

PAVEL KLEIN

ZELENÝ PRSTEN Z. N. GIPPIUSOVÉ SYMBOLICKÁ STRUKTURA HRY

Znovuobnovený zájem o dílo Zinaidy Nikolajevny Gippiusové (1867–1945) dokumentuje dnes vedle několika menších překladů povídek,¹ vycházejících s odstupem téměř celého jednoho století (Gippius, 1907; Gippius 1913), především v letošním roce vydaná kniha próz Svátý hřích (Gippiusová, 2002), v níž se autorka opět představuje jako vyzrálá osobnost, schopná s lehkostí a stylovou vybroušeností přiblížit čtenářům atmosféru přelomu 19. a 20. století z netradičního úhlu pohledu, který svou mystickou temnotou na straně jedné a neúnavným vystupňovaným atakem vůči společnosti, odmítajícím možnost jakéhokoli kompromisu na straně druhé stále znovu a znovu vybízí čtenáře k novým konfrontacím.

Dramatickou tvorbu autorky, zahrnující celkem tři hry symbolistně-dekadentního střihu, však v českém prostředí dosud zastupuje pouze drama *Makový květ*, napsané společně s manželem D. S. Merežkovským a rodinným přítelem D. V. Filosofovem. (Gippius-Merežkovskij-Filosofov, 1919). Po předchozí analýze autorčiny prvotiny (Klein, 2002: 44–51) proto nyní nabízíme odborné veřejnosti pohled na poslední z trojice dramatických textů, jímž se dřívější ostrá konfrontace Gippiusové s divadlem jednou provždy uzavírá. Kouzlo *Zeleného prstenu* pak přináší výpověď nejen o závěrečné fázi starsymbolistní produkce, ale především o životě umělkyně, jež své čistě osobní zkušenosti, spojené s provozováním notoricky známého literárního salónu manželů Merežkovských, přenáší prostřednictvím zpřítomnění skutečného života autorů v promluvách jednotlivých postav právě i do divadelního umění. (Putna, 1993: 69).

Pro lepší pochopení významové symboliky je analýza textu doplněna o rozbor symbolické struktury hry, který tvoří její nedílnou součást, nutnou pro pochopení skrytých významů.

¹ Jedná se o trojici povídek (*Živí a mrtví*, *Na houpačce*, *Fantazie –večerní vyprávění*), vydaných v rámci sborníku menších próz autorů ruského symbolismu. Více viz Staněk–Jaklová, 1999: 102–151.

ZELENÝ PRSTEN

Зеленое кольцо. Пьеса в четырех действиях с послесловием
 „Зеленое – Белое – Алое.“
 (1914 – 16)

Charakteristika

symbolistní drama ve čtyřech dějstvích s připojeným doslovem autorky, se pokouší ve svém základním konfliktu především znovuoživit pohasínající ideje modernismu v prostředí scény. Hru, líčící osudy ženy, vymaňující se z područí rodinných pout, doplňuje obvyklý kritický pohled na konvence doby, zpřítomňující stále živé téma sporu minulosti s přítomností a budoucností, mezi nimiž propuká boj, zakončený smírem, uzavírajícím stále se opakující svět v okamžiku bezčasí. Na rozdíl od dřívějších interpretací symbolistů však konečné východisko z nastíněné krize nepředstavuje již pouze návrat k počátku, tak jako tomu bylo u většiny předchozích interpretací, nýbrž přestoupení hranice lidského světa ve prospěch získání nové identity a konečného spojení s celkem.

Hlavní hrdinkou příběhu je mladá dívka (Finočka), příjíždějící z provincie s touhou poznat svého otce (Ippolit Vasiljevič Vožžin), který již několik let žije odděleně od rodiny ve městě. Záminkou k opuštění venkovského sídla se stává nemoc matky (Jelena Dmitrijevna Vožžinová), rozhodnuté strávit nějaký čas v lázních. Ihned po příjezdu se Finočka vydává do bytu, patřícímu dávnému příteli (strýček Mika, alias ten, který ztratil chuť k životu), kde po dlouhých devíti letech znovu prožívá vytoužené setkání s nejbližšími. Vřelé přivítání střídá zpověď, objasňující důvody dávného odloučení rodičů. Dovídáme se o druhé lásce Jeleny Dmitrijevny (Svidirov), jíž Vožžin po vzájemné dohodě obou manželů ustoupil z cesty, aby tak nebránil ženě v jejím štěstí. Po smířlivém rozchodu a krátkém období klidu ale následují konflikty popisované dívkou jako pro matku nepřekonatelné strádání, doplněné častými projevy hrubosti nového nápadníka, negativně ovlivňujícími i život dcery. Opuštění gymnázia, jehož příčinou je posměch nad společností dosud netolerovaným vztahem vdané Jeleny a cizího muže, tak přivádí Finočku k otci s prosbou o pomoc a s vytouženým přáním opětného setkání rodičů, jež se tak vlastně dítě pokouší zprostředkovat. Vožžin přislíbí, že svoji ženu navštíví. Ve skutečnosti ale již po dívčině odchodu oznamuje Mikovi rozhodnutí, přivést dceru k sobě do domu a zajistit tak její vzdělání, proti čemuž "strýček" nic nenamítá. Terčem ironie se mu stává až druhý výrok, kterým se spolubydlící vzdává svého vlastního intimního vztahu (Anna Dmitrijevna Lebeděvová), jenž se rozhodne obětovat výměnou za znovuprobuzenou otcovskou lásku, přičemž doufá, že jeho přítelkyně tyto důvody pochopí. Ještě před tím však dojde také k seznámení Finočky se Serjožou, mladým gymnazistou (syn vdovy Lebeděvové), který později přivádí dívku mezi své vrstevníky.

Ve druhém jednání přichází na řadu obecnější linie děje, zastoupená v příběhu filozofickou polemikou, odehrávající se mezi mladými studenty – příslušníky společnosti, nazvané Zelený prsten, kteří se pravidelně scházejí v bytě strýčka Míky, považovaného za vzor dekadentního myšlení nově nastupující generace.

Počáteční spor o literární minulost, doplněný o z konkrétního života převzaté odkazy k soudobým autorům a jejich dílům (Strindberg, Pisemskij, Bělinskij), ústí v odvržení všeho předešlého, vystřídaného obdivem k budoucímu. Tato abstrakce však nachází svoji analogii i v soudobé organizaci společnosti, jejíž kritikou se stává. Odsouzení majetku jako zdroje nesvobody, hrajícího hlavní úlohu v rozhodování o osudu dětí, zasnoubených často dříve, než se mohou vůbec poznat, představuje ztrátu volby, založené na citu a právu každého jedince spolupřihlásit se o vlastní údělu. Sňatek z rozumu zde tak vystupuje v roli toho, co má být jednou pro vždy zapomenuto. Na jeho místo přichází svobodná vůle, zosobněná v idejích umělecké evoluce sdružení, přenesených dokonce i do soukromí života všech přítomných gymnazistů.

Počátek nové éry je charakterizován odporem studentů ke starším dobám, kdy téměř nikomu nebylo přisouzeno právo spolupodílet se na utváření vlastní, a tedy i společné historie. Konečné cíle spolku pak v důsledku toho vyjadřuje požadavek askeze těla a vnitřní čistoty, umožňující hrdinům naplnit princip společenství, spočívající v celistvosti jednoty, nahrazující nedostatečný pocit sounáležitosti dvojice. Finočka, vstupující mezi přívržence těchto idejí, v samém závěru poznává, že není sama, i přes to, že ten koho miluje na světě není... Jednání uzavírá její setkání s otcem, na němž dívka poprvé pocítí rozdělení své duše, která teď patří nejen jí samé, ale i všem těm, které miluje.

Třetí dějství otevírá rozhovor mezi služebnými Vožžina a Lebeděvové, jenž rekapituluje skutečnosti z prvního obrazu. Znovu se dovídáme o rozchodu manželů, okouzlení Svidirovem a jeho důsledcích, konfrontovaných tentokrát s minulostí Anny Dmitrijevny – vdovy, jež po náhlé smrti manžela našla oporu právě v Ippolitu Vasilijeviči. Následuje scéna matky s Finočkou, přinášející zprávu o tolik očekávaném příchodu otce. Po formálním přijetí Vožžin seznamuje bývalou ženu se svým plánem vzít dívku k sobě. Jelena Ivanovna reaguje na jeho slova ostrým protestem, ústícím v nervový záchvat, v němž matka, strachující se o ztrátu dcery, odhaluje manželovi stále existující lásku k milenci, znevažující její návrat. Do hádky vstupuje i Finočka, jež odmítá opustit kteréhokoli z rodičů, nebo dokonce zapříčinit jejich další spor. Po odchodu otce dívka, pokoušející se o smír, na místo klidu znovu vyprovokuje napětí, pocházející z nedůvěry k novému vztahu Vožžina, který se matce stává zámkou k opětovnému rozchodu. Důsledkem je potom následný útěk Finočky z domova, zakončující celý obraz.

Poslední dějství nás opět uvádí mezi členy Zeleného prstenu. Serjoža spolu s Rusjou (neteř Míky) znovu obhajují poslání společenství. Mladík, okouzlený argumenty své přítelkyně, vyznává Rusje lásku, dokumentující pocíťovanou vzájemnost celistvosti, která svoji jednotlivou konkrétní podobu ztrácí, prostřednictvím odvržení fyzického spojení. Jejich rozhovor přeruší až příchod Anny Dmitrijevny, hledající Vožžina, jenž se právě vrátil ze schůzky se svojí bývalou ženou. Na přímý dotaz Lebeděvové, obávající se zničení jejich vzájemné lásky, odpovídá Ippolit Vasilijevič rozhodnutím ukončit vztah, obětovaný ve prospěch dcery. Jeho důvody, považované za neodvratitelnou příčinu rozchodu, ale vdova odmítá a stejně jako Jelena Ivanovna propuká v hysterický křik. Finočka, pří-

tomná posledním okamžikům tohoto dialogu, poznává pravou skutečnost. Touha dítěte po návratu ke společnému životu s rodiči, tím ztrácí i poslední naději. Dívka odchází, doprovázena Rusjou, do vedlejšího pokoje, kde z přineseného rukávnicku vytahuje revolver.

Vše se ale rázem mění. Ze setkání, jemuž je přítomen i Serjoža a strýček, povstává nové řešení konfliktu, naplněné ve formálním sňatku Finočky s Mikou. Odpor ke společenské nesvobodě předem domluveného manželského spojení zde nalézají svůj vlastní protipól v odlišném vyjádření smyslu života, uzavřeného do pravidel konvencí, které nelze porušit bez toho, aby zároveň nebyl přestoupen také vyšší zákon. Nabídnutá pomoc společenství tak v duchu zásad Zeleného prstenu přináší hrdince ztracený pocit celistvosti vyrovnaného vztahu s ostatními, který jí umožňuje dospět a opustit svoje dětské sny. Oslavu jednoty pak v samém závěru doplňuje ještě výkřik, oznamující společně prožívaný pocit trojice (Finočka – Rusja – Serjoža), po němž následuje symbolicky pojaté splynutí všech tří mladých postav ve vzájemném objetí a polibku, završujícím celou hru.

Připojený doslov autorky pak vedle informací o genezi díla a dodatků, vysvětlujících základní smysl symbolů, přináší i několik odkazů k pozdějšímu inscenování dramatu, které dodnes slouží jako jeden z mála pramenů, dokumentujících tehdejší snahu o převedení textu na scénu.

Kompozice

Stejně jako v případech předchozích her autorky provází i toto drama snaha spojit symbolistní představu s možnostmi scény. Prostředkem se Gippiusové na rozdíl od předchozích pokusů, transformujících děj do historicky podmíněných vztahů k prostředí (*Makový květ*) či do abstraktního pozadí pohádky (*Svatá krev*), tentokrát stává realita blíže neurčené, a přece zcela konkrétní situace, provázející jednotlivé aktéry příběhu. Společenská konvence, jako zástupný znak formy lidského vyjádření obecně platných pravidel, zde tak vstupuje do konfrontace s vyšším zákonem přírody, jehož symbolická podoba často neodpovídá svému obrazu v každodenní skutečnosti. Hlavní motiv nedokonalosti spojení dvou bytostí (člověk) navíc, stejně jako je tomu i v soukromém životě básnířky, zaměňující image á la George Sand – ženy v kalhotách a s doutníkem – za podobu nymfy či zelenookého démona (Gippius, 1991: 9–10), doplňuje též filozoficko-náboženská představa trojice, odvozená z učení V. Solovjeva (bohočlověk), jež tvoří též předobraz budoucího teoretického směřování a následně i privátního soužití manželů Merežkovských, které pochopitelně svou provokativní otevřeností stálo v opozici k dosavadnímu uspořádání vztahů ve společnosti. Touha po dosažení splynutí s celistvostí boha jako jediné neproměnné esence, vyjádřená v samém závěru textu, pak také apeluje na nově nastupující generaci, která dožívající ideje symbolismu chápe již jen jako východiska hledání vlastní cesty, jejíž odpor k dogmatice programově narušují stále nové experimenty.

Snaha o přizpůsobení prostředků, sblížující starší vlnu symbolistů s trendy, přicházejícími v umění po rozpadu do té doby jednotné podoby modernismu, odráží

i netypické vyústění konfliktu, které na rozdíl od většiny předchozích pokusů zachovává život hlavního hrdiny. Na místo tragického konce, jenž byl doposud chápán jako trest za porušení rovnováhy, přinášející nový počátek, tak Gippiusová nechává svoji postavu znovuobžít ve snu, představujícím naplnění životní cesty. Pohlavnost – zdroj prvotního hříchu, rozdělující svět v podvojnost protikladů, nahrazuje ztráta tělesnosti a žádostivosti s ní spojené. Pohasínající vášeň mizejícího těla střídá další fáze lidského bytí, řízená již pouze rozumem. Vykoupení ale nepřichází, neboť osudnou vteřinu přechodu z minulosti konkrétního člověka do budoucnosti fantazie doprovází i zastavení času, odkazujícího k předmětnosti vnějšího prostředí, vnímaného (a nikoli pochopeného) smysly. Děj se tedy nadobro zastavuje daleko dříve, než by se na první pohled mohlo zdát. Naplnění života v analogii s odporem k předem stanovenému údělu tak spolu s destrukcí vnějšího světa deformuje i vnitřní řád. Myšlená změna je tak nadále pouze soukromou záležitostí, vedoucí k niterné neproměnnosti jedince, stojícího nejen mimo společnost, ale i mimo sebe sama. Zachování konvence jako pokusu o jiné řešení zde tedy nahrazuje odpor vůči ní. Výsledkem je pak smíření božského s lidským, jehož prostřednictvím postavy zůstávají věrné pravidlům jednoty po celou dobu své krátké pouti za poznáním. Na rozdíl od předpokládaného zvěstování nově zjevené pravdy ostatním (stejně jako je tomu u F. Nietzscheho), které by opět porušilo kompromis vyváženosti pokory k oběma světům, zůstává tajemství skryto. Symbolismus opět vítězí, neboť nic z toho, co se ukrývá mimo nás, nemůže být vysloveno, aniž by vyčerpalo svůj smysl.

Vrátíme-li se ale k samotné struktuře textu, pak na první pohled jistě zaujme onen doslov, doprovázející drama jako jeho nedílná součást. Netypický přístup autorky k dílu, které svoji celistvou podobu získává až právě díky tomuto dodatku, můžeme mimo jiné chápat též v souvislosti s předchozím vyjádřením obsahu. Nevyřčená tajemství hry, ukrytá v symbolické nejednoznačnosti významů, jsou zde prozrazena. Porušení řádu děje je jednou provždy spojeno s autorkou, identifikující se s postavami, jejichž divadelní život tak nahrazuje život skutečný.

Zelený prsten byl dokončen již na počátku roku 1914. Svého knižního vydání se však dočkal až o dva roky později. (Gippius, 1916). Přestože tento dramatický pokus autorky spadá až do období post-symbolistního, představuje jednu z dalších zcela specifických variant přístupu k problematice a filozofii starší vlny. Jeho význam je proto i v tomto případě nepopíratelný.

Postavy

Hlavní hrdinkou příběhu je stejně jako v ostatních případech žena (Finočka). Specifickou roli této postavy v ději však neustále narušuje řada výstupů, v nichž dívka své výsadní postavení ztrácí. Děj tak získává, pro symbolistní drama do té doby neznámé, obohacení, spočívající v záměně osudů, které již nemusí být spojeny společným cílem. Na místo jediné všudypřítomné představy, personifikované do mnoha různých podob, zde vystupuje několik odlišných aktérů, svedených dohromady okolnostmi, jež své soukromé vize světa konfrontují bez toho,

aby některá z nich získala dominantní postavení. Koexistence symbolistických a nesymbolistických idejí, zosobňující neporušitelnou celistvost, uzavřenou do vzájemné protikladnosti, tak ale i přes dualitu vyjádření také v tomto případě využívá změnu konstrukce ve svůj vlastní prospěch. Pomyslné rozdělení děje nahrazuje analogie zápletky, viděné na jedné straně nevědomím, zosobněným nejednoznačností a nestabilitou postav, projevovanou hysterií, emocionální nevyvážeností či strachem o vlastní osud, jež na druhé straně doplňuje uvědomělé směřování hrdinů k předem vytyčenému cíli (zelený prsten jako analogie symboliky kruhu).

Předmět symbolů postupně vytlačuje nová forma abstrakce, jejímž úkolem je moc znaků potlačit, aby tak na jejich místo mohla nastoupit asociace, zastupující funkci posunu dějové linie. Vzdávající napětí je tedy podpořeno nejen prostřednictvím protikladnosti obou zobrazovaných světů, ale též skrze vnitřní prožitek recipienta, identifikujícího se s kterýmkoli z aktérů. Výsledné splynutí v celek bez jasných hranic, oddělujících od sebe jednotlivé konkrétní skutečnosti, pak přenáší pocit souznění ze scény přímo do publika, ovlivněného paradoxně nikoli dogmaticky definovanou symbolikou, ale ryze intimním doplněním smyslu všude tam, kde se ho nedostává.

Z hlediska vývoje jednotlivých vztahů představuje proto *Zelený prsten* jistý posun také v do té doby direktivně definované struktuře hlavních a vedlejších hrdinů symbolistního dramatu. Na scéně se tak objevují nejen přívrženci a odpůrci zobrazované symbolistní ideje, ale též na první pohled zdánlivě děje neúčastné postavy, podporující rozvoj konfliktu prostřednictvím souvislostí, odkazujících ke vzájemně propojeným svazkům jednajících osob. Rodinná pouta jsou navíc komplikována dobovým společenským kontextem, který porušují. Nahrazení obecnosti času konkrétní situací, definující určitou konvenci jako porušení práv člověka, obětujícího se zájmům většiny, přitom přináší kritický pohled na dějiny, zastoupený vnějším světem (minulost), odvrženým studenty, sdruženými ve společenství (přítomnost), hledajícími ztracený řád (budoucnost). Počáteční porušení stability, představované jako porušení vyšších pravidel, pak na samém konci nahrazuje smířlivé řešení (bezčasí), uzavírající příběh v pomyslném kruhu.

Jazyk

Struktura hry překvapivě do značné míry naplňuje divadelní představy textu, preferující rychle se střídající dialog a scénickou akci, proti monologicky pojatému vyprávění a bezdějovosti. Autorčina snaha přizpůsobit se požadavkům scény zde dokonce v mnohém překračuje hranice působnosti dramatika. Poznámky, doprovázející výstupy jednotlivých aktérů, svojí obsáhlostí dávají i pouhému čtenáři jasnou vizi realizace. Definováno ale není jen samotné prostředí. Detailní popis totiž doplňují i záznamy, týkající se pohybu herců, jejich vzeření a nálady. Charakteristickým rysem je také někdy až přehnaná emocionalita promluv, jež svojí expresivitou stále znovu a znovu odvádí recipienta od do té doby všudypřítomné symbolistní problematiky celistvosti, na jejíž místo

postupně přichází dominantní prožitek okamžiku. Experimentální podobu modernistického dramatu na počátku 20. století tak střídá vyzárlá forma symbolistně zabarvené výpovědi, schopné konkurence dokonce i ve vztahu k mlad-symbolistní produkci.

Ukrytý smysl slova jako symbolu nahrazuje vlastní intimní vjem, přenesený ze scény do nitra čtenáře či potenciálního diváka, obohacující klasickou výstavbu dramatického napětí o několik zcela specifických momentů, v nichž je úloha textu odkázána na mimické jednání herců či přímo na domýšlení děje publikem. Nahrazení těchto literárních vyjádření divadelními však pochopitelně mění i smysl jednotlivých scén. Spolu s transformací formy dochází stále častěji také k přenosu významu ze slov do gest či ostatních nonverbálních projevů hrdinů, kteří se tak konečně vymaňují z područí dogmatické nadvlády filozofie jako prostředku vyjádření. Posílení důvěry dramatických autorů ve scénickou realizaci, chápanou ve smyslu samostatnosti divadelního artefaktu, pak zároveň umožňuje hercům prostřednictvím režijního vedení vytvořit osobitý smysl představení, ve kterém je ale stále přítomná i původní idea, jež nemůže být zatlačena do pozadí jinak, než změnou samotných promluv. To by ale znamenalo porušení vlastní podstaty i cílů dramatické vize autorky, neboť síla konfliktu tohoto typu tvorby spočívá vždy právě ve slově, jež svým originálním přínosem odlišuje symbolistní hry od všech ostatních. Oproti předpokládané znalosti symboliky zde tedy autorka poprvé vytváří prostor též pro soukromé pojetí obsahu každého z individuálních projevů hrdinů příběhu, kteří tak získávají větší svobodu v jednání, spolu s tím, jak se otevírají možnosti nových interpretací děje. Nezávislost symbolistní linie dramatu na scénickém vyznění je nakonec akceptována i tvůrci, nalézajícími svá poselství dokonce i za zcela přetvořenými podobami divadelních vizí. Umírněný přístup tak v tomto smyslu zprostředkovává u mladší větve již zcela samozřejmé přijetí textové složky pouze jako jedné z částí celku, která nemá v žádném případě zastoupit ostatní prostředky scény ani rozšířit jejich funkci do rovnoměrně rozdělených úloh.

S tím, jak postupně děj stále častěji uniká od abstrakce snu, dochází také k důraznějšímu a daleko přesnějšímu definování prostředí, jež nadále vychází z konkrétní situace doby. Analogie s kriticky zobrazenými výjevry ze soudobého života přitom už ale neruší záměr ani ostatní prostředky k němu odkazující, nýbrž obohacuje imaginární svět divadla o novou část přítomnosti, jež dokáže ve spojení s ostatními složkami vytvořit dílo, schopné nahradit ztracenou přesycenost symboly, aniž by příběh diskreditoval autora a jeho soukromou výpověď. Kompromisní řešení pak v konečném důsledku znamená obrovský posun, který bohužel nenachází další stoupence, schopné pokračovat v načatém znovuoživení počátků experimentů starší vlny. *Zeleným prstenem* se tak původně nerozlišená divadelní moderna uzavírá a na její místo vstupují nové samostatné proudy.²

² Pokračovatelem starší vlny symbolismu se pochopitelně stává především úsilí mladší větve autorů, zastoupené zejména díly V. Ivanova, A. Bloka a A. Bělého.

Symboly

Jazyk symbolů se omezuje na nezbytně nutné množství zástupných znaků, jež pak ve spojitosti s předměty či obrazy, vykreslenými prostřednictvím slova, přispívají k harmonii filozofických idejí s divadelními požadavky scény. Ústup symbolické linie příběhu do pozadí přitom ukrývá to, co doposud tvořilo vlastní obsah děje. Jednotlivé atributy, přináležející postavám, ztrácí funkci zprostředkovatelů konkrétních významů, kterou přebírají samotní aktéři, přítomní na scéně. Nezáleží tedy již jen na autorovi a jeho koncepci, ale do popředí se dostává též otázka budoucí realizace, přenášející odpovědnost za výsledný účinek na diváka.

Z toho důvodu také vedle samotného textu připojuje Gippiusová jako nedílnou součást hry ještě krátký komentář, nazvaný *Zeljonoe – Beloe – Aloe* (Zelené – Bílé – Rudé), který se pokouší zdůraznit původní estetický záměr díla, vycházejícího z manifestů starší větve. Po obecném úvodu následuje autentické vyjádření smyslu jednotlivých symbolů, otevírající všem ostatním do té doby uzavřené pomyslné dveře k subjektivní stránce každého z aktérů, vedoucí k lepšímu pochopení příběhu či k nesouhlasné polemice, ústící v jiné řešení, jež zároveň zpětně obohacuje i původní podobu dramatu.

Výsledné spojení teoretického směřování a praktické aplikace, uzavřené v celistvosti uměleckého artefaktu, však nakonec stále znovu a znovu umožňuje konfrontovat různé interpretace inscenátorů s konkrétními zkušenostmi autorky. Odhalení vyššího smyslu tvorby, pak ale na druhé straně zároveň rozrušuje samu podstatu symbolismu, která svým prozrazením ztrácí nejen počáteční kouzlo, ale i sílu, s jejíž pomocí by mohla být ovlivněna i další nastupující generace autorů. Poslední záblesky čistoty literárního směru mizí v zapomnění a na scénu přichází již pouze rutina, navracející svět divadlu, měnícímu každý ze špatně uchopitelných prostředků poetiky, čímž paradoxně opět dochází k zamlžování již jednou odhalené vize básničky.

*Большая гостиная. Налево, вглубине, вдерь в корридор, прикртая ширами. Прямо две двери: левая в залу и кабинет, правая – в приемную и прихожую. Последняя тоже отделена ширмами.*³

Zástěna – jako symbol nedopovězeného, částečně skrytého a částečně odhaleného tajemství, zpřítomňuje v samém úvodu textu budoucí konflikt, zobrazený ve formě sporu mezi jednotlivými možnostmi vyústění děje, které zdánlivě poskytují aktérům příběhu svobodu výběru, důmyslně ukrytou za predestinovaným neměnným údělem jedince. Předem stanovený osud, jehož stín můžeme odhalit za jinak neproniknutelným paravánem, poskytuje alespoň obrys představy, na-

³ Úvodní scénická poznámka hry: *Velká hala. Nalevo, v pozadí, dveře na chodbu, kryté zástěnou. Po stranách dvoje dveře: levé do haly a do pracovny, pravé do přijímacího pokoje a do vstupní místnosti. Obě také kryté zástěnou.*

hrazující a zmírňující strach z budoucího úspěchu či neúspěchu, jež tyto jednajících postavy čeká.

Hlavní hrdinka hry tak vstupuje do neznámého světa vlastního otce, vedená touhou překonat hranice nerozlučitelného spojení s rodiči (minulost), za nimiž čeká dospívání, uvádějící dítě do nové role. Proměnu, doprovázející tento přerod ze včerejška k dnešku a později i vytoženému zítřku, charakterizuje počáteční radost, po níž zákonitě musí přijít její protiklad. Osudné setkání dívky s mužem je zde proto nejprve představeno jako setkání čistoty, naplněné vzájemností rodinných pout, jejichž opětné oživení zároveň doplňuje oběť, přinesená jako dar za okamžik nového zrození /*expoziče*/.

Вожжин: *«Да, так. Ты прав; девочка, переезжая ко мне, должна войти в чистую жизнь. Все для нея, обо мне не толк...»*

Дядя Мика: *«...я желаю чистоты и более не одинок. За что же это?»⁴*

Čistota – symbol nevědomosti, počátku a božské jednoty, zahalené do neposkvrněné existence dítěte, dosud nezkaženého vášní, zde vyjadřuje neporušenou celistvost řádu, která má zůstat zachována.⁵

Protikladem tohoto nevědomého setrvání dívky uvnitř sebe sama se pak stává důmyslně koncipovaný obraz filozofické polemiky druhého dějství. Ideologický předpoklad společenství Zeleného prstenu, představující odpor vůči minulosti a tedy i odpor vůči pokračování stále se opakujícího, nachází řešení v nerozlučitelné celistvosti sdružení, jehož symbolem se paradoxně stává právě nekonečný kruh (prsten). Za prostředek dosažení vysněné ideje je potom zvolen půst, uchováající původní podobu těla, přinesenou jako oběť rozumu. Čistota ženy je tak doplněna identickou podobou muže, který v analogii prožitků jednotlivých členů nalézá náhradu ztracené intimity, vyměněné za vyšší spojení /*kolize*/.

Руся: *«...Да мы все влюблены! Вот странно! Кто же из нас не влюблен? Но это ничему не мешает. Причем тут сейчас же разбивание вопросов пола? Я тоже нахожу, что нам с этим рано. Углубимся, все равно не решим, другое пропустим... Даже нездорово.»⁶*

⁴ *Вожжин*: „Máš pravdu. Dívka přijela za mnou, aby našla čistý život... Udělám pro ni vše co je třeba, o mně již nebudeme hovořit... – *Strýček Mika*: „...čistotu bez svobody? K čemu je to dobré?

⁵ V křesťanském pojetí můžeme symbol čistoty chápat také jako symbol ženy (Eva) dosud nepřekračující pravidla Ráje, či muže setrvávajícího v řádu, jehož bázeň ukrývá prozření, které by jinak dříve či později přerostlo ve strach (lidská emoce).

⁶ *Rusja*: „Ano, všichni jsme zamilovaní! Jak je to podivné! Kdo z nás by neznal lásku? Ale ta přece není na překážku. Naopak. Máme teď možnost dát prostor našim otázkám. Zhloubejme se, vždyť je to všechno stejné, i když jednu zodpovíme, jiné zůstanou bez odpovědí... To je přece také nezdravé!

Никс: *«...Конечно, влюбленным быть можно без всяких решений. Что же касается... Уже поднималось это, уже положили в общем: относительно пола, в физиологическом смысле, – для нас выгодное воздержание.»⁷*

Půst (Askeze) – symbol odříkání i touhy po odříkaném, prostředek dosažení cíle i jeho ztráty, stejně jako zpodobení toho, co má zůstat ukryto i za cenu nejvyšší oběti, tak zastupuje v příběhu roli společně sdíleného údělu, na němž závisí udržení řádu společenství.

Setrvání v domnělé bezpohlavnosti, nahrazující skutečné poznání života, však ale ztrácí své kouzlo spolu s tím, jak je odhalena jeho nedokonalost. Touha Finočky po opětném sblížení rodičů ztroskotává, neboť přislíbená pomoc společenství, sdílejšího veškeré radosti i strasti každého ze svých členů, nepřichází. Odvržení minulosti jednou pro vždy znemožňuje návrat do nového ráje, v němž chybí čistota, porušená prvotním hříchem předchozích generací, jež ulpívá i na dětech, které nemohou vystoupit z rodinných pout jinak, než pomocí konvence sňatku, rušícího ideje Zeleného prstenu. Abstraktní celistvost snu mizí, a na její místo přichází nedůvěra, vystřídaná rezignací, zobrazující dívčinu neschopnost změnit osud /krize/.

Odmítaný svazek, uzavírající dvojici do pravidel řádu, přitom symbolizuje i analogický vztah manželů Vožžinových, kteří stejně jako jejich dítě opouští společností stanovené normy chování. Porušení kontinuity ženy, nesoucí odpovědnost za pochybení svých nejbližších, je pak vyjádřeno utrpením matky, odmítající opustit svoji lásku, stejně jako nesmlouvavým postojem otce, rozhodnutého vzdát se vlastní intimity ve prospěch dcery. Protikladnost názorů zvyšující účín této scény navíc doplňuje i zcela netypické řešení, stojící i tentokrát mimo jednání hrdinky, jež svoji identitu získává díky neovlivnitelné minulosti, představované právě skrze rozhodnutí rodičů, za něž Finočka nese plnou odpovědnost. Východisko z krize nabízí až další setkání členů Zeleného prstenu, přinášející konečně tolik očekávanou pomoc.

Сергея: *«...Не могу не открыто. Я со многими из наших близок, а вы, всетаки... вы для меня... веселее всех. Вот еще так весело бывает, когда летом, после большого-большого дождя, выйдешь – и вдруг радуга прозрачная. Вы, Руся, как радуга...»*

Руся: *«...Радуга!»*

--

⁷ Niks: „Nakonec, zamilovaní přece můžeme být bez jakéhokoli důvodu. Mně se zdá... Že pro nás bude lépe vidět věci v celku: ve fyziognomickém smyslu – pro nás bude nejvýhodnější askeze.“

Sereža: *«...я сейчас и так радость. Руся, вы радуга моя. Как же не радость...»⁸*

Duha – symbol jedné z odlišných podob světla, překlenutí do té doby bezvýhodné situace či třeba jen spojení několika různých názorů (barev) v jediném celku, vyjadřuje očistění dítěte od hříchu rodičů, propůjčující Finočce podobu zralosti, v níž jsou však ukryty i všechny předchozí touhy. Dívka naplněná zralostí ženy procitá ze svého snu, s vědomím neschopnosti nadále vzdorovat protikladným přáním rodičů, jejichž spojení představuje. Společná oběť otce i matky ztrácí smysl ve chvíli prozření, kdy je tajemství obou rodičů prozrazeno. Bez-mocnost hlavní hrdinky ve vztahu k vlastní minulosti nahrazuje tragické rozhodnutí, jímž je odpovědnost za předchozí spor přijata spolu s trestem z ní vyplývajícím /peripetie/.

Руся: *«...Дай мне сюда муфту. Положи ее. (Берет у Фины муфту, из нея тяжело падает на ковер револьвер.) А вот еще что! Не бойся, не бойся отнимать отнимать не стану, я его тут, на стол положу. Если ты до этого дошла... до такого падения... то я себя унижать не стану. Отнимать. Насильничать. Пожалуйста! Делайте с этой прелестью что угодно. Того и стоите...»⁹*

Фина: *«...Не надо пока, ничего не надо. Ах, я как во сне. (Вынимает из муфты револьвер.) Возьмите это, дядя Мика. Мне стало так покойно. Возьмите совсем...»¹⁰*

Revolver (zbraň) – symbol násilí, stejně jako bezmoci, zde zastupuje jedno z možných vyústění konfliktu, porušující kontinuitu života, jež je analogická s kontinuitou jednání jednotlivých aktérů. Zamýšlená sebevražda jako prostředek ukončení strasti rodičů i dítěte symbolizuje přestoupení dosud dogmaticky dodržovaného vyššího řádu, které by zároveň znamenalo další trest. Neúčast Finočky na vlastním údělu, determinovaném vnějším prostředím, je však zcela v duchu kompozice zachována i v této chvíli. Vše se proto rázem mění a do děje vstupuje nová naděje. Stejně jako v předchozím případě samotný prožitek okamžiku stojí

⁸ Serjoža: „Nemohu, nelze to prozradit. Mnozí jsou mi velmi blízcí...ale vy, vy jste pro mne...ta s níž je mi nejveseleji. Takhle veselo bývá tehdy, když se v létě po dlouhém a vydatném dešti objeví na obloze průzračná duha. Vy, Rusjo, vy jste jako ta duha...“ - Rusja: „Duha!“ - Serjoža: „...mám najednou takovou radost. Rusjo, ty jsi má duha. Jak bych se neměl radovat...“

⁹ Rusja: „Dej sem ten rukávník. Polož ho. (Vezme od Finy rukávník a z něj na zem těžce dopadne revolver.) Co je to! Neboj se, neboj, brát ti ho nebudu, jen ho tu položím na stůl. Jestli jsi se už rozhodla... jestli jsi skutečně pevně rozhodnuta, nechci tě odrazovat, brát ti ho, nebo ti bránit násilím. Prostím! Délej si s tou krásou co je jen chceš...“

¹⁰ Fina: „Není třeba jestli je to tak, není už nic třeba. Ach, je to jako ve snu (Vytáhne z rukávníku revolver.) Vezměte si ho, strýčku Miko. Najednou jsem tak klidná. Jen berte...“

mimo hlavní postavu. Znovuobjevená idea lásky, povstávající skrze vyznání Serjoži Rusje, obhajující původní vize Zeleného prstenu, vytváří podmínky ke konečnému splnutí, jež je zároveň i cílem společenství. Nikdy neporušená čistota dívky tak nalézá své pokračování. Tím se stává nabízený formální sňatek, jehož prostřednictvím autorka zachovává počáteční podobu hrdinky až do okamžiku závěru. Žena, odmítající nedokonalost lidského pohledu na svět, nalézá smíření ve spojení pozemských pravidel (čas) s božským zákonem (bezčasí) **/katastrofa/**.

Дядя Мика: «*Это не Кольцо, – Колесо какое-то зеленое!*»¹¹

Kruh – symbol nekonečného opakování, ale též stálosti okamžiku, pak předznamenává vyústění hry, ukryté za magičností snu posledního obrazu, v němž zcela v duchu symbolistní představy duše dívky splyne v trojjediném svazku neposkvřených životů, které nikdy nepřekročily hranice pravidel tohoto světa. Osvobození od rodičovských pout představuje konečné odvržení minulosti, po němž může následovat opět jen nový počátek.

LITERATURA:

- GIPPIUS, Z. N. *Noví lidé. Povídky*. (Přkl. J. Stenhard). Praha 1907.
- GIPPIUS, Z. N. *Stichi. Vospominanija. Dokumental'naja proza*. (Vstupitel'naja stat'ja Je. V. Barabanova). Moskva: Naše nasledije 1991.
- GIPPIUS, Z. N. (MEREŽKOVSKAJA): *Zlatokvět*. (Přkl. Stanislava Minařka). Praha: Vilímkova knihovna sv. 113 1913.
- GIPPIUS, Z. N. *Zelenoje kol'co. Pjesa v četyrech dejstvijach s poslelsovijem*. Petrograd: Ogni 1916.
- GIPPIUS, Z. *Svarý hřích*. (Přkl. M. Staněk). Praha: Havran 2002.
- GIPPIUS, Z. N. – MEREŽKOVSKIJ, D. S. – FILOSOFOV, D. V. *Makový květ. Drama o čtyřech dějstvích*, 173. sv. Uměleckých Snah, (Přkl. Ž. Pohorecká). Praha: vyd. J. Kočí 1919.
- KLEIN, P. *Svatá krev Z. N. Gippiusové. Symbolická struktura hry*. In Q5/2002, Brno: FFMU 2002, s. 44–51.
- PUTNA, M. C. *Rusko mimo Rusko*. Díl 1. Brno: Petrov 1993.
- STANĚK, M. – JAKLOVÁ D. *Vlkodlaci. Stříbrné povídky*. Praha: Volvox Globator 1999.

¹¹ Strýček Mika: „...*To není prsten. To je zelený kruh!*“

THE GREEN RING OF Z. N. HIPPIUS THE SYMBOLIC STRUCTURE OF THE PLAY

The author of the article analyses one of the dramatic works of Zinaida Nikolaevna Hippus (1869 – 1945), whose activities in the first decades of her literary career were connected with the “first wave” of Russian symbolism, viewed against the background of Russian symbolist conception of dramatic art. The author attempts to find the nature of the elements of the symbolic structure in her last three plays: *Svjataja krov'* (Holy 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 it is very necessary to analyse each of these plays separately. The text of *The Green Ring* is important not only as an artistic résumé of Hippus's play, but also as an interesting example of her experimentation in the construction of dramatic conflict.

