

Kšicová, Danuše

Symbolika barvy a prostoru v dramatické poémě A. Bloka *Píseň osudu*

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1993, vol. 42, iss. D40, pp. [63]-68

ISBN 80-210-0813-X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107607>

Access Date: 29. 11. 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.

DANUŠE KŠICOVÁ

SYMBOLIKA BARVY A PROSTORU V DRAMATICKÉ POÉMĚ A. BLOKA PÍSEŇ OSUDU

Symbolice barev v ruské moderně bylo již věnováno poměrně dosti pozornosti.¹ Většina autorů se však soustřeďovala především na charakteristiku fenoménu barvy, méně na její začlenění do času a prostoru. O tom, jak aktuální bylo počátkem století řešení vzájemného vztahu těchto komponentů i z hlediska filozofického, svědčí známá rozprava Henri Bergsona *O mnohosti stavu vědomí. Idea trvání* (1889). Z hlediska našeho tématu je zvláště zajímavá Bergsonova formulace: „... mluvíme-li o čase, myslíme nejčastěji na homogenní prostředí, kde se naše fakta vědomí řadí, kladou se vedle sebe jako v prostoru a daří se jim vytvořiti zřetelnou mnohost.“² Je to charakteristika zajímavá i z hlediska kategorie paměti, jíž je v současné době věnována taková pozornost.³ O tom, jak vehementně vstupují všechny tyto faktory do lidského vědomí, aby v jeho podvědomí vytvářely předpoklady pro budoucí život, svědčí vzpomínka Bohuslava Martinů na dětství prožité ve věži kostela v Poličce. Paměť o prostoru, jenž ho obklopoval v nejužitejším dětství, se stala neutuchajícím zdrojem jeho tvorby.⁴ Nakolik významným byl pocit neohrazeného prostoru pro dobu neoromantismu, se můžeme přesvědčit v řadě děl. Ve vysokohorském prostředí řeší konflikty svých dramát H. Ibsen (*Když my mrtví procitneme*, 1899) i G. Hauptmann (*Utonulý zvon*, 1896). Pocit prostoru se stává estetickou kategorií.

Vyjadřují to i tehdejší architektonické projekty. Skotský architekt Charles Rennie Mackintosh, jenž měl větší vliv v Evropě než ve Velké Britá-

¹ Žirmunskij, V. M.: *Teorija literatury. Poetika, stilistika*. Leningrad, Nauka 1977, 106—354. Alfonsov, H.: *Slova i kraski*, Moskva 1966. Brys, G.: *Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich. Aleksandr Blok i Andrzej Bielyj*. Wrocław, Ossolineum 1988.

² In: Bergson, H.: *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*. Praha 1947, s. 76. V orig. *Essai sur les données immédiates de la conscience, 1889*.

³ Bachtin, M.: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekov'ja i Renessanca, 1965*, s. 54—60.

⁴ Martinů, B.: *Vzpomínka*, Paříž 1934. In: Martinů, B., *Voják a tanečnice*. Program Státního divadla, Ostrava 1990 (neustránkováno).

nii, postavil svůj známý bílý dům v Helensburgu s výhledem do širokého okolí a nazval ho příznačně „The Hill House“ — „Dům na kopci“ (1902 až 1910).⁵ Pro svou vlastní potřebu si upravil svérázný viktoriánský dům naproti neogotickému univerzitnímu areálu v Glasgowě. Je to dům řešený jako věž, v němž je v každém poschodí pouze po jednom pokoji. Manželská ložnice je celá bílá. Mackintosh tak zůstal věrný ideji svého proslulého bílého pokoje (tea-room), jímž na sebe upozornil na mezinárodních výstavách ve Vídni (1900)⁶ a v Moskvě (1903). Svou „bílou jídelnu“ tam tehdy vystavoval s úspěchem i ruský architekt Fomin.⁷ Slovenský architekt Dušan Jurkovič, jenž uvádí Mackintoshe jako jeden ze zdrojů své tvorby,⁸ si staví rodinnou vilku (1906) za svého brněnského pobytu v přílehlé obci Zabovřesky na mírném svahu pod lesoparkem, odkud se otevírá pohled na malebné údolí řeky Svratky. Svůj lázeňský Janův dům v Luhačovicích opatřuje věžovitou rozhlednou (1903). Neudiví nás proto, když později přistupuje i k rekonstrukci rozhledny na vrchu Dobrošově u Náchoda (1912, 1924) a jiných horských objektů na Náchodsku.

Bílý dům na kopci se stává životní realitou. Taková byla i venkovská vilka Blokovy rodiny v Šachmatově u Moskvy, kde básník trávil každé prázdniny. A. I. Mendělejevová ji ve vzpomínkách na Bloka líčí takto: „Старинный дом с балконом, выходящим в сад, совсем как на картинах Борисова-Мусатова, Сомова (. . .) Вся усадьба стояла на возвышенности, и с балкона открывалась чисто русская даль.“⁹ Bílý dům je také jedním z Blokových symbolů. Nejmarkantněji se to projevilo v jeho dramatické poémě *Píseň osudu* (1908).

Líčení domu, v němž se odehrává první dějství, se téměř doslovně shoduje s popisem Mendělejevové: „На холме — белый дом Германа, окруженный молодым садом . . . Большое окно в комнате Елены открыто в сад, под капель . . . На ступенях крыльца, перед большим цветником над раскрытой книгой с картинками, дремлет Герман . . .“¹⁰ Silně autobiografický ráz dramatu, inspirovaného podobně jako cyklus *Sněžná maska* (1907) básníkovým vztahem k herečce Natalii Nikolajevně Volochov-

⁵ *Mackintosh Masterpieces*. In: *Scottish Interiors Edwardian*; Ed. Sheila Muckay, Edinburgh 1987, p. 61—68. Vairey, M.: *A Great Year for Glasgow*. High Life, British Airways, May 1990, p. 108—112.

⁶ Sekler, E. F.: *Mackintosh and Vienna*. In: *Anti-Rationalists. Art Nouveau Architecture and Design*. Ed. M. Pevsner, J. M. Richards, London 1973, 136—142.

⁷ *Zprávy a poznámky*. Volné směry 7, 1903, s. 140. *Architekturnaja vystavka v Moskve*. Mir iskusstva 1903, s. 116—117.

⁸ Jurkovič, D.: úvod k monografii Žákavec, F.: *Dílo Dušana Jurkoviče. Kus dějin československé architektury*. Praha 1929, s. XIV. Kšicová, D.: *Secese and Art Nouveau. Dušan Jurkovič and C. R. Mackintosh*. In: *Scotland and the Slavs. Selected Papers from the Glasgow — 90 — East-West Forum*, Nottingham 1993, p. 123—130.

⁹ Aleksandr Blok: *Biografija v fotografijach*. Prometej, t. 13, 1983, s. 223.

¹⁰ Blok, A.: *Pesnja sudby*. In: Blok, A.: *Stichotvorenija, poemj, teatr*, t. 2, Leningrad 1972, s. 270. Podle tohoto vydání cituji dále přímo v textu. Rukopis dramatu *Píseň osudu* s datací 1908 a razítkem 5. března 1919 je uložen v Ústředním literárním archívu (CGALI) v Moskvě, f. 55, 01, ex. 78. Z lit. sr. např. Rodina, T. M.: *A. Blok i russkij teatr načala 20-go v.*, Moskva 1972.

vové, je obecně známý.¹¹ Každá z hlavních postav má svůj reálný prototyp. Citová složitost a rozporuplnost se proto projevila i na výsledném tvaru dramatu.

Sám autor volil žánrové označení „dramatická poéma“. Přestože pomyslel na její scénickou realizaci, shodou okolností k ní za jeho života nedošlo. Po letech ji pak přepracoval (1918—19) a znovu vydal v této nové redakci (1919). Na celkové struktuře skladby je zjevně patrná folklórní stylizace s výrazně secesními rysy, charakteristická pro modernu. Projevilo se to již v užití magických čísel: drama má sedm obrazů, vystupuje v ní devět postav (epizodní role jsou označeny jako dav), osudové setkání Germana s Fainou se odehrává na jejím sedmdesátém sedmém koncertě atd. Folklórní podtext má i erotický motiv hada, na němž je vybudována Fainina Píseň osudu. Archetypická metafora žena-had, v ruské moderně značně populární, má své invarianty ve staroruské literatuře i v ruském folklóru.¹² V Blokově Písni osudu je tento motiv ještě znásoben jeho obrazným ekvivalentem — motivem biče a bičování, jehož erotická funkce tvoří jakési vnitřní opozitum k obdobné scéně z Turgeněvovy povídky První láska. (V soupise jeho knihovny je doloženo desetisvazkové vydání Turgeněva z r. 1891.)¹³ S folklórní tradicí je spjato i trojí Fainino zaklínání ženicha nad hlubokou strží — první z nich plní funkci anticipace (dozvídáme se o něm z mnichova vyprávění, pro něhož se Faina rovněž stala osudnou). Při třetím dochází k novému setkání Fainy s Germanem, kdy nastává obdobná metamorfóza milostného konfliktu jako v Evženu Oněginovi. Celý tento komplex folklórních archetypů a literárních reminiscencí je však podřízen typicky modernistické modelaci milostného konfliktu hrdiny, který hledá především sama sebe.

Výchozí pozici dramatu tvoří osamocený bílý dům na kopci. Je to část obdobné antitézé jako Komenského Labyrint světa a ráj srdce. Není to však jen ztracený ráj, ale i „slavičí sad“, odkud mužský hrdina odchází dobrovolně, puzen vnitřním neklidem. Symbolika Písně osudu je důsledně antitetická: bílý dům je domov i místo letargického spánku, z něhož je třeba procitnout. Faina je krutá i citlivá, lhostejná i milující, chladná i vášnivá. Jen German je stále tžž hamletovský tápající hrdina, putující zimní krajinou neznámo kam. Opozitem domu je otevřený prostor, jehož

¹¹ Sr. komentář k cit. vyd. A. Bloka, s. 424. *Biografija v fotografijach*, s. 232—233. K. V. Močul'skij: *A. Blok*, Paris 1948. Sr. také A. Blok: *Písma k žene*. Literaturnoje nasledstvo No 89, Moskva 1978, s. 216—217. Blokův dopis ze 17. 2. 1908.

¹² Grjakaľova, N. Ju.: *O fol'klornych istokach poetičeskoj obraznosti Bloka*. In: A. Blok, *Issledovanija i materialy*. Leningrad 1987, s. 56—68. Rjazanovskij, F. A.: *Demonologija v drevnerusskoj literature*. Moskva 1916, s. 54. Afanas'jev, A. N.: *Zoomorfnyje božestva u slavjan: ptica, koň, byk, korova, zmeja i volk*. Otečestvennyje zapiski 1852, mart, s. 2. Potebnija, A. A.: *O mifičeskom značenii nekotorych obrjadov i poverij*. Moskva 1865, s. 204. O folklórním podtextu v díle A. Bloka včetně jeho dramatu *Píseň osudu* sr. také: Levin-ton, G. A.: *Zametki o fol'klorizme Bloka*. In: *Mif, folklor, literatura*. Leningrad 1878, s. 171—185.

¹³ *Biblioteka A. A. Bloka. Opisanije*, kn. 2, sestavili O. V. Miller, N. A. Kolobova, S. Ja. Vovina, Leningrad 1985, s. 315.

běloba je zdůrazňována řadou konkretizací: jarním sněhem i zimní vánicí, mnohokrát opakovaným motivem bílé labutě — nejfrekventovanějšího secesního ornitologického motivu, užívaného i v architektuře — takto dekoroval např. Jurkovič hlavní vchod do Janova domu v Luhačovicích. Labuť je u Bloka symbolem snění, snu i procitnutí; je také ústředním motivem vložené pohádky, v níž labuť nabývá divčí podoby.¹⁴ Antitetický poměr bílého domu a bílé dálky však má dostředivý charakter, směřující do onoho ráje srdce. Germanova žena Jelena nemůže uvěřit tomu, že ji muž opustil. V replice na Mnichova slova, že neštěstí a lidské utrpení každého nutí, aby se vydal na cestu, Jelena pronáší: „И моя душа как даль“ (315). I ona však odchází z domu — hledat svého muže. Zjevení Jeleny jako nevěsty v podobě bílého anděla pak tvoří kulminaci ve vztahu Germana a Fainy, kteří se poté rozcházejí. Motiv pravé lásky a otevřeného prostoru, navozený již dvěma vstupními moty: z první epistoly sv. Jana a z Gogolovy charakteristiky Ruska s jeho obrovským prostorem, inspirujícím k přemýšlení, tak dospívá ke své syntéze.

Parodickým kontrastem k této dvojí romantické vizi lásky a lidské touhy, symbolizované putováním v otevřené větrné krajině, je téma města, jež je pro Bloka spjatého s Petrohradem vždy místem zmarněným a prokletým.¹⁵ Vzpomeneme-li, jak populární byly na přelomu 19. a 20. století nejrůznější národopisné, umělecké či hospodářské výstavy, nepřekvapí nás, že Faina zpívá svou Píseň osudu právě v prostředí světové průmyslové výstavy. Charakteristickými civilizačními atributy — černými limuzínami, lokomotivami, parníky a létajícími stroji, exponovanými spolu s dalšími obludnými průmyslovými výrobky, tak Blok anticipuje civilizační vrstvu Apollinairova Pásma (1912). Parodické momenty, charakterizující onen labyrint světa, do něhož se vydává naivní German, uplatňuje Blok v kontrastní scéně staříčkého řečníka na výstavě a karikujícího vystoupení klaunů. Parodií literární kritiky je setkání intelektuálů ve Fainině šatně. I tyto momenty podtrhují dominující rousseauismus Blokovy dramatické poémy.

Dalším důležitým plánem skladby je její barokně stylizovaná religiozní obraznost, založená rovněž na antitézě. Archetypická modelovanost je zde zcela evidentní. Motiv anděla strážného s bílými křídly je spojován jak s Jelenou, tak s bílým domem. Symbolem rodinného štěstí Germana a Jeleny je bílá lilie, kterou společně zasadili — typicky secesní, ale i náboženský a kostelní atribut.¹⁶ Kontrastním plánem je pak svět pohanský či rozkolnický, představovaný Fainou, jež je typicky ruskou variantou modernistické „femme fatale“. Diskutující intelektuálové v ní vidí výraz duše ruského lidu. Její odchod z rodné vesnice je provázen září ohně, v němž

¹⁴ Levinton upozorňuje v cit. stati na souvislost archetypu labuť, použitého Blokem v Písní osudu, s ruskými svatebními písněmi, v nichž bývá labuť paralelismem nevěsty. Sr. s. 178—179.

¹⁵ Obšírnou literaturu o tématu města u Bloka a dalších autorů cituje Pichod'ko, I. S.: *Mifologija v drame A. Bloka. „Korol na ploščadi“*. Opera slavica II, 1992, No 3, s. 45—51. Dotýká se i motivu cesty v *Písní osudu*.

¹⁶ Hall, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991, s. 250.

se upalují rozkolníci. Rudá barva vášně je vyjádřena i stuhou, hrající spojnicí mezi Fainou a Germanem. Smyslnost má barvu černě — taková je předjarní země, i šaty a vlasy Fainy. Rozporuplná je i postava zběhlého Mnicha, jehož zahubila marná vášeň. Táž filozofie je vyjádřena i výběrem mota z První epištoly sv. Jana: „В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение.“¹⁷

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

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

Symbol bílého domu jako opozita strážní světa je přítomen i v Blokově lyrice. Jeho ztráta symbolizuje smrt. Tak je tomu např. v básni „Дома растут, как желанья“ (2. 11. 1902), kde hrdinka umírá jako Ofélie — souvislost s hamletovskou postavou Germana je zde evidentní, zvláště na pozadí biografického podtextu Blokovy tvorby. (Na domácí scéně v Boblově hrál mladý Blok Hamleta a L. Mendělejevová Ofélii.)

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

Здесь дом был почти что белый,
Стеклоанное крыльцо.
Столько раз рукой помертвелой
Я держала звонок-кольцо.

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

¹⁷ V českém překladu dochází k jistému sémantickému posunu: „Bázněť není v lásce, ale láska dokonalá ven vyhání bázeň; nebo bázeň trápení má, kdož se pak bojí, není dokonalý v lásce.“ První epištola Sv. Jana, 4, 18. In: *Biblii svatá*, Praha 1917, s. 248.

Но кто его отодвинул,
В чужие унес города
Или из памяти вынул
Навсегда дорогу туда...

Волянки вдали замирают,
Снег летит, как вишневый цвет...
И, видно, никто не знает,
Что белого дома нет.¹⁸

Blokova píseň osudu nedosahuje básnické účinnosti nejlepších jeho dramát — snad i pro ono přílišné nakupení ikonických artefaktů. Tím zřetelněji jsou však v ní patrné stylistické postupy charakteristické pro symbolismus — především spirálovitá kompozice, nesená odstředivou silou filozofické vykořeněnosti, vyvrženosti a dlouhého spočinutí v neohrazeném prostoru. Je to básnická varianta onoho bergsonovského „durée“, jež upřesnily romantickou vizi svrženého Démona, putujícího mezi nebem a zemí — odnikud nikam. Ani Blokovi hrdinové nenacházejí útočiště v lásce. Všichni jsou vrženi do téhož prázdna, které již není astrální jako v romantismu, nýbrž pozemské. V závěru Blokova dramatu je realita podtržena někrasovovskou postavou podomního obchodníka (sr. jeho poému Korobejniki, 1861), jež vnáší do textu nezbytný druhý plán. Nekonečnost kosmického prostoru je nahrazena motivem vánice, pro ruskou literaturu tak charakteristickým, jež v kombinaci s nekonečnou stepní krajinou podtrhuje existenciální pocity vykořeněnosti a izolovanosti člověka dvacátého století.

СИМВОЛИКА ЦВЕТА И ПРОСТРАНСТВА В ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ А. БЛОКА „ПЕСНЯ СУДЬБЫ“

Цвет и пространство представляют собой основные средства символики пьесы „Песня Судьбы“. В её цветовой гамме преобладают два контраста — белый и черный с их традиционной символикой чистого, неприкосновенного, беззащитного — и страстного, земного, но и притягательного. Однако белый цвет скрывает также две противоположности — причем во взаимоотношении с пространством — белый дом как место уюта, который, однако, постепенно все покидают, и огромное степное пространство, в заключительной сцене пьесы заполненное белизной вьюги, заменяющей бесконечность космоса, воспеваемого романтиками. Неограниченная даль вызывает тоску и жажду по чему-то недосыгаемому, т. е. экзистенциальному ощущению, характерному человеку 20-го века.

В статье анализируется сложная символика цвета и пространства совместно с целым рядом средств иконописи. Прослеживаются параллели между символикой блоковской пьесы и архитектурой стиля модерн, в которой пространство, открывающееся взору, воспринимается как ценный атрибут. Сложная иконопись „Песни Судьбы“, благодаря своей совокупности, раскрывает приемы, характерные для символизма. Композиция в форме спирали соответствует бергсоновской философской системе, в которой категория времени сливается с понятием пространства.

¹⁸ Achmatova, A.: *Belyj dom*. In: Achmatova, A.: *Sočinenija*, t. I, *Stichotvorenija i poemy*. Moskva 1986, s. 112.