

Klein, Pavel

Makový květ Z.N. Gippiusové : symbolická struktura hry

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2004, vol. 53, iss. Q7, pp. [91]-102

ISBN 80-210-3432-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114592>

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

MAKOVÝ KVĚT Z. N. GIPPIUSOVÉ SYMBOLICKÁ STRUKTURA HRY

V posledním příspěvku, završujícím triádu na téma dramatické tvorby Zinaidy Nikolajevny Gippiusové (1867–1945) se tentokrát – po předchozím seznámení s u nás dosud nepřeloženými divadelními texty autorky¹ – pokusíme analyzovat jediné do češtiny převedené drama *Makový květ* (Makov cvet, 1908),² stojící na hranici mezi realisticky pojatým historickým syžetem a abstraktně stylizovanou symbolistní hrou jeho podání. Česká varianta textu vnikla již v roce 1912 a to především díky neúnavné práci překladatelky Žofie Pohorecké, která původní drama prosadila k vydání v tehdy prestižní edici Uměleckých Snah, vydávané B. Kočím.³

Na rozdíl od obou již dříve analyzovaných textů⁴ však Makový květ představuje jistou výjimku z jinak jednotné symbolistně-dekadentní linie tvorby autorky. O tom svědčí již samotné autorství textu, který Gippiusová podepsala společně se svým manželem D. S. Merežkovským a rodinným přítelem D. V. Filosofovem. Vlastní drama přitom vznikalo v emigraci jako reakce na válečné události z let 1904–5 a jejich pozdější důsledky. Základním východiskem hry proto nemohlo být nic jiného než ona všudypřítomná ze skutečného života převzatá otevřeně přiznaná manifestace touhy člověka po svobodě, závislá na svobodném vývoji celé společnosti, kopírující soukromé hovory manželů na dané téma. Zjevný politický podtext, doplněný pesimismem z neúspěchu demokratizačního procesu, pak ve spojení s datací hry, jejíž vydání spadá do období mocensky zklidněné situace potlačeného povstání přinesl kompozičně nové spojení historických událostí s abstrakcí. Z hlediska symbolistní koncepce textu, bývá někdy zdůrazňován také jeho sklon k tendenčnosti, projevující se především v příklonu autorů k soudobé politické situaci, která jednotlivým symbolům děje pochopitelně ubírá původní mnohoznačnost. Ve skutečnosti je ale ono symbolisty prokla-

¹ V předchozích případech šlo o analýzy her *Svatá krev* (Svjataja krov', 1901) a *Zelený prsten* (Zelenoje kol'co, 1914–16).

² Gippius, 1908.

³ Gippius, Merežkovskij, Filosofov, 1919. Překlad Ž. Pohorecké vzniká již v roce 1912 pro Divadlo Umění, avšak jeho knižní uveřejnění je možné teprve po ukončení válečného konfliktu v roce 1919.

⁴ Klein, 2002:44–51; Klein, 2003:65–77.

mované spojení současnosti s minulostí i budoucností zachováno i v tomto případě, a to především díky obecné povaze konfliktu, jež zatlačuje konkrétní analogie do pozadí a na jejich místo staví jednoduché vize, plně zdánlivě vzájemně nesouvisejících představ, uzavírajících jedince ve světě nedokonalých lidských zákonů, proti kterým je třeba bojovat.

Stále živé téma hledané svobody pochopitelně nenechalo chladným ani naše inscenátory. Díky již zmíněnému překladu hry totiž existují záznamy dokonce o dvojím provedení tohoto textu na českých scénách, které však svojí neúplností znemožňují jednotlivá představení rekonstruovat. Obě realizované inscenace přitom charakterizuje společná vize, v prvním případě spojená s narůstající obavou z možného válečného konfliktu a ve druhém nahrazená oslavou jeho ukončení. Symbolický vztah obou představení pak vlastně odhaluje mnohem více, než mohou jednotlivé zprávy o uvedení poskytnout.

Ačkoli první nastudování *Makového květu* (prem. 14. 5. 1913) v Divadle Umění na Smíchově⁵ provázela programově předurčená snaha vystihnout symbolistní problematiku, není jistě bez zajímavosti ani souvislost obsahu s do té doby převládající linií psychologického realismu, provázející dramaturgický záměr připravovaného představení. Kritika se v této souvislosti zmiňovala o nepřilíh povedené úmyslné travestii dramatické techniky autorů a za jediný světlý bod považovala typicky ruskou hloubku v detailech, odlišující text od povrchnosti ostatní soudobé repertoárové produkce.⁶ Z hereckých výkonů pak bylo vyzdvíženo pouze přesvědčivé podání hlavní ženské představitelky, která oproti ostatním dokázala plně vystihnout představované téma.⁷

Druhé uvedení *Makového květu* na domácích prknech spadá do období těsně po válce. Pod vedením režiséra M. Seemana a ve výpravě J. Brehmse byla hra premiérově uvedena 11. 7. 1945 v divadle v Českých Budějovicích. Další záznamy však chybí.

I přes neúplnost informací, provázejících jednotlivé inscenace jak u nás doma tak v prostředí prvotních ruských pokusů o prosazení symbolistní dramatiky na scéně, můžeme směle dílo Z. N. Gippiusové, dotýkající se divadelní skutečnosti ať už přímo – formou jednotlivých textů či pouze zprostředkovaně, prostřednictvím několika svérázných kritických esejů, označit za zcela průkopnický počín v konfrontaci s tvorbou ostatních soupeřníků starší generace symbolismu. Nezbyvá než

⁵ Kšicová, 1998:82.

⁶ Z dobových kritik za zmínku stojí pouze dvě studie V. Tilleho (Tille, 1913:11) a J. Kodíčka (Kodíček, 1913:183–5).

⁷ (Kodíček, 1913:183–5) „...D. S. Merežkovského, D. Filosofova a Zinaidy Gippiusové „Makový květ“ není hra nad průměr zajímavá. Vlastní konflikt tkívá v tom, že milenec Boris jest důstojníkem a velí vojsku, jež zastřelí Andreje, nemá síly, ostatní diskuse, jež nečiní moderní ruská dramata příliš sympatickými, o dramatické technice není dobře ani mluvit, jest jako by úmyslně travestována (tak působí diskuse po dramatické události, již končí třetí akt), co však nakonec zaujme, jest ona typicky ruská hloubka v detailech, jejíž zbytky mívají i povrchnější ruské hry, než jest toto drama. Nadpočet nových herců způsobil, že bylo hráno pod niveau Divadla Umění, o souladném tempu hry se nevědělo: každý mluvil na vlastní vrub a pozoruhodnějšího výkonu nebylo, jen Marie Svobodová ukázala jako Soňa, že mluví velmi vnitřně a zdála se nesporně talentovanou...“

doufat, že v současnosti znovuobjevená autorka i celé historicky dosud nezapomínané období, jemuž se po mnoha desetiletích konečně dostává zasloužené pozornosti odborné veřejnosti, přinese novou inspiraci také samotnému divadlu.

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

MAKOVÝ KVĚT

rus. Makov cvet. Drama v čtyřech dejstvích (1908)

Charakteristika

– symbolistní drama ve čtyřech dějstvích, umístěné do ruského prostředí let 1905-6, se na pozadí dobového konfliktu revoluce s monarchismem snaží řešit vztah mezi svobodou člověka a vinou za její přivlastnění; odvěký spor mužského a ženského principu, stejně jako vzájemnost spojení soukromého lidského osudu s nejobecnějšími zákony světa. Pochopitelný důraz je kladen na otázky, směřující k dosud neznámé budoucnosti, představované prostřednictvím pesimismu, vycházejícího z dobové situace na počátku 20. století. Hra se tak v tomto smyslu zároveň stává cennou výpovědí autorů, nahlížející do srdcí a myslí literátů, odmítajících vstupovat do minulosti boje jinak než skrze umění.

Hlavní hrdiny příběhu představuje, stejně jako v osobním životě básničky, symbolicky spojená trojice postav (Andrej – Blank – Boris), které sjednocuje nejen pouhá náklonnost k jediné ženě, ale zcela v duchu Solovjovy filozofie i posvátný svazek jednoty. Magická trojjednot duše však i zde postupně ztrácí každou jednotlivou část spolu s tím, jak poznává nedokonalost svého pozemského spojení. Návrat ke společnému životu tak paradoxně přináší až poslední okamžik smrti, obnovující porušenou rovnováhu.

Ve středu děje stojí žena (Soňa), přítomná na rozdíl od svých partnerů každému ze čtyř jednání, jež ve shodě se symbolistní představou hledá své místo v mužském světě, zahaleném temnotou neznámého. Odhalení smyslu vlastní existence ale i v tomto případě stíhá trest, kterým je prozrazení tajemství vykoupeno.

První dějství nás uvádí do říjnových událostí Petrohradu roku 1905. V bytě Motovilových – maloměšťáků vzrušených zprávou o „manifestu svobody“, doprovázející ukončení stávek ve městě, se odehrává bouřlivá diskuse. Odmítavý postoj rodiny vůči vzpourám proti světské moci doplňuje snaha odsoudit troublemaking povstalců, protivících se vůli své vlastní země. Nacionalismus střední vrstvy zde pak nahrazují odkazy k hrdinné obraně, od samého počátku nesmyslné války, jež se stala pouhou záminkou k udržení nerovnováhy a despotické nadvlády bezohledné menšiny (bitva o Mukden). Demontrace je považována za nepřístojné porušení řádu, jež ale, na rozdíl od obecných zákonů přírody, představuje pouze nedokonalý svět lidského měřítka. Jednání završuje parodické zpodobení revoluce, odhalené v pohledu z okna, za nímž Motovilovi, stejně jako na dění neúčastní diváci, pozorují a posměšně komentují procházející průvod manifestu-

jících, symbolizovaný krví zbarvenými prapory. Jediným, kdo se pokusí vzepřít bezcitnosti svých nejbližších, se stává Andrej, který po bouřlivém sporu s otcem (Arsenij Iljič M.) odchází z domova do Moskvy podpořit revolucionáře a jejich myšlenky. Na stranu mladíka se postaví i hlavní hrdinka příběhu (Soňa), jež sice sama prozradí jeho touhu spolupodílet se na vznikající svobodě, avšak zároveň dokáže také smířlivě argumentovat ve prospěch urovnání konfliktu a vlastně tak propůjčit ději, i názorům jednotlivých stran, obecnější podobu. Její nevědomost, ukrytá v nedospělosti dítěte, se tak od počátku představuje jako neschopnost přijmout odpovědnost za spojení s mužem, jehož přesvědčení stojí mimo ženskou představu kouzelného snu.

V druhém dějství se příběh posouvá o dva měsíce vpřed na konec prosince 1905. Smrtelně zraněný Andrej, ošetřovaný Soňou a laskavým generálem Lvovem, je tajně přivezen zpět do Petrohradu. I přes naléhání obou jeho ochránců odmítá dát o sobě zprávu své rodině dříve, než bude opět zdrav. Vážnost situace ale nakonec umožní setkání otce a syna alespoň v posledním okamžiku, těsně před tím, než mladík svůj předem ztracený boj o život prohrává. Vina za zmar nevinné duše však přináší také řadu nových otázek. Odpovědnost za smrt padá na otce, stejně jako na systém, který Arsenij zastupuje. Pomyslného netvora, způsobujícího neštěstí, zde představuje též dohasínající válka s Japonskem, z níž se vrací Andrejův bratr (Boris). Ten, prošlý šilenstvím beznaděje, hledá jediné útočiště, znamenající znovunalezení klidu, v lásce k ženě, již musel opustit. Soňa (snoubenka) poznává, že její srdce ochladlo spolu se smrtí Andreje, který tak nadále stojí mezi ní a ostatními muži. Vnitřní svět dívky se uzavírá do sebe sama a nadále ztrácí víru ve společné štěstí s člověkem, považovaným za vraha a ničitele.

Počátek třetího dějství nás přenáší do července následujícího roku. Z města se vracíme na vesnici, patřící rodině Motovilových, kde pokračují revoluční nepokoje tentokrát již pouze jako dozvuk násilně potlačené revoluce. Politický komentář rodiny doprovází nová podívaná, zpřítomněná v ději hořícím stavením, zapáleným rolníky, kteří násilím obsadili statkářskou půdu. Opětná neúčast přítomných postav na dění ale přes svůj cynismus přece jen postupně ústí v rostoucí obavy z budoucnosti, nadále spojené s nutnou emigrací. Jednání završuje niternost dialogu mezi Soňou a Blankem (mladý žid). Dívka, ztrácející se stále více v symbolistní nejednoznačnosti, ukryté za nervozitou, roztěkaností a častou změnu nálady, zdánlivě není schopna opětovat lásku nabízenou mužem, jenž svojí vyrovnaností a převahou rozumu nemůže nabídnout nic víc, než jen oporu bez potřebného citu a pochopení. V samém závěru přichází zpráva o uvěznění Blanka. Nové neštěstí tak přináší i nové poznání. Soňa, prozrazující Natálii (žena Motolova) své tajemství o vztahu s tímto mužem, procitá v ženu. Spojení citu s rozumem, uzavřené v jediném společném okamžiku, je ale spojením posledním, po němž může následovat jen již zmíněný trest.

Čtvrté – závěrečné – dějství, přenesené do října 1906, představuje emigrační prostředí Paříže (anděl strážce). Dialog se stává více abstraktním. Po krátké diskusi o svobodě a identitě Ruska vstupuje do hovoru problematika dekadence (básník Guščin), zpřítomněná hříšností cizího velkoměsta a jeho světských radováněk, proti nimž je postavena čistota antické mytologie bohů Mithrase a Astar-

té. Filozoficky pojatá polemika o hodnotě a významu lásky v životě člověka přitom vytváří předpoklad pro budoucí vyústění konfliktu.

Blank spolu se Soňou připravují odjezd do Ženevy, kde mají být oddáni. Jejich vztah je však nadále plný nejistoty a nepochopení. Vzájemnou nevyváženost v tomto smyslu symbolizuje i rozdílné náboženství obou budoucích manželů. Dívka, ztrácející víru v sebe sama i v lásku jako nejvyšší cíl, nachází pochopení a naději až v osobě Borise, který spolu s ní přestal milovat život i svět kolem sebe. Všeobepínající prázdnota spojující oba dva do těsného svazku nakonec nachází odpuštění za hříchy své i druhých ve společném útěku ze skutečnosti. Sebevražda, jako prostředek ukončení konfliktu, však zůstává v samém závěru skryta za padající oponou.

Kompozice

Oproti ostatním pokusům o symbolistní drama, které svou abstrakcí významů ve spojení s kompoziční strukturou textů často zdánlivě znemožňují jednoznačnou podobu jejich inscenování, přichází trojice autorů *Makového květu* s do té doby neznámým přístupem k modernistické problematice. Pod vlivem D. S. Merežkovského, jehož samostatně publikované hry nahrazují problematiku obecnosti děje, uvězněného v alegoriích s historicky nejednoznačnými paralelami k současnosti, konkrétní minulostí, přejímá příběh podobu zcela reálného soudobého prostředí. Tím se stávají události z rozmezí let 1905–6, zobrazující hned několik dějinných zvrátů, mezi nimiž dominují přímé odkazy na rusko-japonskou válku, zmínky o bitvě o Mukden či pochopitelné rozhořčení nad krutým potlačením revolučních snah. Celkové pesimistické vyznění však zobrazuje nejen časovou kontinuitu, uvádějící hrdiny do vztahu se skutečným světem, stojícím v pozadí, ale vlastně mnohem více. Zdánlivá polarita názorů, rozdělující postavy do generačně rozrůzněných vztahů, zde zastupuje názorový rozkol mezi přítomností mladých umělců a přežívající konvencí minulosti. Boj otce a syna tak nakonec získává zpět svoji ztracenou abstraktní rovinu.

Zcela specifickou stránkou se stává přínos dalších dvou spoluautorů díla, spočívající v přenesení osobních zážitků ze soukromí života přímo do jednání postav. Charakter deníkové tvorby Gippiusové zde tak přerůstá hranice osobní výpovědi básničky a odhaluje citovou stránku člověka i v otevřeném prostoru divadelní imaginace.

Programová východiska tohoto nově pojatého oživení symbolistních představ, označovaná samotnými tvůrci za neodekadenci, můžeme najít také ve slovech jednotlivých aktérů, nápadně připomínajících svými osudy právě život „trojice“.

Kohn: „... V Petrohradě, na pozadí revoluce, pyšným květem rozkvetla neodekadence: nejen literární, – nýbrž i životná, životná. Všecko přenášejí do života: odříkání se světa, dionysiánství, orgiasm, tvoření mýtů...
Così začalo! Pravím vám, že rozhodně così nastalo!“

Zjevnou analogii s odhalením vlastních prožitků navíc doplňuje autenticita osob, stojících za divadelní maskou. Inspiraci v životnosti jako principu neotře-

sitelné pravdy, přicházející z vnějšku, nalézá i mnoho pozdějších dramatiků mladší větve ruského symbolismu.

Snahu po nové formě komunikace pochopitelně provází i řada dalších změn. Mezi ty nejvýznamnější patří oproštění děje od přesycenosti postav, návrat k divadelnosti, zohledňující požadavky i omezení scény, stejně jako ztráta ireality prostředí, plného kouzel a pohádkovosti, za níž se skrývá vnější svět bez příkras a poetického obalu. Oblíbenou tematiku snové iluze střídá ostrý střet se skutečností. Vše se proměňuje. Z původně politicky neangažované dramatiky postupem času stále více promlouvají jasně definované názky nespokojenosti s dosavadním vývojem společnosti, jež ale nikdy nepřekračují meze symbolistního vyjádření ve prospěch pochybené ideologizace umění. Tam, kde proti sobě stojí zájem většiny a iracionální touha jednotlivce, stále znova a znova utichá slovo i jednání, nahrazené vnitřním bojem, ukrytým před zraky diváků do nitra hrdinů. Na první pohled zřejmý příklon k otázkám psychologie i zde, stejně jako v případě Brjusovova *Tajemného hosta* či několika dalšího her, provází dobové nadšení teoretickým směřováním S. Freuda.

Zajímavým se zdá být i netradiční pojetí tematiky, která odráží nejen dobový kontext, viděný z pohledu obou soupeřících stran, ale též vlastní, pro mnoho autorů společné, obavy z blížícího vyústění revolučních snah mladé generace, jež jsou opětovně uzavřeny do pravidel symbolistního uchopení skutečnosti.

Postavy

Nedostatečnou funkci prostředí, jako zprostředkovatele smyslu, zde přebírají sekundární postavy, jež vedle z textu vyplývajících vzájemných rodinných pout, dokumentují také chybějící spojení hlavních hrdinů s minulostí a budoucností, přítomností neodkrytých. Na místo atributů, přiřazených do vztahu s dosud převažujícími symboly, nachází modernismus novou naději právě v replikách spoluhráčů, jejichž úkolem není odhalit a dokreslit nikým nevyřčená tajemství vnitřního světa těch, kteří stojí v čele příběhu, ale především spolupodílet se na životě druhých lidí, zpětně ovlivňujících osudy ostatních aktérů. Vědomí nerozlučitelnosti údělu zde pak zosobňuje odpovědnost za každou jednotlivou část celku i vina, přenesená z do té doby jasně definovaných hranic osobní svobody rozhodnutí do prostoru společně prožívaného trestu za spáchané hříchy. Atak proti nenávisti a zlobě nachází přitom svoji reálnou příčinu ve válce a krveprolití jako nejvyšším porušení pravidel řádu. Neschopnost literárního protestu přímo ovlivnit společnost i konkrétní dění v ní pak vyjadřuje pesimismus autorů i závěrečná katastrofa.

Opakované odmítnutí nápadníků, nahrazujících v ději jediného muže, odkazuje také k inspiraci autorky předchozím Balmontovým dramatickým textem. Hlavní postava (Soňa), podobně jako je tomu v Balmontově hře *Trojí květenství*,⁸ přichází do mužského světa nejprve jako dítě, které se teprve postupem času mění v dívku, z níž se na samém konci stává žena. Vzájemné nepochopení

⁸ Balmont, 1901.

a nepřipravenost splynutí se svým protějškem však v každém jednotlivém dějství vyjadřuje stále stejný konflikt, a to pouze prostřednictvím nového řešení, jež je pak (v analogii s historickou posloupností) závislé nejen na předcházející skutečnosti, ale též na individuálním vývoji každé z postav, ovlivněných vnějšími okolím. Prolnutí symbolistního vidění jedince se soudobým pohledem na společnost, odhalující své názory skrze komunikaci s druhými, přináší posun i do jazykové struktury díla. Poznání tak nepřichází ve formě iluminace, či spojení s mýty a kouzly dávnověku, jimž je pochopitelně bližší forma monologu, ale (zcela v duchu klasického principu konvenční scény) v dialogické výměně názorů, často vyřčených někým v pozadí.

Z hlediska posunu symbolistního myšlení je důležitým prvkem dramatu především nevědomý náznak, předurčující budoucnost hlavních hrdinů, rozvinutý skrze zdánlivě nevinnou hru slov, zamýšlených často jen jako prostředek k udržení konverzace. Oproti dřívější ztrátě významu toho, co již jednou bylo vyřčeno, tentokrát predestinace nalézají svoji novou podobu v narážkách, které ukryty kdesi v minulosti děje náhle získávají životní sílu, vyrovnávající se síle skutečného člověka, určené k tomu, aby mohlo být uskutečněno často absurdní proroctví. Úcta a odpovědnost za každý byt' i sebenepatrnější projev či jednání tak získává fatální význam, jež je zároveň dalším z nepřeborného množství poselství autorů.

Jazyk

Změna prostředí pochopitelně provází i změnu jazyka. Původně abstraktní povahu výpovědi, nahrazuje jednoznačný popis charakterů jednotlivých hrdinů děje. Na rozdíl od obecně formulovaných cílů, uvádějících postavy do předem rozhodnuté situace, přichází aktéři na scénu neznalí vlastního úkolu. Oproti předchozím symbolistním pokusům, vyhrocujícím konflikt do podoby boje člověka s bohem, ženy s mužem, či lásky s nenávisť, se tak v případě *Makového květu* přetváří nejobecnější otázky života, do konkrétních významů, zastoupených lidským subjektem. Oslabení údělu však přináší i oslabení slova. Repliky se stávají méně provokativními a sílu vzrůstajícího napětí ukrývá stále silnější pocit ovládnutí své vlastní tělesnosti. Vnitřní promluvu pak nahrazuje mlčení, přerušované pouze na několika místech často nedopovězenou osobní zpovědí.

Návrat k tělu jako nedílné součásti každé bytosti, demonstruje také nový přístup k psychologické problematice. Autoři se již nesnaží postihnout celistvost, ale ukazují pouze jednu část osobnosti, zastupující všechny ostatní znaky. Vědomí neukončenosti provází i vzájemné vztahy mezi postavami, které často teprve prostřednictvím cizího názoru nachází sebe sama. Ztráta výpovědní hodnoty monologu, nahrazená konfrontací vnitřního a vnějšího pohledu na skutečnost, konečně také navrácí drama ke klasické struktuře divadlem akceptované podoby textu s převahou dialogu, umožňující inscenátorům přizpůsobit dílo požadavkům jeviště. Scénická poznámka se omezuje pouze na pro děj nezbytné odkazy. Výjimku tvoří několik doporučení, týkajících se hudební či výtvarné složky. Vlastní emoce jsou však již zcela v zajištění slova.

I přes to, že repliky získávají magickou sílu právě v pasážích, které zdánlivě nepřispívají k růstu dramatického napětí hry, jejich skutečná moc pochopitelně vystupuje na povrch až ve vrcholných fázích kompozice. Propojení mezi nevyvážeností akce a promluv zde tak má svůj hlubší smysl, ukrytý ve filozofické koncepci symbolismu. Střet dvou vzájemně rovnocenných složek příběhu, které však v každém okamžiku představuje vždy pouze jeden z protikladů, nachází své spojení na jedné straně díky doplnění akce předem prorokovaným vyústěním jednání a na druhé straně díky statičnosti slova, jež omezuje pohyb těla ve prospěch zrychlené myšlenky. Přechod mezi oběma polaritami děje pak nahrazuje nedostatek ztracené obecnosti.

Symboly

Ačkoli symboly, díky nečekané proměně struktury textu, nemohou být v příběhu zastoupeny jako dominantní prvek výstavby, svůj specifický úkol ve vztahu k osobám i vzrůstajícímu napětí plní. Omezení mnohoznačnosti smyslu ve prospěch historicky podmíněných vztahů, ale do značné míry narušuje jejich dosavadní charakteristiku. Na místo těsného sepětí s dějem a jeho hrdiny často nabývají podobu touhy, personifikované do nejrůznějších forem vyjádření. Vedle prvotně zachovalých typicky symbolistních abstrakcí se zde setkáváme i s mytologickým vyjádřením celistvosti světa, uzavřeného do vzájemně nerozlučitelných protikladů (básnířovo studium kultů bohyně Astarté a boha Míthra),⁹ stejně jako s politicky podbarvenou analogií mezi obecným významem a konkrétní skutečností.

Celé drama pak v závislosti na sloučení několika dosud odlišných principů paradoxně spolu s přibývajícím mnohostí spojení s vnější realitou, neztrácí nic ze své výpovědní hodnoty, zohledňující ideje modernismu. Právě naopak. Konečně propojení do té doby roztržštěných, záměrně odlišných přístupů k dramatu, ukazuje v případě *Makového květu* novou cestu, která však zároveň uzavírá teoretická hledání starší větve ruského symbolismu, aby uvolnila prostor další generaci tvůrců.

Vrátíme-li se ale zpět k samotnému příběhu, pak onen neustálý boj s historií můžeme zároveň považovat za zdařilé vyrovnání se autorů s novou situací. Na rozdíl od většiny předchozích pokusů první vlny, které dominantní úlohu prostřední v ději demonstrují prostřednictvím symbolů, zastupujících vnější statický svět předmětnosti a vnitřní významovou stavbu lidské duše, přichází hra s dalším experimentem, provázeným snahou přizpůsobit se proměně literatury a jejích cílů, přičemž demonstrativní odpor proti politizaci kultury a umění, zůstává zachován i v tomto případě. Navrácení děje do přítomnosti, shodou okolností přeplněné řadou válečných a revolučních otřesů, má ale také jasné paralely k symbolice, jež svoji inspiraci nalézají přímo v oficiálních znacích, provázejících

⁹ Protikladnost atributů, přináležících jednotlivým bohům, znovu zpřítomňuje v příběhu symbolistní představu celistvosti, doplněnou odkazy k minulosti mytologického vyjádření světa.

jednotlivé události. Přímé sepětí s dobou tedy nepřináší jen útržky reality, ale vlastně celou současnost. Ta pak své původní významy, převzaté ze všedního života, přetváří do nových vztahů, nahrazujících dřívější – někde v minulosti či budoucnosti – ukrytou jednotu, okamžitou asociací, personifikovanou do osudu konkrétního člověka.

Protože život ve své celistvosti nikdy nemůže zastoupit symbol, přichází na řadu právě divadlo, kde každá jednotlivina představuje pouze určitou nezastupitelnou část, schopnou úlohu znaku převzít a zosobnit do předem připravené role v relativně krátkém čase a na relativně malém prostoru. Nutné přizpůsobení formě tak nakonec po mnoha letech vzpoury a protestů konečně nachází i teoretické zdůvodnění, smiřující drama se symbolismem bez nutného kompromisu.

Jídlna v domě Motovilových – Arsenij Iljič a Natalija Petrovna dokončují opožděný oběd – Na stole několikaramenný svícen se svíčkami – Služka odklízí nádobí

Svíce – symbol ohně, okamžiku zrození i smrti; světla, stejně jako setmělého (často negativního) prostředí mimo dosah záře, zde vstupuje do děje na samém jeho počátku aby oddělila dvojí vedle sebe existující svět. Svět nadčasovosti symbolů a svět historie, které spolu po celou dobu zápasí o moc i zprostředkování smyslu, jehož se oba cítí být rovnocennými zvěstovateli. Počáteční vítězství minulosti, zastoupené konkrétními událostmi revolučních let zcela v duchu rétorického zápasu nakonec přemáhá symbolika vnitřního života postav, často paradoxně spjatá s tím, proti čemu se pokoušela bojovat.

Rodina Motovilových stojící na prahu revoluce nevnímá blízkící se nebezpečí. Strach ze smrti nahrazuje podívaná na skon mnoha jiných, jež dává každému z přihlížejících na výběr mezi strachem a obdivem. Rozhodnutí tak paradoxně přináší těm, kteří se cítí svobodní, neboť pro ztotočené zůstává již jen jediná cesta – cesta vzpoury. Moc zla, dávající člověku možnost zvolit, zaslepuje svým darem nutný následek této volby. Neschopnost lidí zůstat mimo řád dobrého a zlého je tak zahalena pod roušku tajemství. Jeho odhalení, zosobněné v postavě Andreje, stavícího se na stranu manifestujících, pak nedokáže mladíka uchránit před trestem, postihujícím i všechny ostatní, jimž bylo zvěstováno **/expoziční/**.

Jedovkimovna: „...**Bože! Prapory, prapory, jako stožáry, a černé! Pro Kristovy rány! Černé, zcela černé!**“

Soňa: „**Jak černé, což nevidíš – červené?**“

Jedovkimovna: „**Oj, opravdu, červené! Oj, pro rány boží, červené!...**“

Prapor – odhalující každý závan neviditelného větru, symbol proměnnosti, ale též neustálé změny směru, zde na jedné straně zastupuje krví zbarvený znak revoluce a lidí toužících po svobodě, ale na straně druhé zároveň odhaluje i protikladnou touhu monarchistů oddálit konflikt, vzniklý z neochoty podrobit se vůli a odhodlání ztotočených, zosobněné v Andrejově tajemství pravdy. Proti sobě tak stojí ti, jež se rozhodli bojovat za vyšší zákony přírody, symbolizované

stále střídajícími závany větru, a ti, kteří udržují lid v nevědomosti Zla, odmítají dát praporům právo svobodného pohybu a uvězňující tak prostý život v nepravdě. Téma dokresluje i pojetí obou barevných atributů, příslušejících každé ze zneprátených stran, rozdělených podvojností lidského světa.

Andrej: *„Toho se tedy obáváte! Vždyť se ani nerozhodujete pro moji pravdu, ale chvějete se rozčilením, že já, syn, mluvím pravdu otci. Což jsem pro Vás člověkem? Jsem otrok, jsem syn! Ale pamatujte si, jako člověk mluvím vám do očí lidskou pravdu, jako člověk opovrhují vámi i s vašimi klidnými kathedrami, s vašimi pěknými slovy, se všemi vašimi rodinnými cnostmi, se vši vaší šťastnou ušlechtilostí...!“*

Otroctví – symbol v myšlenkách stále přítomné vzpoury, ztráty svobody i vlastní identity, či třeba jen společné vůle, dosáhnout postavení rovného tomu, kdo se stal vládcem nad ostatními, zde představuje nesvobodu člověka, podřízeného božskému zákonu. Protivenství se vůli bohů, pak pochopitelně stíhá trest, který je trestem nejvyšším /kolize/.

Smrt Andreje však odkrývá mnohem více, než jen na pozadí historických skutečností představenou abstraktní ideu nedosažitelnosti celistvosti. Obdoba konfliktu přichází také v podobě sporu lásky a nenávisti, pocházející ze stejného symbolistního základu. Soňa, provázející mladíka posledními dny jeho života, nalézá svoji lásku k pravdě, představovanou svobodou vykoupení. Poznání hříchu, který na sebe tentokráte bere podobu jiné z nepřeberného množství událostí, odehrávajících se v autory zpodobené době (bitva o Mukden) zosobňuje v tomto případě druhý z trojice mužů – Boris, zasnoubený s dívkou ještě v době klidu, před započatou válkou. Jeho touha po štěstí se ale po návratu z předem prohraného boje setkává jen s nepochopením, jež se nakonec mění i v nenávisť, proti tomu, kdo napomáhá Zlu v jeho ničivém díle. Soňa tak odmítá splnit slib daný muži, jehož dobrovolné otročení nesmyslnému lidskému řádu, povyšujícímu se nad boží zákon, neomlouvá ani nevědomost, zastíněná klamným mámením státem povzbuzovaného nacionalismu, jež navrácí příběhu politický akcent. Vina za spáchané hříchy je tedy potrestána i v tomto případě /krize/.

Novou naději přináší až požár, provázející předposlední dějství, přenesené z města na vesnici, evokující selské nepokoje v samém konci revoluce. Vše se zdá být očištěno a připraveno na nový počátek, symbolizovaný v ději budoucí emigrací Motovilových /peripetie/. Soňa zůstává v zajetí posledního z trojice (Blank), proti kterému již nemá síly vzdorovat.

Soňa: *„...Ach, opravdu. Jaká záře. (Všichni sestupují z terasy.)“*

Privalov: *„Ano, bylo zapáleno...“*

Ano. Illuminace. A co to pálí! Sami mají hlad, ale obilí pálí.“

Blank: *„Pojďme na stráň. Je odtamtud lépe vidět.“*

Soňa: *„Nikoli, není třeba. (Všichni jdou na terasu a dívají se na záři požáru)“*

Požár (záře) – symbol očisty a nového vzkříšení, bezcitnosti síly ohnivého živlu i slabosti a bezmocnosti obrany proti nelidskému protivníku, se zde stává posledním pokusem Zla oslepit září své moci i dávno s prohrou smířené revolucionáře. Kouzlu podléhá také Blank, který odměnou za zaprodání se pomyslnému ďáblu (egoismus) získává alespoň na malou chvíli právo vlastnit ženu:

Blank: „*To znamená, že jsi nepochopila, a nikoli já, jak hluboko a nerozlučně jsme spojeni! Nemiluješ-li mne, poddala-li si se prostě pomíjejícímu vzrušení, měj odvahu to říci a neschovávej se za hlučné fráze. Řekni přímo, že už pro tebe neexistuji. Soňo, to vše je klam, mlha, která se rozptýlí. Miluji tě, a ty mne těž miluješ, vid', vid'?*

Soňa: „*...tys celý moje mlha. Studená mlha. Ty celý... Ty celý... nikdo není vinen – a možná, že oba jsme vinni. Ne, snad přece nikdo. Vždyť i já jsem tvoje mlha...“*

Mlha – symbol nejednoznačnosti, úkrytu, stejně jako nebezpečí ztráty orientace, zde nahrazuje konečnou jednotu protikladnosti každodenního života. Dobré a špatné se uzavírá do společného celku, který nemá právo soudit nikdo z lidí. Vnější svět skutečnosti nahrazuje pohádkovost kouzelného prostředí.

Soňino procitnutí ze sna provází až závěrečný rozhovor s Borisem. Ztráta víry v možnost pozemského spojení dvou lidí, spojená s pesimismem z neúspěchu revoluce nakonec paradoxně dochází smíření ve smrti, znovuobnovující řád přírody i světa /**katastrofa**/.

Útěk z reality předznamenává i návrat k poetické linii počátků symbolismu, která se odráží v básni, otevírající celý příběh a zároveň uzavírající čistě abstraktní představy prvních pokusů starší vlny.

*V modrojasných, posvěcených dnech
rozvíjí se rudé květy máků.
Lupínky jich, žhnoucí v plamenech,
mění se nám do výstražných znaků.*

*Brzy slunce vyjde.
Uvítejte úsvit ruměnný.
V čele chtějte, ať jde
prapor červený.*

*V zážehu rudém jde Lásky v svět.
Stejný je Lásky na zemi květ.
Kéž vřelé krve probudí se vznět,
ve vírný jich let!*

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

- BALMONT, K. D. Tri rascveta. Drama. In *Severnyje cvety Assirijjskije*. Moskva 1901, s. 1–28.
- GIPPIUS, Z. N., MEREŽKOVSKIJ, D. S., FILOSOFOV, D. V. *Makov cvet. Drama v četyrech dejstvijach*. S. Peterburg: M. V. Pirožkov 1908.
- GIPPIUSOVÁ, Z. N., MEREŽKOVSKIJ, D. S., FILOSOFOV, D. V. *Makový květ. Drama o čtyřech dějstvích*. Překlad Ž. Pohorecká. Praha: J. Koží, 1919, 173. Sv. Uměleckých Snah
- KLEIN, P. Svatá krev Z. N. Gippiusové. Symbolická struktura hry. *Theatralia*, Q5/2002. Brno: FFMU, 2002, s. 44–51.
- _____. *Zelený prsten* Z. N. Gippiusové. Symbolická struktura hry. *Theatralia*, Q6/2003. Brno: FFMU, 2002, s. 65–77.
- KODÍČEK, J. Divadlo umění. *Scéna*, sv. 1. /první půlročník/, 1913, s. 183–185.
- KŠICOVÁ, D. Ruské drama v českém prostředí do doby meziválečné. *Sborník prací filozofické fakulty brněnské University*, D 43, 1998. Brno 1998, s. 82.
- TILLE, V. Divadlo. D. S. Merežkovskij, D. Filozofov, Z. Gippiusová: *Makový květ*. *Národní listy*, 1913, č. 132, 16. května, s. 11.

THE RED POPPY OF Z. N. HIPPIUS SYMBOLIC STRUCTURE OF PLAY

The author of the article analyses one of the dramatic works by Zinaida Nikolaevna Hippus (1869 – 1945) whose activities were in the first decades of her literary career connected with the „first wave” of Russian symbolism, namely the Russian symbolist conception of the dramatic art. More particularly, the aim of the article is to find the essential elements of the symbolic structure in the second of the three Hippus plays, *Svjataja krov'* (Holy Blood, 1901), *Makov cvet* (The Red Poppy, 1912), and *Zelenoe kol'co* (The Green Ring, 1914). The points Hippus stressed in each of the plays are quite diverse. They correspond to various stages of the Russian cultural history as well as to metaphysical and socio-political ideas of the period. It is for this reason that the plays are analysed separately. The text of The Red Poppy is significant not only as an artistic summation of Hippus' plays, but also as an interesting example of her experiments with the construction of the dramatic conflict.