

Kšicová, Danuše

Puškin a problémy mezidisciplinárního výzkumu

In: *Alexandr Sergejevič Puškin v evropských kulturních souvislostech*. Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2000, pp. [49]-62

ISBN 8021023007

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/132474>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

PUŠKIN A PROBLÉMY MEZIDISCIPLINÁRNÍHO VÝZKUMU

Danuše Kšicová (Brno)

Zájem o zachycení uměleckých projevů v celé jejich komplexnosti je staré jako sama estetika, usilující od svého zrodu o stanovení principů krásy. U takových renesančních osobností, jako byl Puškin, jenž z klasicismu přejal smysl pro harmonii, z romantismu touhu po svobodě, hrdost na starobylost svého rodu,¹ na své tvůrčí schopnosti a jenž byl realismu blízký střízlivostí svých premis, je úsilí o interpretaci jeho tvorby ve všech kontextech velmi žádoucí. Mnohostranné Puškinovo dílo umožňuje široké spektrum výzkumu. Množství vtipných a výstižných kreseb, jež se zachovalo v jeho rukopisech, svědčí o pozorovacím talentu, jenž mu umožňoval zachycovat charakteristické rysy portretovaných osob či ikonické vyjádření aktuálních událostí. Podobně pracoval s textem. Z většiny jeho novel či povídek by bylo možné vytvořit román. Ve stylu jeho prózy můžeme hledat zárodek umělecké devízy A. P. Čechova, vyjádřený v lapidárním konstatování: „Краткость сестра таланта.“

Na bohatství sošných motivů v jeho tvorbě upozornil již Roman Jakobson v znamenité studii *Socha v symbolice Puškinově*,² v jejíž příloze je umístěn grafický přehled textů, spjatých s mýtem sochy. Vzhledem k pozornosti, jež je v současné době na Západě věnována ekhprasi neboli slovnímu vyjádření vizuální krese,³ bych se ráda dotkla alespoň Puškinovy básně *Pomník v Carském Sele (Carskosel'skaja statuja, 1830)*, kde jde o dvojnásobnou transpozici. V prvním plánu je v klasicisticky pojednané sošné tvorbě vyjádřen závěr Lafontainovy bajky *Dívka a džbán*, ve druhém je výtvarný objekt transformován do znakové řeči básnického textu, jež se hlásí ke klasicismu již užitím elegického disticha. Puškin napsal uvedenou báseň řadu let poté, co jako lyceista obdivoval pozoruhodnou sochu Pavla Petroviče Sokolova (1764-1835) *Carskosel'skaja statuja* (1810), umístěnou na umělém stalním výběžku v parku letní rezidence carské rodiny v Carském Selu (nyní Puškino). Puškin patří k první generaci evropských romantiků, v jejichž tvorbě je na rozdíl od mladší generace ještě běžné užívá-

¹ Srov. Puškinovu báseň *Můj rodokmen (Моя родословная)*.

² Slovo a slovesnost 3, 1937, 2-24. Srov. rovněž anglický překlad : Roman Jakobson, *Puškin and His Sculptural Myth*. Paris, Mouton, The Hague, 1975.

³ Srov. definici Jamese A. W. Heffernana: „the verbal representation of visual representation“ In: Týž, *Museum of Words: The Poetics of Ekhphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, The University of Chicago Press, 1993, 3.

ní antických veršových systémů. ⁴ Je proto logické, že antikizující sochařská proměna prosté venkovské dívky ve smutnou nymfu, hledící na rozbitou amforu, z níž prýští pramen vody, inspirovala básníka k užití elegického disticha. Žánr spjatý původně s motivem smrti (užíval se k náhrobním nápisům) Puškin aplikuje na motiv smutku nad ztraceným snem. Souznění básnického textu se sochařským dílem je hodno básníkovy genia.⁵

Systematickou pozornost Puškin věnoval jak známou folkloru, jenž pro romantismus znamenal způsob, jak proniknout k podstatě lidské osobnosti v jejím sepětí s přírodou a dávnými kulty, usilujícími o dešifraci v nových kontextech. Zajímavé jsou zvláště Puškinovy pohádky, vhodné pro komunikační přesun od autora k tvůrcům, jež se jeho dílem inspirovali následně

Z hlediska toponymie a jejího prolnutí prvky autobiografickými a mýtickými lze v Puškinových pohádkách vysledovat několik pásem. Romanticky objevený mořský živel, posílený autorovými sugestivními zážitky za jeho jižního vyhnanství, tvoří nedílnou součást tří z pěti jeho pohádek, jež se všechny odehrávají na mořském pobřeží. V *Pohádce o caru Saltánovi* (*Skazka o care Saltane, o syne jeho slavnom i mogučem bogatyre knjaze Gvidone Saltanoviče i o prekrasnoj carevne Lebedi*, 1831) je moře místem trestu i zázraků, jež je schopna plnit jen tajemná magická síla.

V *Pohádce o popovi a jeho pracovníku Baldovi* (*Skazka o pope i robotnike jeho Balde*, 1831) je moře spjato s bogomilskými představami o d'áblovi, sídlícím a rodícím se v hlubinách vod. Stejného původu je ostatně i známé pořekadlo „В тихом омуте черти водятся.“ („Tichá voda běhy bere.“) V *Pohádce o rybáři a rybce* (*Skazka o rybake i rybke*, 1833) pak do popředí vystupuje motiv profese, spjatý s vodou, jejíž ikonické vyjádření, plnící magickou funkci, je známo již z prehistorických skalních rytin ruského Severu, Skandinávie či masivů, lemujících známé sibiřské

4 Karel Krejčí, *Karel Hynek Mácha v rámci slovanského romantismu*. *Slavia* 46, 1977, 4, 364-376.

5 Царскосельская статуя
Урну с водой уронила, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо: не сякнет вода, извиваясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит. (1830)
(A. S. Puškin, *Polnoje sobranije sočinenij v devjati tomach*, pod obščej red. Ju. G. Oksmana i M. A. Cjavlovskogo. Moskva, Academia 1935, t. 2, s. 367.)

Socha v Carskoselském parku

Upadl děvčeti džbán, a ten džbán se jí na kousky rozbil.

Smutné je děvče, co teď? V ruce má ubohý stfep.

Zázraku! copak to je? Voda zůstala, stmula v proudu:

věčný je proud, ale též – věčný má děvčátko žal.

(Přel. Emanuel Frynta. In: A. S. Puškin, *Talismany*. Výbor z básnického díla. Praha, Čs. spis. 1987, 146.)

toky. S toponymii ruského romantismu jsou však spjaty i další Puškinovy pohádky.

S proslulým motivem vánice a sněžných plání Puškin spojil grimmovskou *Pohádku o mrtvé carevně a sedmi bohatýrech* (*Skazka o mertvoj carevne i o semi bogatyrjach*, 1833). Motiv stepi jako bojiště a zrádné smrti pak vešel do *Pohádky o zlatém kohoutkovi*. Z hlediska historických reminiscencí a jejich aktualizace groteskním využitím současné politické problematiky je zvláště zajímavá *Pohádka o mrtvé carevně*. V duchu nenadálých vstupů autora do děje, jimiž romantismus podtrhoval závažnost osobnosti tvůrce, je zcela nečekaná činnost braří, odjíždějících denně na lov. Kromě střelení šedých kachen patří totiž k jejich oblíbeným zábavám srážet se sedla Saracény, usekávat s širokých plecí hlavy Tatarům nebo vypuzovat z lesů pjatigorské Čerkesy. Můžeme-li první dvě potěšitelné činnosti spojovat s bylinnou tradicí boje bohatýrů s tatarskými nájezdníky, pak citování tehdy nejrozšířenější národnosti severního Kavkazu – Čerkesů – svědčí jednoznačně o tom, že Puškin měl na mysli atmosféru kavkazského válečného konfliktu, kterou sám dobře poznal r. 1820, kdy pobýval spolu s rodinou generála Rajevského v lázních Pjatigorsku, strážného ruskou armádou. S napjatou válečnou situací severního Kavkazu se ostatně zblízka seznámil i za své cesty po stopách ruské armády bojující v turecké části Arménie, již vylíčil ve známém cestopise *Cesta do Arzrumu* (*Putešestvije v Arzrum*, 1829).

Zajímavou oblastí, vhodnou pro mezidisciplinární výzkum, je využití krásné literatury v jiných typech umění, např. v hudbě či malířství. Mnohá Puškinova díla byla strukturně přímo předurčena pro operní zpracování. Citová vypjatost, romanesknost syžetu, etická i psychologická přesvědčivost spolu s mohutností básnické potence – to vše bylo mnohokrát využito jak tvůrci libret, tak především hudebními skladateli. Není proto divu, že se Puškinovou ranou poemou *Ruslan a Ludmila* (1820) inspiroval pro vytvoření stejnojmenné opery zakladatel ruské národní hudby Michail Ivanovič Glinka (1842).⁶ Jediné celovečerní Puškinovo drama *Boris Godunov* (1825) naplno ožilo v nejdůležitější opeře Modesta Petroviče Musorgského (1874) – jednoho z vrcholů ruské hudby 19. století. O významu Puškinova díla pro operní tvorbu Petra Iljiče Čajkovského není třeba hovořit (*Evžen Oněgin*, 1879, *Piková dáma*, 1890). Je charakteristické, že nejpłodnějšího a technicky nejzdatnějšího představitele Mocné hrstky **Nikolaje Rimského-Korsakova** (1844-1908) upoutaly právě Puškinovy pohádky – *Pohádka o caru Saltánovi* (1900) a *Zlatý kohoutek* (posmrtně 1909). Povšimneme si blíže *Pohádky o caru Saltánovi*, jejíž pražská inscenace z r. 1935 je jednou z méně známých kapitol rusko-českých kulturních vztahů. Její libreto napsal ve spolupráci s Rimským-Korsakovem skladatelův přítel a spolupra-

⁶ Uvedené letopočty označují rok prvního provedení oper.

covník Vladimír Ivanovič Bělskij (1866-1946), jenž vytvořil texty i pro jeho další opery: *Pověst o neviditelném městě Kitěži* (1904 – v Brně uvedena r. 1934) a *Zlatý kohoutek* (1905).⁷ 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 jste se s ním seznámili blíže. Měl vášnivě rád hudbu, byl horlivým zástancem nové ruské hudby a zvláště mých děl.“⁸

Skladatel se k Bělskému znovu vrací při líčení zimy r. 1898-99, kdy spolu hovořili o dalších tematech, jako byla legenda *O neviditelném městě Kitěži*, Byronovo drama *Nebe a země* atd. Nejvíce jim však šlo o Puškinovu *Pohádku o caru Saltanovi*. Radili se spolu, jak by měl scénář vypadat.

„Od jara začal Vladimír Ivanovič psát své znamenité libreto; přidržoval 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 dřívě ve Večaše, 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, I. 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, v druhé se stává dramatickým. Fantastický zpěv Labuť-ptáka ve 2. dějství má charakter poněkud instrumentální; harmonie jsou tu značně nové.“⁹

Rimskij-Korsakov psal *Pohádku 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

⁷ K plánovanému uvedení této opery na scéně Národního divadla v Praze již ve třicátých letech nedošlo. Srov. D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. Praha, Masarykova univerzita 1998, 101.

⁸ N. A. Rimskij-Kosakov, *Letopis' mojej muzykal'noj žizni*. Moskva, Gos. muzykal'noje izdatel'stvo 1955, 200, přel. D. K. Tuto pasáž neobsahuje český překlad *Letopisí mého hudebního života*. Praha, SNKLHU 1958, přel. Roman Mrázek.

⁹ Rimskij-Korsakov, *Letopis mého hudebního života*, o. c. 247.

umění Savvy Ivanovice Mamontova, budovatele ruských železnic. Dekorační 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 *Labuť 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 *Pohádky o caru Saltanovi* v moskevském Velkém divadle se zasloužil K. A. Korovin.¹⁰

Změny v syžetu *Pohádky 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 opeře dueto starších sester, líčící 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,¹¹ 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, 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.¹² 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 zrudě, jež se mu narodila a jak tak 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:

¹⁰ Jo. F. Kunin, *Rimskij-Korsakov*. Bratislava, Opus 1985, 135–136.

¹¹ Vydání z r. 1818, s. 392. Srov. poznámky k vydání: A. S. Puškin, *Polnoje sobranije sočinenij v devjati tomach*, pod obščeji red. Ju. G. Oksmana i M. A. Cjavlovskogo. Moskva, Academia 1935, t. 3, 379-380.

¹² 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.

„Pokud jde o uplatnění ryze vokální tvůrčí metody, byl jsem zvláště spokojen s prologem. Celá rozmluva dvou starších sester s Babarichou po dvojhlase písničce, fráze nejmladší sestry, příchod Saltanův 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.“¹³

Na západoevropský zdroj Puškinova textu¹⁴ 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*.¹⁵ Na ruskou folklorní tradici navázal i Rimskij-Korsakov již ve zmíněném úvodním duetu prologu, v němž starší sestry líčí v duchu lidové magie přípravu na předání. 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 šetřila šaty. Díky tomu si mohl Bilibin pohrát s půvabným kostýmem kozy, třímající v rukou dřevěné lžice. Akvarel dochovaný v Praze je datován lety 1910-1914. Jde o inovovanou variantu skici kozla z družiny Kostěje Nesmrtelného, kterou Bilibin namaloval pro balet Igora Stravinského *Pták Ohnivák* (1910).¹⁶

Vlastní děj opery začíná orchestrálním úvodem, pro nějž Bilibin vytvořil návrh opony, zobrazující v duchu ruského lubku a ikonopisné tradice carovo válečné tažení. Takto je utvářena i hudba, připomínající strnulá gesta pochodujících dřevěných vojáků. Bilibinova stylizace navazuje na Rimského-Korsakova, navozujícího atmosféru veselého jarmarečnického představení celou řadou znaků – především zvučnými fanfárami, jimiž začíná každé jednání.¹⁷ Dalším výrazným rysem opery je začlenění několika symfonických intermezz. Kromě zmíněného veselého pochodu vojáků je to poetický part *Moře a hvězdy*, provázející smutnou pouť 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 anticípance dalších událostí sváteční hlahol zvonů cukrkandlového města, jež carevič posléze zbaví kletby. Proslulým intermezem se stal *Let čmeláka*, vyjádřený výrazným tremolem violoncella. Stejně optimistické

¹³ Rimskij-Korsakov, *Letopis mého hudebního života*, o. c. 247.

¹⁴ 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 Strapanoly *Le piacetti notti*, 1550-1553 ve zpracování madame d'Aulnoy *Contes de fées*, 1698, nazvaném *La Princesse Belle-Etoile*.

¹⁵ A. S. Puškin, *Poňoje sobranije sočinenij*, III, o. c. 375-379.

¹⁶ Srov. D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*, o. c. 107, obr. XVI.

¹⁷ Jo. F. Kunin, *Rimskij-Korsakov*, o. c. 133.

ké 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.¹⁸

První dějství je napsáno zcela samostatně. Na rozdíl od Puškina Korsakov vypouští svatební scénu. Místo ní je v opeře bohatě rozvinuto téma mateřství. Skladatel ve své vzpomínkové knize uvádí, že hudební námět ukolébavky, kterou v opeře zpívají chůvy careviči Gvidonovi, převzal z písně, již zpívala jeho dětem jejich nedávno zesnulá chůva Avdot'ja Larionovna.¹⁹ Láskyplná píseň, předjímající carevičovo zázračně rychlé dospívání, je neustále přerušována nenávislivými slovy Babarichy, jež by careviče nejraději zprovoďila ze světa.

Nově byly pro operu vytvořeny i postavy Starce, jenž na kolenou houpal již Saltanova dědečka, a Skomorocha – herce, pištěce a kejklíře ruského středověku. Tato postava do opery vnáší prvky grotesky, charakteristické i pro „zázraky“,²⁰ které se do ruských bylin dostaly prostřednictvím skomoročů, k jejichž repertoáru často patřilo i vyprávění bylin. V opeře *Pohádka o caru Saltánovi* je dueto Starce a Skomorocha plně černého humoru. Jeho námětem je totiž Starcovo stáří, bližící se smrt a bída dětí, jež zůstanou bez živitele a budou proto chodit po žebrotě. Hořké vtípkování obou protagonistů nakonec přeruší carevniino napomenutí:

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

Dost už mlčte, je to hřích
z chudoby si tropit smích.²¹

Jako nářek 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 opeře Musorgského hrají lidové scény významnou roli i v opeře *Pohádka o caru Saltánovi*. V podání Bělského a Rimského-Korsakova má však obraz lidu dvojí podobu.

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

¹⁸ Tamtéž, 133-134.

¹⁹ *Letopis' mojej muzykal'noj žizni*, 213.

²⁰ Např. pečená husa začala kejhat a běhat po dvoře.

²¹ *Skazka o care Saltane N. A. Rimskogo-Korsakova, Moskva, Muzgiz 1953*, 27. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Pohádka o caru Saltánovi*. Přel. Jelena Holečková, Praha, SNKLHU 1959, 34. Citáty z opery jsou dále uváděny stránkou přímo v textu.

zastávají, stačí však, aby jim Babaricha pohrozila hněvem samého cara, aby se rozhořčení změnilo v poniženou pokoru a pilátovskou lhostejnost:

Народ Что ж мы, право, ничего, Мы ж старались для него. (37)	Sbor Vždyť my nic, my jenom tak, dobře chcem, tak jako tak. (43)
--	--

V duchu tradičního sepětí smrti a zrození, charakteristického pro „primitivního“ člověka,²² 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:

Смерть, непрошенная нянюшка, Подхватила резво дитятко, Положила в люльку темную, Беспробудно убаюкала. (38)	Smrt, ta nevíтанá chůvička unesla nám naše dětátko, do temné kolébky je vložila, kolébá je do věčného snu. ²³
--	---

Loučení s carevnou – zástankyní chudých, je napsána ve stylu pohřebního pláče, jenž býval nezbytnou součástí lidových pohřbů.

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

Puškinova lčení, 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.²⁴ Verše Bělského navazují na stylizaci

²² Srov. *Mircea Eliade, Mýty, sny a mystéria*, Praha 1998, 44–45. Bachtin M. M., *Formy vřeměni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poetike*. In: Bachtin M., *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva 1975, 234–407.

²³ Zde i dále přel. D. K.

²⁴ Ср. Царевич Гвидон: „Ой вы, цветики степные/ Травы, соком наливные.“ (41) или: „Ах вы, крылиншки цветные,/ Словию кистью расписные!“ (42). А. К. Толстой: „Колокольчики мои,/ Цветики степные!“ в сб.: А. К. Толстой, *Стихотворения*.

lidového verše, tak jak se v ruském 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 slova Gvidona, odpovídající lidové moudrosti:

Знаешь, мама! Бог-то бог, Вишь, маминко, Бůh náš Пán
Только будь и сам не плох. (42) помůže, když děláš sám.

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.“²⁵

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.²⁶ 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 jiného hmyzu: komára, mouchy a čmeláka, v opeře 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 Korsakovem v daném případě epickou šíří Puškinova textu zestručňuje a dramatizuje. 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

Ленинград, Сов. писатель 1952, 86.

25 Riinskij-Korsakov, *Letopis mého hudebního života*, o. s. 247.

26 Народный хор спланируется композитором в духе традиции церковной музыки: „... торжественный хор, приветствующий Гвидона, написанный частью на церковную тему 3-го гласа („хор церковный бога хвалит“, сказано у Пушкина), стоит особняком. Чудеса в рассказах корабельщиков осуществлены развитием той же музыки.“Ср. *Летопись моей музыкальной жизни*, 213.

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 jde 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 dřívě pustém ostrově: veverku louskající zlaté oříšky s drahokamy, třiatřicet bohatýrů, vycházejících 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
И усы лишь обмочил. (71)

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

Druhý výjev probíhá ve městě, pro nějž bylo v opeře 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 jásotu 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 pradávných kdopak časů
Slychal o tak vzácném kvasu?
Tu je příběh jak se stal
A už nikdo neví dál.²⁷

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 virtuózně leitmotivů.²⁸

Ivana Jakovleviče Bilibina upoutala Puškinova *Pohádka o caru Saltánovi* r. 1904 v souvislosti s prací nad jejími ilustracemi, jež věnoval právě Rimskému-Korsakovovi.²⁹ V desátých letech se již zřejmě připravoval ke

²⁷ N. Rimskij-Korsakov, *Pohádka o caru Saltánu*, o. s. 83.

²⁸ „Вообще система лейтмотивов мной широко применена в этой опере, а речитативам придан особый характер сказочной наивности.“ *Летопись моей музыкальной жизни*, 213.

²⁹ Aleksandr Puškin, *Skazka o care Saltane*. Risunki I. Bilibina, Moskva 1905. Oleg

spolupráci na opeře Rinského-Korsakova *Pohádka o caru Saltánovi* (1900), provedené s jeho výpravou na Elizejských polích v Paříži (1930) a v pražském Národním divadle (1935). Svědčí o tom dva scénické návrhy z r. 1910 a 1912, uložené v Národní galerii. v Praze.³⁰ 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 Puškinovy pohádky. Druhý akvarel z r. 1912 má charakteristickou dispozici Bilibinova pojetí divadelního exteriéru. Představuje mořský přístav s molem. Městskou bránu vlevo lemují roubené dřevěné věže. Vpravo pak jsou reričovsky pojednané zobce kotvicích korábů s barevnými plachtami, zdobenými dekorem, s nimiž korespondují pestré látky, vyložené na stáncích krámků, lemujících přístav. Průzorem uprostřed je vidět nádherné město s kremelskými věžemi, jež zázračně povstalo z mořských vln.³¹

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 období jeho tvorby. Směřoval nepochybně ke zvýraznění kontur a linií, k neobyčejné barevné a kompoziční vyváženosti, čerpající z naivního umění a z církevního malířství, s nímž měl Bilibin bohaté zkušenosti. Takové je např. jeho řešení scény pro cestu cara Saltána do boje, na níž dominuje dělo, tažené nadšenými bojovníky. S naivním umění 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 vzduťmi plachtami, jak je tomu v Puškinově poemě i veršovaném libretu Bělského. Otevřená síň Saltanova města Tmutorakaně je zdobena šachovnicovým dekorem, s nímž koresponduje krytina carského paláce s fasádou, evokující Fasetový palác moskevského Kremlu. Skalnatý výběžek ostrova Bujanu

Semjonov, oceňující Bilibinovo stylizační mistrovství, se domnívá, že v té době ilustrátor ještě nevyjádřil plnou hloubku Puškinova básnického textu. Srov.: Oleg Semenov, *Ivan Bilibin*. Moskva, Detskaja literatura 1986, 55-65.

³⁰ Jedná se o *Komnatu cara Saltána* z r. 1910, papír, akvarel konturovaný tuší 39,5 x 25 cm, K-57031 a *Mořský přístav s molem* z r. 1912, táž technika 39,2 x 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.

³¹ Oba návrhy zakoupila Národní galerie v Praze 13. 6. 1988. Akvarely jsou signovány a opatřeny vročením.

s jediným dubem ostře kontrastuje s pohádkovou nádherou 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 půvabná postava kozy, o níž se Puškin nezmiňuje, jíž však libretista včlenil do předehry. Zmiňuje se o ní ve své písni přadlena, parafrázující slova svého milého:

Не ходи лишь, моя радость, близко тыну, –	Nechodívej, moje zlato, pode hrází, tynu, –
Не щипли, мой светик, ягоду малину,	-na jahody, na maliny v lesní mlází, malinu,
Чтоб тебя поповы козы на видали, Сарафана на тебе не разорвали! (16)	nebo koza popova se s pastvy vrátí, šaty pěkně vyšívané roztrhá ti. (24)

Bilibinova koza,³² tento ruský symbol plodnosti, 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 Lesingovým, Hegelovým a Ingardenovým výzkumem jednotlivých složek umění a jejich vzájemných vztahů. Lafontainova bajka, zpracovávající rustikální téma, hodné lidové písně, je v Sokolovově transformaci přenesena do antického mýtického světa. Zralý Puškin, vzpomínající na své chlapecké okouzlení krásou a steskem sousoší, vytváří slovní doprovod, vhodný pro umístění do urnového háje. Odpovídá tomu nejen užití hexametru s pentametrem, ale i církevněšlovanská vrstva textu (srov.: „deva“, „urna“) i antické téma strnulého času. Literární text stignovaný věčným plynutím záměrně navozuje okamžik stanutí v jedné póze, nezbytný pro sošné zobrazení.

Složité 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. Vznikají 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.

³² Originální akvarel dochovaný v divadelním archivu pražského Národního muzea je datován lety 1910-14. Svědčí rovněž o dlouhodobém Bilibinovu uměleckém záměru.

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 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 Militrisky je zdoben modrotiskem s dekorem lidově stylizovaných koníků, car Saltán má zlatý plášť korespondující s jeho bohatým plavým plnovousem, oděni kuchařky je dekorováno velkými stylizovanými květy atd. Folklorní motivace je v návrhu pro mizanscénu 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.

Uvedené příklady potvrzují výsledky srovnávacího studia různých druhů umění, jak je nalezneme u Lessinga, Hegela či Ingardena, kteří analyzovali jejich specifické znaky. Použití téhož syžetu v různých druzích umění vede k nezbytným inovacím.

Пушкин и проблемы междисциплинарного изучения

Стремление запечатлеть проявления искусства комплексно имеет давнишнюю традицию, которая ведет начало от самого возникновения эстетики, стремившейся к определению принципов красоты.

Ренессансовая личность Пушкина, который от классицизма заимствовал чувство гармонии, из романтизма жажду свободы и гордость за древность рода (см. его стихотворение *Моя родословная*), предоставляет значительный материал для междисциплинарного изучения творчества великого поэта. Огромное количество остроумных и ярких рисунков, сохранившихся в рукописном наследии писателя, свидетельствует о таланте наблюдателя, сумевшего запечатлеть характерные черты портретируемых лиц или иконическое изображение актуальных событий. Это нашло отражение также в поэтике его литературного творчества. Из большинства пушкинских повел, повестей или рассказов можно было бы создать романы.

В стиле художественной прозы Пушкина берет свое начало известный девиз А. П. Чехова: «Краткость – сестра таланта».

С точки зрения экфразии (словесного выражения визуальных креаций) анализируется пушкинское стихотворение *Царскосельская статуя* (1830). Юношеское увлечение одноименной скульптурой П. П. Соколова (1810) вдохновило поэта к написанию классицистической элгии, полностью соответствующей скульптурной трансформации

лафоигеновской басни в античный миф, неожиданно получивший экзистенциальный подтекст.

В формировании творчества А. С. Пушкина специфическую роль сыграл фольклор, открывающий доступ к человеку в его связи с природой и древними культурами. Магическое начало морской стихии, осознанное романтизмом, легло в основу трех пушкинских сказок. В *Сказке о царе Салтане* оно является местом наказания и чудесного выхода из трагического положения. В *Сказке о попе и его работнике Балде* море связано, в соответствии с богемильскими представлениями, с чертом. Из тех же источников почерпнута, по всей вероятности, поговорка «В тихом омуте черти водятся». В *Сказке о рыбаке и рыбке* на передний план выступает рыболовство, успех которого связан с магией, что и подтверждают многочисленные предысторические наскальные изображения в Скандинавии, русском Севере и в каньонах сибирских рек. Топонимия русского романтизма нашла выражение в *Сказке о мертвой царевне и семи богатырях* (1833) – мотив вьюги – и *Сказке о золотом петушке* (1834) – мотив степи – места сражения и измены.

Специфической областью междисциплинарного изучения является функционирование литературного текста в других видах искусства. В связи с этим анализируется *Сказка о царе Салтане*. Композиция либретто одноименной оперы (1900) Николая Римского-Корсакова во многом отличается от пушкинского текста. Краткая экспозиция сказки замещается обширным введением, начинающимся с комического дуэта старшей и средней сестер, описывающего покупку кудели и длительную подготовку к празднику. Поведение одной из сестер – ткачихи – соответствует традиции деревенской жизни. Все важные события, в том числе свадьба, начинаются с очистительного обряда парения в бане. Подготовительные работы, отдых после бани, расчесывание волос и пр. происходят в течение семи магических дней. Работа начинается с понедельника, однако сразу же появляются затруднения. Выход из положения предлагает милый девушки, советующий ей шить сарафан из лопуха, – однако следует остерегаться поповских коз, которые могут ей сарафанчик порвать. Таким образом в либретто вводится новое лицо – коза – которая, хотя и безмолствует, однако является импульсом для инсценировки.

В традиции бытовых сказок о трех сестрах младшая играет в либретто В. И. Бельского роль прислуги двух старших и бабы Бабарихи, выполняя безропотно все их приказания. В опере появляются новые лица – Старый дед и Скоморох; реплики последнего вносят в либретто элементы юмора. Тема смертельной угрозы младенцу связывается с мотивом колыбели, что соответствует представлениям «примитивного» человека о связи между смертью и рождением (см. Бахтин и Элиаде).

Для чехов анализируемая опера интересна в связи с мало изученной еврсинновской постановкой *Сказки о царе Салтане* в пражском Национальном театре (1935 г.). В оформлении сцены и костюмов принимал тогда участие известный художник Иван Яковлевич Биллибин, живший во Франции. Обильное число эскизов сцен и костюмов, сохранившихся в Праге, подкрепляет высокую оценку постановки тогдашней критикой.

Приведенные примеры междисциплинарного изучения подтверждают эстетические исследования Лессинга, Гегеля и Ингардена о родстве отдельных видов искусства, специфика которых, однако, вслед к целому ряду инноваций.