

REKONSTRUKCE INSCENACE – VZOROVÉ ŘEŠENÍ

INSCENACE MAETERLINCKOVY SESTRY BEATRICE V DIVADLE V.F. KOMISSARŽEVSKÉ V ROCE 1906

Nemělo významným pokusem o prezentaci symbolismu na ruské scéně, vzniklým za Mejercholdova působení v Divadle V. F. Komissarževské, se stalo uvedení Maeterlinckovy *Sestry Beatrice*,¹ jehož premiéra proběhla 22. listopadu 1906 v Petrohradě.

Tato inscenace zaujímá specifické postavení ve vývoji Mejercholdovy inscenační tvorby, a to nejen ve vztahu k proměnám Maeterlinckovy původní koncepce hry, ale především ve vztahu k filozofickým premisám mysticismu či tzv. mystického symbolismu, prezentovaného prostřednictvím teorií a tvorby V. Ivanova, G. I. Čulkova či A. M. Dobroljubova, jež výrazně ovlivnily způsob uvažování režiséra a vytvořily předpoklady pro revoluční podobu modernistické vize divadelní realizace textu, která dodnes ovlivňuje nejen praktické pokusy inscenátorů, ale i samotný pohled teoretiků na drama a jeho výklad. Mejercholdova režijní interpretace hry se tak v tomto smyslu stává jakýmsi předobrazem a inspiračním zdrojem budoucích literárních analýz díla Maurice Maeterlincka, které prostřednictvím Mejercholdova odkazu zpřístupňují ukryté významy symbolistní struktury recipientům i s odstupem téměř celého století. Inscenaci *Sestry Beatrice* spolu s uvedením *Panoptika* A. Bloka pak v tomto kontextu můžeme považovat za onen kulminační bod v Mejercholdově režijní kariéře, ovlivněné symbolistním myšlením, který doplnil předchozí principy modernistické režie o další aspekty a uzavřel jednu z vývojových etap tvorby tohoto umělce.

Privilegované postavení ve vztahu k předchozí kontinuitě uvádění symbolismu na ruských scénách získala inscenace především díky přesvědčivosti podání uměleckého sdělení, jímž dokázala překročit hranici pouhého experimentu a proměnila text i jeho významovou analogii, uzavřenou v komplexně pojaté divadelní struktuře v jednotlý, divákům srozumitelný celek, jehož prostřednictvím režisér prolomil brány neporozumění mezi jevištěm a hledištěm a přinesl publiku možnost jasně identifikace symbolistní metody, následované téměř jednomyslným přijetím ze strany publika i odborné veřejnosti (Deák, 1982:42). K tomu jistě vedle geniality Mejercholda přispěl i vlastní výběr textu, jehož jednoduchý příběh umožnil snadnou manipulaci s významy, ukrytými za symbolistní náznakovostí hry, které v konečném důsledku vévodil především onen mystický aspekt proměny, odhalující vzájemnou blízkost profánního a sakrálního prostoru, jež přímo vybízela k hledání souvislostí mezi světem hry a skutečností, odehrávající se v myslích diváků.

Maeterlinckova *Sestra Beatrice*, označovaná často za jakýsi novodobý odkaz středověkého miráku, představuje ve svém základním konfliktu jednoduchý lyricky laděný příběh, plný náznakovosti a nedokončenosti, kterým se ony zdánlivě emocionálně vypjaté scény, tvořící hlavní vrcholy dramatického napětí hry, proměňují v něžné logicky střídme obrazy, zahalené symbolistním oparem tajemnosti. Vlastní děj Maeterlinckovy pohádky, jež zobrazuje životní osudy mladičké řádové sestry Beatrice, která opouští klášter spolu se svojí láskou, aby se po mnoha útrapách a strádání ve skutečném světě, stížena krutými a bezbožným nástrahami, mohla vrátit zpět k sestrám, v jejichž náručí nakonec umírá, doplňuje mystická linie textu. Ta se také stala východiskem Mejercholdovy koncepce. Analogie Madony jako sochy Kristovy matky, jež ožívá, aby zastoupila místo Beatrice po jejím odchodu, pochopitelně prezentovala silný symbolický náboj, který uchvátil nejen samotného režiséra, ale především výtvarníka tohoto představení, jímž se stal opět S. Ju. Sudějkín. Na rozdíl od předchozí vysoce estetizované stylizace Mejercholdovy inscenace Ibsenovy *Heddy*

¹ (*La soeur Béatrice*) První český překlad této Maeterlinckovy hry byl poprvé uveřejněn již v roce 1903 v *Moderní revue* a to pod původním názvem.

Gablerové, vypravené N. N. Sapunovem jen o několik dnů dříve,² posunul Sudějkin své scénografické řešení směrem k nové syntéze prostoru a dekorace. Inspirací se mu pochopitelně stala samotná Maeterlinckova hra, umožňující vzájemné prolnutí reálného prostředí s mystickým kultem oživé sochy, překračující hranice lidského světa a proměňující vztahy nejen uvnitř jeviště, ale i ve směru k divákům, kterým se tak poprvé naskytla možnost shlédnout ony doposud za slovy skryté významy textu prostřednictvím přímé konfrontace se skutečnými vizuálními obrazy, dodávajícími inscenaci nový rozměr. Sudějkinova dekorace vycházela z původní autorovy poznámky, jež zasadila příběh do 14. století. O tom nejlépe vypovídají počáteční nákresy zadního plánu, zobrazující staré věkem rozpadlé klášterní zdi, zdůrazňující svoji těžkopádnost i sílu kamenné konstrukce, nenesené mohutným obloukem a doplněné naznačenou strukturou drsné omítky, jež korespondovala s povrchem podlahy a schodů, zahalených do polostínu.³ Mejerchold však po shlédnutí prvotních nákresů požadoval razantní změnu této stylizace ve prospěch univerzálního pocitu, který by dokázal oslovit publikum daleko intenzivněji, a zároveň umožnil přímou konfrontaci představovaných významů se soudobým světem. Středověkou krutost a barbarství tak nahradila uhlazená linie preraphaelistické malby, obracející se k čistotě a prostému vyjádření předrenesančních malířů, která našla svoji inspiraci především v díle u symbolistů tolik oblíbeného jen o několik let dříve zemřelého malíře a básníka D. G. Rossettiho,⁴ jehož praktické experimenty v oblasti poezie, ovlivněné W. Blakem, E. A. Poem, J. Keatsem a dalšími, stejně jako jeho obrazy, namalované podle těchto básní, vytvořily předpoklad nového osobitého symbolickopoetického dekorativně honosného stylu, jež se stal předobrazem předjímajícím příchod secese jako výtvarné analogie počátků moderního umění, které díky inspiraci ve folklórních motivech získalo v ruském prostředí zcela specifickou podobu. Spojení této stylizace s náboženským obsahem, balancující v Mejercholdově inscenaci na hranici mezi dogmatem a dekadencí navíc vytvořilo podmínky pro splynutí duality děje s dualitou významů, ukrytých za symboly, jež díky mystickému nádechu stále znovu a znovu znejasňovaly původní čistotu příběhu a vytvářely napětí mezi obrazem, slovem a jejich společným použitím v rámci divadelní konvence.

Režijní záměr pak v tomto smyslu prezentoval především novou vzájemnost herce a dekorace, vycházející opět z ploše pojatého prostoru hry, pro kterou byl tentokrát vyčleněn pouze extrémně omezený mělký pruh předscény dosahující šířky necelých dvou metrů, v jehož rámci se přes celou délku jeviště rozprostřel plastický obraz jednotlivých výjevů.⁵ Scénické koncepci pochopitelně dominovala socha Madony, umístěná z pohledu diváků na pravém okraji jeviště, sjednocující vizi vyvýšeného prostoru středověkého pódia s představou křesťanské svatyně, které dominovala skulptura Panny Marie, ověněná svatozáří, jejíž život zůstává symbolicky čistý a tedy i bez hříchu jako jednoho z typických atributů lidského chování. Pro zdůraznění vzájemné zástupnosti Beatrice a její dvojnice pak Sudějkin použil podobný motiv i na druhé straně scény, kde však gotický výklenek zůstal prázdný. Protikladem tohoto mansionového výjevu se stalo umístění obrovského nástěnného koberce po pravé straně scény, kombinujícího šedé odstíny kamene se zelenavými záblesky barevných

² Ibsenova hra *Hedda Gablerová* v překladu A. V. a P. G. Ganzenových byla v Mejercholdově režijní koncepci poprvé uvedena 10. listopadu 1906 v Divadle V. F. Kommissarževské. Více viz. *Hedda Gabler*. [cit. 2003/01/20]. Dostupné na World Wide Web: <http://newmedia.cgu.edu/stageart/sullivan/hedda.html>.

³ To ostatně dokládá i řada dobových recenzí, detailně popisujících emocionální účinek výtvarného řešení Sudějkinovy dekorace.

⁴ Rossetti Dante Gabriel (1828 – 1882) – anglický malíř italského původu, který v roce 1848 založil společně se svými přáteli malíři W. H. Huntem aj. E. Millaisem a dalšími uměleckou skupinu Pre-Raphaelite Brotherhood, jež v opozici proti akademismu usilovala obnovit umění a život jednak návratem k mistrům před Raffaelem, jednak přiblížením se k přírodě.

⁵ Více viz *Sister Beatrice*. [cit. 2003/01/20]. Dostupné na World Wide Web: <http://newmedia.cgu.edu/stageart/sullivan/sisb.html>

ploch, na nichž zářily v jednotlivých vláknech ukryté mihotavé částičky zlatých a stříbrných nití. Pozadí pak zůstalo neutrální, naplněné temně šedou barvou, která však na rozdíl od Stanislavského manipulace s černým horizontem nepokrytě přiznávala svoji minimální hloubku. Hlavní hrací prostor, umístěný ve středu jeviště pak scénograf doplnil o další tmavou tapisérii, která ohraničovala a vymezovala působnost konkrétních scén a zvyšovala jejich vizuální účinek, stupňující emoce diváků. Podobným způsobem byla stylizována i vlastní podlaha, pokrytá masivním kanafasem s šedými a zelenými geometricky pojatými vzory s převahou čtverců a trojúhelníků, jejíž obrazová dokumentace však mezi spoustou fotografií a scénických návrhů k tomuto představení zcela chybí (Deák, 1982:43)

Neskrývaná inspirace v předchozích režijních postupech se u Mejercholda projevila v použití stupňovitého jeviště, určeného pro komponování mizanscén, známého například z přípravy Maeterlinckovy *Smrti Tintagila* v moskevském Studiu, jehož schodiště opět přinášelo kontrast mohutného materiálu s maximální strohostí a omezením prostoru, limitujícím jeho účinnost. Naznačené schody jako symbol výstupu, transcendence, přechodu na novou ontologickou rovinu, spojení mezi nebem a zemí a tedy i překročení profánního prostoru a vstupu do prostoru posvátného, pak představovaly spojnicí mezi interiérem neprostupných a světským radovánkám zcela uzavřených klášterních zdí a zahradou, symbolizující mohutnou sílu přírody a chaosu, jíž dominuje ženský princip velké matky jako protiklad mužského světa liturgie. Ten zde však paradoxně opět prezentovala žena ve své nejčistší podobě Madony, resp. její pozemské vize, vytvořené člověkem z původní beztvaré hmoty s téměř nadlidskou dokonalostí, díky níž je dovoleno této soše procitnout. Okouzlení prerafaelistickou malbou se tak vlastně ve zvolené symbolické konstrukci i v kontextu subjektivně pojaté režijní interpretace hry stalo zároveň jakýmsi holdem italskému umění a jeho tvůrcům, jenž dodnes uchvacují recipienty genialitou vyjádření a bohatstvím významů, zašifrovaných uvnitř uměleckých děl. Příímý důsledek této duality pak tvořilo výtvarné řešení zahrady, kterému dominovaly girlandy růžových květů, symbolizující ve svém harmonickém spojení červených a bílých odstínů oba základní aspekty života, tedy neposkvřenost dívky-nevěsty a zralost či smyslnost ženy-matky, odkazující právě k použití jemných odstínů a harmonickému sjednocení tónů, známých z Raffaelovy tvorby.⁶

Vzájemná ambivalence použitých významů také umožnila Mejercholdovi využít princip zástupnosti znaku ve smyslu stálého porušování integrity jednotlivých vizuálních analogií děje, který divákům v konečném důsledku přinášel neobvyklý a dosud téměř neznámý pocit znovu a znovu opakované a tím i prohlubující se manipulace se symboly a jejich obsahem, balancující na hranici dvou extrémních protikladů, jenž díky výrazné výtvarné stylizaci i novému způsobu hereckého projevu dokázal vytvořit potřebné mystické napětí nejednoznačnosti, zesilující dramaticčnost a emocionální účinek jednotlivých scén. Prostředkem k tomu se stala právě ona prostupnost obou prostředí, jež zabezpečila podmínky pro tento odlišný způsob práce, rozdělující příběh do dvou stále se prolínajících linií, z nichž jedna zosobňovala modernisty tolik proklamovaný přístup k čistotě a jednoznačnosti symbolické abstrakce, která ve všech svých aspektech umožňuje vytvářet stále paralely s původními významy symbolů, čímž zároveň podporuje kontinuitu příběhu, a druhá pak staví svůj herní plán na přísném opaku. Ten zde ztělesňovala dekadence, prostoupená mystickým

⁶ Spojení obrazu Madony s Raffaelovou tvorbou je v tomto kontextu zcela zřejmé, neboť dílo tohoto italského malíře bylo z velké části inspirováno právě symbolikou Panny Marie, o čemž svědčí řada jeho obrazů inspirovaných Michelangelovým odkazem. Za všechny je třeba zmínit alespoň variaci Perunigova obrazu, nazvanou *Zasnoubení P. Marie* (Lo Sposalizio) z roku 1504, *Madonu pod baldachýnem* (1508 – 12), *Sixtinskou madonu* (1513), namalovanou pro klášter S. Sisto v Piacenze či *Madonu z Foligna*, která představuje použití nového principu kompozičního členění malby, kdy se hlavní postava vznáší vzhůru, a zároveň je spojena s dolními postavami, čímž tvoří jednotu spojenou pohledy světců v dolní části a vyváženými pohyby své figury, symbolizujícími právě onu prostupnost obou světů. Více viz. Prisco, M. : *L'opera completa di Raffaello*. Milán 1966.

učení a zákony hermetismu, obracejícími všechny vztahy uvnitř inscenace v hodnotově stejně významnou avšak obsahově zcela odlišnou strukturu, jež si ale na rozdíl od parodie a výsměchu, uplatněných v Blokově *Panoptiku* zachovala charakter „vysoké estetiky“ a oduševnělé intelektuální hry, kde pro jakoukoli komiku není a ani nemůže být dostatek místa. Typickým příkladem tohoto prolínání se stávají již samotné schody, které v dekadentním smyslu slova směřují směrem vzhůru k člověku, symbolizovanému nejvyšším lidským citem, jenž v Maeterlinově hře odpovídal vztahu Bellidora a Beatrice, pro nějž je hlavní hrdinka ochotna opustit prostor Boha, ukrytý před neřestí světských radovánek uvnitř zdí, které jakoby zdánlivě bránily poznání skutečného světa. Směrování vzhůru k vysněnému cíli jako protiklad směrování k řádu však i v tomto případě musí být potrestáno, neboť dogma nekonečného opakování věci nesmí být porušeno ani v tomto případě. Svátá Panna Marie alias Beatrice, jejíž čistota zůstává nezpochybnitelná, se tak v dekadentní linii příběhu proměnila v Evu, sváděnou hadem ke hříchu, jemuž podlehla. Bellidor zde pak sehrává roli protikladu Boha, tedy roli svůdce, jemuž nelze odolat. Myšlenková konstrukce, která díky mystické tajemnosti nenachází v příběhu patřičnou oporu přisoudila Mejercholdovi zcela novou úlohu a povýšila jeho režijní koncepci na úroveň, jež ve své celistvosti umožňuje konkurovat původní kontinuitě hry a tedy i otevřít prostor pro druhou linii děje, vytvářející potřebné napětí i specifický symbolistní tvar, oceněný diváky. Podobné analogie bychom mohli nalézt i v dalších momentech inscenace, jakými jsou například použití ambivalentního symbolu džbánu⁷ jako jedné z typických rekvizit Beatrice, či dvojí stylizaci oděvu hlavní představitelky, tedy ve většině výtvarných analogií, jimž odpovídala i výsledná herecká souhra.

K ní pochopitelně nemalou měrou přispěl i samotný mělký prostor, umožňující inscenovat hru v duchu basreliéfových výjevů, jenž ale na rozdíl od předchozích Mejercholdových pokusů překročily pouhou nápodobu kompozičního řešení děl starých mistrů, a na místo dřívějšího seskupování herců do živých obrazů, které v průběhu děje stále znovu ožívají a opět mizí v toku příběhu, proměnily jeviště ve strhující pohyb soch, sjednocených stejným rytmem, propůjčujícím hrdinům dramatu neopakovatelný mystický nádech.⁸ Tím také došlo k opětovnému sjednocení Maeterlinickovy vize pohádkového příběhu přesyceného univerzálními významy s religiózním obsahem, jež v konečném důsledku přinesl do hry harmonické sjednocení všech zobrazovaných aspektů života postav a prostřednictvím sakrality i motiv klidu jako předobrazu modlitby, uvádějící diváky do stavu silného vzrušení. Tento klid pak Mejerchold umocnil právě prostřednictvím vlastního pohybu herců po scéně, pro nějž požadoval opakující se změnu rytmu, která by umožnila každé z gest ozvláštnit.

Proměnou herecké techniky, kterou režisér vystavěl na pravidlech pomalého člověku zcela nepodobného pohybu, podpořeného výraznou stylizací řeči a tedy i vlastního způsobu deklamace, došlo také k posunu významu pronesených slov, které získaly v každém konkrétním okamžiku díky korespondenci s prostředím a podvojnosti symboliky daleko hlubší a přesnější odstín, jenž navracel experimentálnímu projevu modernistického herectví ztracenou působnost. Manipulace režiséra s intonací však pochopitelně znamenala opět také porušení symbolistní čistoty slov, kterou nahradila divadelní stylizace, odpovídající záměrům jevištní realizace textu, jež pochopitelně vyvolala vlnu nesouhlasu u čelních představitelů starosymbolistní větve ruské varianty hnutí. Publikum však tyto výtky ignorovalo a naopak nadšeně obdivovalo hlavní představitelku inscenace – V. F. Komissarževskou, ztělesňující

⁷ Symbolika džbánu podporuje ambivalentní uvažování o inscenaci ve smyslu vzájemné analogie dvou protikladných významů, běžně užívaných ve výtvarných dílech, které tento symbol prezentuje. Na jedné straně totiž džbán na vodu znamená čistotu a tedy i obmytí od vin, na druhé straně však také symbolizuje receptivní ženský symbol plodnost a rozmařilost ve spojení s vínem.

⁸ Více viz *Sister Beatrice*. [cit. 2003/01/20]. Dostupné na World Wide Web: <http://newmedia.cgu.edu/stageart/sullivan/sisb.html>

roli Beatrice, která svým projevem dokázala uchvátit nejen přítomné diváky, ale i ostatní herce souboru a pochopitelně i odbornou kritiku, jež ve svých recenzích na toto představení ve vztahu k jejímu výkonu nešetřila superlativy. Za zmínku stojí především vyjádření herečky V. Veriginové, popisující právě onu dualitu projevu, odkazující ke zvolené režijní koncepci inscenace: „...hluboký, silný a zároveň i sametově jemný, hlas Komissarževské, imponující bohatstvím intonací a rozsahem odstínů zněl místy melodicky čistě a s nadějí – místy rezignovaně jako výraz zlomené oběti. V obrazech Madony pak zvuk hlasu této umělkyně dosahoval nadpozemské krásy, podobné čistému zvuku nevědomého, překrásného instrumentu, který svou hudebností dokázal v divácích vyvolat silné emoce, propůjčující dojem velkého uspokojení...“ (Požarskaja, 1999:98). Této výrazovosti odpovídal i vlastní stylizovaný pohyb herečky po jevišti, zdokumentovaný řadou dochovaných fotografií i dobových kritik. Za všechny zmiňme alespoň názor dramatika P. M. Jarceva, který byl v době přípravy Maeterlinckovy *Sestry Beatrice* vedoucím literárního oddělení divadla V. F. Komissarževské: „...tolik krásy bylo v pohybech Beatrice, podepřené skupinkou jejích řádových sester, tolik čistoty, spojené s oduševnělým rytmem mizanscén, že prakticky nebylo pochyb o dokonalé harmonii příběhu s emocionálně nasyceným výtvarným řešením prostoru jeviště. Vše pak vyvrcholilo ve scéně extáze,⁹ v níž jeptišky stále znovu proplétaly a opět rozplétaly své údy, zakrývajíce tak stěny kaple. Tento pohyb doplňoval nadšené extatické výkřiky, zvěstující proměnu Beatrice ve Svatou. Náhle však chór sester za zvuků zvonů padl na kolena a obrátil hlavy k věži kaple. Z prahu věže se pak pomalu spouštěla Madona, již opět v mnišském hávu a se zlatým džbánem v rukou. Simultánně na druhé straně scény se objevili tři poutníci, kteří také padli na kolena a zvedli své ruce vysoko nad hlavu. Madona pomalu za zvuků varhan prošla po scéně, aby v závěru, přicházejíc ke skupince poutníků zvedla zlatý džbán vysoko nad tyto natažené ruce...“ (Požarskaja, 1999:97).

Choreografii pohybu sboru, sekundujícího hlavní představitelce příběhu, dokumentují vedle dobových fotografií především nákresy P. Trojanovského zachycující jednotlivé konkrétní scény a jejich výtvarné řešení, podléhající pravidlům klasické kompozice, odkazující k antickému vzoru v pojetí režijní práce s chórem, a též k jasné středové stylizaci, propůjčující těmto konkrétním výjevům rys střídmosti geometrické abstrakce, přinášející nové významové paralely s dějem. I zde však vedle vlastní imaginace zůstala pro Mejercholda důležitým aspektem také sama symbolika a to konkrétně symbolika čísel, spojující chór šesti dívek v symbol rovnováhy, harmonie a dokonalé jednoty jako předpoklad dosažení úplnosti a totality, jež zahrnuje jak duchovní tak pozemský prvek, obsažené v čísle sedm, které pochopitelně na scéně prezentovala postava Beatrice.¹⁰

Za zmínku stojí i samotné kostýmy jeptišek, pro něž Sudějkin zvolil modro-šedou kombinaci barev, jimž vedle odvážně pojatých obtažených šatů dominovaly především podle malíře M. Vološina „ohavné a pohoršlivé čepce, evokující fresky Giotta ve florentském chrámu...“ (Čulkov, 1977:142-3). Tato barevná souhra však vedle chladných odstínů a temných kontrastů umožnila také vytvořit zcela jedinečnou iluzi celistvého prostoru, v němž došlo ke vzájemné korespondenci předního a zadního plánu, která skrze analogii šedých tónů¹¹ umožnila částečně pohltnout obrysy samotných herců, čímž došlo k proměně původní sborové stylizace pohybu ve prospěch tajemného nejednoznačného gesta, ztrácejícího se

⁹ Scéna druhého dějství Maeterlinckovy hry.

¹⁰ Číslo sedm symbolizuje vedle námi nastíněných významů také dokonalost, bezpečí, jistotu, odpočinutí, plnost, hojnost, obnovení, syntézu, panenskost, Velkou Matku a tedy i makrokosmos, jako jednotu čísla tři a čtyři, jež v sobě snoubí nebesa se zemí a tělo s duší, čímž se stává prvním číslem v řadě, jež zahrnuje oba aspekty bytí. Tyto významové paralely pak doplňuje symbolika tzv. sedmé vlny, která přináší očištění a zároveň znamená nový počátek. Více viz Cooperová, 1999.

¹¹ Stejně jako v případě číselné symboliky dodržel Sudějkin i významovou symboliku šedé barvy, ztělesňující neutrální prvek, smutek, depresi, popel, ale též pokoru a kajícnost. Za zmínku pochopitelně stojí i křesťanský význam této barvy, symbolizující smrt těla a nesmrtelnost duše, která označuje oděv řeholních společenství.

v barevném pozadí a stále znovu a znovu nutícího diváky soustředit pozornost k dekoraci a výtvarnému řešení, podporujícímu dojem prostupnosti popředí basreliéfových výjevů ve vztahu ke zdánlivě neprostupnému statickému pozadí scény. Tomu odpovídala i vlastní koncepce mělkého jeviště, limitujícího rozmístění herců, kteří tak stejně jako v mnoha předchozích případech předstupovali před diváky z profilu. Na místo frontálně pojatých scén, v nichž se jednotlivé postavy obračejí k divákům s konkrétní promluvou, zůstával sbor po většinu inscenace ve stylizovaných pózách, sjednocených pouze shodnými gesty, jež prostřednictvím zmnožení a stálého opakování v nejrůznějších variantách pochopitelně opět působily na emoce diváků a násobily účinek jednotlivých významů. O tom svědčí například odkryté dlaně pozvednutých rukou, symbolizující překvapení či zkřížené ruce jeptišek sklánějících se nad umírající Beatricí, zpřítomňující motiv smutku a snění hříchů, objevující se opět i v malířství zejména u primitivistů (Požarskaja, 1999:97). Proti této koncepci pak postavil Mejerchold právě roli Beatrice v podání V. F. Komissarževské, která naopak v kontrastu k ostatním účinkujícím hercům předstupovala před diváky en face, což jí umožnilo nejen odlišit svůj projev od ostatních, ale především navázat kontakt s diváky, sedícími v její blízkosti těsně před rampou a prolomit tak bránu mezi jevištěm a hledištěm. Dualitu hlavní postavy doplnil Sudějkin společně s režisérem motivem mohutných rozpuštěných pečlivě nakadeřených vlnících se vlasů, které střídavě volně splývaly a střídavě byly opět zahaleny pod řeholním oděvem řádové sestry. Symbolika této podvojnosti byla více než zřejmá.¹² Rozpuštěné vlasy jako protiklad svázanému účesu symbolizovaly svobodu a čistotu, stejně jako potenciální hříšnost a smyslnost dosud nezadané (tj. manželstvím nespoutané) dívky. Ukryté vlasy jeptišek naproti tomu sdílely symboliku askeze, a odkazovaly tak k typickému zřeknutí se tělesnosti ve prospěch Boha, jež zdůraznila panenskou úlohu světic. Ambivalence zvolené symbolické konstrukce pak doplnila tyto původní významy o prvek magické moci, božské posedlosti a strachu, který se v závěru inscenace projevil v motivu rozčuchaných vlasů, odkazujících ke smutku a strádání hlavní hrdinky, jež vystupňoval účinek závěrečné scény.

Manipulaci s vizuálními vjemy, vyhrocující emocionální citění publika, a zároveň zesilující snovou atmosféru jednotlivých obrazů doplnil režisér též výrazným zesílením hudebních leitmotivů (např. zvuku zvonů či varhan), které v kombinaci s hledáním emocionálně nejúčinnějších intonací hlasu dokázaly zasáhnout obecenstvo v nejvyšší míře. Výsledný efekt pak posloužil Mejercholdovy jako předpoklad pro zobrazení hlavního tématu hry, jímž se stalo smíření člověka se smrtí a konečné prozření, prozrazující stále se opakující návrat k počátku. Sjednocení sakrální skutečnosti s profánním světem pak zpřítomnila v představení scéna proměny, v níž Beatrice žehnající chudým ženám při pozvednutí rukou odhalí pod pláštěm oděv Madony. Podpora významů prostřednictvím výtvarného vyjádření scénografa zde tak získala charakter samostatného kompozičního principu, který zabezpečil dokonalou jednotu stylu a harmonii s režijní vizí příběhu.

Nejdůležitější scénou celého představení se ale stal až závěrečný návrat a umírání Beatrice v rukou řádových sester, kterému předcházela vizuálně zajímavá scéna, pojatá Mejercholdem opět jako přímá analogie s obrazy snímání Krista s kříže a jeho pochování, kterému odpovídalo především zahalení Beatrice do bílého plátna a následné pomalé zvednutí těla do výše, symbolizující onen pomyslný průvod věřících. Návrat k podstatě bílé barvy jako počátku nerozlišenosti věcí a transcendentní dokonalosti pak pochopitelně představoval i návrat k symbolistní čistotě významů, umožňující sjednotit obě paralelní linie příběhu

¹² Symbolika vlasů jako zdroje životní síly a energie, pocházející z hlavy navíc přinesla opět do příběhu motiv moci myšlení a tedy i mužský aspekt, propůjčený hlavní ženské postavě, která tak nabývá v tomto smyslu zpět svoji celistvost a vzdává se tělesnosti ve prospěch božského obrazu Madony. O tom ostatně svědčí právě i ony pečlivě nakadeřené vlasy, jež mimo jiné prezentují například postavu Buddhy, ovládajícího životní síly a jejich harmonickou vyrovnanost jako analogie křesťanského mýtu neposkvrněné světice s dítětem.

v jediném konečném obrazu hry, kdy se oba světy, a tedy i oba zdánlivě protikladné pohledy na skutečnost nakonec znovu pojí v nerozlučnou jednotu, která celý příběh uzavírá. O vlastním vyznění této scény podává svědectví jeden z blízkých spolupracovníků divadla A. Mgebrov ve své vzpomínkové knize: „...závěrečný obraz celého představení, v němž sestry přinášejí umírající Beatrice vyvolal v mé mysli tak nezapomenutelný zážitek, že i po mnoha letech mohu říci, že tuto scénu vidím před očima jako by to bylo teprve dnes, kdy jsem ji shlédl. Nádherný výraz tváře Komissarževské, bezvládně klesající pod břemenem útlaku a hrůzy, sycené obavami s nimiž Beatrice vstupuje opět do kláštera ve mně pochopitelně v okamžiku zachycení jejího těla sestrami evokoval scény sejmutí Krista z kříže, známé z obrazů starých mistrů. Zde však herci netvořili pouze jakousi nápodobu těchto výtvarných děl a ve skutečnosti vlastně ani nehráli své role, ale jen představovaly ty, kteří se přímo podílí na posvátné skutečnosti.¹³ Jak magickým se pak jevil hlas Komissarževské, když vyprávěla svým sestrám o dalekých cestách po nichž se vydala, o sadu za klášterem plném květin, jejichž vůně se opájela, o skutečném životě...“ (Mgebrov, 1929:370,373).

Podobnou atmosféru našel v představení i další očitý svědek z řad mlad-symbolistů – básník A. Blok, který svůj emocionální zážitek z inscenace popsal těmito slovy: „...prožili jsme ten pocit, který dokáže probudit jen vysoké umění. Onen dosud pouze tušený zážitek významu nového umění se před našima očima proměnil ve skutečnost. Samotná hra jako jedno z mnoha Maeterlinckových děl, které budí zasloužený úspěch u publika, nám představila Mejercholdovu proměnu v tajemný svět, plný neodolatelných zázraků. Před našima očima rozkvétala scéna, prozrazující v každém detailu, stále rostoucí neklid, rozechvívající naše srdce v myšlenkách na lásku, život či tajemství budoucnosti. Byl to pocit obrovského vděku za jiskřičky naděje, který doslova obletěl hlediště a umožnil divákům otevřít bránu do pohádkového světa, plného záblesků tajemství, patrných již v samotné dekoraci, vytvořené p. Sudějkinem, který i přes zcela zjevný vliv Maeterlinckova kouzla, přichází s vlastní vizí barev a tvarů, jež mění neprostupnou tvrdost a materiálnost prostředí v křehké pletivo vztahů, bránící zahubení původních významů hry. Troufám si říci, že právě tato dekorace se stala skutečným koncentrovaným vyjádřením samotného ducha Maeterlincka, ozřejmující onu dualitu lyrického s mystickým, odhalující mihotavou poetičnost nového ztvárnění...“ (Blok, 1997: 83). Neobvyklou působnost Sudějkinovy výpravy potvrzuje i malíř Vološin, pro něhož scéna představovala „skutečný sen, který je možné na divadle shlédnout i prožít...“ (Požarskaja, 1999:98).

Zajímavou se v této souvislosti jeví i skutečnost, že přípravě Maeterlinckovy *Sestry Beatrice* předcházelo uvedení Juškevičovy hry *Ve městě*, která byla Mejercholdem nastudována jen o několik týdnů dříve (prem. 13. listopadu 1906), a která po dvou reprízách propadla. Důsledkem toho byl režisér nucen uvést nové představení ještě před předpokládaným dokončením zkoušek, čímž se Maeterlinckův příběh dostal na jeviště mnohem dříve, než bylo původně zamýšleno. I přes to, se však dodnes jeví tato inscenace jako vůbec nejvýznamnější a myšlenkově nejvíce dokončená manifestace symbolismu a modernistické režie na ruských scénách.

PRAMENY A LITERATURA

- BLOK, A. Dramatičeskij teatr V. F. Kommissarževskoj. In: *Mejerchol'd v ruskoj teatral'noj kritike*. Moskva 1997, 83.
COOPEROVÁ, J. C. 1999. *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. Praha 1999.

¹³ V originále Mgebrov používá slova „svjaščennodějstvovat“.

ČULKOV, G. I. *Mejerchol'd v ruskoj teatral'noj kritike 1892 – 1918*. Moskva 1977, 142–143.
DEÁK, F. 1982. Meyerhold's Staging of Sister Beatrice. In: *The Drama Review*, roč. 26, č. 1, jaro 1982, 42.
MGEBROV, A. *Žizn'v teatre*. Moskva 1929, 370, 373.
POŽARSKAJA, V. 1999. *Chudožnik v teatre načala XX veka*, Moskva 1999, 98.
RUDNICKIJ, V. 1989. *Russkoje režiserskoje iskusstvo*. Moskva 1989, 336.
Sister Beatrice. [cit. 2003/01/20]. Dostupné na World Wide Web: [http:// newmedia.cgu.edu/stageart/sullivan/sisb.html](http://newmedia.cgu.edu/stageart/sullivan/sisb.html)

OBRAZOVÁ DOKUMENTACE



S. Ju. Sudějkin: Návrh dekorace k Maeterlinckově hře *Sestra Beatrice*. 1906.



A. Ljubimov: V. F. Komissarževská v roli Beatrice. Kresba 1906.



V. F. Komissarževská v roli Beatrice. 1906.



V. F. Komissarževská jako Madona.



*V. F. Komissarževská jako Beatrice
s košíkem šatů pro chudé*



V. F. Komissarževská v roli Beatrice. Detail. 1906.



S. Ju. Sudžkin: Návrh kostýmu Beatrice pro V. F. Komissarževskou. 1906.



V. F. Komissarževská jako Beatrice. Scéna zázraku. Foto. 1906.



V. F. Komissarževská jako Beatrice. Scéna zázraku. Foto. Varianta. 1906



V. F. Komissarževská jako Beatrice. Závěrečná scéna. Varianty. 1906.



V. F. Komissarževská jako Beatrice. Závěrečná scéna. Varianty. 1906.