци-ци» (320). Hovor lidí v následující části připomíná melodii a rytmus hovorového jazyka, který se počátkem 20. století snažil zachytit Leoš Janáček zapisováním řeči kolemjdoucích. Hudební kadence dialektu Malé Hané zasahujícího do Brna, v němž skladatel žil, zazněla později tak poeticky v opěře *Liška Bystrouška* (1924). Když na ní Janáček pracoval, zapisoval si i ptačí melodie. Bylo to ve stejné době, kdy se s tím setkáváme u Chlebnikova.²⁰⁷ Znovu se tak potvrzuje magická síla ducha doby, dávající vzniknout nezávisle na sobě obdobným myšlenkám, námětům či velmi blízkým uměleckým dílům.

Zangezi začíná svůj projev zvukomalebnými slovy, mezi nimiž jsou nejvýraznější onomatopoické výrazy, znázorňující vyzvánění zvonů, které končí velkým úderem zvonu rozumu, bijícího na poplach. Podobně jako Bělý klade si i Chlebnikov za úkol vysvětlit jednotlivá zvukomalebná slova, jež pokládá za specifické projevy různých vrstev rozumu od výmyslu (vyum), přes opoziční „neum“ k přítakávajícímu „daum“ a k závěrečnému odlesku rozumu („zaum“). Takto připravenému publiku Zangezi přednáší zaumným jazykem, představovaným jako výběr z Abecedy. Pochod hlásek připomíná nástup válčícího vojska, před nímž prchají Apollinairovi vzduchoplavci. Slabika „Ka“ se stává symbolem útoku a násilného vpádu, všeho, co je spjato se slovem „válka“. Rachot děl i loveckých pušek „tra-ta-ta“, troubení trub koresponduje s písmenem „R a slabikami Ra, Ro“, jež tvoří základ slova Rossija. Jeho opozicí, jež se musela dlouho skrývat v podzemí, je „Eʹ“, jímž hovoří laskání, lenost, ale i láska. Válečníci abecedy, R, K, L a G, se utkali v nesmiřitelném boji, v němž nakonec zvítězil L. V abecedě jsou však i jiná písmena: S jako radost, Č jako červeně dívčích šatů, V jako větve ve větru nebo jako veselí, Š symbolizuje smích, P zpěv, Z zrak, T večerní stín, zkratka všechna písmena abecedy, tvořící hvězdný jazyk, umožňují zpívat hvězdné písně. Grafémy v nich utvářejí fonémy, z nichž se jen občas vyklubou srozumitelná slova, jakými hovoří zvony: „Bim-Bam-Bom“, nebo tvrdý úder pěstí: „Bum“. Hlávky určují chod myšlenek: M, spjaté se slovy „moci“ a „moc“, se stává startovní čarou a velením, protože mocným může být jen mohutný, mohovitý nebo ten, kdo se zmocní slovesa moci, aby obrostlo masou množin téhož slovního základu, rodící

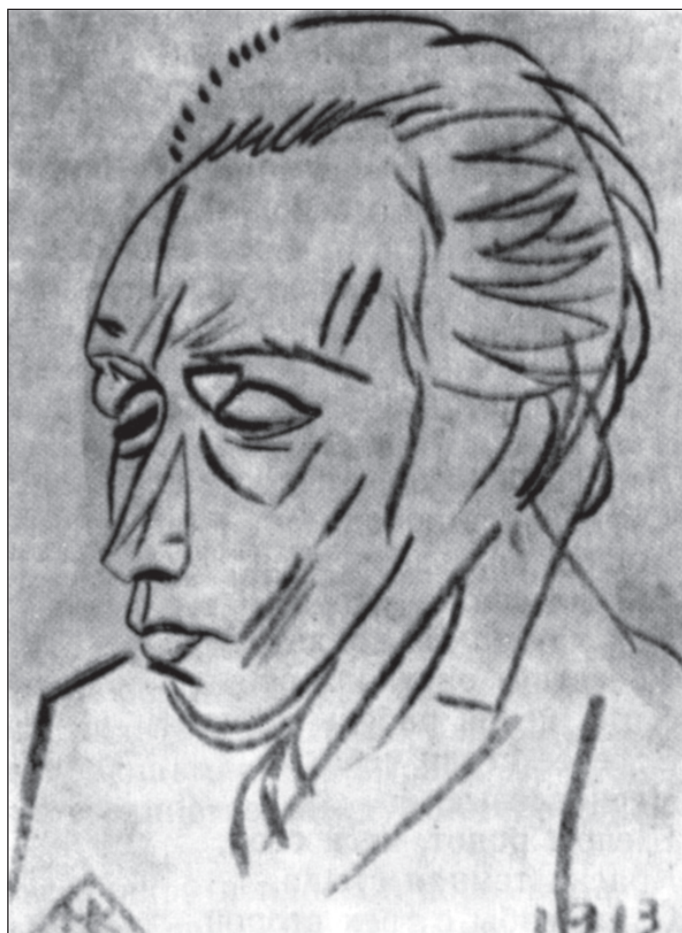
207 Na závěr fejetonu *Stehliček* (1921), jenž byl původně otištěn v Lidových novinách, kam skladatel po třicet let přispíval, Janáček poznamenává na vysvětlenou svých záznamů ptačích popěvků: „Proč tolik slov o stehličkových kostrbatých tónech na rozpáleném kamenci, na ježatém bodláčí, na bledých jiskérkách? Předně měl jsem ho, či ji, rád. A pak, sbírám vhodnou společnost pro Lišku Bystroušku.“ Leoš Janáček, *Hukvaldské studánky*. Praha, Čs. spis. 1954.

činitele, kteří činí a jsou činění, protože sloveso moci je předpokladem svobodné existence. Desátá rovina (celkový počet dosahuje čísla XX), končí předáním poselství horám, které volají shodně: «Mohu, můžeme!» Před jejich mohutným hlasem prchají bohové, plující pod oblaky a vydávající zvuky jako hejno divokých kachen. Poselství Zangeziho tak nabývá na síle a zahrnuje mnohá vítězství a porážky, protože bitvy mají vždy vítěze a poražené a to, co po nich zůstává, zobrazil již Vasilij Vereščagin na svém plátně *Apotheosa války* (1871–72) v podobě mohyly navršené z lidských kostí a lebek uprostřed sálající pouště. V podání Chlebnikova «Млынár času/postavil hráз z kostí Куликова/а навршил коpec лебек» («Мельник времени/Из костей Куликова,/Плотину построил, холм черепов»).²⁰⁸ Básník se stává velikým mágem, z jehož příkazu ožívají výjevy z Únorové revoluce, kdy na náměstí dopadl rozbitý orel a car abdikoval, kdy ožilo sousoší dávných zachránců Moskvy Minina a Požarského, zatímco Puškin recitoval Oněgina, aby se pak znovu vrátil na svůj podstavec, podobně jak to vnímala dívka Marina Cvetajevová.²⁰⁹ Začleňováním historických a politických událostí do básnického textu Chlebnikovova skladba připomíná Byronovu *Child-Haroldovu pout'*. Je plná metaforických šifer a jazykových hříček. Když např. Zangezi líčí, jak si osedlal koně a vydal se na cestu, vyvolá slovo «кучер = kočč» řadu asociací (srov. «Коčího mráčata, mučenky počenky/točítá mráčata, večerní zasnění/čující vyčtenky/zapadlá zář. – Кучери тучери,/Мучери ночери,/Точери тучери, вечери очери/Чотками чуткими/ Пали зари», 354–355). Jindy se postava Zangeziho zcela prolne s přírodou (Pohleďte, Dunaj teče/ z mých ramen/ vítr je umíněný /temně se modrají prahu Dněpru» – «Смотрите, Дунай течет/У меня по плечам/И, вихор своевольный,/Порогами синее Днепр», 355;). Následuje tmavomodrá voda Volhy a černovlasý Amur, na jehož břehu se modlí Japonka za blížící se bouře. Ich-forma řeči Zangeziho má sugestivní účinek. Kazatel se stává hodinářem, v jehož rukou tikají hodiny lidstva, železná slova zní z písní ozubených koleček. Kdyby někdo hodil na svět číselnou síťku, byl by snad náš rozum moudřejší? Byl by jen ještě osiřelejší než dosud! Na všechna slova, končící na «та»: «цвета, занята, клевета, пята» zaznívá výhružné: «Та-та! В позади је hořící Řím a rozvrácený Cařihrad, protože Zangezi umí překračovat staletí vpřed i vzad. A slyší i prosby velkých měst k velikým bohům hlásek. Divoké hlásky je třeba ochočit jako divoké koně a pak je osedlat.

Poslední dvě části poemy jsou věnovány hoři a smíchu, které ve své zosobněné podobě přicházejí ruku v ruce na plošinu, odkud odešel Zangezi. Smích je tlustý, má v jednom uchu náušnici a dvoubarevné kalhoty jako středověcí šašci. Jeho partnerka Hoře je celá v bílém, jen klobouk má černý. Oba pronášejí dlouhé metaforické monology. Hoře uvězněná jako cizí rusalka v síti mrtvých očí marně naslouchá laskavé písní vlaštovky, zpívající o zemi, kde není stesk. Smích se natřásá v tanečním rytmu a spolu s ním i jeho jediná náušnice. Jeho tlustý zátylek objímají ruce Hoře, pro něž již kat chystá mučící kleště. Čím smutnější je Hoře, tím

208 Velemir Chlebnikov, *Zangezi*. In: Týž, *Sobranije sočinenij II*. Slavische Propyläen, B. 37, München, Wilhelm Fink Verlag 1968, 349. Dále cituji str. v textu.

209 Srov. M. Cvetajevová, *Mij Puškin*, In: *Táž, Básník a čas*. Praha, Mladá fronta 1970, 9–80.



Kulbin. N. I.: Portrét V. Chlebnikova. Litografie, 1913.

veselejší je Smích. Duši své věčné milenky Hoře přirovnává k vysokému koberci, po němž chodí nohy hvězd. Do jejich rozhovoru vstupuje moudrý stařec, který oba posílá do světa. Hoře je však tolik, že i Smích nakonec padá k zemi s rukojetí přitisknutou k ráně v boku a umírá. Skladba končí ironickým dovětkem na Veselém místě, kde dva čtenáři komentují novinovou zprávu, že se Zangezi podřezal břitvou, protože mu zlí lidé zničili jeho rukopisy. Podobně jako v Blokově *Bufo-nádě*, kde vše probíhá jen «jakoby», se vzápětí po smutné zprávě objevuje Zangezi živý a zdravý jako Petruška či jeho duch na střeše v závěrečné scéně baletu Stravinského,²¹⁰ aby prohlásil, že všechno byl jen hloupý žert.

210 Pavel Klein, *Igor Stravinskij a Sergej Ďagilen. Scénická vize baletu Petruška*. Helena Spurná (ed.), Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty. Národní divadlo 2004, 171–193.

V dlouhé historické pasáži (*Ploskost' 18*), počínající karikaturní zmínkou o Rylejevovi, jenž si údajně přál smrt rodu Rurikovců,²¹¹ obsahuje i charakteristiku Vladimíra Solovjova, sedícího v brýlích proroka za psacím stolem (srov.: «В очках ученого пророка/Его видал за письменным столом/Владимир Соловьев», 351). Chlebnikovova skladba *Zangezi*, foneticky i záměrnou exotičností připomínající Zanzibar – dějiště proslulých Apollinairových *Průř Tiresiových*, však svědčí o tom, že její autor znal i Solovjovo básnické dílo, včetně satirické hříčky *Bílá lilie* (*Belaja lilija*, 1878–1880). I když styl obou skladeb je značně disparátní, včetně aspektu žánrového, spojnicí, vedoucí ke společnému zdroji – Nietscheovu *Zarathustrovi* – je shodné začlenění ptáků, rostlin a zvířat, jejichž funkce se ovšem v obou dílech dosti liší. Místo groteskní linie, důsledně sledované Solovjovem, jde u Chlebnikova, navazujícího i na aktualizaci historických událostí, charakteristickou pro Rylejevovy *Dumy*, o jeden z prostředků k vyjádření nesmírné jazykové potence. Hravost, charakteristická pro způsob utváření neologismů, spojuje Chlebnikova s dadaismem. Jde opět o jeden z dokladů, jak mohou vznikat nezávisle na sobě díla velmi blízce strukturovaná.

Za druhou linii ruské absurdní grotesky lze pokládat Charmsovu jednoaktovku *Jelizaveta Bam*. Místo jejího děje není sice určeno, je však zřejmé, že se jedná o městský byt, v němž žije Jelizaveta se svými rodiči a podle jedné zmínky i s manželem, který však do děje nijak nezasahuje. Kromě mladé Jelizavety, jejich rodičů a epizodické postavy žebráka, jsou hlavními protagonisty Ivan Ivanovič a Petr Nikolajevič, vystupující v první scéně jen jako první a druhý hlas, ozývající se za zamčenými dveřmi bytu, kde se ukryla vyděšená Jelizaveta. Mezi téměř identickým prvním a posledním výjevem uběhne blíže neurčená doba, během níž dochází k proměnám situací i rolí. (V českém překladu jsou jednotlivé výjevy označeny žánrově odlišovanými názvy, takže tvoří devatenáct scének.²¹²) Jakmile dva nepřátelské hlasy za scénou dostanou občanská jména, probudí se v nich lidské vlastnosti: uražená ješitnost, vedoucí k vzájemné nevraživosti, chlubitost, mužská hravost, podněcovaná zájmem hezké dívky, takže místo očekávaného zatčení či fyzické likvidace následuje klaunské vystoupení, jehož diváky jsou i Tat'ka a Mamka. Ivan Ivanovič, který mezitím začal o koketující Jelizavetu projevovat zájem, se jí omlouvá, že obtěžoval a jde domů, kde jej čeká žena, jež má spoustu dětí. (Analogie s Ionescovým dramatem *Plešatá zpěvačka* /1950/, kde se z neutrálně rozmlouvající dvojice vyklubou letití manželé, je evidentní.) Zmínka o dětech je však zpestřena poznámkou, že všechny drží v zubech krabičku zápalek. K tradičním prostředkům situační komiky patří stálá záměna nepatřičných jmen po otci (Švábovna, Eduardovna, Michajlovna), jimiž oslovuje Jelizavetu Ivan Ivanovič.

211 Jedná se o zřejmý historický kalambúr, protože šlo o Romanovce a program fyzické likvidace carského rodu obsahoval mnohem radikálnější program Jižního spolku děkabristů, nazvaný podle staroruského právního spisu *Russkaja pravda*, jehož autorem byl Pavel Pestěl. Program Severního spolku, nazvaný *Konstituce*, zastávaný F. K. Rylejevem, byl umírněnější, neboť požadoval konstituční monarchii.

212 Daniel Charms, *Jelizaveta Bam*. Přel. Ondřej Mrázek, Praha, Dilia 1992. V originálu, uveřejněném na webových stránkách: www.kulichki.com/kharms/bam.html, takovoto členění není.

Dobově příznakové je i začlenění sentimentální romance, kterou si notuje Mamka na závěr výše zmíněné scény, po níž odchází s dcerou na procházku.

Absurdně vyznívá i začlenění hry na schovávanou nebo na slepou bábu, protože ukrytá Jelizaveta má být nalezena proto, aby byla zabita. Klaunské vystoupení příslušníků tajné policie je zdůrazněno rytmizováním jejich dialogů, pronášených do taktu řezání klády dřeva. Žebrák prosící v této scéně o almužnu, je požádán, aby našel Jelizavetu. Ke hře na slepou bábu se připojuje i přicházející Tat'ka. Do všeobecného veselí, kdy se všichni válejí smíchem nebo lezou po čtyřech, zaznívají Tat'kovy repliky jakoby z jiného scénáře (např. o Koperníkovi či o ptákově, kterého poznáš podle toho, že nemá zuby).

Anticipační roli má vyprávění Petra Nikolajeviče o tom, jak v mládí žil v domku, kde kromě něho byli jen švábi a myši. Nebál se tehdy ničeho, protože tam nebylo co ukrást. Jednou k ránu tam přišla žena podobná Jelizavetě Bam a vyprávěla mu, že se utkala v šermu a svého protivníka zabila – byl to Petr Nikolajevič. (Vzpomeňme na charakteristickou scénku ze třetí části absurdní trilogie Suchovo-Kobylyna *Tarelkinova smrt – Smert' Tarelkina*, 1869, v níž Tarelkin pronáší pohřební proslov nad svou vlastní rakví. Hra byla r. 1922 aktualizována cirkusově stylizovaným experimentálním provedením Vsevoloda Mejercholda.)²¹³ Příhoda vyprávěná původně Petrem Nikolajevičem je náhle dopovězena Ivanem Ivanovičem, který se tak může ptát Jelizavety, proč zabila Petra Nikolajeviče. Šokovaný Tat'ka klade řečnickou otázku, jak je možné jen tak pro nic za nic zabít člověka. Jelizaveta protestuje, že nikdy nic takového neudělala a začíná výt jako vlčice. Scéna se vzápětí mění v absurdně zabarvenou dětskou hru, provázenou říkankami, úryvky z pohádek či stručnými dotazy kupujících v prázdném krámu. Výstup končí sborovým zpěvem, do něhož zaznívá hlas houslí, bubnů, sirén a replik Ivana Ivanoviče s Petrem Nikolajevičem, protkaných pohádkovými koncovkami či kosmicky zbarveným básnickým textem. Protože jsou už čtyři hodiny, odcházejí oba protagonisté na oběd s domluvou, že následujícího dne v noci Jelizaveza Bam zemře. Přicházející Tat'ka se postaví na její obranu, oba kumpáni se ho snaží zastrašit; přesto dochází k souboji, který nabývá podoby utkání bohatýrů, tvořícího samostatnou vsuvku s uvedením skladatele i autora textu. Petr Nikolajevič je v souboji s Tat'kou raněn. Jeho závěrečný monolog je replikou vyprávění o domku, kde jsou jen myši a švábi. Ruské reálie znovu vstupují na scénu, když Jelizaveta přináší pečivo k čaji a posílá Ivana Ivanoviče pro pivo. Přicházející Mamka však Jelizavetu obviní, že zabila jejího syna. Jelizaveta marně protestuje, že se Mamka zbláznila. Závěrečná scéna je variantou začátku hry. Jen tajný Petr Nikolajevič s Ivanem Ivanovičem přinášejí svíčku, za jejímž světlem má Jelizaveta kráčet se zavřenýma očima a rukama nataženýma vpřed jako ve hře na slepou bábu. V dálce vidí osvětlenou chalupu, v níž na peci sedí Šváb Švábovič s připravenou sekerou. Scéna jako vystřižená z Kafkova *Procesu* je inovována absurdně působícími stylizovanými výpůjčkami z ruských kouzelných pohádek.

213 Konstantin Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*. London Thames & Hudson 1988, 126–127.

Vedle všech dosud zmíněných aluzí a paralel lze uvést ještě jedno dnes již klasické absurdní drama, jež se pokládá v daném žánru za iniciační – *Krále Ubu* (*Ubu Roi ou Les Polonais*, 1888; 1896) Alfreda Jarryho. Hra napsaná patnáctiletým autorem původně pro loutkové divadlo, jak byla poprvé také realizována v bytě jednoho z gymnazistů (1888), vzbudila při své premiéře v Théâtre de L'Oeuvre 8. ledna 1896 obdobný poprask jako někdejší první uvedení Hugova dramatu *Hernani* (1830). Historickým koloritem, plnicím ostatně spíše roli oblíbeného exotika, je sice *Král Ubu* bližší Chlebnikovově poemě *Zangezi*, záměrnou rustikálností a politickým podtextem, i když umístěným do kontrastní polohy státního konfliktu, však patří k linii, kam lze zařadit i *Jelízavetu Bam*. V daném případě ovšem nejde ani o shody tématické, motivické, situační či charakterové, protože boj o moc nelze srovnávat se situací člověka, jenž je této moci vydán všanc a nemá úniku stejně jako Kafkovi hrdinové. Shody však lze nalézt právě v té rovině absurdní grotesky, v níž jsou tragické či tragikomické scény vyvažovány rabelaisovskou obhroublou hyperbolou. Zatímco Charms využívá motivů dětských her či folkloru, libuje si Jarry v kaleidoskopu hodovních scén, mordů či bitev, odehrávajících se na zimních pláních Polska a Ukrajiny, protože do děje zasahuje i ruský car Alexej, údajně zpřízněný s polským králem Václavem, zákeřně zavražděným spolu se dvěma staršími syny spiklenci v čele s Králem Ubu. Z vládců se střídavě stávají poražení a pronásledovaní. Neotesaný, tlustý Táta Ubu, lstivý a zbabělý, dovede současně řídit jako Golem, takže podobně jako jeho chamtivá a intrikánská žena vyvázne vždy šťastně z každého nebezpečí. Oba nakonec naleznou spolu se svými kumpány útočiště na baltském parníku. Komédie končí sborovou písní o velikém vymývání mozků k poctě Táty Ubu, při níž jsou postupně likvidováni penzisté, jak je to dostatečně rozvedeno ve studentské parodii na gymnaziálního profesora, z níž se zrodil *Král Ubu*.²¹⁴

Filmový scénář Miloše Macourka,²¹⁵ jenž byl posléze realizován v režii Františka Brabce a s nezapomenutelnými hereckými výkony Mariána Labudy a Lucie Bílé v rolích Táty a Mámy Ubu, zdůraznil skrytou linii této absurdní hříčky, kterou scénarista zkombinoval s jejím pokračováním v podobě hry *Ubu na homolů* (1906). Zmínka Mámy Ubu o vášnivém setkání s mladým členem osobní stráže Krále Ubu, se ve filmu stává sexulání hyperbolou, činící z Mámy Ubu důstojnou protihráčku Jarryho *Nadsamce*. Filmová Mára Ubu svou samičí potencí hravě zdolá celou setninu pronásledovatelů. Pro dokreslení erotických hrátek je do scénáře vložena milostná dvojice mladičkého polského králevice a jeho snoubenky, objevujících záhady rozmnožování. Pozměněn je i závěr, kdy se Táta a Mára Ubu ocitnou místo na parníku v podzemním labyrintu kanálů, jakoby navazujícím na známou sekvenci ze závěru filmu Andrzejе Wajdy *Kanał* (1958) o potlačném povstání ve varšavském ghetu.²¹⁶

214 Poznámka prekladatel'a. In: Alfred Jarry, *Král Ubu čiže Poliaci*. Prel. Albert Marenčin. Bratislava, SVKL 1964., 168–174.

215 Alfred Jarry, Miloš Macourek, *Král Ubu*. Praha, Cinema 1996.

216 Stanisław Janicki, *Film polski od a do z*. Warszawa, WAF 1973, 256–257.

Jistou souvislost mezi *Králem Ubu* a *Jelizavetou Bam* by bylo možno sice spatřovat v rovině nacionální (postava krále Alexeje, ukrajinské bitevní pole – exotika dostatečná pro Byrona, Poea i Jarryho) nebo v morálně ambivalentních postavách Tat'ky a Mamky Jelizavety Bam, kteří posléze svědčí proti vlastní dceři, hlavní strukturální spojnicí je však především záměrné využití obnažených postupů panoptikální grotesky, navazující na antipsychologickou cirkusovou podívanou. Nezávazná zábavnost tohoto žánru, jenž ostatně přitahoval již symbolisty, je však spjata s burcujícím, politicky aktuálně motivovaným podtextem, jenž tato díla spojuje se zjitřujícím poselstvím existencialismu.



Maturin, P: Obálka k „nadpovídce“ *Zangezi*. 1922.