

Klein, Pavel

Svatá krev Z.N. Gippiusové : symbolická struktura hry

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2002, vol. 51, iss. Q5, pp. [43]-51

ISBN 80-210-2986-2

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114487>

Access Date: 01. 12. 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.

PAVEL KLEIN

SVATÁ KREV Z. N. GIPPIUSOVÉ SYMBOLICKÁ STRUKTURA HRY

Zinajda Nikolajevna Gippiusová (1867 – 1945) patří mezi nejvýznamnější představitele první vlny ruského symbolismu. U nás je známá především díky své povídkové knize *Noví lidé*¹ či dekadentně laděné próze *Zlatokvět*,² s níž se mohli čeští čtenáři seznámit jen o několik let později. Z dramatické tvorby této umělkyně pak z domácích scén známe pouze hru *Makový květ*, napsanou společně s jejím manželem D. S. Merežkovským a rodinným přítelem D. V. Filosofovem.³ Vedle zmíněné hry je však Gippiusová také autorkou dalších dvou dosud do češtiny nepřeložených dramát, nazvaných *Svatá krev*⁴ a *Zelený prsten*,⁵ z nichž první se pokouší představit odborné veřejnosti tato studie. Pro lepší pochopení významové symboliky je analýza textu autorčiny dramatické prvotiny doplněna o rozbor symbolické struktury hry, který tvoří její nedílnou součást, nutnou pro pochopení skrytých významů.

SVATÁ KREV Святая кровь (1901)

Charakteristika

– symbolistně laděná pohádková feérie ve třech obrazech, situovaná v záměrně protikladném prostředí pohanské mytologie, se pokouší zcela v duchu moder-

¹ Gippius, Z. N. : *Noví lidé. (Povídky.)*, (překlad Jana Stenharda), Praha 1907.

² Gippius, Z. N. (Merežkovskaja): *Zlatokvět*. Vilímkova knihovna sv. 113, (překlad Stanislava Minaříka), Praha 1913.

³ Gippius, Z. N. – Merežkovskij, D. S. – Filosofov, D. V. : *Makový květ. Drama o čtyřech dějstvích* (173. sv. Uměleckých Snah, které vede a vydává B. Kočí), (autorizovaný překlad Žofie Pohorecké), Praha 1919.

⁴ Гиппиус, З. Н. : *Святая кровь*. В кн. Северные цветы на 1901 год, собранные Кн-вом „Скорпион“, Москва, 1901, с. 1 – 36.

⁵ Гиппиус, З. Н. : *Зеленое кольцо. Пьеса в четырех действиях с послесловием „Зеленое – Белое – Алое*. (Дозволено военной цензурой 29 апреля 1916 г.), Издательство Огни, Петроград, 1916.

nistické vize totální svobody člověka ospravedlnit lidskou touhu po vlastním subjektivním postoji k životu, nespoutaném žádnými pravidly. Drama, volně čerpající z námětu klasické pohádky H. Ch. Andersena, tvoří jednoduchý příběh, rozdělený do dvou samostatně existujících světů. Na pozadí pohádkové nejednoznačnosti netělesných bytostí se odehrává silný příběh člověka, hledajícího vlastní cestu k víře a pochopení druhých. Základem konfliktu se zde stává rozpor mezi jednotnou věroukou a mnohovýznamovým výkladem zákonů.

Hlavní hrdinkou hry je pohádková postava Rusalky, která od svého zrození pobývá v jezeře, odkud každý večer za soumraku vychází na svět, aby za svitu luny tančila na lesní pasece. Namísto veselého dovádění s ostatními se však dívka z vyprávění starší kolegyně, obávající se blížícího zmaru, dovídá o své smrtelnosti. Její život, ukrytý před paprsky slunce, ztrácí potřebný klid, na jehož místo přichází obava z neodvratitelného konce, který zcela v duchu pohádky představuje symbolické rozplynutí rusalek v mlze. Touha po zvrácení předurčeného osudu odhaluje dívce existenci lidského světa, odděleného od magického života jezerních bytostí zejména nesmrtností duše člověka. Díky Vědmě, jež podle pověsti svoji vlastní duši vyměnila za poznání dávných tajemství obou světů, přicházející k jezeru těsně před rozbřeskem pít, Rusalka poznává pravou skutečnost o své smrti. Utkvělá představa tělesnosti jako pro ni zcela neznámého stavu a nedostupného prožitku, doplněná jedinečností lidské duše, jež nehmotným bytostem zcela chybí, propuká v její odhodlání stát se člověkem. Zdůvodnění vzniku nesmrtnosti duše zde symbolicky ztělesňuje existence prolité „svaté krve“, kterou jeden z lidí, nazvaný Kristus, obětoval za životy ostatních. Toto vykoupení syna Božího však zároveň předznamenává zmar pohádkových bytostí, provázený poznáním nehmotnosti těl, ukrytých před paprsky denního světla pod vodní hladinou. I přes varování o možné nenávisti a zlobě, způsobující prvotní poznání nesmrtnosti lidí a smrtelnosti rusalek, překračuje dívka bránu bezpečí jezera, okouzlená krásou nového svítání, a začíná svůj krátký boj proti nicotě. Na radu Vědmy překonává strach z neznámého a přichází k lidem. Podmínkou získání těla se Rusalka stává křest, jehož prostřednictvím lidé přijímají nový život i nesmrtnou duši, která ve své čistotě náleží jen těm z nich, kdo tento vstupní obřad podstoupili. Z toho důvodu také Vědma v samém závěru prvního obrazu seznamuje dívku s (pravoslavným) rituálem pokřižování, sloužícím jí k oklamání všech skutečných věřících.

Ve druhém obraze nalézají pravoslavný duchovní (O. Пафнутый) se svým synem (Никодим) v lese zuboženou Rusalku, omámenou paprsky slunce. Na své dotazy však dostávají po počátečním mlčení jen neúplné odpovědi, za nimiž se ukrývá neznalost lidského světa a předstíraná ztráta paměti. Přes nesouhlas syna, který považuje dívku za nečistou a odmítá sdílet s ní otcem nabízený společný domov, nakonec prosbám duchovního, podloženým argumenty víry, podléhá. Nově zrozenou tělesnost pohádkové bytosti, jíž je nyní propůjčeno i jméno (Аннушка), doprovází prvotní seznámení s náboženským viděním světa, zpřítomněným v ději modlitbou Otčenáš, završující celý obraz. Bezobsažné pokřižování nahrazuje vědomí víry.

Počátek posledního obrazu provází neustále se opakující konflikt otce a syna, jehož příčinnou je právě Annuška. Obhajoba jejího podivného chování ústí

v otevřený boj mezi oběma muži. Nikodým, jako představitel rozumového pojetí víry, považuje každý příznak nevědomého porušení religiozity za znamení hříchu. Duchovní naproti tomu tato jednotlivá překročení církevních pravidel dívce odpouští. Citově pojatý přístup k dogmatice, upřednostňující člověka před božím zákonem v konfrontaci s prvotností věrouky, zde tak nahrazuje podvojnost světů prvního obrazu. Annuška je nucena znovu volit. Ve své nerozhodnosti utíká zpět k jezernímu útočišti, kde hledá klid i odpovědi na základní otázky. Její tělesnost, naplněná ledovým chladem dosud nepokřtěné krve, však znemožňuje návrat do pohádky stejně jako setrvání mimo lidský svět.

Z jezera dívka přináší duchovnímu jako dar věneček spletený ze žlutých leknínů, který stařec přijímá na znamení vděčnosti. Bezelstnost vyjádřená důvěrou v člověka Annušku nakonec přesvědčí, aby se svěčila se svým tajemstvím. Po krátkém váhání zaspívá na místo modlitby píseň rusalek, čímž vlastně odhalí svůj pohádkový rituální obřad a plně se oddá lidskému světu. Jejímu přání stát se člověkem s nesmrtelnou duší však nadále stojí v cestě překážka. Víra v čistotu nepokřtěného života je synem, který píseň i zpověď vyslechne, odsouzena a dogmatika tak opět získává převahu. Neústupnost zákona předpovídá smrt každému, kdo by se chtěl protivit Bohu. Dívka se prostřednictvím Nikodýmova proroctví dovídá, že bude-li otcem pokřtěna, získá duši svého průvodce, nikoli duši vlastní. Ohromení nad hloubkou lidského citu starce, jenž je ochoten obětovat svoji nesmrtelnost, téměř vyváží sílu Rusalčiny touhy. Novou nadějí, podporující vyhasínající vůli Annušky, představuje druhé setkání s Vědmou. Ta prozradí další způsob, kterým lze nesmrtelnost získat. Namísto křtu nabízí dívce nůž, s jehož pomocí má být prolita krev člověka.

V samém závěru pak dívka duchovního skutečně usmrtí a potřísněna jeho krví poprvé procitá z pohádkovosti snu. Cena za promarněný život je však příliš vysoká. Místo nekonečného štěstí přichází trest věčného zatracení. Nikodým, odhalující těžký zločin proti člověku i víře, předpovídá jeho budoucí potrestání. Zklamané Rusalce zůstává poslední den před prorokovanou smrtí těla a nekonečností útrap duše. Jejího cíle je dosaženo i přes to, že původní nesmrtelnost života nahrazuje prožitek ztráty smrtelnosti.

Kompozice

Ačkoli hra neodpovídá klasickému schématu pěti dějství, můžeme směle říci, že princip výstavby dramatického konfliktu, stejně jako dialogizovaná podoba rychle se střídajících replik jednotlivých účastníků děje, zůstávají zachovány. Na rozdíl od některých symbolistních textů zde nenacházíme dlouhé monologické promluvy, které by rozšířily hranici intimity prožitku. Na místo nich ději dominuje scénická akce, jež dynamizuje příběh, která však v okamžicích vypjaté emocionality (vražda duchovního) oproti předpokládané obraznosti zůstává skryta. Důmyslná koncepce vzájemného střetu slova a jednání, nalézající svůj smysl v analogii koexistence rozumu a citu, je navíc obohacena i o morální apel. Obsahem dramatu se tak stává polemika člověka s vírou. Jednoznačnost dog-

matu, stojící proti symbolické dvojznačnosti lidské skutečnosti, je zde vyjádřena prostřednictvím boje ženského a mužského principu, které společně hledají východisko ze vzájemně protikladného světa, v němž se prolíná symbolika náboženských a světských motivů. Do popředí zájmu se dostávají pocity jednotlivých aktérů. Zaměnitelnost prožitků, doplněná dualitou jejich výkladu, odkrývá neřešitelný rozpor mezi dvěma identickými, a přesto odlišnými pohledy na vnímání světa. Pohádkové pozadí pohanské čistoty, zmařené vnikem víry, jež předchází vyjádření skutečnosti reinterpretuje v závislosti na vlastním pojetí, obrací vzájemný poměr obou do té doby rovnocenných světů, což ve svém důsledku paradoxně nepřináší ani náznak jakékoli hodnotové změny. Přejít čistého v nečisté a naopak doprovází jen proměna hlavní postavy. Tato transformace však nemá nic společného s vnitřní touhou hrdinky po dosažení vytyčeného cíle, ale ve skutečnosti pouze reaguje na změnu prostředí. I přes smířlivé vyústění konfliktu je hra pochopitelně nepřijatelná zvláště pro pravoslavnou církev, jejíž rituály se stávají samozřejmou součástí textu. Odhalení tajemství víry jako pouhého obrazu opakování obřadních úkonů, jež jsou srovnatelné s obřady pohanských slavností, nakonec vyústí v autorčino veřejné odsouzení.

Drama *Svatá krev* bylo otištěno v úvodním čísle programového manifestu *Severních květů* v roce 1901 a patří mezi vůbec první pokusy starší vlny o symbolistní text, určený pro divadlo. I přes to, že hra nikdy nespátřila světla scény, představuje v mnoha směrech významný vzor pozdější modernisticky orientované dramatiky. Za nejdůležitější přínos v tomto smyslu můžeme považovat zejména vztah postavy a prostředí, který ve své proměnnosti vzájemně zaměňuje roli pasivního a aktivního prvku výstavby dramatického napětí. Životnost prostředí, jež nese stejné významy jako postava, vyjadřuje jednu z hlavních myšlenek nově nastupující generace a ve spojitosti s extravagancí námětu, zpracování i často opomíjeným datem vzniku tvoří jeden ze základních dokumentů starší větve symbolistního hnutí.

Postavy

Rozpor mezi počátečním zahlcením textu vedlejšími postavami chóru, jež v obou ostatních obrazech nahrazuje intimita hlavní hrdinky, svedená dialogem vždy pouze s jednou další osobou děje, vyjadřuje symbolistní tlak na prostředí, které postupně stále více nabývá povahu individuality, až nakonec v tichu posledního okamžiku jako by samo vstupovalo na scénu. Hodnotově nerozlišené principy vzájemného vztahu osob a dějů navíc podporují toto směřování také prostřednictvím jednotlivých symbolů, spolupodílejících se na významové stránce příběhu nejen svou přítomností (věnec žlutých leknínů), ale především následnou akcí, jež jim tak propůjčuje alespoň na chvíli pocit životnosti (umístění věnce na hlavu duchovního), který v konečném důsledku mění všechny předcházející vztahy. Zásah neživého předmětu do jednání postav zde tak stejně jako předchází vliv prostředí symbolizuje očekávanou změnu, nebo dokonce tuto změnu sám iniciuje. Časté sepětí předmětu s některým z účastníků děje přitom v této souvislosti mnohdy vyvolává zdání nutnosti společné existen-

ce, jejíž smysl zastupuje právě ono sepětí života s neživotností prostoru či věcí v něm. Citlivost, s jakou je jednotlivým symbolům propůjčena ona celistvost lidské existence, mající svoji minulost, přítomnost i budoucnost, svědčí o propracované kompozici a zároveň splňuje i další požadavek symbolistní poetiky. Dominanci hlavní postavy, která je přítomna všemu, co se v jednotlivých obrazech příběhu odehrává, narušuje postupná ztráta identity hrdinky, jež se z Rusalcky mění nejprve v bezejmennou dívku, později nazývanou Annuška. Spolu s každým dalším získaným pojmenováním však zároveň dochází i k formální proměně pohádkové bytosti bez těla, nejprve v tělesnou schránku bez lidského citu, symbolizovanou chladem v žilách kolující krve, a vystřídanou nakonec celistvostí člověka. Symbolický přechod od smrtelnosti k nesmrtelné duši uzavírá nový počátek. Násilná smrt je zde pouhým prostředníkem k dalšímu zrození. Rusalčina touha, vedená iracionální vůlí, prahnoucí po dosažení dosud ukrytého, namísto odhalení tajemství pouze uzavírá kruh možného poznání. Její životní cesta je naplněna až v samotném konci, tedy právě tam, kde vše lidské jednou provždy utichá, aby mohla začít nová pohádka.

Obdobná je i situace protivníka. Tím se zde stává dvojjednost otce a syna transformovaná do alegorie církevní rozporuplnosti vlády rozumu, ovlivňovaného citem. Nerozhodnost mezi lidským zákonem a přáním Boha, uvádějícím člověka do predestinované skutečnosti, z níž není úniku, stále znovu a znovu upřednostňuje sílu emoce před konstantou pravidla. Výsledkem je potom opětné porušení řádu, následované trestem. Rozhodnutí však alespoň na první pohled zůstává rozhodnutím člověka.

Za zmínku stojí také postava Vědmy, která z každého jí dostupného tajemství prozrazuje dívce jen malou část, zastupující celek. Druhá polovina pravdy tak přichází na řadu až tehdy, když je neúplnost předchozího odhalena. V té chvíli se ale dřívější přítomnost děje stává minulostí a pravda mizí ve lži. To, co mělo být ukryto, vystupuje na povrch a pod povrchem mizí jiná, dávno již zapomenutá část skutečnosti, z níž je později opět prozrazen jen nepatrný kousek. Magický kruh člověka v jeho nevědomosti uzavírá.

Jazyk

Oproti předpokládané monologičnosti dramatu, stojící v protikladu k dosud užívané soudobé konvenci, přichází autorka se zcela klasickou strukturou dialogovaného textu. Pro symbolisty typickou převahu slova nad jednáním nahrazuje dynamika střídání replik, konfrontovaná s dramatickou funkcí ticha a doplněná prvotně determinovaným jednáním, jemuž předchází změna prostředí nebo symboliky příběhu.

Detailní záznam poznámek nejednou přerůstá v popisnost filmového scénáře, odkazující k autorčině živé představivosti děje. Obdobně je tomu i v případě vykreslení prostředí. Prozaický talent nezapřou dokonce ani jednotlivé repliky aktérů příběhu, avšak skutečný vrchol práce se slovem představuje až velmi citlivě pojaté vyprávění o víře, plné piety a uctivého pochopení.

Zcela specifickým se v tomto smyslu jeví také porušení pravidel tajemství církevní obřadnosti, které Gippiusová ve své hře odhaluje jako samozřejmou součást každodenního života věřícího člověka. Dovedně zakomponované úryvky z modliteb, které doplňují a obohacují emocionální stránku života postav, slouží pochopitelně také kompozičnímu principu za zdroj napětí. Touha šokovat, balancující na hraně mezi estetickým a etickým ideálem umění, zde však přináší i něco do té doby neznámého. Zneužití církevního rituálu (pokřizování) jako prostředku oklamání věřících. Autorčino pojetí krutosti pohádky, jejímž úkolem je napravovat životy lidí, odhaluje morální nedostatečnost společnosti, ukryté pod rouškou náboženství. Silné sociální cítění, kodifikované do podoby mravního zákona, zde básnířka konfrontuje s opakovaným porušováním obecně uznávaného kodexu, který v jednotlivosti zdánlivě ztrácí na důležitosti. Zjevná analogie s dvojím pojetím morálky, stojící v opozici proti jednoznačnosti věrouky však pochopitelně vzbuzovala na jedné straně vlnu nevole oficiálních kruhů a na druhé straně přinášela i nový náhled na problematiku individuální svobody jedince.

Symbolická podoba církevního dogmatu, která stejně jako každý jiný znakový systém umožňuje různé interpretace, je ve hře zobrazena prostřednictvím odmítnutí jediného významu, jehož na první pohled zřejmý smysl může být bezvěrci zcela cizí. Stále existující nebezpečí možnosti nesprávného výkladu zde pak předznamenává nedokonalost slova, jež svojí neschopností jednoznačného vyjádření skutečnosti paradoxně zobrazuje celistvou podobu jednoty, uzavřené ve svých protikladech.

Symbols

Stejně jako v ostatních případech prvních pokusů o čistě symbolistní vyjádření skutečnosti přichází i tento text s kompozičně vyváženým systémem vzájemné spojitosti osob, prostředí a symbolů, uzavřených do jednoty časové posloupnosti děje. Doplnující funkce významů, jež nabývají konkrétního smyslu až v závislosti na strukturálním uspořádání vztahů uvnitř příběhu, přebírá odpovědnost za celkové emocionální vyznění postav a jejich charakterových vlastností. Funkci atributů jednotlivých symbolů jako nositelů časově podmíněných souvislostí v samém počátku nahrazuje nehistoričnost postav bez předchozích životů, které svoji minulost i budoucnost, stojící mimo hranice samotného příběhu, přenášejí na prostředí. To pak v posledním okamžiku hry vstupuje přímo do osudů hlavních hrdinů a skrze ně i do srdcí čtenářů či diváků, aby ztracenou kontinuitu bezčasí opět proměnilo v běh dějin. Ve většině případů zde tedy symbolistní látka, čerpající z abstraktního prostředí, namísto smyšlené historie účinkujících osob uvádí aktéry do situace, jejíž konfrontace se skutečností nabízí libovolné řešení. Ať již jde o pohádku, mytologický příběh či futurologickou vizi, zůstává obrazotvornost záležitostí recipientů, což autorům umožňuje rozšířit pomyslné hranice obecnosti ještě o malý kousek.

Vrátíme-li se však k samotnému textu *Svaté krve*, pak nezbyvá než tyto jednotlivé atributy pojmenovat alespoň na několika nejzřetelnějších příkladech:

*У края поляны сидит старая русалка. Рядом с нею русалка совсем
молоденькая.*

*Час очень поздний. Но тонкий месяц не закатывается, а подымается.
По воде стелется как живой туман.⁶*

Mlha – jako symbol nejednoznačnosti a nehmotnosti, ukrývající tajemství, které z ní postupně vychází, aby nakonec opět zmizelo v mlžném oparu mnohovýznamovosti, představuje prostředí pohádkových bytostí a zároveň předznamenává budoucí konflikt mezi nehmotností těla rusalek, jež je odsuzuje k zániku, a smrtelnou schránkou lidí, sloužící k uchování nesmrtelné duše. Neopominutelným v této souvislosti se zdá být také symbolický skon rusalek, které zcela v duchu pohádky ukončují svůj dlouhý život právě v mlhavém rozplynutí. Prostředí zde však symbolizuje nejen samotný skon, ale též zrození, uzavřené v jednotu protikladů. Hlavní hrdinka hry, vycházející z temnoty zahalené v neproniknutelnosti mlhy, vstupuje do neznámého prostředí v nevědomosti analogické s nevědomostí dítěte, přicházejícího na svět, o čemž svědčí i její zvědavé otázky, směřující ke vzniku, průběhu a ukončení existence, stále znovu a znovu skrývavé před tajemstvím každého dalšího svítání (základ konfliktu – **expoze**).

Neodolatelná přitažlivost neznámého a nepoznaného světa, který Rusalka za rozbřesku opouští, aby unikla smrtonosným paprskům slunce (protiklad lidského významu) ústí v odhodlání opustit bezpečí domova, jež pro dívku představuje hloubka jezerního království.

Русалки: *„Мы белые дочери
Озера светлаво,
От чистоты и пролады мы родились.
Пена, и тина, и травы нас нежатъ,
Легкий, пустой камыш ласкает,
Зимой подо льдом, как под теплым стеклом,
Мы сним, и нам снится лето.
Все благо: и жизнь! И явь! И сон!“*

Jezero (hladina) – jako hranice mezi skutečným a neskutečným světem, odrážející to, co je nahoře v zrcadlově obráceném významu, se tak v této souvislosti stává osudným přechodem z hlubin nevědomí do světa prosvětleného září denního jasu. Překročením této hranice (rozvíjení konfliktu – **kolize**) se dívka ocitá v nové skutečnosti, která však každý dosud jasně definovaný smysl obrací v opak. Protikladnost symboliky dne a noci, jíž v této souvislosti odpovídá i dualita vztahu slunce a luny, ale ani v tomto případě nemůže odhalit celistvost lidského světa tomu, kdo stojí uvnitř, i přes to, že sám není člověkem. Touha po nesmrtelné duši nejprve uvádí dívku do stavu těla, jež je podmínkou existence všech bytostí:

⁶ Ukázky z textu hry jsou použity v chronologickém sledu jednotlivých příběhů.

Ведьма: *„...Ты только войди в келейку, да смотри, чтоб не видели тебя. Чтоб спали, и прииникни к которому-нибудь, поближе, да грейся, да чтоб дышал он на тебя, бить может, станет – а ты ничего, терпи, не уходи. Подышет он на тебя, потрогает – и станет у тебя тело, как у людей, с кровью. И солнце тогда можешь видеть.“*

Tělo – symbolizující hmotný svět, pevnou vzájemně propojenou strukturu, která se nevyvíjí od počátku samostatně, ale v neustálém vztahu s duší jako svým neoddělitelným protikladem, limituje jeho smrtelnost. Vzájemný rozchod této smrtelností omezené lidské schránky s nesmrtelností pokračujícího života však i zde představuje pouhý přechod z jedné části lidského cyklu v jinou, jež ve své neúplnosti dočasného spojení nikdy nemůže být plně pochopen (vrchol konfliktu – **krize**).

Dívka, uzavřená v zajetí bezduché tělesnosti, postupně poznává nedosažitelnost vytouženého cíle. Neúplné poselství konečně získává i svoji druhou část. Rusalka odmítá ublížit člověku, a proto využije proroctví, které k ní přináší Vědma. Odhodlání stát se úplnou lidskou bytostí s duší, podmíněné získáním křtu a symbolizované prolitou krví Krista, přináší poslední naději (pokus o jiné řešení konfliktu – **peripetie**).

Ведьма: *„...Ныне, пожалуй, в озере-то потонешь. Не прежняя ты, рыбка. Кровь у тебя не теплая, да плоть крепкая. У людей нажила. Постерегись озера-то.“*

„...А средство есть. Справедливое средство. Кровь за кровь. За тебя кровь не пролилась, и нет у тебя ни крови, ни жизни. Прольется кровь – и сожжет твою смерть. А только сил на это нет у земных тварей.“

Krev – jako symbol stálého oběhu, znamená života a opakování, zde však zároveň koresponduje i s představou nejvyšší oběti, pocházející z křesťanského pojetí skutečnosti Boha. Heroizace Krista spasitele, vykonávajícího boží vůli, v analogii s nezdolnou vůlí Rusalky přerůstá v nutnost nového obětního rituálu. Ten se také stává podmínkou dosažení dívčina přání:

Ведьма: *„...А нож. Такой нож славный. Просто даже удивительный. Ты, вот его возьми, да после вечерен и ступай к часовне. Старик-то Тебя когда, после вечерен хочет крестить? Он, значить, на паперты*

Поджидать будет...“

*...Подойдешь к старику своему – не давай ему заговорить,
и сразу
его этим ножом и ударь. Вон у тебя руки-то какие сильные.
Ударь
его, чтоб поглубже нож вошел, и как брызнет на тебя кров его,
так сразу в тебе все переменится, станешь как люди, теплая,
и войдет в тебя душа...“*

Nůž (zbraň) – symbol násilí a zmaru, páchaného člověkem na ostatních, svým zjevným určením, evokujícím následnou smrt, nahrazuje nutnost inscenační skutečnosti. Síla slova proto zůstává zachována ve své vypjaté emocionalitě. Samotný akt oběti nechává autorka ukrytý mimo dosah scény. Za zmínku zde stojí též souvislost nože s mocí, kde tento atribut představuje apriorní sílu i konečnou převahu nad všemi ostatními.

Děj příběhu se uzavírá. Rusalčina touha vítězí v boji s člověkem, jehož odhalené slabosti, přináležející teď i dívce, musí být potrestány. Nekonečný život se mění v nekonečnou muka, jež jsou trestem za porušení pravidel božího zákona (vyústění konfliktu – katastrofa).

HOLLY BLOOD OF Z. N. HIPPIUS SYMBOLIC STRUCTURE OF PLAY

The author of the article analyses the one of the dramatic works of Zinaida Nikolaevna Hippus (1869 – 1945), whose activities were in the first decades of her literary career connected with the “first wave” of Russian symbolism, on the background of Russian symbolist’s conception of dramatic art. The author is trying to find essence of the elements of symbolic structure on the one of three Hippus plays *Svjataja krov’* (Holly Blood, 1901), *Makov cvet* (The Red Poppy, 1912), and *Zelenoe kol’co* (The Green Ring, 1914). The points which Hippus stressed in each of these three plays are quite different. They correspond to the various stages in the history of Russian culture and to the meta-physical and socio-political thought of the periods which the plays concern. For this reason in very important to analyse each of this plays a separate. This text of Holly Blood is important not only as an artistic resumé of Hippus’ play, but also as an interesting example of her experimentation in construction of dramatical conflict.

