

DANUŠE KŠICOVÁ

POETIKA MASKY V RUSKÉ MODERNĚ

Fin de siècle, bohatý pesimismem a sebeironií, kultivuje specifickým způsobem staré mimetické prostředky. Jedním z nejoblíbenějších se stává maska, jež již svou podstatou odpovídá dualistické filozofii, na níž je založena moderna i secese. Vždyť pod maskou se může skrývat krása i ošklivost, láska i nenávisť a ve své symbolizované podobě i sama smrt. V dramatické podobě vyjádřil tento motiv Konstatin Somov ve svém frontispisu, věnovaném mladému nadanému výtvarníkovi ruské scény N. N. Sapunovovi (1916). Jeho tragická smrt vyvolala v Petrohradě i v Moskvě vřelou odezvu v řadě vzpomínkových akcí. Somov vyjádřil své pocity symbolickou zinkografií, na jejímž předním plánu je postava harlekýna, překračujícího na scéně s bohatě ikonicky pojednanými kulisami zahalené tělo utonulého. Harlekýnova dvojí tvář je naznačena snímanou maskou, za níž je odhalována holá lebka smrti.¹ Její vlající plášť navozuje výtvarné konotace, spjaté s představami Cara–hladu, dramaticky ztvárněného Leonidem Andrejevem ve stejnojmenném dramatu.²

Původ masky, onoho prostředku předstírání, jenž se proto stal postupně symbolem lsti a atributem perzonifikovaného Klamu, Nefesti a Noci, jež je jejím pláštíkem,³ je velmi starobylý. Doklady lze nalézt již na prehistorických skalních obrazech v Altamirě a Lascaux, stejně jako v praxi sibiřských či afrických šamanů.⁴ V antice je její genealogie spjata s kultem Dionýza a s vývojem tragédie. Proto je atributem její Múzy Melpomené. Tak se maska stala na dlouhá staletí symbolem dramatu. V době secese se pak dostává do zcela nových konotací. V architektuře se uplatňuje jako symbolický dekor, nahrazující neoklasi-

-
- 1 *Simvolizm v Rossii*. S.–Peterburg, Gosudarstvennyj Russkij muzej 1996, obr. č. 43, komentář 331 na s. 423.
 - 2 Leonid Andrejev, *Car' Golod*, 1908. Maria Cymborska–Leboda, *Dramaturgia Leonida Andrejewa. Technika i styl*. Warszawa 1982.
 - 3 James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha, Mladá fronta 1991, 266.
 - 4 Gerd–Klaus Kaltenbrunner, *Welt der Masken*. In: *Macht der Masken. Des Menschen Lust an Theater und Verwandlung*. München, Herder 1982, 11–35. K. G. Kachler, *Theater und Maske*. In: *Das Atlantischbuch des Theaters*. Zurich–Freiburg, Atlantis Verlag 1966, 217–245.

cistickou a novorenesanční sošnou výzdobu fasád. Masky se zvláštním somnambulním výrazem byly produkovány podle šablon ve velkých sériích. Svým pravidelným rozmístěním v uzlových bodech staveb se stávaly rytmickým elementem fasád. Tak byl popularizován jeden z oblíbených prostředků symbolistického malířství.⁵ V literatuře se maska stává strukturálním znakem tajemství a zašifrovanosti uměleckých textů. Je-li maskou básníků již jejich pseudonym,⁶ pak se nelze divit, že pseudonymy dvou nejvýznamnějších básníků ruského a českého symbolismu — Andreje Bělého a Otokara Březiny — mají typicky secesní charakter — oba poukazují na prvotní neposkvřněnost něčeho nově se rodícího. Jeden z experimentálních románů Andreje Bělého se jmenuje právě *Masky* (1932). Téma masky nalezneme ovšem již v ruské romantice. Charakteristickým příkladem je Lermontovovo drama *Maškarní ples* (*Maskarad*, 1836), v němž je maska jedním ze základních stimulů zápletky. V symbolistické a secesní dramatu maska nabývá nové formace. Výstižně to vyjádřil Oscar Wilde, který v jednom ze svých esejů napsal, že maska řekne víc než některý obličej.⁷ Nepřekvapuje nás proto, že Aubrey Beardsley koncipoval svoje ilustrace ke hře Oscara Wilda *Salome* (1894) právě na symbolu masky, užitém v několikereé době.

V ruské dramatu počátku dvacátého století sehrála maska zvláštní roli. Jako doklad si můžeme uvést dvě hry zcela disparátní. Úryvek z nenapsané mystérie mladého Andreje Bělého (1880 Moskva — 1934 Moskva) *Přichozí* (*Prišedšij*, 1905) a hru jednoho z největších tehdejších ruských dramatiků Leonida Andrejeva (1871 Orel — 1919 Helsingfors)⁸ *Černé masky* (*Černyje maski*, 1907). V typicky knižní mystérii Bělého, v mnohém korespondující s jeho *Symfoniemi*, se maska vyskytuje jako prostředek náboženského kultu a obřadu, o jehož smyslu a užitečnosti pro prostý lid začíná pochybovat jeden z mladých žreců, jenž již tuší, že pod ní je jen prázdno. Přichozím je jakýsi Vykupitel, jenž však přichází na svět pozdě a proto je vzat na nebesa. I jeho krásný obličej působí jako strašná maska.⁹

Mnohem důmyslněji využil motivu masky Leonid Andrejev. Jeho *Černé masky* se odehrávají ve středověké Itálii. V gotickém zámku mladého a krásného rytíře Lorence se připravují k velkolepému plesu. Zámek osvětlený množstvím pochodní plane v noci jako obrovská hranice. Hodovní síň naplní hosté v oblud-

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

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

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

8 Srov. M. Cymborska–Leboda, *Dramaturgia Leonida Andrejewa. Technika i styl*, Warszawa 1989.

9 M. Cymborska–Leboda, *The mystery play in the works of the Russian symbolists: Andrey Bely's „He who has come“*. *Scottish Slavonic Review* 15, 43–58. Táž, *Dramat pod znakov Dionizosa. Mysl estetyczna i poetika gatunkow symbolistow rosyjskich*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie–Sklodowskiej 1992, 67–86. Zde je analyzována i tvorba F. Sologuba a V. Ivanova, především jeho mystérie *Tantalos*. Zajímavý materiál o francouzském symbolismu obsahuje monografie Františka Dečka, *Symbolistické divadlo*. Bratislava, Tália–Press 1996.

ných maskách, kteří do zámku přišli přesto, že nebyl spuštěn padací most. Napětí je stupňováno postupným odhalováním reality — masky nejsou maskami, ale obludnou skutečností, jež je jakýmsi živým zrcadlem Lorenzova nitra a jeho pochybností o vlastním původu. Motiv zrcadlení a jeho násobků je aplikován na osobu, jež je Lorenzovi nejbližší — na jeho mladou ženu, která se mu postupně ztrácí v řadě dvojnic. Oidipovský konflikt je u Lorenza spjat s motivem dvojnictví,¹⁰ jenž je řešen smrtí Lorenzova dvojníka za podivných okolností. Divák zůstává na pochybách — svedl Lorenzo čestný souboj, nebo to byla úkladná rážda? Všechno zůstává zamaskováno. Masku dostávají zvuky hudby i slova písně, jež se vymykají vlastnímu tvůrci. Nejvyšší hodnoty symbolistického panestetismu jsou tak zpochybňovány. Příchod černých masek, připomínajících obludný hmyz, přitahovaný ohněm a živící se hudbou, pak zvyšuje fantasmagorický dojem z výjevu, končícího pekelným ohněm, zachvacujícím celý zámek. Oblíbené symbolistické téma ztráty zdravého rozumu postihuje i Lorenza, jenž nakonec zahyne v plamenech spolu se svým věrným hrbatým šaškem. Záhuba v Andrejevově dramatu má však i svou pozitivní stránku. Oheň a smrt přinášejí očistu utrpením. Zrození nového života je naznačeno v závěru — Lorenzova žena neumírá spolu se svým mužem, protože očekává narození jeho syna. Víra v pokračování života v dalším pokolení plní v dramatu roli katarze. Kultovní podtext hry je zcela evidentní.

Motivu masky literatura užívá ve znakové či symbolické podobě, tak aby vynikl důraz kladený na tajemství a zašifrovanost. Nevyskytuje se však jen jako předmětné konkrétnum. Miroslav Drozda, navazující na podněty V. Šklovského a J. Lotmana, založil svou koncepci na principu masky v její funkci znaku či symbolu, aplikovaného na fungování textu. V promyšlené mikroanalýze narativních masek ruské prózy se zaměřuje především na proměny vypravěče v jeho objektivní či stylizované podobě a prohlubuje tak naše poznání pragmatické funkce uměleckého textu.¹¹ Obdobného klíče však lze použít i k dešifraci sémantické roviny textu, včetně jeho filozofického podtextu. Při takovém hermeneutickém přístupu by mohl být odhalen složitý způsob maskování např. v románu V. Brjusova *Ohnivý anděl* (*Ogněnyj angel*, 1907–08). Výsledkem neustálého střídání masek je vyhrocené napětí mezi fikcí a nonfikcí. Tajemstvím je zahalen jak idol hlavní hrdinky, tak její čarodějnictví, splývající se stavy hysterického vytržení. Maskou je i časové a toponymické zařazení do Německa počátku 16. století, kam se vrací fiktivní vypravěč příběhu z Nového světa. Ono neustálé prolínání renesančního racionalismu s iracionálním světem vášnivého zaujetí vysněnou a zpředmětněnou fikcí, korespondující se středověkým zápasem božského a ďábelského, končícího čarodějnickým procesem — to vše přispívá k tomu, že svět fikce se mění v svět pravdy. Maska je nasazována nejen proto,

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

11 Miroslav Drozda, *Narativní masky ruské prózy, Od Puškina k Bělému. (Kapitoly z historické poetiky)*, Praha, UK 1990.

aby něco skrývala, ale i proto, aby zvýraznila zevnější i skryté rysy tváří a duší lidí i jejich konání. Barokní barvitost čarodějnického sabbatu i hrůzy inkvizice jsou stigmatizovány charakteristickými výpravnými podtituly incipitu i každé jednotlivé kapitoly. Opět jedna z masek, pod nimiž se skrývá člověk, zraňovaný světem neúprosných konvencí a tabu, jež chce překonat dokonalým spirituálním a fyzickým poznáním i za cenu vlastní záhuby. Za poslední maskou je už jenom smrt.

Specifický systém masek, o němž jsme hovořili při analýze prózy a dramatu, je charakteristický i pro poezii ruské moderny. Spolu s dobovými reáliemi vešel do incipitu jednotlivých básní či celých básnických cyklů, jak je tomu v milostných verších Alexandra Bloka, vytrysklých na přelomu let 1906 a 1907 z vášnivého okouzlení herečkou N. N. Voločovovou. Jí je také cyklus *Sněžná maska* (*Snežnaja maska*, 1907) věnován. Slova věnování, provázající samostatné knižní vydání cyklu v dubnu r. 1907 hovoří o „vysoké ženě v černém s okřídlenýma očima, zamilovanýma do světla a mlhy mého města.“¹² Krajina ve sněhu, do níž vybíhá vysoká krasavice v černém, pronásledovaná okouzleným básníkem, takto viděl Blokův cyklus Leon Bakst, jenž k němu vytvořil originální frontispis. Na pozadí černé hvězdné oblohy, zrcadlící se v černém jezeře, se odehrává milostný výjev. Z rozevřených dveří domu vybíhá maskovaná neznámá v černém, již se marně snaží zachytit muž, klopýtající přes práh. Romantický milostný výjev podtrhuje idyla zasněženého parku, lemující v luneti celý výjev.

Poezie sněhových vánic, jež tolikrát inspirovala ruské autory, kontrastně spjatá s černí soudobé secesní módy a zážitkem z originálního maškarního plešu, na nějž herečky divadla Komissarževské přišly v papírových kostýmech¹³ — to vše vytvořilo reálný rámec, z něhož vytryskl gejzír pozoruhodných veršů. Maskou je v něm vánice, mlha, tajemný let přízračným městem, vějíř či křídla očí i proměny obdivované ženy v hadovitou bytost ve zlatém poháru (srov. verš „I ty smeješ'sja divnym smechem / Zmejiš'sja v čaše zolotoj.“ *Sněžnoje vino*, 29. prosince 1906). Oxymorické metafory, spojující sněh s ohněm, završuje sebespalující báseň *Na sněhové hranici* (*Na sněžnom kostre*, 13. ledna 1907), v níž popel básníka smete lehká dívčí ruka na sněhovou pláň. I Blok zůstává věrný tragickému postulátu své doby, jež téměř důsledně spojuje lásku se smrtí.

Existenciální pocity vyplývající z neúprosné zákonitosti života jsou ještě markantněji vyjádřeny v pozoruhodné básnické sbírce Fjodora Sologuba *Plamenný kruh* (*Plamennyj krug*, 1908). Kniha je uvedena cyklem *Škrabošky zážitků* (*Ličiny pereživanij*). Magický počet devíti cyklů má symbolický podtext devatera zastavení na pouti životem, kdy člověk prochází neúprosnými proměnami. Názvy cyklů jsou rovněž symbolické: *Pozemské věznění* (*Zemnoje zatočne-*

12 Srov. básníkově věnování k samostatnému vydání cyklu v dubnu r. 1907: „Посвящая эти стихи Тебе, высокая женщина в черном, с глазами крылатыми и влюбленными в огни и мглу моего снежного города“. Srov. komentář k cyklu *Sněžná maska*. In: Aleksandr Blok, *Stichotvorenija, poemy, teatr v dvuch tomach*. T. 1, 1898–1907. Leningrad, Chudožestvennaja literatura 1972, 536–537.

13 Tamtéž.

nije), *Síť smrti (Seť smerti)*, *Dým kadidla (Dymnyj ladan)*, *Proměny (Preobraženija)*, *Čarování (Volchovanije)*, za nimiž již následuje jen *Tiché údolí (Tichaja dolina)* a *Poslední útěcha (Posledneje utešeniye)*. Sbíрка začíná skutečně od Adama, který ztratil svůj ráj i tajuplnou kouzelnici Lilit — místo ní mu byla přidělena žena z masa a krve — Eva. Sen se stal záměnou skutečnosti. Podobně jako v dramatu I. Madácha *Tragédie člověka* (1861) je zde historie lidského rodu projektována do osudu lyrického hrdiny, jenž prochází složitými peripetiemi svého života až k jeho posledním okamžikům. Onen pocit konečného vysvobození, nastávajícího v okamžiku smrti, má přirozeně podtext křesťanský, je však i předzvěstí jednoho ze základních postulátů existencialismu.¹⁴

Přítelko smrti, nečekej,
znič, co už dávno špatné je,
ať mohu tvořit svobodně,
k tomu mi sflu dej.

Подруга—смерть, не замедляй,
Разрушь порочную природу,
И мне опять мою свободу
Для созидания отдай.¹⁵

Z tohoto aspektu je velmi charakteristická symbolická báseň *Ďáblova houpačka (Čertovy kačeli, cyklus Seť smerti)*. Maskou životní energie se v ní stává sám ďábel. Houpačka je pak symbolem života. Útěšná modř, jíž jsou obvykle nadány řízy svatých, se rozezvučí jen ozvěnou smíchu ďáblova, neboť strůjcem svého osudu je sám člověk:

A nad smrkovou tmání
smích duní oblohou:
„Nalétls na létání,
jdi k čertu, houpy hou!

Над верхом темной ели
Хочочет голубой!
„Попался на качели
Качайся, чорт с тобой.“

Poslední okamžiky lidské existence jsou pak výrazem téže deziluze:

Vzlétnu k nebeské báni,
zem obrátí mě v prach.
Nu, ďáble, co ti brání?
Jen výš a výše... ach!¹⁶

Взлечу я выше ели,
И лбом о землю трах.
Качай же, чорт, качели,
Все выше, выше... ах!

Musíme tak dát za pravdu Baudelairovi i Václavu Černému, neboť poezie má skutečně svou vnitřní autonomní pravdivost. „Cílem básně není vytvořit obraz skutečnosti a života, nýbrž z východiska jejich prvků osobitě prožitých vybudo-

14 Václav Černý, *První sešit o existencialismu*, Praha, V. Petr 1948, 88–89.

15 F. Sologub, *Posledneje utešeniye. Plamennyj krug*, Berlin, Peterburg, Moskva 1922. 1. vyd. 1908. D. Kšicová, *Ruskaja poezija na rubeže stoletij. 1890–1910*. Praha, SPN 1990, 142–153. Překlad D. K.

16 Přel. J. Mulač, *Zlato v azuru*, Praha, Odeon 1980, 281. D. Kšicová, *Ruskaja poezija*, o. c. 150.

vat zvláštní nový svět, být jeho pánem a básnickou sugescí je sdělit čtenáři...“¹⁷ Srovnáme-li výsledky analýzy básnického textu Fjodora Sologuba s postuláty, k nimž dospěl M. Drozda ve své interpretaci stěžejního Sologubova románu *Posedlý* (1892–1902, 1. vyd. 1907), zjistíme, že se obě díla shodují jak v rovině estetické, tak filozofické. Název originálu *Melkij bes* evokuje nejen *Běsy* Dostojevského, jak na to upozorňuje Drozda, ale i hloupé čertíky, vylézající z tůně v Puškinově pohádce *O popovi a jeho sluhovi Baldovi* i poetiku ruského přísloví „V tichom omute čerti vodjatsja“, majících zjevně bogomilský základ. Dospěl-li M. Drozda k oprávněnému přesvědčení, že Sologubův román *Posedlý* je výsledkem záměrné secesní stylizace, pak to platí již o samotném incipitu. Malý ďábel stejně jako ohyzná Nedotýkavka postupně nabývají obludných rozměrů, jak to vyjádřil A. Blok již r. 1907: „Proto na nás odtud vane něco, co není z tohoto světa, cosi ireálného a my za ním rozpoznáváme nebytí, tvář ďábla, chaos inferna.“¹⁸ Černé masky z Andrejevova dramatu vstupují do psychického světa Paredonova. M. Drozda konstatuje, že: „Hrdina vnímá všednodenní podobu lidí jako přestrojení a celé okolí se mu stává rejem nepřátelských masek.“¹⁹ Obludnost života vyjádřená v *Posedlém* složitým systémem narativních masek vyvolává obdobné existenciální pocity jako Sologubova poezie. Precisní formulaci tomu posléze dal Václav Černý v *Prvním sešitě o existencialismu*, když tuto filozofii života charakterizoval jako „deskripci konkrétních iracionálních obsahů.“²⁰ Na počátku tohoto zlého objevu literatury a filozofie 20. století stála secese a moderna se svým specificky stylizovaným systémem masek.

ПОЭТИКА МАСКИ В РУССКОМ МОДЕРНИЗМЕ

Maska patří k nejstarším symbolům, kterým začalo v předhistorických kultových obřadech. V ruském modernizme maska těsně souvisí s poetikou symbolismu a stylu moderny, nachází uplatnění v tehdejší literatuře, a také v uměleckém umění. S její pomocí zesiluje se jejich symbolické a stylizační začátky. V poetice masky specifickým způsobem transformují široce rozšířený v ruské literatuře obraz dvojníka (Lorenzo v dramatu L. Andrejeva *Černé masky*). Hermeneutický přístup k výzkumu umožňuje najít uplatnění složitosti principu maskování v románu V. Břusova *Ognennýj anđel*. V poetice ruského symbolismu maska vystupuje nejen jako symbol tajemného a nedostupného ideálu (Blok, *Snežná maska*). Ona představuje jedním z symbolů těžko uchopitelného začátku lidského existování (F. Sologub, *Plamennýj kruh*). Obraz masky, použitý v ruském modernizme, představuje specifickou úroveň evropského existencialismu.

17 Václav Černý, *Útěk obrazu z obrazu*, Praha, Samizdat 1975.

18 Miroslav Drozda, o. c. 1990, 222.

19 Tamtéž, 217.

20 Václav Černý, *První sešit o existencialismu*. Praha, Václav Petr 1948, 32.