

Kšicová, Danuše

## Dramatika ruského symbolismu

In: *Dramatika ruského symbolismu : hry v originále. I.*,  
Konstantin Balmont, Valerij Brjusov. 1. vyd. Brno: Masarykova  
univerzita, 2001, pp. 5-7

ISBN 8021026901

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/144963>

Access Date: 27. 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.

## Dramatika ruského symbolismu

Ve druhé polovině 19. století se v Západní Evropě začíná projevat krize divadla. Příčiny se shledávaly ve sféře duchovní i materiální a rovněž v sociální proměně společnosti a s tím spjaté změně herce, diváka či samotného místa děje. „Divadelnost života na královském dvoře byla nahrazena divadelností moderního města a život aristokracie jako subjekt divadla byl nahrazen životem buržoasie.“<sup>1</sup> Herci i konzumenty divadla se stávali měšťané, dějištěm velkoměsto se salony, kavárnami a divadly. Přes velký rozvoj divadla se začíná pochybovat o jeho dalších perspektivách. To vše ohlašovalo nástup moderny. Jakousi přípravnou fází změny estetických hodnot byly Wagnerovy reformy opery a jedinečná zkušenost bayreuthských festivalů, kde byl uváděn do praxe Wagnerův požadavek „Gesamtkunstwerku“, tvůrčího propojení všech druhů umění. Wagnerovi ostatně věnoval svou zásadní studii *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872) Friedrich Nietzsche, jenž byl v té době velkým skladatelovým obdivovatelem. Nietzscheovo zdůraznění mýtických zdrojů umění, jež člení na apollinské, spjaté s výtvarným projevem, a dionýzské, neboli hudební, později výrazně ovlivnilo řadu divadelních teorií, budovaných na Nietzscheově myšlence, že řecká tragédie se zrodila právě díky sepětí obou těchto složek. Nietzscheova polemika se Schopenhauerovým pesimistickým názorem na lyriku jako umění poloviční do značné míry předznamenala budoucí lyrizaci dramatu, charakteristickou pro symbolismus, který se nejvýrazněji projevil v poezii a malířství.

V Rusku byl vývoj divadla a dramatu velmi odlišný od Západní Evropy. První dvorské divadlo vzniklo na popud cara Alexeje Michajloviče r. 1672 při příležitosti oslav narození následníka trůnu Petra Velikého. Němečtí a posléze i ruští herci zde uváděli hry na náměty ze Starého zákona. Carská scéna po pěti letech zanikla. Stejně krátké trvání mělo i moskevské divadlo, založené počátkem 18. století Petrem I. O vlastním

---

<sup>1</sup> František Deák, *Symbolistické divadlo*. Bratislava, Tália-Press 1996, 29–32. Jde o parafrázi myšlenek Luciena Muhlfelda, *La Fin d'un art*. La Revue d'Art Dramatique. 1. 10. 1890.

začátku divadla proto můžeme mluvit až v polovině 18. stol. Pozoruhodné však je, že vzniklo z podnětu nešlechtice – kupce F. G. Volkova, který se pak stal prvním impresáriem a režiserem oficiální scény v sídelním městě. Valná část herců a hudebníků soukromých šlechtických divadel, populárních v 18. století, byla angažována z nevolníků. Významnou roli sehrálo v Rusku také tzv. „školní“ divadlo, pěstované v duchovních akademiích. V lidovém prostředí předváděli od raného středověku divadelní scénky různých žánrů a forem lidoví herci, hudebníci a kejklíři – tzv. skomoroši.<sup>2</sup> Vliv této staré divadelní tradice je patrný v ruském experimentálním divadle. Za analýzu z tohoto aspektu by stálo např. Blokovo *Panoptikum (Balagančik)*. Výše uvedený sociologický aspekt by tedy vedl k nutnému zjednodušení. Kromě toho v nevolnickém a absolutistickém Rusku literatura, a tím spíše divadlo, často suplovaly roli politického a společenského korektivu. Proto se tak dařilo komedii a satíře. Koncem 19. století však byla situace zcela jiná. Ruská literatura i hudba nabyly světové proslulosti. Nastupuje generace průbojných výtvarníků, režisérů, filozofů a básníků, kteří často žili po řadu let v zahraničí. Rusko-francouzská bilingválnost byla ostatně pro šlechtu z hlavních kulturních center samozřejmostí. Kulturní výměna v té době funguje velmi pružně. Nebývalého rozsahu a vysoké úrovně dosahuje překladatelství, na němž se podílejí významní básníci a spisovatelé. Ruská divadla uvádějí pohotově díla předních dramatiků – H. Ibsena, O. Wildea, M. Maeterlincka aj.<sup>3</sup> Symbolismus, jenž otevírá prostor pro těžko zachytitelný svět ireálna pomocí mnohознаčného básnického symbolu, vzniká v Rusku jen o několik roků později než ve Francii. Podobně jako ve Francii se ruský symbolismus ve své počáteční fázi prolíná často v těchže dílech s dekadencí, jejíž výzkum byl v Sovětském svazu z ideologických důvodů po dlouhou dobu opomíjen.<sup>4</sup>

---

2 *Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra. Ot istokov do konca 18 veka.* T. I., Moskva, Iskusstvo 1977.

3 N. A. Nilsson, *Ibsen in Rußland.* Stockholm, Almqvist 1958. Miluše Zadražilová, *Evropské kontexty vývoje ruské prózy a dramatu na přelomu 19. a 20. století.* In: *Východoevropské studie I. Východoevropská moderna a její evropský kontext.* I. Praha, Karolinum 1999, 25–48.

4 Jako jeden z prvních si specifiky symbolismu a dekadence v ruském básnictví povšiml sémiotik I. P. Smirnov v kn.: *Chudožestvennyj smysl' i evoljucija poetičeskich sistem.* Moskva, Nauka 1977. Poté následovala monografie polského badatele J. Smagy, *Dekadentyzm w Rosji.* Wrocław, PAN, Ossolineum 1981. Výzkum obou těchto směrů je aktuální i v současné době, sr. např. Je-

Je to charakteristické pro tzv. „starší“ symbolisty: D. S. Merežkovského, jeho ženu Zinaidu Gippiusovou, K. D. Balmonta, V. Brjusova, V. Sologuba, V. Ivanova aj. Ve Francii periodika obou směrů začala vycházet téměř paralelně (*Le Symbolisme, Le Décadence*, 1888). Manifest francouzského symbolismu z pera Jeana Moréase (1885) je předešel jen o tři roky.<sup>5</sup>

Nástup moderny byl v Rusku ohlašován od konce 70. let 19. století neoromantismem a impresionismem, jež se projevovaly jak v literatuře, tak v malířství a hudbě. V téže době začíná přípravné období symbolismu. V ruském výtvarném umění se hovoří o protosymbolismu v souvislosti se známým kulturním centrem v Abramcevu u Moskvy.<sup>6</sup> Ostatně právě z tohoto místa, sdružujícího talentované umělce různých profesí, vzešel podnět inscenovat pohádkovou hru tvůrce ruského divadelního repertoáru druhé poloviny 19. století **Alexandra Nikolajeviče Ostrovského** (1823–1886) *Sněhurka* (Sněguročka, 1873) se scénickými návrhy **Viktora Vasněcova** a hudbou **Nikolaje Rimského-Korsakova**. Lze-li o tomto divadelním počínu hovořit v souvislosti s vývojem ruské secese,<sup>7</sup> pak z jiného úhlu pohledu můžeme v této poetické feérii spatřovat předzvěst symbolického nazírání životní reality. Sněhurka – dcera Mrazu a Vesny – umírá při prvním doteku lásky, symbolizovaného paprsky vycházejícího jarního slunce. Drama končí dvojí smrtí – Sněhurky i jejího vášnivého milence Mizgira, jenž bez milované dívky nechce žít. Podobně jako v pozdějším absurdním dramatu však smrt hlavních protagonistů diváka příliš nedojme. Syžet je rozvíjen v rytmu kalendářního roku, v němž zima, v lidových rituálech symbolizovaná vynášenou smrtkou, nutně ustupuje vlně nového života. Folklorním sepětím lásky a smrti, na něž upozornil již Michail Bachtin,<sup>8</sup> Ostrovskij předjímá základní téma ruského symbolismu a dekadence, v nichž jsou láska a smrt hlavními hrdinkami. Za podobnou

---

lena Tyryškina, *Ot dekadansa k futurizmu: logika estetičeskoj evolucii (russkaja literatura 1890-ch – 1900-ch gg.* Slavia Orientalis 48, 1999, 4, 537–548.

<sup>5</sup> A. Barré, *Le Symbolisme*. Genève, Slatkine Reprints, 1970.

<sup>6</sup> A. A. Rusakova, *Simvolizm v russkoj živopisi*. Moskva, Iskusstvo. 1995, 7–22.

<sup>7</sup> Danuše Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. Brno, Masarykova univerzita 1998, 114–116. Táž, *Mýtus a filozofie života v poetice ruské a české moderny*. Česká slavistika, Praha, Euroslavica 1998, 199–205.

<sup>8</sup> M. Bachtin, *Formy vremeni i chronotopa v romane*. In: Týž, *Voprosy literatury i estetiky*. Moskva 1975, 234–407.

ouverturu ruského symbolistického dramatu, tentokrát však v absurdně groteskní podobě, lze pokládat intelektuální komedie **Vladimíra Sergejeviče Solovjova** (1853–1900). Proslulý filozof, jehož vize Sofie – Duše světa – spojující do ideální jednoty dobro, pravdu a krásu, dala filozofický základ poezii mladších ruských symbolistů, si v nejznámější komedii *Bílá lilie* (*Bělaja lilija*, 1878–1880) tropí posměch ze své stěžejní filozofické teze o „věčném ženství“. To byl zdroj **Blokovy** *Překrásné Dámy*, jeho tajemné *Neznámé*, podvojně hrdinky poemu *Noční fialka* a ženy v množném čísle jeho básnických dramát. Pro ruský symbolismus a secesi je podobné snižování velikých témat stejně charakteristické, jak tomu bylo v romantismu. I Lermontov v burlesce *Pohádka pro děti* ironicky komentuje osud poemu *Démon*, kterou psal po celý život. (Předpokládá, že ji někde ve sklepe žerou myši.)

Vlastní začátek ruského symbolismu je spjat se symbolickým gestem. R. 1893 vychází programní stať D. S. Merežkovského *O příčinách úpadku a o nových proudech v současné ruské literatuře*, formující estetické kredo nastupující antipozitivistické generace. Hlásí se v ní k filozofickému odkazu I. Kanta a ke Goethovu přesvědčení, že umělecké dílo je tím krásnější, čím je hlubší a rozumem tíž pochopitelné. Ještě důrazněji to vyjádřil Ťutčev veršem: „Vyslovená myšlenka je lež.“ V duchu Poea a Baudelaira Merežkovskij zdůrazňuje, že krásné musí být neočekávané a vzbuzovat náš údiv. Od nového umění proto požaduje mystičnost, symboličnost vyjádření a sílu uměleckého působení.<sup>9</sup> Jak si ještě ukážeme dále, mnozí představitelé ruského symbolismu tyto myšlenky posléze rozvíjeli a doplňovali. Do popředí se dostávala díla dalších filozofů: A. Schopenhauera, F. Nietzscheho, V. Solovjova a H. Bergsona, programově vyjadřující odklon nastupující generace od realismu a filozofického materialismu.

Paralelně se formovala nová básnická generace. První sbírka *Básní* (*Stichotvorenija*, 1890) budoucího „krále ruských básníků“ K. D. Balmonta sice propadla a autor se k ní později nehlásil, citovanému manifestu však předcházela kniha veršů Merežkovského s programním názvem *Symboly* (*Simvoljy*, 1892). Poté se objevily tři sborníky poezie a prózy, jež pod názvem *Ruští symbolisté* (*Russkije simvolisty*, 1894–95) vydal Valerij Brjusov, pravděpodobný autor většiny příspěvků a překladů, jež opatřil řadou pseudonymů. Skrytý literární záměr mu vyšel. Nový literární a umělecký směr byl na světě. Na básnické nebe vycházejí nové hvězdy.

<sup>9</sup> D. S. Merežkovskij, *O příčinách úpadku i o nových tečeních v sovremennoj ruskoj literature*. Literaturnyje manifesty, I. München 1969, 13.

Balmont i Brjusov vydávají jednu sbírku za druhou, Merežkovskij píše filozoficky hluboce fundované románové trilogie. Spolu se svou ženou Zinaidou Gippiusovou vede v Petrohradě proslulý literární salon a vydává časopis *Nová cesta (Novyj put')*. Postupně vychází řada dalších modernisticky orientovaných periodik a almanachů. Proslulosti dosáhl časopis ruské secese *Svět umění (Mir iskusstva, 1899–1904)* v čele s **S. P. Ďagilevem** a **A. M. Benoistem**, v Moskvě vycházel vůdčí symbolistický časopis *Váhy (Vesy)*, redigovaný **V. Brjusovem**, a reprezentační secesní rusko-francouzský časopis *Zlaté rouno (Zolotoje runo)*, vydávaný bohatým moskevským finančníkem a štědrým mecenášem umění **Nikolajem Rjabušinským**. Na jejich stránkách se setkávali literáti s výtvarníky i hudebníky, úspěšně se rozvíjela esejistika a kritika. Většina básníků se věnovala také uměleckému překladu, který byl často důležitým zdrojem jejich příjmů. Tak tomu bylo zvláště u **K. D. Balmonta**, který překládal systematicky celé sebrané spisy E. A. Poea či G. B. Shelleyho. Vedle básní a prózy se tlumočila rovněž významná dramatická díla klasiků současných autorů, a to natolik, že překladová literatura několikanásobně přesahovala domácí literární produkci. I to je důležitý materiál, doplňující tvůrčí profil ruských dramatiků.

Vzhledem k tomu, že u kolébky ruského symbolismu stáli především básníci, což bylo charakteristické ostatně i pro francouzskou literaturu, stala se jeho doménou zpočátku především poezie. V ruském dramatu a divadle se symbolismus etabluje až v prvním desetiletí 20. století – tedy o deset let později než na Západě.<sup>10</sup> Přesto bylo napsáno již v polovině 90. let jedno pozoruhodné symbolistické drama. Jeho autora **A. P. Čechova** bychom mohli jen stěží označit za programového symbolistu, třebaže řada jeho děl z poloviny 90. let je se symbolismem úzce spjata.<sup>11</sup> Mám na mysli hru mladého Trepljova, kterou dramatik vložil do svého *Racka (Čajka, 1896)*. Přestože diskuse o novém typu dramatu, jehož základem se

<sup>10</sup> F. Deák, *Symbolistické divadlo, o. c.*

<sup>11</sup> Snad nejmarkantněji je to patrné v novele Černý mnich (*Černyj monach, 1894*). Srov. V. I. Kulešov, *Realizm Čechova v sootnošenii s naturalizmom i simvolizmom v ruskoj literature konca 19-go – načala 20-go vv.* Čechovovskije čtenija v Jalte. Moskva, Kniga 1973. Řadu materiálů obsahují sborníky z konferencí, konaných v Badenweileru v l. 1985 a 1994 (srov. R. D. Kluge, Hrsg., *A. P. Čechov. Werk und Wirkung, I-II*, Wiesbaden, Otto Harrasowits 1990, 1994. *A. P. Čechov, Philosophie u. Religion in Leben u. Werk.* München, O. Sagner 1997. D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar, o. c.* 120–127.

měla stát mystérie, se vedla na stránkách tisku či za nočních diskusí ve „věži“, jak se tehdy říkalo petrohradskému literárnímu salonu Vjačeslava Ivanova, probíhaly až téměř o deset let později, Čechov strukturu tohoto žánru geniálně předjímá. Hlavní postavou je Duše světa, tedy bytost mystická. Úryvek hry, který zazněl na promyšleně aranžované přírodní scéně, je zřejmým výsekem z delšího monologu. Hra je totiž předčasně přerušena. Monologičnost se posléze stala jedním z charakteristických rysů symbolistických mystérií. Filozofickým zdrojem dramatu byl nejen Vladimír Solovjov, ale i Friedrich Nietzsche, kterého Čechov četl již na gymnáziu, a apokalyptické Zjevení sv. Jana. Ve všech těchto textech hrají důležitou roli kontrapunktu zvířata. Ve Zjevení sv. Jana je Pán obklopen čtveřicí zvířat: lvem, teletem, bytostí podobnou člověku a orlem.<sup>12</sup> Nietzscheova Zarathustru provází početná skupina zvířat, které Zarathustra pokládá za čistší bytosti než je člověk (*Tak pravil Zarathustra*, 1883–1884). Trepljovova antiutopie, zobrazující svět před naprostým zánikem, však obsahuje jen vzpomínku na živé bytosti, jež zanikly spolu s člověkem již před tisíci lety. Všichni tvorové až do poslední pijavice<sup>13</sup> se slily do jediné duševní substance, jež má právo promluvit jen jedenkrát za sto roků. Čechovův text je předzvěstí řady antiutopií, které do světa ruského dramatu vnesl symbolismus. A prorocký je i osud scénické realizace této hry ve hře, jež propadne stejně, jako později ty nemnohé symbolistické experimenty, jež byly inscenovány. Je příznačné, že Čechova *Racka* objevilo po jeho neúspěchu v Alexandrinském divadle až proslulé Moskevské umělecké divadlo, jehož inscenace *Racka* r.1898 otevřela Čechově dramatice cestu na ruská a záhy i zahraniční divadla. Hlavní tvůrce MCHATu Konstantin Stanislavskij vytvořil r. 1905 symbolistické Studio na Povarské ulici v Moskvě. Přestože činnost studia brzo přerušily revoluční nepokoje r. 1905, právě tam si poprvé vyzkoušel své režijní schopnosti Vsevolod Mejerchold.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Zjevení sv. Jana*, kap. 4, *Biblií svatá* aneb všechna Písma Starého i Nového zákona. Praha 1917, 254.

<sup>13</sup> Srov. scénu, v níž se Nietzscheův Zarathustra setkává s bahenním člověkem, jenž se záměrně nechal v bažinách vyssávat pijavkami, symbolizujícími svědomí. *Tak pravil Zarathustra*, kap. *Pijavka*. Praha, Odeon 1968, 225–228.

<sup>14</sup> O. Radiščeva, *Stanislavskij i Nemirovič-Dančenko. Istorija teatral'nych otnošenij*. 1898–1906, Moskva 1997. Cit. dle Naděžda Lindovská, *Ruské symbolistické divadlo*. In: *Ruská symbolistická dráma*. Bratislava, Národné divadl-

Intenzivní diskuse o charakteru symbolistického dramatu a jeho prezentace na stránkách literárních časopisů a almanachů jsou spjaty s prvními lety nového století. Bohatou žej přinesl zvláště moskevský almanach *Severní květy* (*Severnyje Cvety*, I-V, 1901–1911), vydávaný hlavním symbolistickým nakladatelstvím Skorpion a tištěný v typografii významného mecenáše A. I. Mamontova. Hned na úvod prvního ročníku je zařazeno mystické drama **Zinaidy Gippiusové** *Svatá krev* (*Svjataja krov'*, 1901), inovující pohádkové téma rusalky toužící po lidském srdci, sepětím s námětem rituální vraždy, přinášející prokletí věčné viny. Další mystérie, tentokrát z pera studenta moskevské univerzity a pozdějšího vůdčího teoretika symbolismu Andreje Bělého, byla zařazena do třetího ročníku. Téma Vykupitele je v torzu jednoaktovky *Příchozí* (*Prišedšij*, 1904) spjato s motivem velekněze, za jehož maskou se skrývá prázdno. Jak tomu bývá často v tvorbě dvou pobratimů, přátel a rivalů Andreje Bělého a Alexandra Bloka, v Blokově hře *Král na náměstí* (*Korol' na ploščadi*, 1906; 1907) nalezneme myšlenku velmi blízkou Bělému. O králi, k němuž se upírají naděje sužovaného města, se lidé v kritickém okamžiku přesvědčí, že je to jen hliněná modla. Čtvrtý ročník *Severních květů* zahájilo jediné drama K. D. Balmonta *Trojí květenství* (*Tri rascveta*, 1905). Do téhož ročníku pak byly zařazeny jedny z nejvýznamějších antiutopií – Brjusovova apokalyptická tragédie *Země* (*Zemlja*) a Ivanovův *Tantalos* (*Tantal*). Paralelně vznikaly hry nejvýznamějšího symbolistického dramatika Alexandra Bloka, jenž r. 1906 spolupracoval s experimentálním petrohradským divadlem Komissarževské. Výsledkem byla pětice jeho her, z nichž největšího scénického úspěchu se dočkalo nepochybně *Panoptikum* (*Balagančik*). Hra vznikla z podnětu G. I. Čulkova, jenž Bloka na jedné ze seancí u Vjačeslava Ivanova požádal, aby svou stejnojmennou báseň rozpracoval do hry, jež by mohla být uvedena v připravovaném symbolistickém divadle *Fakely* (*Pochodně*). Divadlo založeno nebylo. Blokova groteska byla uvedena 30. prosince 1906 u Komissarževské ve vynalézavé režii Vsevoloda Meyercholda, jenž si zde úspěšně zahrál Pierrota.<sup>15</sup> Hra i její scénické ztvárnění měly pro vývoj moderního divadla zásadní význam. Přiznivě přijetí burlesky Bloka podnítilo k napsání dalších her. Uvedení lyrického dramatu *Něžnakomka* (*Neznámá*, 1906; 1907) v divadle Komissarževské však zakázala cenzura. Stejný osud postihl citovanou hru *Král na náměstí*,

---

né centrum Tália-press 1997, 5–28. Jevg. A. Znosko-Borovskij, *Russkij teatr načala 20 veka*. Praga, Plamja 1925, gl. IV, Studija M. Ch. T., 254–265.

<sup>15</sup> A. Blok, *Sočinenija v 2-ch tt.* Moskva, Gos. izd. chud. lit 1955, t. 1, 774–779.



vyjadřující v dramatické zkratce dusnou atmosféru revolučního roku 1905. O něco později bylo napsáno autobiografické drama *Pesnja sudby* (*Píseň osudu*, 1908, přepracováno 1919) a středověké podobenství *Roza i krest* (*Růže a kříž*, 1912).<sup>16</sup> Paralelně vznikala dramata dalších představitelů ruského symbolismu: Innokentije Annenského, Fjodora Sologuba aj., i autorů, kteří v dalším svém vývoji směřovali jinam. Tak tomu bylo v případě jednoho z největších dramatiků té doby Leonida Andrejeva, jehož hry *Žizň čelověka* (*Život člověka*, 1907), *Car' golod* (*Car hlad*, 1908), *Čěrnyje maski* (*Černé masky*, 1908), *Anafema* (*Prokletec*, 1909) směřují od symbolismu k expresionismu, zatím co jiné paralelně vznikající divadelní hry rozvíjejí spíše podněty realistické dramatiky. Totéž ostatně platí o poměrně rozsáhlém dramatickém díle Valerie Brjusova, které v tomto svazku představujeme.

Dramatická tvorba dvou „starších“ ruských symbolistů **Konstantina Dmitrijeviče Balmonta** (1867, Gumnišči, Šujský okres, Vladimírský kraj – 1942, Noisy-le-Grand u Paříže) a **Valerije Jakovlevič Brjusova** (1873, Moskva – 1924, Moskva), kterou jsme zařadili do prvního svazku ruského symbolistického dramatu, je značně disparátní co do rozsahu, sémantiky i dramatické struktury. Oba autoři, jež od sebe dělil věkový rozdíl pouhých šesti let, vstupovali do literatury téměř současně. Oba žili v Moskvě a osobně se znali. Pomineme-li první Balmontovu neúspěšnou sbírku,<sup>17</sup> kterou autor posleze až na několik exemplářů spálil, vstupovali do literatury prakticky současně. R. 1894 Balmont vydal sborník *Pod severnym nebom* (*Pod severním nebem*), Brjusov paralelně s vydáním tří svazků almanachu *Russkije simvolisty* připravil k vydání první verše s provokujícím názvem *Chefs d'oeuvre* (*Šedevry* 1895, *Skvosty*). Oba autoři psali eseje a překládali. Pro Balmonta se překlady staly hlavním zdrojem jeho příjmů. Brjusov, jenž z počátku přijímal Balmontovu tvorbu s obdivem, měl k ní později celou řadu výhrad. Ostře kritizoval jeho překlady i scénickou realizaci Balmontova jediného dramatu *Tri rascveta* (1905, *Trojí květenství*),<sup>18</sup> otištěného stejně jako Brjusovovo antiutopické drama *Zemlja*

<sup>16</sup> D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*, o. c. 128–150. Naděžda Lindovská, *Ruské symbolistické divadlo*, o. c.

<sup>17</sup> *Sborník stichotvorenij*. Jaroslavl, Tipografija G. Falk 1890. Autor ji vydal vlastním nákladem; kniha obsahovala 21 originálních básní. Její druhou část tvoří překlady ze S. Proudhoma, A. Musseta, H. Heineho aj.

<sup>18</sup> Název vytvořil Pavel Klein a poprvé jej užil ve své semestrální práci Konstantin Dmitrijevič Balmont (dramatik), Brno 1996.

(1905, *Země*) v témže čtvrtém svazku almanachu *Severnyje cvety*, vydaného v Moskvě v typografii mecenáše ruské moderny A. I. Mamontova.<sup>19</sup> Charakter jejich tvorby se však dosti výrazně lišil. Oba sice začínali jako symbolisté a dekadenti, v dalším vývoji však směřovali jinam. Z Balmonta se stal počátkem 20. století programový impresionista, stylisticky spjatý se secesí,<sup>20</sup> v podstatě racionálně zaměřenému Brjusovovi, vzděláním historikovi, byla vždy bližší syžetová lyrika. Podobně jako Svatopluk Machar vytvořil řadu emocionálně koncipovaných výjevů z historie, tvořících mnohdy jakési pendant k ruskému výtvarnému umění. Taková je např. jeho sugestivní báseň *Pompejanka* (sb. *Urbi et Orbi*, 1901), zpracovávající v erotické rovině téma Brjullovových Pompejí (srov. jeho obraz *Poslední den Pompejí*, 1833). Téma lásky a smrti, jež je pro tuto báseň charakteristické, se stalo stěžejním námětem jediného Balmontova dramatu. Balmontova koncepce lásky byla totiž zcela romantická. Explicitně o tom mluví v předmluvě k překladu Wildeovy hry *Salomé* (1908), na němž se spolu s ním podílela Balmontova druhá manželka Je. A. Andrejevová. Esej nazvaná příznačně *O ljubvi* (1903, *O lásce*) vyjadřuje básníkovo přesvědčení, že 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 Ďábla.“<sup>21</sup> Přesně takovou filozofickou podobu dal Balmont svému dramatu *Trojí květenství* (*Tri ras-cveta*, 1905).<sup>22</sup> Kompozice hry je budována na principu písni kalendářního roku. Začíná svěžestí dubna, vrcholí v plném létě, perzonifikovaném postavami sedmi květů, jejichž píseň provází děj ve stylu antického chóru, a končí zimní nocí. Drama o třech obrazech je koncipováno jako trojí podobenství lásky, jež nikdy nedochází svého naplnění. V prvních dvou případech proto, že jde o vztah jednostranný, v němž dívka hraje roli femme fatale, přinášející svým partnerům záhubu. Pocitem stárí a milostných zkušeností, neopovídajících jejímu vzhledu, připomíná hrdinku Čapkova dramatu *Věc Makropulos*. Její charakterové vlastnosti i úděl komentuje

19 Balmontovým dramatem svazek začíná a Brjusovovým končí.

20 D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*, o. c. 213–225.

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

22 *Severnyje cvety* 4, 1905, 1–28. Knižně drama vyšlo ve vyd. N. V. Pirožkova, SPb. 1907.

romantická postava Ducha života ( Prizrak žizni). Jméno Jelena i výjimečnost krásy ji spojují s řeckou Helenou, příčinou Trojské války. Stejně jako ona kolem sebe šíří smrt. Jinoch z prvního obrazu zahyne, protože není schopen splnit dívčino přání. Druhý milující se zabíjí, protože nesnese pokoru odmítnutí. Jeleniny představy o dokonalosti splňuje pouze Básník. Jejich vzájemné okouzlení a touha po nejvyšší blaženosti však vedou k dobrovolné smrti v proskleném domě uprostřed zasněžených hor a nekonečného temného nebe s miliony hvězd. Jen v ledovém království ticha lze uchovat harmonii okamžiku nejvyššího štěstí. Faustovo zvolání: „Minuto sladká, neprchej!“ ústí podle Balmonta do věčného nebytí. Hra vznikla z Čechovova podnětu a je snad inspiračně spjata i s některými Maeterlinckovými dramaty o smrti.<sup>23</sup> Skutečnost, že byla napsána nedlouho poté, co Balmont uvedl svou předmluvou překlad Wildeovy *Salomé* z pera V. a L. Andrusonových, je však nepopiratelným faktem. Uvedena byla na scénu pouze jednou, a to v době pro podobný divadelní experiment zcela nevhodné. Její premiéra se konala na scéně nového moskevského Divadla tragédie,<sup>24</sup> založeného hercem MCHATu N. N. Vaškevičem. Původně se mělo hrát představení 10. prosince 1905. Premiéra však byla odložena pro pouliční demonstrace. K uvedení hry a zahájení provozu divadla tak došlo až 4. ledna 1906. Na scénickém řešení se podíleli známí symbolističtí výtvarníci N. N. Sapunov a S. Ju. Sudějkina, kteří se snažili odlišit atmosféru děje hrou různobarevných závojų. Návštěvníkům se rozdávaly živé květiny. Hra přesto propadla. Nelíbila se experimentální scéna s černým horizontem a zřejmě nezaujala ani vlastní tragédie. Představení podrobil ostré kritice i Balmontův blízký přítel Valerij Brjusov.<sup>25</sup> Autor, jehož s divadlem sblížila řada divadelních překladů,<sup>26</sup> se k vlastní dramatické tvorbě již nikdy nevrátil.

---

<sup>23</sup> Může jít o vliv Maeterlinckových jednoaktovek *Vetřelkyně*, *Nitro* a *Slepici*, jejichž překlady byly pořízeny pro MCHAT.

<sup>24</sup> Divadlo bylo záhy přejmenováno v duchu soudobých symbolistických experimentů, navazujících na antickou tragédii, na Dionýzovský spektakl (Dionisovo dejstvo).

<sup>25</sup> Vesny 1906, č. 1, s. 74. Podrobněji srov. *Istorija russkogo dramatičeskogo teatra*. T. 7, 1898–1917, Iskusstvo, Moskva 1987, 317–318 a diplomovou práci Pavla Kleina, *Příspěvky k dějinám ruského symbolistního divadla první vlny*. (Balmont – Brjusov – Gippius). Filozofická fakulta, Brno 1999.

<sup>26</sup> Viz komentář ke hře.

Velmi slabou scénickou odezvu mělo i dramatické dílo Valerie Brjusova, jehož význam na rozdíl od lyrika Balmonta spočívá především v próze. Zatímco Balmontova prozaická díla zůstávají nezaslouženě zcela ve stínu jeho poezie,<sup>27</sup> Brjusovovy novely a romány, především *Ohnivý anděl* (*Ognennyj angel*, 1908) a *Oltář vítězství* (*Oltar'pobedy*, 1913) jsou spolu s novelami a verši stále předmětem čtenářského zájmu. Zato poměrně rozsáhlá dramatická tvorba Brjusovova je dnes prakticky neznámá. Příčin je zřejmě několik. Brjusov se neúspěšně pokoušel prosadit již první jednoaktovku *Vášeň na letním bytě* (*Dačnyje strasti*, 1893). Parodií na námluvy, v nichž hlavní roli hrají peníze, hra navazuje na styl Gogolových a Čechovových komedií. Ironickou citací veršů autobiografické postavy mladého básníka Brjusov předjímá jednu z čechovských her Maxima Gorkého *Letní hosté* (*Dačniki*, 1904). Jejím otištění a uvedení na scéně však zabránila cenzura. Autor si zřejmě svého prvního pokusu příliš necenil, proto jej nezařadil ani do *Sebraných spisů*, jejichž vydávání přerušila první světová válka.<sup>28</sup> Hra byla prozatím otištěna jen časopisecky, a to dlouho po autorově smrti (1939). Po více než desetileté přestávce se Brjusov vrátil k dramatickému útvaru antiutopií *Země* (*Zemlja*, 1904; 1905). V chronologickém sledu za ní následovala jednoaktovka *Poutník* (*Putnik*, 1910; 1911), tragédie na tehdy populární antické téma *Zesnulý Protesiláos* (*Protesilaj umeršij*, 1911; 1912), torzo o jednom dialogu *Pythágorovci* (*Pifagorejci*, 1920; 1921), řazené do lyriky, a další dvě antiutopie *Diktátor* (1921; 1984) a fragment hry *Svět sedmi pokolení* (*Mir semi pokolenij*, 1923; 1973). S literárněhistorickým Brjusovovým zájmem o Puškina souvisí jeho realizace Puškinova náčrtu komedie *Napravení hráče* (*Urok igroku, začátek 20. let*; 1927).

Ze všech těchto děl se hrálo po nějakou dobu v Petrohradě i v provincii pouze freudovsky koncipované psychodrama *Poutník*.<sup>29</sup> S analyzovanou hrou Balmontovou je spojuje táž bachtinská reminiscence na mýtický chápaný koloběh 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

27 Srov. předmluvu D. Kšicové ke knize *K. D. Balmont – Duše českých zemí*. Brno, MU 2001.

28 V. Brjusov, *Polnoje sobranije sočinenij i perevodov*. T. 1–4, 13, 15, 21. SPb. 1913–14, hra obsahuje sv. 15.

29 V *Istorii ruskogo dramatičeskogo teatra*, t. 7, 1898–1917, 77 je uveden jen povšechný údaj, že se hra uváděla v Petrohradě a na provinčních scénách.

román *Ohnivý anděl*, dokončený jen o tři roky dříve. Romantickému koloritu odpovídá výběr prosté hrdinky – lesnickovy dcery, žijící uprostřed lešů. Schéma selanky je však postupně stíráno dívčíným monologem, odhalujícím beznadějnější životní perspektivy. Psychologická i dějová křivka tak odpovídá principům negace negace, charakteristickým pro námluvy Shakespearova *Richarda II.* či Dona Juana z Puškinovy malé tragédie *Kamenný host*. Nevítaný tajemný a záhadně mlčenlivý host je v závěru osloven jako vytoužený mileneček. Tím větší je šok, jenž vždy provází nečekané zjevení smrti.

Smrt a touha po překročení jejího prahu je charakteristická pro Brjusovovo celovečerní drama *Zesnulý Protesilaos (Protesilaj umeršij, 1910; 1911)*. Byla to jedna z her, jež byly téměř ve stejné době napsány na téma torza Euripidovy *Laodamie*. Námět se stal od konce 19. století velmi populární. Oslovil Stanislava Wyspiańského (*Protesilaos a Laodamie, 1898*), Innokentie Annenského (*Laodamie – Laodamija, 1906*), Fjodora Sologuba (*Dar moudrých včel – Dar mudrych pčel, 1906*) a posléze i Brjusova. Každý z autorů vytvořil svou variantu touhy novomanželky Laodamie po zesnulém manželovi. Brjusov zesiluje erotický motiv. Jeho Laodamie chce především nahradit ztrátu svatební noci. Když zjistí nepřeklenutelnost propasti mezi světem živých a mrtvých, rozhodne se následovat manžela do podsvětí. Antická stylizace se projevuje v celé struktuře veršovaného dramatu, kde chór hraje roli komentátora a informátora. Folklorně je pojata postava čarodějnice, přestože se slovně začleňuje do řeckých reálií.

Brjusovova první celovečerní tragédie *Země* zahajuje celý cyklus jeho antiutopií, které autor vymýšlel již jako gymnazista. Prakticky ve stejné době napsal ve stylu reportáže katastrofickou prózu *Republika Jižního Kříže (Respublika Južnogo Kresta, 1905; 1906)* z umělé civilizace na Jižním pólu, o tři roky později novelu *Povstání strojů (Vosstanije mašin, 1908; 1976)*, předcházející Čapkovu *Továrnu na absolutno (1922)*. Drama *Země* je ze všech těchto děl nejdepresivnější, protože líčí absolutní zánik života na zemi, zbavené kyslíku. Umělá civilizace, vybudovaná v hlubokém podzemí, je líčena v poslední fázi, vedoucí ke kultu smrti. Vrahové svých blízkých nesou hrdý název sekty Osvoboditelů, i moudrý učitel pouze předstírá možnost východiska. Ví, že cesta za sluncem skončí katastrofou pro všechny, a přesto jí napomáhá. Společný zánik všech mu připadá méně krutý než postupné strádání podněcující zvířecí instinkty. Bal-montův kult slunce, vyjádřený jeho sbírkou *Budeme jako slunce (Budem kak solnce, 1903)* či Wolkova perzifikace slunce jako velikého básníka nabývá v Brjusovově pojetí apokalyptické podoby. V jeho studené záři

umírá v křečích poslední zbytek lidstva. Jestliže se na této první Brjusovově katastrofické hře projevily nálahy fin de siècle, pak další z jeho významných antiutopií *Diktátor*, napsaná již po prvních zkušenostech s diktaturou po Říjnové revoluci, přináší zjevné vlivy této změněné politické situace. Do popředí se dostává problematika moci, provázená ztrátou jakýchkoli etických zábran. Porevoluční sovětské dogma, počítající s postupným rozšířením revoluce do celého světa, se v Brjusově hře projevilo kosmopolitní motivací. Diktát je rozšířen na celou planetu, jejíž přelidnění se má řešit transportem části obyvatelstva na Venuši bez ohledu na katastrofický výsledek první expedice, jež potvrdila nepřijatelnost podmínek této planety pro život člověka. Nastolená diktatura, přinášející lidem zdvojenou práci za poloviční odměnu, se však samovládcí vymyká z rukou. Sen o ovládnutí kosmu končí porážkou, stejně jako porevoluční pokus Sovětů o expanzi do Iránu. Kosmická tematika spojuje s *Diktátorem* fragment dramatu *Svět sedmi pokolení* (1923; 1984). Tentokrát je líčena civilizace na jedné z komet, a to v okamžiku, kdy se její střet se Zemí má stát pro tuto zelenou planetu osudným. I na kometě je moc soustředěna v jedné ruce. Policejnímu dozoru neujde nikdo. Vědecké poznání se i tentokrát dostává do nesmiřitelného konfliktu s absolutní mocí. Diktátoři jsou v obou případech chytří a velkorysí, podobně jako jejich vzory z antické historie. Doba géníů průměrnosti má teprve přijít. Motiv smrti v podobě dobrovolné oběti spojuje *Svět sedmi pokolení* s ranou tragédií *Země*.

K historické tematice, tvořící hlavní náplň Brjusovových románů<sup>30</sup> a některých kratších próz, se Brjusov vrátil návrhem dramatu *Pythagorovci* (*Pifagorejci*, 1920), vysoce oceňující význam vědecké činnosti. Učenec zbavený možnosti bádání na svém objevu umírá. U spisovatele, jenž spatřoval možnost obrody současného dramatu ve znovunalezení dávno ztraceného spojení mezi vědou a uměním,<sup>31</sup> to není závěr nepochopitelný. Přesto drama nebylo dále rozpracováno.

<sup>30</sup> *Ohnivý anděl – Ognennyj angel*, 1908, *Oltář vítězství, altar'pobedy*, 1913, jeho pokračování – *Svržený Jupiter, Jupiter poveržennyj* – zůstalo nedokončené.

<sup>31</sup> Srov. Brjusovovu esej *Divadlo budoucnosti – Teatr buduščego*. Veřejná přednáška z r. 1907, přetištěná téhož roku v časopisech *Nov', Rus', Teatr*. Srov. *Literaturnoje nasledstvo*, Moskva 1976, 179–185. Ivo Pospíšil, *Ruská literárněvědná metodologie 19. a počátku 20. století*. Praha, SPN 1988, 140–145.

Podobně jako Anna Achmatovová či Marina Cvetajevová byl i Brjusov počátkem 20. let zaujat tvorbou Puškinovou. V oblasti dramatiky se to projevilo pokusem o dokončení Puškinova náčrtu komedie *Napravení hráče* (*Urok igroku*, začátek 20. let; 1927). Jak je patrné již z Brjusovovy předmluvy k této nenáročné hříčce, snažil se jako autor zůstat zcela v pozadí. Jeho rekonstrukce Puškinova textu má význam spíše literárněhistorický než umělecký. Banálnosti i příliš zřejmé didaktičnosti zápletky si byl patrně vědom i Puškin, proto svůj záměr nerealizoval. Autor skvělých malých tragédií mohl jen stěží připustit, aby zůstal v komediálním žánru jen neobratným klaunem. Zápletka založená na intrice a začlenění do běžné životní reality spojuje tuto Brjusovovu rekonstrukci s jeho vlastní studentskou hříčkou *Vášně na letním bytě*. Oba texty proto řadíme na závěr tohoto náhledu do Brjusovovy dramatiky, jejíž široká polarita je tím ještě patrnější.