

# BUFONÁDA

Alexandr Blok

*(Věnováno Vsevolodu Emiljeviči Mejercholdovi)*

## OSOBY

Kolombína

Pierot

Harlekýn

Spiritisté obojího pohlaví v dlouhých pláštích a módních šatech, poté v maskách a v maškarních kostýmech

Předseda spiritistické seance

Tři páry zamilovaných

Paňáca

Autor

*Kulisy obyčejného pokoje o třech stěnách, s oknem a dveřmi.*

*U osvětleného stolu sedí se soustředěným výrazem spiritisté obojího pohlaví v dlouhých pláštích a módních šatech. Poněkud stranou sedí u okna Pierot v dlouhém bílém plášti, zamýšlený a neklidný, bledý, s hladce vyholenou tváří bez obočí jako všichni pieroti.*

*Spiritisté po nějakou dobu mlčí.*

**První spiritista:** Nasloucháš?

**Druhý spiritista:** Ano.

**Třetí spiritista:** Něco se musí stát.

**Pierot:** Ta věčná hrůza, věčné setmění!

**První spiritista:** Čekáš?

**Druhý spiritista:** Čekám.

**Třetí spiritista:** Zjevení je už na dosáh...  
Za oknem vítr dal znamení.

**Pierot:** Nevěrná! Kde jsi? Ospalou ulicí  
táhne se dlouhý řetěz lamp,  
pod nimi kráčí zástup dvojicí  
v milostném oparu k láskyplným hrám.  
Kde jenom jsi? Tak rád bych za posledním párem  
vstoupil i s tebou na parket.  
Pod oknem s tím tvým dívčím bálem  
svou smutnou kytaru chci rozeznět.  
Nalíčím si tvář bledou jako luna,  
obočí jak duhy, pak přilepím knír.  
Kolombíno, slyšíš, má píseň strastiplná  
pulzuje v srdci jak nekonečný vír.

*Pierot se s blaženým úsměvem zasní. Tu se zboku vynoří před oponou  
znepokojený autor.*

**Autor:** Co to říká? Vážené publikum! Musím vás ubezpečit,  
že ten herec vůbec nebere na vědomí moje autorská práva.  
Děj probíhá v zimě v Petrohradě.  
Odkud se tu vzalo okno a kytara?  
Nepsal jsem hru pro jarmareční vystoupení... Věřte mi...

*Náhle se zastydí za svůj nečekaný příchod  
a skryje se opět za oponu.*

**Pierot (Autora si vůbec nevšiml. Sedí a zasněně vzdychá):**  
Kolombíno!

**První spiritista:** Nasloucháš?

**Druhý spiritista:** Ano.

Třetí spiritista: Přichází panna zdáli!

První spiritista: Je jako z mramoru!

Druhý spiritista: V očích má prázdno!

Třetí spiritista: Je čistá a bíle září!

První spiritista: Přejde a konec hovoru.

Druhý spiritista: Nastane úplné ticho.

Třetí spiritista: Bude to trvat dlouho?

První spiritista: Ano.

Druhý spiritista: Je bílá jako sníh.

Třetí spiritista: Ty zuby bělostný.

První spiritista: Kdo je to?

*Druhý se sklání a něco šeptá do ucha prvnímu.*

Druhý spiritista: Že mě nezradíš?

První spiritista (*s nepředstíraným rozhořčením*):  
Vždyť víš!!

*Autor opět nesměle vystrkuje hlavu, rychle však mizí, jako by ho někdo zezadu odtáhl za šos.*

Pierot (*podobně zasněně jako předtím*):  
Kolombíno! Přijď!

První spiritista: Ticho! Slyšíš kroky!

Druhý spiritista: Slyším šramot a vzdechy.

Třetí spiritista: Kdo to k nám přišel?

První spiritista: Kdo je za oknem?

Druhý spiritista: Kdo je za dveřmi?

Třetí spiritista: Nevidím na krok.

První spiritista: Posviť. Co když přišla právě teď?

*Druhý spiritista zvedá svíčku.*

*Zcela neočekávaně a neznámo odkud se u stolu tiše objeví neobyčejně krásná dívka s broskvovou pletí a bělostnými zuby.*

*Je celá v bílém.*

*Dívá se klidně a vyrovnaně. Na zádech má těžký cop.*

*Dívka stojí nehmuteř. Okouzlený Pierot klesá jako v transu na kolena.*

*Je vidět, jak se duší slzami. Prožívá něco nevýslovně krásného.*

*Spiritisté se v hrůze choulí na židlích, zapření o zadní opěradla.*

*Jeden z nich bezmocně kývá nohou ve vzduchu.*

*Druhý podivně gestikuluje. Třetí vyvalil oči.*

*Po nějaké době přicházejí k sobě a hlasitě šeptají:*

— Přišla!

— Má tak bílé šaty!

— V očích má prázdno!

— Je bledá jako z mramoru!

— Ty lesklé zuby!

— Je to – smrt!

*Pierot to slyší. Pomalu se zvedá, přistupuje k dívce, bere ji za ruku a přivádí doprostřed scény. Mluví radostným hlasem, znejícím jako jásavý úder zvonu.*

**Pierot:** Pánové, vy se mýlíte! To je Kolombína! Moje nevěsta!

*Všichni jsou ohromeni. Spráskli ruce. Šosy kabátů se jim rozletěly. Předseda shromáždění přistupuje obřadně k Pierotovi.*

**Předseda:** Vy jste se zbláznil. Po celý večer jsme očekávali tu událost. A dočkali jsme se. Přišla k nám, ta tichá vykupitelka. Navštívila nás smrt.

**Pierot** (*jasným dětským hláskem*): Nevěřím pohádkám. Jsem obyčejný člověk. Mne neoklamete. Je to Kolombína. Moje nevěsta.

**Předseda:** Pánové! Náš ubohý přítel přišel strachem o rozum. Nikdy neuvažoval o tom, na co jsme se chystali po celý život. Neprozkoumal tajemství hlubin a nebyl připraven na setkání s Bledou Přítelkyní ve své poslední hodině. Buďme velkorysí k jeho naivitě. (*Obrácí se na Pierota.*) Kamaráde, tady nemůžeš zůstat. Rušil bys naši poslední večeři. Prosím tě však, aby ses na ni ještě jednou dobře podíval: vidíš přece, jak má bílé šaty a ta bleďá tvář – vždyť je bílá jako sníh na horských výšinách! V očích se jí zrcadlí nicota. Copak sis nevšímal těch bílých zubů? Copak nepoznáváš smrt?

**Pierot** (*s rozpačitým úsměvem na bleďé tváři*):  
Odcházím. Buď máte pravdu vy a já jsem ubohý blázen, nebo jste se pomátli a já jsem opuštěný, nepochopený snilek. Poletím s vánicí ulicemi!  
Ta odvěká hrůza! Věčná tma!

**Kolombína** (*jde k východu za Pierotem*):  
Já tě neopustím.

*Pierot se v rozpacích zastavuje. Předseda spíná prosebně ruce.*

**Předseda:** Tajemná vidino! Čekáme na tebe po celý život!  
Neopouštěj nás!

*Tu se objeví urostlý jinoch v Harlekýnových šatech.  
Stříbřitě zvoní rolničkami.*

**Harlekýn (přistupuje ke Kolombíně):**

Čekám tě na rozcestích, drahá,  
v šedivém soumraku zimního dne!  
Vášnivá vánice neustává,  
Rolničky zvoní pro tebe!

*Pokládá ruku na Pierotovo ramě.*

*Pierot padá naznak a leží bez hnutí v bílém plášti.*

*Harlekýn bere Kolombínu za ruku a odchází. Kolombína se na něj usmívá.*

*Všichni ztratili náladu. Sedí na židličkách skleslí jako bez života.*

*Rukávy dlouhých vycházkových pláště se jim vytáhly tak,  
že se v nich zcela ztratila zápěstí rukou, jako by tam ani nebyla.*

*Hlavy zapadly do límců. Vypadá to, jako by na židličkách visely jen ty kabáty.*

*Náhle se Pierot zvedá a uteče. Opona klesá.*

*V tu chvíli na rampu před oponu vyskakuje rozčuchaný a rozčilený autor.*

**Autor:**

Milostivé dámy a vážení pánové!

Hluboce se vám omlouvám, snímám však se sebe veškerou  
odpovědnost! Vysmívají se mi!

Napsal jsem hru ze života, jejíž téma bych vám rád stručně  
vyložil: jde o vzájemnou lásku dvou mladých lidí!

Do cesty jim vstoupí třetí osoba, překážky jsou však  
nakonec překonány a milující se navěky spojí zákonným  
sňatkem!

Nikdy jsem svoje hrdiny neoblékal do šaškovských šatů!

To oni sami bez mého vědomí hrají jakousi starou frašku!

Já neuznávám žádné legendy, žádné mýty a jiné nesmysly!

A tím méně pak alegorickou hru se slovy:

spojovat úsměv něžných dívčích úst s představou

o té zubaté pokládám za neslušné!

To uráží dámskou společnost! Vážení pánové...

*Z opony se vysunuje ruka, jež Autora uchopí za límec.*

*Autor s výkřikem mizí za kulisami. Opona se rychle rozhrnuje.*

*Jsmo na plesu. Masky krouží za tichých tónů taneční hudby.*

*Mezi tančícími korzují jiné masky, rytíři, dámy a paňácavé.*

*Smutný Pierot sedí uprostřed scény na lavičce, na níž se obvykle líbá Venuše s Tannhäuserem.*

**Pierot:** Když jsem stál mezi lucernami,  
poznal jsem oba po hlasu.  
Mluvili šeptem, v pláštích zachumláni,  
noc líbala je do vlasů.

Stříbřitá vánice prsten vykouzila  
pro jejich zasnuby – ten mýtický krůh.  
Viděl jsem nocí, jak moje milá  
se na něj usmála s pohledem plným tuh.

Když potom najal sáně s kočím  
a moji milou do nich posadil,  
bloudil jsem mlhou mrazivé noci  
a stále jsem jim v patách byl.

Chytil ji do svých sítí,  
rolničky zvonily, jak se smál!  
Když zabalil ji do kožešin,  
má milá svalila se na záda!

I když jí nijak neublížil,  
má milá spadla na bílý sníh!  
Nemohla udržet se v kříži!...  
Stěží jsem zadržoval smích!

A k tanci sněhového chmýří  
kolem mé milé z kartonu  
cinká a divoce víří  
u saní se mnou v kankánu.

Řvali jsme spolu na ulicí spící:  
„To se nám stala pěkná věc!“  
A nahoře – nad milou na krabici  
zelenala se stovka hvězd.

A tak jsme oba – Pierot s Harlekýnem  
šli sněžným městem celou noc...

Tiskl se ke mně sladce opojen,  
perem mi lechtal nos.

Šeptal mi: „Bratře, jsme nerozluční,  
patříme k sobě navěky...  
Bude nám smutno bez nevěsty,  
bez té tvé nevěsty z lepenky!“

*Pierot smutně odchází.*

*Po nějaké době na tutéž lavičku usedá dvojice zamilovaných. On  
v bleděmodrém, Ona v růžovém, stejně zbarvené jsou i jejich masky.*

*Představují si, že jsou v kostele a že se dívají vzhůru do chrámové kopule.*

**Ona:** Šeptáš mi: „Miláčku, tak se skloň,“  
když zírám s hlavou zvrácenou.

**On:** Vidím ten vysoký nebesklon  
s poslední září nad klenbou.

**Ona:** Shora už ubývá zlacení,  
ikony v posledním svitě.

**On:** Jsme ve svém snění ztraceni.  
Zavíráš oči jak dítě.

*Libají se.*

**Ona:** U sloupu kdosi temný stojí,  
v očích má divnou zášť!  
Té jeho lásky se bojím!  
Schovám se – půjč mi plášť!  
*Mlčí.*

**On:** Podívej, jak tiše svítí svíce  
a v klenbě je taková zář.

**Ona:** Pokaždé je nám sladce,  
i když se sama dáš.



*Tiskne se k němu.*

*První pár ukryje před publikem; tichý rej masek a paňáců.*

*Mezi tanečnický vběhne druhá dvojice zamilovaných.*

*Vpředu je Ona v černé masce s vlajícím rudým pláštěm.*

*Za ní běží On, celý v černém, pružný, v rudé masce a v černém plášti.*

*Pohybují se velmi rychle. On běží za ní, tu ji dohání, tu předhání.*

*Vichřice pláští.*

**On:** Netrap mě! Nech mě, proč mě svádíš!  
Hroziš mně temným osudem!  
Zase už celá záříš!  
Sejmeš si masku? Zmizíš před ránem?

**Ona:** Pojď za mnou! No tak, dohoň mě!  
Mám vášně a smutku mnohem víc,  
než tvoje nevěsta! Až mě obejměš,  
vypij až do dna moji temnou číši!

**On:** Lásku jsem jiné přísahal,  
tvůj pohled mi stačil jeden,  
abych se do tmy propadal –  
napojilaš mě jedem!

**Ona:** To nebyla já, kdo tě lákal,  
jak oheň letěl můj plášť!  
Ty sám jsi touhou plakal,  
chtěl's okusit zrádnou smršť!

**On:** Hled', čarodějko! Sejmu si masku!  
Uvidíš sama, že nemám tvář!  
Vymazalaš mě, nemám ani vrásku,  
je to jen dvojník – má odvrácená tvář!

**Ona:** Svobodná žena vítězí!  
Pojď za mnou, kam tě vedu!  
Okusíš rozkoš bez mezí  
v ohnivém nedohlednu!

**On:** Jdu. Osudu stejně neujdeš,  
ohnivý plášť je směrník.  
Zlověstnou cestou jde trojice:  
Ty a já – a můj dvojník.

*Mizí ve vichřici plášťů. Zdá se, že se za nimi vrhl z davu někdo třetí,  
zcela podobný zamilovanému,  
vypadá jako pružný jazyk černého ohně.*

*Mezi tančícími se objevuje třetí milenecká dvojice.  
Sedí uprostřed scény.*

*Výjev ze středověku.*

*Ona se zamyšleně sklání a sleduje jeho pohyby.  
On je vysoký a štíhlý v přilbě z lepenky.  
Zamyšleně kreslí před ní v písku kruh obrovským dřevěným mečem.*

**On:** Rozumíte hře, v níž hrajeme ne právě poslední roli?

**Ona** (jako tichá a pozorná ozvěna):  
Roli.

**On:** Víte, že díky maskám je naše dnešní setkání kouzelné?

**Ona:** Kouzelné.

**On:** Tak mi tedy věříte? Ach, dnes jste ještě krásnější  
než obvykle.

**Ona:** Obvykle.

**On:** Vy víte vše, co bylo a co bude. Pochopila jste všechno, co  
skrývá symbol tohoto namalovaného kruhu.

**Ona:** Kruhu.

**On:** Všechno, co říkáte, je pozoruhodné! Pochopila jste moji  
duši! Jak blízka jsou vaše slova mému srdci.

**Ona:** Srdci.

**On:** Ó, Věčné Štěstí! Věčné Štěstí!

**Ona:** Štěstí!

**On** (*s vítězným povzdechem, plným úlevy*):  
Blíží se den. Už končí ta zlověstná noc.

**Ona:** Noc.

*V tu chvíli jednomu z paňáců napadne provést taškařici.  
Přiběhne k zamilovanému a vyplázne na něho jazyk.  
Zamilovaný se rozpráhne a udeří jej po hlavě těžkým dřevěným mečem.  
Paňáca se přehne přes rampu a zůstává tam viset.  
Z hlavy mu prýští pramen klikvové šťávy.*

**Paňáca** (*pronikavě křičí*):  
Pomoc! Ztrácím poslední kapky klikvové šťávy!

*Vypotácí se ven.*

*Hluk. Zmatek. Radostné volání: „Pochodně! Průvod s pochodněmi!“ Přichází  
řada lidí s pochodněmi. Masky se tísní, smějí se, skáčou.*

**Sbor:** Za kapkou smůly kane do tmy  
vždy další kapka – lehký třesk!  
A tváře skryté mračnem mlhy  
na chvíli ozáří matný lesk!  
Za kapkou kapka, jiskrný vzduch!  
Jiskrný, smolný déšť!  
Vladyko ohně, tvůj větrný duch,  
naš pane, kde jen jseš?

*Harlekýn vystupuje ze sboru coby sbormistr.*

**Harlekýn:** Po spících ulicích plných sněhu  
táhl jsem hlupáka za sebou!  
Zjitřeně viděl jsem svět skrze mlhu,  
sněhový vítr zněl nade mnou!  
Ach, jak jen toužilo mé mladé tělo  
zhluboka nadechnout a pustit se v let.

V prostoru bez lidí se mi chtělo  
pozvat si jaro na banket!  
Vždyť tady nikdo nepochopí,  
že jaro už táhne nad hlavou!  
Lidé tu nežijí – jen smutně spí,  
krmí se vlastní neláskou.  
Zdravím tě, živote, jsi znovu se mnou!  
Tak dobře tě už znám!  
Půjdu se jara nadechnout!  
Okna do zlata zotvírám.

*Vyskočí oknem ven. Krajina za oknem je však jen namalovaná na papíře. Papír povolí a Harlekýn letí s nohama vzhůru do prázdna.*

*Dírou v papíru je vidět zvolna se jasnící nebe. Noc končí, pomalu se klube ráno. Na pozadí přibývajícího světla stojí Smrt, lehce se kolébající v předjitřním větru. Má dlouhý bílý háv a matně vystupující půvabnou tvář, na rameni má kósu. Ostří se stříbrně leskne jako překlopený měsíc, pozvolna umírající s přicházejícím ránem.*

*Všichni se v hrůze rozběhnou do stran. Rytíř zakopne o dřevěný meč. Květiny dam se rozlétnou po celé scéně. Masky, strnule přitisknuté ke stěnám jako ukřižované, připomínají figuríny v etnografickém muzeu. Milenky ukryly tváře do plášťů milenců. Profil muže v bledémodré masce se lehce rýsuje na ranním nebi. U nohou mu klečí vystrašená růžová maska, přísátá rty k jeho ruce.*

*Pierot, jenž jakoby vyrostl ze země, kráčí zvolna přes celou scénu s napřaženýma rukama vstříc Smrti. Tak jak se k ní blíží, její tvář začíná ožívat. Bledé tváře jí růžovějí. Stříbrná kosa se rozplyne v klesající ranní mlze. Na světlém pozadí stojí v okenním výklenku se sotva znatelným úsměvem na klidné tváři krásná dívka – Kolombína.*

*V okamžiku, když k ní Pierot přichází a chce se dotknout její ruky, protahuje se mezi ním a Kolombínou triumfující hlava autora.*

**Autor:** Vážené publikum! Moje záležitost není prohraná!  
Dostalo se mi plného zadostiučinění!  
Vidíte, že všechny překážky byly překonány!  
Ten pán se při skoku oknem někam propadl!  
Stáváte se svědky šťastného setkání dvou milenců  
po dlouhém rozloučení! I když ztratili mnoho sil na překo-  
nání překážek, nyní jsou navěky svoji!

*Autor chce spojit ruce Kolombíny a Pierota. Náhle se však zvednou všechny  
dekorace a letí vzhůru. Masky se rozprchnou.*

*Autor se sklání nad osamělým Pierotem, ležícím bezmocně na prázdné scéně ve  
svém bílém plášti s rudými bambulkami.*

*Autor si náhle uvědomí situaci, do níž se dostal a rychle utíká pryč.*

**Pierot (se nadzvedl a mluví lítostivě a zamýšleně):**

Kdepak to jsem? Nemám ponětí!  
Vydal's mě napospas osudu.  
Chudáčku Pierote, dost toho ležení,  
jdi a jen hledej nevěstu.

*(Po chvíli mlčení.)*

Jak září, ta co odešla  
(odvedl ji zvonící přítel).  
Upadla (samá lepenka).  
A já se jí vysmát přišel.

Ležela na zádech tak bílá.  
Jak vesele jsme pak tančili!  
Nevstala. Chyběla jí síla.  
Byla nevěstou na chvíli.

Tak stojím a mám bledou tvář.  
Kdo se mi směje, bude mít hřích.  
Upadla naznak... Co naděláš!  
Jsem smutný. A to budí smích?

*Pierot zamyšleně vyjímá z kapsy flétnu a hraje píseň o své bledé tváři,  
o těžkém životě a o své nevěstě Kolombíně.*

1906

# BUFONÁDA

## První varianta

Lze rozeznat skupinu lidí, sedících kolem stolu pod elektrickou lampou v pokoji s neosvětlenými kouty. Všichni se tváří důležitě, ani jedna tvář nevypadá naivně. Hovoří vzrušeně a nervózně, každým okamžikem se zdá, že se přibližují k něčemu vzdálenému; tuší tiché vanutí něčeho, co ještě nikdo není schopen vyjádřit slovy. Jsou to lidé, které Maeterlinck s oblibou posadí do jednoho salonu a pak pozoruje, jak se začínají bát. Verhaeren je naopak umísťuje tak, aby osaměle seděli u zavřené okenice a poslouchali kroky z ulice, aby o nich uvažovali, promýšleli jejich význam až je to zachváti jako křeč, až klapot podpačků a soupání zaplní celou jejich minulost, takže nakonec nebudou mít žádné východisko a duši jim ovládne těžká hysterie. Zkrátka ti lidé jsou maniaci, jsou to jedinci s porušenou rovnováhou. Je lhostejné, zda budou sedět pohromadě nebo každý sám ve svém koutě – všichni přemýšlejí o tomtéž – o tajemném příchodu a o tom, kdo přichází. To je jen v kostce řečeno, čím se může skončit shromáždění takových lidí, kteří se skryli co možná nejlouběji a chtějí tak pochopit ty, kteří jsou jim podobní. Hle, jak si asi představují něčí příchod, jaké si vymýšlejí plány, jak vychutnávají svůj strach:

- První:** Má bledou tvář a je oděna v dlouhé říze, bílé jako sníh – Ona přijde.
- Druhý:** Z jejích očí číší lhostejnost a prázdno. Je už blízko.
- Třetí:** Už jde. Na zádech jí spočívá dlouhý cop. Je nádherná.

Jedna z dívek se zvedla z kouta pokoje, neslyšně prošla místností a objevila se u osvětleného stolu. Je celá v bílém. Má bledou tvář a dívá se lhostejně. Cop ze zlatých vlasů se jí svezl po ramenech.

**Tři rozmlouvající:** To je Ona! To je Ona! Pohledte!

**Hlasy zhypnotizovaných (pitomců a hloupých hus):**

Je to Smrt! Podívejte se, jak má bledou tvář a jak bílé má šaty! Jaké prázdno číší z jejího pohledu! Má na zádech kosu! Je to sama Smrt! Prchněme!

*Zmatek. S nepřičetným pohledem se vrhají ke dveřím.*

**Dívka** (*hovoří tiše, jasným hlasem*): Vy se mýlíte.

**Tytěž hlasy:** Něco zvoní. To zní kosa Smrti.

**Kdosi** (*vstává od stolu, měří zrakem shromáždění a hovoří klidně, rozhodně a jasně jako z tlampače*):

Uklidněte se. To není Smrt. Ahoj, Mášo. Vážení, to je moje nevěsta.

*Všichni ztratili náladu. Primitivové a naivky sedí na židličkách skleslí jako bez života. Rukávy dlouhých vycházkových plášťů se jim vytáhly tak, že se v nich zcela ztratila zápěstí rukou, jako by tam ani nebyla. Hlavy zapadly do límců kabátů. Vypadá to, jako by na židličkách visely jenom pláště.*

*K tomu co právě promluvil přistupuje prostě oděný pán s nevýraznou tváří, zřejmě předseda seance. Uctivě se předklání a navrhuje:*

**(Předseda):** Dovolte, abych vás vyprovodil. Vaše nevěsta potřebuje čerstvý vzduch. A vy byste se měl taky vzpamatovat [odpočínout si potom] z toho leknutí.

**Kdosi:** Ale kdepak, jsem úplně klidný.

**Předseda** (*mentorsky*): O tom se nebudeme bavit. Podívejte se, i mne to vzalo. Ta nešťastná příhoda vás rozrušila. Oči se vám lesknou, zřejmě máte horečku. Půjdu s vámi ven. Obávám se o vaše nervy, raději vás doprovodím až domů.

*Nedbá na jejich protesty, bere ženicha a nevěstu za ruce. Pitomci a hloupé husy stále ještě sedí na židličkách celí skleslí. Mrtvé ticho.*

## II. AKT

*Ulice. Kdosi a Předseda usazují do zapřažených saní figurínu. Nějak se jim to nedaří. Figurína se kolébá. Nakonec se sáně rozjely. Figurína se zakolébala a sekla sebou na chodník. Leží jak dlouhá, tak široká. Kdosi se chytá za hlavu:*



**Alexandr Blok**

Verše spjaté s *Bufo nádou*

\* \* \*

Osiřelé světlo v okně  
mihne se vždy tu a tam.  
U průjezdu stojí potmě  
harlekýn a šeptá tmám.

V mlze splývá jeho kostým  
v červený a bílý sprej.  
Nahoře tam mají za zdí  
šašci svůj maškarní rej.

Tváře sice ukrývají  
pod tou pestrou lží,  
ale ruce se jim chvějí,  
i když nechtějí.

Svým dřevěným mečem píše  
„On“ jakási písmena.  
„Ona“ klopí oči tiše,  
podivně rozrušená.

Nevěří už poblouznění,  
je tam on a jeho stín.  
Stojí sám u smutných dveří  
smějící se harlekýn.

*6. srpna 1902*

## DVOJNÍK

To je má píseň, Kolombíno.  
Vyčetl jsem ji v smutných souhvězdích:  
Snad jenom v šatech Harlekýna  
pro tebe písne vyloudím.

Ve dvou spolu táhnem tržištěm  
v šaškovských šatech plných rolniček.  
Koukněte, jak si v páru jdem,  
jak oba zvoníme o sto šest.

Každý by řekl: „Pane, poslyšte,  
jste stejný jako já, jak všichni, co jsme tu;  
jiný je ten, co za vámi jde  
shrbený žebrák, má ranec a hůl.“

Kdo z cizích na nás pohlédne?  
Koho jen napadne, že je to můj stín?  
Ten starý pořád mele: „Nevíš ani dne.“  
Já na to: „No tak, pohni si.“

Na ty, co mjí nás s lhostejným pohledem,  
dívá se s úsměvem, jsem celý pryč.  
Zoufale volám: „Dusím se, je mi zle!“  
On na to: „Jdi. Já tě nepustím, klidně křič.“

Až nad tím hlučným davem  
vykoukne a zmizí ta z růže květ,  
do krámu sotva se vecpem,  
já Harlekýn a za mnou ten kmet.

Budou-li chtít, třeba si všimnou  
něčeho v očích, přes šaškovský šat,  
možná pak uvidí, že spolu se mnou  
je ten, co umí se vysmívat!

Pod modrým oknem Kolombíny  
v růžovém večeru pod římsou, co spí,

v smrtelné úzkosti my dva Harlekýni  
mladý a starý v jednom obětí!...

Rozdělte nás a uvidíte sami  
ty stejné oči, jiný proviant!...  
Ten stařec co pohrdá všemi,...  
mladý je váš něžný kamarád!

Ta co je v okně, zrána růžoví,  
ta nahoře je bílý denní svit!  
Je to Kolombína, bláhoví!  
Buďte jak děti, zkuste mě pochopit!

30. června 1903

## DIVADLO Z JARMARKU

Hurá, divadlo je tady,  
radují se holky a každý správný kluk.  
A už tam sedí, oči vyvalené  
na dámy, krále, čerty... ani muk.  
Zas hraje ta břeskná hudba,  
smyčec se chvěje – teskný tón.  
Ten strašný čert ukradl trpaslíka.  
Klikvová šťáva teče na karton.

### CHLAPEC

Podívej, ona ho dostane z drápů,  
jen když bílou rukou zamává.  
A ta řada světel, co tu  
táhne zleva doprava...  
Vidíš pochodně? A co ten kouř?  
To určitě kráčí sama královna...

### HOLČIČKA

Nech si toho, co mě otravuješ?  
To jsou přece samá čertiska...  
Královna, ta chodí jenom ve dne,  
když je růží plná girlanda.  
Vzdychající rytíř závoj zvedne,  
cinkne meč, jak jde s ním družina.

Přes rampu se paňác náhle přehne.  
Křičí: „Pomoc!“  
Z klikvy krvácím!  
Ofačovali mě do jakýchsi hadrů!  
Na hlavě mám přilbu z lepenky!  
Dřevěný meč sotva udržím!“

Zaplakali holčička i chlapec,  
veselého divadla je konec.

*Červenec 1905*

## BÁSNÍK

Sedí u okna s tátou.  
Nad břehem krouží kavky.

„Mám nový deštník s hůlkou!  
Dešťičku, pošli mi kapky!“

„Tam už je jaro! Jsi zimou zakletá,  
chudáčku malý v růžové čapce...  
Vidíš, jak moře pod oknem klokotá?  
Poletme, za mořem přistaneme hladce.“

„A za mořem je máma?“

„Ne.“

„A kde je máma?“

„Umřela.“

„Co to je?“

„Tohle: ten hloupý básník sotva jde,  
stále jen hořekuje.“

„Proč?“

„Kvůli růžové čapce.“

„On nemá mámu?“

„Má. Ale co z toho,  
když chce za moře.  
Tam potká Krásnou Dámu.“

„Je hodná, ta Dáma?“

„Je.“

„Tak proč k nám nepřijde?“

„Ne, ta k nám nikdy nepřijde:  
nejezdí parníkem.“

Když přišla noc – už kolikátá,  
přestali mluvit – holčička i táta.

*Červenec 1905*

## U MOŘE

Nazlátlý půlkruh tvoří zář.  
Brzy už slunko zapadne.  
„Tatínku, koukej, zvedni tvář,  
jakýsi koráb k nám putuje!“

„Holčičko, raděj půjdeme  
od toho břehu někam dál...  
Kus noci nese nám do bílého dne  
koráb, co se tam kolébá...“

„Ale ne, táto, podívej,  
jak na něm pestrá vlajka vlá!  
Jak vesele houká, hola hej!  
Jak září maják do temna!“

„Holčičko, to zpívá siréna,  
jdem domů, z toho jde strach...  
Mlha se táhne ode dna,  
koráb je modrá bludička.

Dcerka se plácem zalyká,  
moře ji láká stále víc,  
chtěla by někam tam doplatat,  
prožít sen v světle blýskavic.

*Červenec 1905*

## KOMEDIANTSKÁ

No, stará, vijó, za Shakespearem,  
jedeme trhat publikum.

*Kim*

Po černé rozbahněné cestě  
válí se mlha celý den.  
A herky za drobného deště  
táhnou s mým starým tyátre.

Ve dne je Harlekýn snad ještě bledší  
než chudák Pierot.  
Na pestrých šatech Kolombína klečí,  
přebírá něco ze zásob.

Musíte zabrat, i když je vám smutno!  
A páni herci jak by smet!  
Života bído, i nám bude nutno  
přežít a bolest přetrpět!

I když máš v koutku duše plíseň,  
Poplač si, zpívej a hlavně jdi.  
Za devatero moří bydlí moje píseň.  
A rajská zahrada je za tou zdí.

*Listopad 1906*



## DVOJNÍK

Když jsem se loudal říjnovou mlhou  
a marně vzpomínal na ten tón  
(kde jsou ty chvíle, co v polibcích jihnou  
ne láskou na proděj – kdy pro ni je jen on)  
když vtom tou mlhou neprůhlednou  
zní tichý amplion.

Jak ze sna přichází mé mládí  
A najednou 's tu byla ty...  
Pocítil jsem, jak touhou, jen tak kradí  
unikám ze dní blátivých.  
(Tak často sníme o prvních dnech mládí.  
Jenom se bojím, vrátíš se i ty?)

Pojednou vidím, noci plnou mlhy  
přichází kdosi, má nejistý krok –  
zestárlý mladík (kdo ví,  
snad se mi zdál – byl to můj sok?)  
Vystoupil z noci plné mlhy  
a má ke mně už jenom krok.

Šeptá mi: „To bloumání mne zmáhá,  
v té věčné mlze se mi krátí dech,  
z polibků cizích žen mě bolí hlava,  
nechci se odrážet v cizích zrcadlech.“  
Ten divný pocit, často se to stává,  
že se s ním setkám znovu po letech...

A pak se drze usmál, -  
a najednou byl ten tam...  
Určitě jsem ho někde vídal,  
ten smutný výraz dávno znám...  
a co když jsem se tak potkal  
a v hladině zrcadla jsem já sám?

*Říjen 1909*

# TAJEMNÝ HOST

Psychodrama o jednom dějství

Valerij Brjusov

JEDNAJÍCÍ POSTAVY:

*Julie, lesníková dcera*  
*Příchozí, mlčící postava*

*Pokoj v lesníkově domě. Nevídný večer. Okna se zavřenými okenicemi. Je slyšet, jak sviští vítr a bubnuje déšť. Pokoj je slabě osvětlen petrolejovou lampou. V kamnech se topí. Klepání na domovní dveře. Štěkot psa.*

**Julie** (*stojí u okna a snaží se něco rozeznat ve škvíře okenic*):

Kdo je tam?

Nemůžu vás pustit, jsem tu sama.

Jděte k mlynáři, je to ta pěšina vlevo,

přes potok...a přestaňte bušit. Jenom si otlučete ruce!

Dveře jsou pevné, ty se vám nepodaří rozbít.

Neotevřu vám ani za nic. A v domě

je zlý pes. Jen si pěkně běžte.

Do mlýna to není víc než dvě versty.

Tam vám otevřou..

*Stranou.*

A on jen tluče a tluče!

*Odchází od okna. Bušení neustává. Pes štěká.*

**Julie** (*se vrací k oknu, stále však neotvírá okenice*):

Halo vy tam! Jak se jmenujete? Tak abyste věděl:

Jsem holka a jsem doma sama.

A vás neznám. No uznejte sám,

jak vás můžu pustit. Co by tomu

řekli sousedi, kdybyste se mnou

strávil noc. To nejde!

A otec mi před odjezdem zakázal,

abych sem někoho pustila.  
To je toho, jít v dešti lesem nějaké dvě versty.  
Trochu toho deště! Však se nerozpustíte.

*Mlčení. Klepání na dveře. Pes štěká.*

**Julie (sama k sobě):**

Stojí a klepe.... Asi je unavený.  
Možná je nemocný. Opřel se  
o veřeje a nejde pryč.  
A jako stroj pořád jen tluče.  
Ten ale chudák promokl! Podle oblečení  
je z města – je mladý – bledý -  
v té tmě se mi to aspoň zdá.  
Určitě není odsud, tady v lese to nezná...  
Že bych ho přece jen pustila?

*Nahlas:*

Poslyšte, řekněte mi,  
odkud jste? Kam jdete?  
Co tady vlastně chcete? Odpovězte.  
Jak vás mám pustit do domu, když vás neznám!  
Copak máte pusu plnou vody jako ryba?  
Když budete pořád mlčet, tak adié!  
Už mě nevidíte! Jen si stůjíte.  
Můžete klepat třeba do rána! Ani za nic  
neotevřu.

*Odchází od okna:*

Ten si o sobě nějak myslí!  
To je ale princátka! Když nechceš mluvit,  
tak si pěkně mokni.

*Mlčení. Klepání na dveře.*

Panebože! Celou noc  
mně nedá pokoj. Ještě mi umře  
přede dveřmi – to by tak scházelo!

Šel a zabloudil – floutek z města  
uviděl dům a teď se mu nechce pryč.  
V lese se bojí vlků.  
K čertu, co s ním mám dělat.

*Jde znovu k oknu.*

Hej vy tam – jak se jmenujete?  
Princi z Tramtárie! Ukažte,  
že nemáte žádnou zbraň. Rozepněte si  
kabát! Zvedněte ruce, tak...  
No dobrá! Je mi vás líto. Otevřu vám.

*Odbíhá. Zvuk odsouvané závory.  
Štěkot psa. Vchází Julie a Příchozí, celý promočený.*

**Julie:** Pes je na řetěze, nebojte se.  
To jste ale promokl! Skrz naskrz. Svléčte si  
kabát a vyzujte si holínky. Na lavici je pléd.  
Zabalte se do něho. Pod lavicí jsou papuče.  
Obujte si je. Výborně. A teď se posaďte.  
A ohřejte se, přiložím do kamen trochu dřeva.

*Příchozí si svléká kabát a vyzouvá holínky, obouvá si papuče, balí se do plédu.  
Julie hází do kamen polena.*

**Julie:** Dáte si trošku vodky? Jen si zavdejte!

*Přináší láhev a nalévá stopku.*

**Příchozí (děkovně přikyvuje a pije):**

**Julie:** Ale k jídlu nic nemám. Ani chleba.

**Příchozí (odmítavým posuňkem hlavy naznačuje, že nemá hlad).**

**Julie:** Tak víte co, můžete zůstat na noc  
v tomhle pokoji. Je tady měkký  
divan, lehněte si a do rána tu můžete spát.  
A já se uložím tady za tou přepážkou.

Mám tam zbraň a kdybyste  
přestoupil přes práh, tak vám  
okamžitě vpálím kulku do čela.  
A Hektor mi taky nedá ublížit!  
Rozumíte? No dobrá, zatím jsme přátelé.

*Příchozí (přikyvuje hlavou).*

**Julie:** Ale proč pořád mlčíte? Odpovězte!

*Příchozí (naznačuje něco rukou).*

**Julie:** Co to znamená?

*Příchozí (opakuje pohyb).*

**Julie:** Nerozumím vám.  
Nebo jste němý?

*Příchozí (něco naznačuje, nejde však ani o souhlas, ani nesouhlas).*

**Julie:** Nevěřím vám. Chcete se mi  
jen vysmívat!  
Ale dejte si pozor! Nedám se urážet!

*Příchozí (uchopí Julii za ruku a uctivě ji líbá).*

**Julie:** Tak dobrá, dobrá, už nic neříkám.  
Tak ty jsi němý? Teď všechno chápu.  
To proto jsi celou dobu mlčel.  
Ale hluchý nejsi?

*Příchozí (nesouhlasně kroutí hlavou).*

**Julie:** Tak mi tedy rozumíš?

*Příchozí (přikyvuje na souhlas).*

**Julie:** Ale ty jeden chudáčku! Tak mi promiň.  
Pochop: otec hned po ránu odjel do města.

Vrátí se zítra. Mlynář žije dvě versty odsud.  
Vesnice je za řekou a v celém domě  
není nikdo – jen já a Hekter. Chápeš,  
že jsem se bála pustit muže do domu.  
Ale ty jsi něco jiného. Ty jsi  
takový hubený a slabý.  
Určitě jsi nešťastný.

**Příchozí** (*souhlasně přikyvuje*).

**Julie:** Ale řekni mi,  
jsi přece z města? – Ty tam žiješ?

**Příchozí** (*kroutí nesouhlasně hlavou*).

**Julie:** Nebydlíš ve městě? Tak kde tedy? Daleko?

**Příchozí** (*přikyvuje*).

**Julie:** A jak se jmenuješ? Sergej? Ivan?  
Nikita? Nikolaj? Petr? Alexandr?

**Příchozí** (*kroutí nesouhlasně hlavou*).

**Julie:** No to je jedno. Já jsem Julie. A tobě  
budu říkat Robert. Mně se to jméno  
líbí. Tak mi, Roberte, řekni,  
kam jsi šel? Do mlýna? Nebo dál  
do vesnice Otradnoje? Nebo do statku  
k Voznicinovým? Nebo ještě dál?

**Příchozí** (*kroutí odmítavě hlavou a zakrývá si tvář rukama*).

**Julie:** Nechceš odpovídat? Copak je to tajemství?

**Příchozí** (*souhlasně přikyvuje*).

**Julie:** Tajemství? No teda! Jako v románě?  
Přečetla jsem jich hodně. Asi přede dvěma roky  
bydlela v Otradném slečna a ta mně

půjčovala knížky. Ještě teď mi  
dvě zůstaly: *Hraběnka co myla nádobí*  
a *Černý princ*. Četl jsi to?

**Příchozí** (*kroutí odmítavě hlavou*).

**Julie:** To je škoda.  
Já jsem je četla osmkrát a vždycky,  
když se dostanu k dojmavé scéně,  
hned začnu plakat – nemůžu zadržet slzy!  
Hraběnku v dětství ukradl cikán,  
ona nevěděla, že je hraběnka,  
vyrůstala v chudobě, pracovala,  
když tu najednou...  
Ale to se tak nedá vykládat... Někdy  
mě tak napadne, co když ani já  
nejsem dcera lesníka, ale  
taky nějaká hraběnka! Jen se mi nesměj.  
To jsou všechno hlouposti. Jestli chceš, tak se napij vodky.

*Podává mu sklenku.*

**Příchozí** (*kroutí odmítavě hlavou*).

*Mlčení.*

**Julie:** Roberte, víš, já jsem hrozně nešťastná.  
Celý život žiju v lese.  
Maminka mi dávno umřela. Otec je zlostný,  
je stále v lese, po celé dny  
buď loví nebo něco vyřizuje. Hosté  
k nám chodí zřídka. A kdo? – kostelník,  
zahradník od Voznicinových a mlynář...  
Jenom v létě přijíždějí páni  
do Otradného, ale copak tam můžu jít?  
Stydím se, neumím mluvit  
jako oni; smějí se;  
nemám vzdělání..... Já ale takový život  
nesnesu! Je mi smutno! Tak smutno!  
Chci něco úplně jiného. Miluji nádheru,

přepych. Chci chodit do divadel, na plesy.  
Chci se bavit v salonech. Nežadala bych si  
s žádnou hraběnkou. Jsem přece  
krásná! Mám velké oči,  
malá ouška, krásné nohy  
a tělo jemné jako z alabastru!  
Předčila bych mnohou hraběnkou  
se všemi jejími parfémy a krémy!  
Rychle bych se naučila hrát na klavír  
a tančit všechny tance.  
Mám přirozený půvab!  
A kdo mě tady vidí? Borovice, ptáci  
otec a vesničani! A co asi slyším -  
křik, nadávky a vytí vlků,  
když se k nám táhnou sněhem...  
Chtěla bych se uvelebit v křesle,  
a s číší vína v elegantní póze  
poslouchat šepot francouzských slůvek lásky...  
A zatím musím zametat podlahy, vařit,  
prát prádlo, napájet  
našeho koně a vědět, že nikdy, vůbec nikdy  
nepoznám jiný život!

*Uhlí v kamnech dohasíná.*

A pak se vdám. Koho si vezmu?  
Určitě hajného! Anebo ještě hůř -  
mlynáře! Ztloustnu a budu počítat  
pytle mouky a za nocí poslouchat,  
jak se pod vodou točí kola. Protivný muž  
mě bude líbat mastnými pysky  
na tvář a na rty. Občas mě bude  
laskat posměšně a hrubě, a když se napije  
bude mě tahat za copy!  
Pak přijdou děti, budu je mýt a stříhat,  
vařit jim kaši a vyplácet metlou!  
A zapomenu na dívčí sny  
jako na zbytky ohořelých svíček!  
Ach! Nemám sílu na to ani pomyslet!

*Mlčení.*



Roberte, myslíš, že když žiji v lese  
jak venkovské holky, že snad svou čest  
jsem nedovedla chránit? Při všem, co je mi svaté,  
přísahám: zatím mě nikdo  
ani nepolíbil, nikomu jsem ještě  
lásku nevyznala. Jsem čistá  
jako letní nebe, jako pramen vody.  
Na lože krále bych ulehla bez poskvrny.  
Největší klevetník by o mně nemohl říci  
ani slůvko hany! ... A na co čekám?  
Nevím. Možná tajně doufám,  
že se odhalí můj hraběcí původ,  
že pro mně přijede nějaký princ  
a řekne: tebe jsem hledal po celém světě  
a konečně jsem tě našel, pojd se mnou  
do mého nádherného zámku, buď carevnou!  
Tak čekám, míjejí roky, jsem sama,  
nevím, co je radost a nepoznám ji nikdy!  
A mám-li se přiznat, občas se stydím  
za svoji poctivost!

*Mlčení. V pokoji je stále temněji.*

Možná však, že naříkám zbytečně  
a den, na který čekám, právě nastal.  
Třeba jsi právě ty, Roberte, přišel  
jako mé splněné přání! V mých snech  
měl přijet princ ve zlatém kočáře  
s konvojem pánů a množstvím sluhů,  
a zatím přišel pěšky a sám. Snila jsem,  
že bude v brokátu a sametovém šatě  
a on má bundu a plášť!  
Snila jsem, že poklekne  
a řečí vášnivou a sladkou  
mi vyzná lásku.  
A on je němý! Co se dá dělat!  
Je mi až úzko. Roberte, řekni, pochopils,  
že to sám Osud tě přivedl ke mně!  
Jsi ten, na koho jsem čekala tak dlouho!  
Jsi ten, koho mi poslal sám Pán! Můj souzený!

Milovaný, můj milý!  
Ano! Poznávám tvoje oči, tvůj smutný,  
tesklivý pohled, ušlechtilé štíhlé  
prsty tvých krásnou rukou!  
Roberte, Roberte, řekni mi: ano, to jsem já!

*Přichozí (neodpovídá).*

*Mlčení.*

**Julie:**

Vždyť je to jedno, kdo vlastně jsi.  
Co na tom záleží, zda jsi mi souzený.  
Stejně se nedočkám nikoho lepšího,  
a kde ty najdeš takovou dívku?  
Jsem krásná, mladá. Dosud jsem  
nikoho nelíbala! Veškerou sílu  
své dívčí něhy dám tobě!  
Dám ti svou nevinnost, jako bys  
byl můj ženich, můj muž a pán!  
A budu věřit, že jsi ten princ,  
jenž ztratil trůn a v cizím šatě  
musí zatím tajit svoje pravé jméno!  
Budu ti sloužit jako tvoje služka  
a jako carevna tě budu laskat.  
Důvěřuj mi! Zůstaň se mnou!  
Strávíš tu noc jak v pohádce!  
Sám budeš věřit, že jsme spolu v zámku,  
že nad postelí máme baldachýn  
ze zlatého brokátu, že stovka sloužících  
netrpělivě čeká za dveřmi a stačí jedno  
slůvko, aby se rozzářil sál  
a z pódia zazněla hudba!  
Ach, jak jen tě budu milovat  
a laskat, jak zahrnu tě něhou!  
Všechna tvá přání budu plnit!  
Budu vášnivá, pokorná, laskavá,  
taková, jakou jen můžeš si přát!  
A ráno, až se vzbudíš, uvidíš  
dceru hajného, hospodařící v domě, dá ti napít mléka  
a budeš si myslet, že se ti zdál  
podivný sen. Poděkuješ, oblečeš plášť

a navždy odejdeš z našeho kraje.  
A můžeš na mně zcela zapomenout...  
Robertě! Můj princí! Můj pane!  
Vezmi si mě jako drahocennou perlu,  
kterou ti vyvrhla hlubina moře!  
Vezmi si mě jak dar neznámé víly,  
která tě spatřila v hlubokém lese!  
Vezmi si mě! Dělej, co chceš! Jsem tvoje!

*Vrhá se k Přichozímu.*

Mohu se přitisknout? Dej mi své rty,  
chtěla bych je zlíbat! Rozevři paže  
a sevři mě v objetí! ...  
Ty nechceš?

*Dívá se upřeně a náhle v hrůze ustupuje.*

Robertě! Robertě! To nemůže být pravda!  
On zemřel.

*Ještě jednou se naklání nad Přichozím, nehnutě sedícím v křesle a pak se  
v hrůze vrhá k oknu.*

On zemřel! Kde jste kdo! Lidé, pomozte!

*Opona.*

6. – 7. srpna, Bělkino.

## POZNÁMKY

### Bufonáda

*Kolombína* – (it. div. Colombina, Columbina); 1. v italské commedia dell'arte – pův. komický typ, mluvící benátským dialektem. Služka Pantalona, jejímž úkolem je starat se o jeho dceru Isabelu. Je oblečena do otrhaných a vyspravených šatů, typických pro služku. Příležitostně, pod jménem Arlecchina, může nosit strakaté šaty podobné Harlekýnovi. Často mívala silný makeup kolem očí a nosila tamburínu, kterou mohla užívat, aby zapudila milostné návrhy Pantalona. V předváděném konfliktu se většinou stávala jediným funkčním intelektem na scéně. Pomáhala své „majitelce“ (postava „inamorata“) dobýt city její jediné pravé lásky manipulováním Harlekýna proti Pantaloni. V této podobě šlo tedy vlastně o milenkou Harlekýna, který si ji však odmítá vzít. Dvojice tak přebírala symboliku tzv. „věčných snoubenců“, jejichž výtvarnou analogií je dvojice bělostných holubic; 2. – druh holubice, z něž je odvozen název div. masky. První představitelkou Kolombíny se stala roku 1560 jedna z nejslavnějších hereček rodiny Biancolelliů (Teresa). V rodině se zachoval portrét, na kterém je herečka zobrazená s košíkem v ruce, v němž se ukrývají dva holoubci. Ti se pak stali jakýmsi pomyslným erbem herečky a vysvětlovali pojmenování masky; 3. – v pozdější zejm. francouzské pantomimě hlavní ženská postava Pierotovy družky; 4. – Columbine (něm. Akelei – švéd. Akleja, nors. Akeleie, dán. Akeleje, fins. Lehtoakileija) znamená modrý květ.

*Pierot* – (it. Pierrot) 1. pův. v italské commedia dell'arte postava Pedrolina, kmenového charakteru pantomimy, z níž se postupem času vyvinul Pierot jako poetická verze dřívější typizované figury. Poctivý mladý sluha, neúspěšný v lásce, jenž se stává obětí šprýmů ostatních postav. Byl nešťastně zamilovaný do Kolombíny. Pedrolino patří k postavám zanni, nosil vlající bílou tuniku s velkými knoflíky (*Bílý plášť s rudými bambulkami*) a bílé kalhoty. Tvář byla taktéž nabílěna. Charakter snílka s bílou maskou. Objevil se roku 1547 pod jménem Pagliaccio a později Gian-Farina; 2. – ve francouzské komedii 18. století postava směšného muže, typ hloupého sluhy, jemuž se dostává bití. Jeho fyziognomii ustálil Watteau v *Gilles*. Zde se již užívala varianta Pierrotti, od r. 1665 pouze Pierrot – pravděpodobně pod vlivem Molièrových produkcí. V herečkých rodinách se tato role dávala nejmladšímu synovi; 3. – v pozdější francouzské pantomimě mužská postava hlavní milovnické dvojice (společně s Kolombínou). Němou postavu z Pierrota udělal až Deburau (1796 – 1846). Typickým kostýmem se stal opět bílý plášť s velkými knoflíky, naddimenzova-

ný krejzlík, dlouhé volné rukávy a bílý klobouk, příp. černá, hlavu zcela obepínající čepice. Postava získává efemérní silně smutně romantický charakter, zdůrazněný typickým atributem – květinou.

*Harlekýn* – (it. Arlecchino) – pův. nejoblíbenější komický typ zanni (po Brighellovi) z italské commedia dell'arte. Zde byl jednoznačně spojován s Kolombínou. Obvykle nosil záplatované a otrhané oblečení, které se později vyvinulo do typických strakatých kosočtverců. Mluví bergamským nářečím, nosí hůl, krátký kabátek a kalhoty. Postava má černou masku s dlouhou rudou skvrnou na čele, podobnou vředu. Sdílí charakteristiku sluhy, který je však oproti svému kolegovi Brighellovi méně bystrý i méně šikovný. Svoji nešikovnost vyvažuje veselostí, která je často natolik naivní, že způsobuje bezhlavé, naprosto nepromyšlené spontánní jednání, na něž Harlekýn nejednou doplácí. Je oblečen do sedlácké haleny a dlouhých kalhot z hrubého plátna s pestrobarevnými záplatami. Na hlavě měl většinou čepici ozdobenou zaječím chvostem, symbolizujícím zbabělost. Později ve Francii došlo k výrazné proměně postavy, zejm. v oděvu, který získává přísnou symetrii kosočtverců, které těsně přiléhají na neforemnou postavu, obepnutý trikot umožňuje akrobatická salta jako jeden z typických atributů postavy. Zde se postava dostává do přímé souvislosti s poetickou verzí Pierota, který je nešťastně zamilovaný do Kolombíny.

*Spiritisté* – spiritismus – (lat. spiritus – duch) pověřivá, nevědecká představa o existenci tzv. duchů zemřelých osob a o možnosti spojení s nimi, pokus o navázání spojení s duchy zemřelých osob, duchařství. Na prvotní „vyvolavače“ navázal *novospiritismus* (tzv. psychismus, či experimentální spiritualismus), založený v r. 1870 Sirem Williamem Crookesem v Americe, který brzy našel své přívržence prakticky po celé Evropě. Šlo o pokus dokumentovat jednotlivé seance a projevy prostřednictvím nástrojů vědy a seznámit s nimi nejširší veřejnost prostřednictvím „odborných“ knih a nových periodik (např. *Journal Society for Psychical Research* – S. P. R.): Spiritisté věří, že je možné se dorozumívat s mrtvými s pomocí automatické řeči či automatického písma. To pak zprostředkovávají média v extázi, nebo lépe v tranzu. Originalita projevu médií a jejich výrazu měla velký vliv na utváření symbolistního herectví i vlastní symbolistní tvorbu. Podrobněji se této otázce věnoval například M. Maeterlinck ve svém eseji *Smrt* (*La Mort*, 1913). Jedna z forem mysticismu – náboženské víry v nadpřirozené tajemné síly, v zázraky, nekonečné triády, v možné splynutí s jakýmsi nadmyslným světem. Sdílení symboliky sektářství, jež měla na počátku také velký vliv na symbolistní teze.

*Podívej na její bílé šaty a na tu bělostnou tvář...* - Kolombína sdílející symboliku bílé holubice - duch života, duše, přechod z jednoho stavu bytí do jiného, cudnost, nevinnost, mírnost, mír, čistota. Holubice jsou zasvěceny všem Velkým Matkám a královnám nebes a symbolizují ženskost a mateřství; často dvě holubice doprovázejí Matku-Bohyni. Ženský princip nekonečnosti opakování života. V křesťansko-manichejské tradici je třetí osoba Trojice zobrazována jako bílá holubice. Spasená duše, očištěná duše atd. Bílá barva je však také symbolem nevěsty, počátku, dosud neprojeveného ženství či zaslíbení Bohu. Ambivalence symbolu však také jednoznačně odkazuje k zobrazení smrti. Bílý plášť zde představuje analogii rubáše, posledního šatu zemřelé.

*Nepsal jsem hru pro jarmareční vystoupení* - rus. balagan - 1. pův. stodola, kůlna příp. jiná dočasná stavba, sloužící pro uskladnění zboží, zejména obchodníků a trhovců či řemeslnická dílna. Bývaly to však také úkryty pro lovce tetřevů či lehké konstrukce, pod nimiž se na Kamčatce sušily ryby. 2. provizorní stavby či konstrukce, určené pro lidová divadelní představení, uskutečňovaná u příležitosti svátků a trhů, místo pro výstupy lidových umělců, populárních herců, hudebníků a kejklířů, tzv. skomorochů, kteří byli z centrálních oblastí Ruska vypuzeni v polovině 17. století výnosem cara Alexeje Michajloviče - otce Petra Velikého. Dřevěné konstrukce byly každoročně pravidelně obnovovány na stejném místě, čímž postupně vznikala tradice veřejných prezentací. V Petrohradě se tato pravidelná veřejná představení objevují od r. 1873 na Marsově poli (Caricyn lug). V předchozím období byla jarmareční vystoupení spojena s náměstím Admirality. V Moskvě je pak oním oficiálním místem konání jarmarečních výstupů na Dívčím poli (Devič'je pole). Do 80. let 19. století však konstrukce stávaly u Nivinského bulváru. Po přenesení míst konání mimo vlastní centra měst došlo k postupné ztrátě popularity těchto produkcí. Konstrukce byly zdobeny obrovskými pestrobarevnými plátny či dřevěnými deskami, na nichž byly zobrazeny scény z uváděné hry. 3. balaganová divadla se objevují v dějinách ruského divadla již na začátku 18. století. Z nařízení Petra I. bylo takové dřevěné divadlo postaveno r. 1702 na Rudém náměstí v Moskvě. Byla do něho povolána německá divadelní společnost Johana Kunsta, jež zde působila po pět let, protože v tomto případě již šlo o stálou scénu. Za Alexandra III. (1881-1894) se ustálil zvyk budovat provizorní divadelní budovy vždy v lednu a ponechat je až do 15. května, což byl den carovy korunovace. Hrávalo se v nich však rovněž pouze o masopustu, Velikonocích a v den zmíněné korunovace, t. j. 15. května. Hry bývaly zaměřeny na prostého diváka, zdůrazňovaly se hlavně výrazné divadelní efekty: bubnování, střelba, bengálské ohně atd. I hry klasiků bývaly značně zjednodušené. Oblíbené byly události z ruské historie.

*Na zádech má těžký cop* - cop - symbol vzájemné závislosti ve vztazích, kontinuita. Sdílení symboliky uzlu - moci svazovat a opět rozvazovat. Atribut čarodějky, splétající kouzla. Zástupný znak osudu, připoutání k neměnnému osudu, deterministické předurčenosti, nevyhnutelnosti. Svázané vlasy symbolizují spoutanost životní energie, již dosažený manželský stav a podřízenost, oproti rozpuštěným vlasům, symbolizujícím svobodu a schopnost uzavřít sňatek. Ambivalence symbolu se projevuje ve spojení bílé barvy nevinnosti, dosud neprojeveného ženství a svázaných vlasů, odevzdanosti individuálnímu ženskému osudu, spojení s mužem.

*Přišla k nám, ta tichá vykupitelka. Navštívila nás smrt* - smrt - neviditelný aspekt života, vševědoudnost. Odumření pozemskému životu, předcházející duchovnímu znovuzrození. Při iniciaci je zakoušena temnota smrti předtím, než nastane zrození nového člověka, vzkříšení, opakování kruhu. Symbol přechodu z jednoho způsobu bytí v jiný, opětovné sjednocení těla se zemí a duše s duchem. Smrt bývá často zobrazována jako kostlivec s mečem, kosou (... *naa rameni má kosu*) či srpem a přesýpacími hodinami. Ve výtvarném symbolismu přelomu 19. a 20. století získává symbol ženskou podobu. Z kostlivce se stává krásná mladá dívka. Srov. např. se symbolistní malbou J. Malczewského, nazvanou *Smrt* (1902).

*Paňáca (Vyplázne na něho jazyk)* - jazyk přebírá v tradičním pojetí symboliku hlasu božstva, projevení se mocného hlasu, zvěstování. Ve středověkém křesťanství či orientálním umění bývá však často také atributem démonů, případně vlastním zobrazením satana s vyplazeným zbytnělým jazykem. Vyplazení jazyka symbolizuje přechod z temnoty na světlo, bývá gestem odvracejícím neštěstí a v některých kulturách může znamenat dokonce i formu pozdravu. Ambivalence symbolu pojí tradiční symboliku s typickým dětským gestem výsměchu, ironizujícím původní moc slova. Paňáca s vyplazeným jazykem však také připomíná analogie ruského Petrušky (Kašpárka), typické postavy jarmarečního divadla.

*...na lavičce, na níž se obvykle líbá Venuše s Tannhäuserem* - parodická citace Wagnerovy romantické opery *Tannhäuser* (1845). Jde o první Wagnerovu zpěvohru s námětem z německého středověku, čerpající ze slavných zápasů pěvců-rytířů (tzv. minnesängři, obdoba fr. trouvérů a it. trubadúrů). Autor zde poprvé uplatnil principy budoucího nového operního slohu. Každá z hlavních postav děje je hudebně i morálně tak pevně určena, že tyto role prakticky můžeme ve vztahu k Blokovu textu srovnat s konstantními charaktery postav commedia dell'arte. Narážka však odkazuje především ke vzájemnému vzta-

hu Venuše a Tannhäusera, společně sdílejících božský úděl věčného života ve smyslné lásce (motiv prostředí Venušiny sluje/Venušina pahorku, I. dějství opery).

*Schovám se – půjč mi plášť* – plášť – ambivalentní symbol důstojnosti, moci a postavení, ale též předstírání, stažení se a záhadnosti; utajování, zvláštní role. V křesťanské ikonografii černý plášť často symbolizuje ďábla. Naproti tomu plášť Matky boží jako královny nebes bývá často blankytný. V řecké mytologii plášť efébů při iniciačních obřadech měl barvu smutku, byl tedy černý nebo šedohnědý a symbolizoval smrt dítěte a zrození mužství. Analogickou ambivalenci k symbolice pláště představuje i symbol masky. Maska – ochrana, ukrytí proměna nebytí. Maska buď slouží ke sjednocení nebo k identifikaci. Člověk je buď „maskován“ a ztrácí se ve množství, nebo naopak nosí masku, vyjadřující jeho povahu. Stejně tak plášť smí na jedné straně ukryvat před nebezpečím či skrývat zlo za neprostupností pláště na straně druhé. Množství scénických poznámek i vlastních odkazů dialogu hry k těmto symbolům navíc zpřesňují barevné atributy a jejich protikladné vztahy, uplatněné v jednotlivých obrazech hry.

...i *svit létavic* – létavice n. jasnice – ostře svítící těleso, jež se náhle objeví na jasném nebi a mnohdy opět tak rychle zmizí, jako se zjevilo; časté označení tzv. čistění či padání hvězd. Více viz Leonidy – aerolithy či létavice, čteně padající kolem 1. listopadu ze souhvězdí Lva.

...*vypadá jako pružný jazyk černého ohně* – černý oheň – symbol ambivalence světla i temnoty, vyjádření celistvosti a stále se opakující proměny.

... *kapky klikvové šťávy* – klikva – žoravina (*Oxycoccus quadripetalus* Gilib.; lid. název: luční brusinka) – vřesovitá rostlina, která roste i u nás (např. v jižních Čechách a okolí Doks), je reliktem z doby ledové. Užívá se v lidovém léčitelství, zejm. při onemocnění močových cest. Hojně se vyskytuje zvláště v severní Evropě, Asii a některých oblastech bývalého SSSR, kde roste dokonce v produkčním množství. Její brusinkovité plody 5–15 mm velké jsou jednostranně nebo celé sytě červené jedlé bobule, uspořádané jednotlivě na dlouhých a tenkých stopkách. Plody klikvy, bohaté na vitamín C, organické kyseliny, vakciniin, erikolin, pektin, třísloviny a barvivo antokyan, se sbírají, suší, kompotují, nebo se používají ve formě vyliisované šťávy (*Succus oxycocci*). Mají stejné upotřebení jako brusinky a dokonce je chutí i hodnotou předčí.

...*masky, připomínají figury v panoptiku* – panoptikum, pův. místnost se sbírkou předmětů „všeho druhu“, shromážděných za účelem poznání a poučení. Později typ produkce, obohacené o řadu kouzelnických výstupů, či zobrazení nejrůznějších překvapujících proměn, sloužících k pobavení publika. Základním prostředkem komunikace s diváky se zde stal předobraz černého divadla, umožňujícího vytvořit iluzi mizení a znovuoobjevování předmětů a postav. Panoptikální výjevy tak získaly rysy podívané. Inspirace divadla těmito postupy se objevila v ruském prostředí zejména ve Stanislavského symbolistně zbarvených režii Andrejejeva *Života člověka* (1907) či Maeterlinckova *Modrého ptáka* (1908).

\*\*\*

## Neznámá

Úvodní citace v záhlaví hry jsou převzaty z románu F. M. Dostojevského *Idiot* (I. část, kapitola 3 a 4). Použité verše odkazují k hlavní hrdince románu – Nastasje Filipovně Baraškovové.

*Blankytný – rus. goluboj – světle n. bleděmodrý.* Modrá barva symbolizuje intelekt, moudrost, lojalitu, věrnost, mravní čistotu, cudnou náklonnost, prozíravost, zbožnost, hloubku, ale i prázdnotu, prapůvodní jednoduchost, chlad či nekonečný prostor (jenž jako prázdny může obsáhnout všechno). V křesťanské ikonografii pak zastupuje nebesa, nebeskou pravdu, věčnost, víru a věrnost. Jde o barvu Panny Marie jako královny nebes. V antice se modrá barva stala atributem Dia a Héry, a později také Venuše. Symbolika modré barvy jednoznačně odkazuje k principům hloubky, uzavření se do sebe (smyslnost obrácená dovnitř). V literatuře je často spojována také s „modrou květinou“ – symbolem romantiky, krasoduchů, snůlků o lepším světě a míru (viz holubice).

*Verlaine* – Verlaine, Paul (1844–1896) – francouzský básník, předchůdce modernismu. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří sbírka *Romances sans paroles* (Písňe beze slov, 1874), jež se stala předobrazem poetiky symbolistního hnutí. Zde však zpřítomnění básníka na scéně do jisté míry parafrázuje také Verlainův bohémský způsob života.

*Hauptmann* – Hauptmann, Gerhard (1862–1946) – německý spisovatel a básník, představitel naturalismu. Stál u zrodu tzv. *Freie Bühne* – berlínské scény, určené pro naturalistickou produkci. Po prvotní čistě naturalistické

produkcí začaly do jeho díla pronikat symbolické a pohádkové prvky. Důkazem toho jsou především hry *Hanneles Himmelfahrt* (Haniččina cesta do nebe, 1893) či *Die versunkene Glocke* (Potopený zvon, 1896) apod.; v nichž se prolíná realistický rámec s pohádkovými motivy.

*Láhev porteru* – Porter – silné tmavé anglické pivo s vyšším obsahem alkoholu. Při jeho výrobě je slad intenzivněji pařen, čímž získává výsledný nápoj svoji načervenalou barvu a karamelovou příchutí.

*Dvouhřivník* – rus. lidově dvacetikopějka.

*Acetylen šumí* – acetylenové světlo – tj. plynové světlo, vznikající spalováním acetylenu (rozklad karbidu vápenatého vodou). Zařízení pro acetylenové světlo se skládá z přístroje vyvíjecího acetylen, rozvodného potrubí a lamp. Dobový přístroj zvaný „Aristo“ se skládal z nádoby a skleněného zvonu. Nádoba byla naplněna vodou, prostor uprostřed pak nemrznoucí kapalinou. Do zvonu se vkládala další nádoba s karbidem vápenatým. Dostane-li se karbid do styku s vodou, vyvíjí se acetylen a prchá potrubím pod zvon a odtud do čistícího přístroje. Je-li spotřeba plynu větší než výroba, klesá zvon a s ním i potrubí. Do vody se ponořuje více karbidu a acetylen se mocněji vyvíjí. Je-li spotřeba menší, vystupuje zvon, karbid na hořejším roštu se vyzvedne z vody. Vývin acetylenu se zmenšuje. Hořák lampy je upraven tak, že potrubím proudí acetylen a otvory vzduch. Ve zvláštním prostoru se pak oba mísí a skrze sítky se dostává směs k plameni. Sítky zamezují zapálení směsi uvnitř hořáku. Součástí lampy je i šroub, s jehož pomocí je možné regulovat velikost plamene. Běžně se lampa používala také pro jízdu na velocipedu.

... *Cher* – fr. drahý

*rokfór* – Roquefort – francouzský kulatý polotvrdý sýr, na řezu mramorovaný modrozelenou plísní. Považuje se za krále sýrů, o jeho rozšíření se zasloužili Ludvík XII., Ludvík XIV. a Ludvík XV. Vyrábí se z ovčího mléka. Bakterie *Penicillium roqueforti* se přidává už do mléka. Pouhé dva gramy stačí zhruba na tři až čtyři sta bochníků tohoto královského sýra. Bochníky mají hmotnost kolem tří kilogramů. Poté, co opustí sýrárnu, se každý proděraví tenkou jehlou na dvaatřiceti místech. Vytvoří se tak miniaturní otvory, které umožňují přístup vlhkému jeskynnímu vzduchu, jenž podporuje rozvoj ušlechtilé plísně. Bochníky se pak ukládají ke zrání v jeskyních na dubové police. Plíseň má v jeskynních podmínkách téměř zázračné účinky. Smaragdově zelené žilky postupně prorůstají dovnitř sýra, jehož textura se mění. Sýr tímto způsobem

zraje tři až čtyři týdny. Pak se balí do tlustých staniolových fólií, v nichž dále tři až čtyři měsíce dozrává. Jako všechny proslavené tradiční výrobky i vznik sýra Roquefort je opředen legendou. Údajně před více než dvěma tisíci lety si pas-týř ve vápencové jeskyni, kde přespával, zapomněl žitný chléb s kouskem sýra. Vydal se totiž za svou milou. Když se po čase vrátil, sýr byl pokryt nazelenalou barvou plísně a chléb také. Šlo samozřejmě o ovčí sýr, který se vyrábí dodnes. 31. srpna roku 1666 bylo obyvatelům francouzské vesnice Roquefort přiznáno, že jedině oni mají právo vyrábět sýr rokfór. V nařízení se praví, že „existuje jenom jeden sýr rokfór a to je ten, který dozrává v jeskyních u vsi Roquefort od nepaměti“. Byl to vlastně první krok k vydání zákona o známce původu.

*Sýr z Brie* – fromage de Brie, zkráceně Brie [Brí] – starý francouzský měkký sýr, pokrytý na povrchu bílou plísní. Bývá označován přívlastkem král sýrů. Vyrábí se ze syrového kravského mléka, zraje minimálně jeden měsíc, a to až do doby, než po obvodu získá stopy lehce nažloutlé, příp. načervenalé barvy. Svým tvarem připomíná kruh o velikosti 30–60 cm a tloušče 3–5 cm. Jde o ostrý sýr pronikavé chuti s prakticky univerzálním použitím. Pod jemnou plísní se nachází lehce mazlavá hmota smetanové barvy s příjemným aroma, evokujícím vůni lesních ořechů. Vyrábí se v mnoha variantách (Brie de Meaux, Brie de Melun, Brie de Coulommiers...). V Rusku se stal oblíbenou pochoutkou především za doby tzv. puškinského zlatého věku. Jeho proslulost je spojena s nechvalně známou legendou, vztahující se k městu Meaux, v němž se francouzský král Ludvík XVI. pokusil ukrýt na svém útěku před revolucionáři v roce 1789. Právě při ochutnávce sýrů v místní proslulé výrobě však obdržel zprávu o svém obvinění, byl zatčen a později popraven na gilotině.

*kamembér* – (fr. Camembert de Normandie) – jeden z nejznámějších francouzských měkkých plísňových sýrů, pocházející z pěti departmantů v Normandii. Vyrábí se ze syrového kravského mléka, do něhož se přidává také malé množství odstředěného odtučněného mléka. Jde o sýr standardizovaných rozměrů, připomínající svým tvarem kruh o šířce 11,3 cm, tloušče 3,1 cm a váze cca 340 gramů. Z 25 litrů mléčné směsi lze vyrobit přibližně 12 kusů tohoto sýra. Vzhledem k tomu, že C. při vyšších teplotách velmi rychle ztrácí svoji kvalitu, vyrábí se především v období od září do května. Zakoupené zboží je pak třeba obratem spotřebovat. Složitý proces přípravy sýra zakončuje jeho zrání – maturace, která začíná probíhat až ve chvíli, kdy je sýr zabalen a distribuován k zákazníkovi. Pravý C. musí být uzrálý až do svého středu. Jde o sýr s typickou bílou plísní na povrchu a charakteristickou šampionovou příchutí. Ve stádiu správné zralosti na řezu smetanově zbarvený a mírně krémovitě konzistence.

\* \* \*

## Tajemný host

*dvě versty* - *versta* - stará ruská míra (1 versta = 1500 aršinů = 1066,78 m).

*adié* - fr. adieu - sbohem!

*brokát* - fr. brocart, angl. brocade, těžká hedvábná tkanina s plastickým vzorem.

## Komentáře



## BUFONÁDA

### Scénická vize hry

Hra Alexandra Bloka *Bufonáda* (v orig. *Balagančik*),<sup>1</sup> někdy také v české literární kritice označovaná jako *Jarmareční bouda* či *Panoptikum*, patří k přelomovým textům ruského symbolistního divadla.<sup>2</sup> Její význam spočívá především v jednoznačném demonstrativním odklonu od prvotních literárních pokusů starosymbolistní produkce, jejichž úkolem bylo reagovat na francouzské vzory a vytvořit v ruském prostředí adekvátní symbolistní analogie, a to jak v poezii a próze, tak v dramatu a divadle. Důvodem tohoto horečnatého úsilí prvotních propagátorů nového směru v domácím regionu se stala zejména všudypřítomná snaha autorů o zdůraznění významu tzv. „moderního umění“. To se pak k veřejnosti velkou měrou dostávalo právě prostřednictvím překladové literatury, na níž se vesměs podíleli hlavně starší ruští symbolisté – zakladatelé směru v čele s K. D. Balmontem a V. Ja. Brjusovem. Zdařilé překlady, které si brzy našly své čtenáře a později i nadšené obdivovatele zobrazovaných idejí, pochopitelně sehrály důležitou roli také při utváření nového klimatu v přijímající zemi. V divadelním prostředí se těmito vizionářskými dramaty staly především hry M. Maeterlincka, K. Hamsuna či pozdní ibsenovské obrazy světa, které brzy překročily hranice literatury a dokázaly zaujmout diváky i ve své hrané podobě.<sup>3</sup> Nermalou zásluhu na tom měli pochopitelně zejména dnes již světoznámí režiséři rodící se ruské divadelní moderny K. S. Stanislavskij a V. E. Mejerchold, kteří svou originalitou inscenačního řešení konfliktů modernisticky laděných dramát dodnes upoutávají pozornost umělců, divadelních teoretiků či literárních vědců. Za úspěchem jednotlivých produkcí však stálo mnohem víc, než prvotní objevování novodobých divadelních postupů. Důležitým aspektem těchto fenomenálních inscenačních vizí se vedle geniality tvůrců stala především přímá kooperace režisérů s dalšími umělci, která nakonec vykrytalizovala do podoby svěbytného tvaru právě vzájemným působením divadla a literatury. V úsilí o dokonalou výpověď smyslu hry totiž těmto inscenátorům sekundovali právě sami básníci, autoři překladů a spolu-

<sup>1</sup> Poprvé byla hra otisknuta časopisecky v prvním programovém čísle almanachu *Fakely (Pochodně)* v roce 1906. O dva roky později se pak stala součástí Blokovy výboru *Lyrických dramát*.

<sup>2</sup> První české vydání této hry vyšlo v překladu Lud'ka Kubišty až v roce 1955. Více viz A. Blok: *Panoptikum. Lyrické drama*. In: A. Blok: *Z díla*. Výbor. Praha SNKLHU 1955, s. 285 – 303.

<sup>3</sup> Více viz Klein, P. – Kšicová, D.: *Symbolismus na scéně MCHAT. Režijní koncepce K. S. Stanislavského*. Brno, Masarykova univerzita 2003.

objevitelé jevištních vizí a později i jejich následovníci z řad nastupující generace spisovatelů. Mladosymbolistní vlna (A. Blok, A. Bělyj, Vj. Ivanov) však na rozdíl od svých předchůdců jednoznačně odmítala pouhou nápodobu dramatické struktury svých slavnějších evropských kolegů. Namísto starosymbolistního experimentu s abstrakcí a symbolického snění, popoháněného revoltou dekadentního počátku, nabídla mladší větve symbolismu domácímu publiku především návrat ke kořenům, k ruské tradici a lidovému umění, jenž propůjčili zobrazovaným symbolům vědomí kontinuity i jednoznačnou výjimečnost významů. Oproti totální ztrátě charakteru prostředí a zdůraznění vědomí nepřetržitosti časové kontinuity se tak do popředí zájmu dostala znovuoživená angažovanost buřičů, bránících tentokrát nikoli systém jako celek, ale právě individualitu před jejím rozpuštěním v kolektivu. Umění se tak vrátilo do života a nabídlo obecnstvu novou formu identifikace se světem, který je bezprostředně obklopoval. Paralely mezi skutečností a symbolickou podobou celistvosti bezčasí doplnili básníci v čele právě s Alexandrem Blosem nakonec také typickým příklonem ke komice jako základnímu zdroji divadla. Balancování na hraně mezi veselým a smutným pojmenováním každodenní reality přineslo jednotlivým významům textů další obohacení, která tak spolu s důrazem na čistotu jazyka a za ním ukrytými tajemstvími vytvořila původní koncepci symbolistního proudu jednoznačnou a především životaschopnou konkurenci. Oscilace tragiky s komikou navíc propůjčila v návaznosti na shakespearovský postup, jenž našel v ruské literatuře svou analogii v Čechovově formulaci „*smích se slzami v očích*“, dostatek opěrných bodů pro kosmopolitismus myšlenkových konstrukcí, které se tak paradoxně staly opět atraktivní a srozumitelné i pro neruské publikum. Blokovy divadelní tvorba se proto brzy zapsala do světového dramatického dědictví jako svérázný a ničím nezaměnitelný systém vztahů, ozřejmujících další vývoj modernistické produkce.

Nermalou měrou k tomuto úspěchu autora na poli divadelní praxe přispěla i ona vzájemná spolupráce básníka s režisérem premiérové scénické podoby jeho her – V. E. Mejercholdem. Ten svým osobitým přístupem k látce, obohaceným o vidění divadelníka par excellence, dokázal vytvořit z původní dramatické předlohy literáta geniálně zkomponovanou jevištní stylizaci, která i přes ne zcela jednoznačné přijetí u soudobého publika a kritiky dokázala nakonec prolomit bránu neúspěchu ruské symbolistní zbarvené produkce. Z domácího prostředí se tak brzy stala symbolistní velmoc, jež si i za cenu jistého počátečního epigonství zejména v úvodní etapě svého utváření nakonec dokázala najít cestu k prosazení svěbytného divadelního tvaru. Brzká ztráta vlivu tohoto typu umělecké stylizace ve francouzském prostředí navíc umožnila ruské programové alternativě směru postupně zcela převzít úlohu hlavního pokračovatele vývoje symbolistní poetiky, čímž se z tohoto regionu stal opět prostor, udá-

vající světovému symbolismu tvar, a to až do doby, kdy modernistické postupy již plně nahradila avantgarda.

Mejercholdovu roli při prosazování Blokových dramát můžeme dnes považovat za zcela nepopíratelnou a rozhodující. O tom bezesporu svědčí i předchozí úspěchy mladého režiséra na poli divadelní praxe, které odstartovaly prvotní pokusy hledání adekvátních symbolistických inscenačních postupů. Jejich dlouhodobý rozvoj, umožněný právě mnohaletou dominancí tzv. stříbrného věku<sup>4</sup> v ruské literatuře, doprovázený řadou divadelních experimentů a alternativních řešení převodu dramát do jevištní podoby, tak nakonec způsobil, že „...mnohá z představení ruské symbolistní produkce právě díky koncentraci na rozvoj principů modernistické režie dosáhla nakonec vyššího stupně divadelnosti než jejich francouzské předobrazy.“<sup>5</sup> Zbývá jen dodat, že mezi těmito přelomovými produkcemi patří Blokově *Bufonádě* nezastupitelné místo.

Vzniku vlastního představení *Bufonády* předcházela řada Mejercholdových pokusů jak na poli hereckém, tak inscenačním. Na počátku jeho režijní cesty však stála především zkušenost herce velkého profesionálního divadla, která dominantním způsobem výslednou podobu inscenace poznamenala. Zájem o umění totiž přivedl Mejercholda po krátkém studiu práv právě k divadlu, k němuž mu nejprve otevřel cestu V. I. Němirovič-Dančenko v roce 1896, když mladého nadšence přijal do kurzů herectví, pořádaných při Moskevské filharmonii. Odtud byl pak jen krůček k angažmá v Moskevském Uměleckém divadle, na jehož scéně vytvořil Mejerchold nezapomenutelné postavy typu Trepleva v Čechovově *Rackovi* (1898), Vasilije Šujského v historické tragédii *Car Fjodor Ioannovič* A. K. Tolstého (1898) či Tuzenbacha v Čechovových *Třech sestřích* (1901). Seznámení s Čechovem mělo pochopitelně na jeho další vývoj obrovský vliv. Rychlá profilace geniální osobnosti však nenalezala společnou řeč s dvojicí vůdců MCHATu, což v konečném důsledku vyústilo v odchod Mejercholda z této scény. Namísto rozvoje herecké techniky v duchu rodící se Stanislavského metody se tak herec vydal na složitou cestu samostatného hledání modernismu. Svým odchodem do provincie a založením soukromé divadelní společnosti, nazvané *Tovaryšstvo nového dramatu* (1903 – 1905, resp. 1906),<sup>6</sup> odstartoval vlastní experimentální pokusy o prosazení

symbolistní poetiky. Jeho zásluhou se tak v provinčním prostředí, zejména na jihu Ruska (v Chersonu, Sevastopolu, Nikolajevu či Tiflisu), poprvé objevovaly před diváky mimo jiné i soudobé modernisticky laděné ruské premiéry her typu Przybyszewského *Sněhu* či Maeterlinckovy *Monny Vanny* apod.<sup>7</sup> Alternativní inscenační postupy, objevené a uplatněné při jejich studiu, zpětně zaujaly opět i profesionální tvůrce velkých městských scén. Důsledkem takto získané popularity souboru, která v mnohém vděčila za svůj úspěch Mejercholdově schopnosti předvídat další vývoj dramatické tvorby a jejího adekvátního ztělesňování, se stalo především upoutání zájmu kritické obce. Ta totiž společně s diváky nově vznikající inscenace nejen sledovala a komentovala, ale brzy začala též nemilosrdně konfrontovat se zastaralými postupy konvenčního jeviště. Novodobý repertoár, programově vyjádřený už ve vlastním názvu souboru, proto brzy našel mnoho následovníků. Pro nás jsou v tomto smyslu nejdůležitější zejména první Stanislavského pokusy o přechod od naturalistické produkce směrem k symbolistnímu vidění světa, zastoupené v jeho tvorbě především uvedením trojice Maeterlinckových tzv. malých her o smrti *Slepci*, *Vetřelkyně* a *Nitro* (1904) na prknech moderně vybaveného prostoru velkého typu.<sup>8</sup>

Neúspěch této inscenace odhalil Uměleckému divadlu jednu zásadní skutečnost. Proměna inscenační techniky společně s transformací herecké akce i ostatních výrazových složek není možná bez specifického hledání a samostatné pečlivé přípravy. Jednoznačný závěr přiměl Stanislavského k odvážnému, avšak zároveň promyšlenému kroku. Bylo nutné založit experimentální druhou scénu MCHATu, která by nové postupy formou nejrůznějších laboratorních pokusů nejen nalezla a definovala, ale především uvedla do praxe. Takovouto scénou se pak stalo nově zbudované Studio v Povarské ulici (1905–1906), jehož vedení se nemohl ujmout nikdo jiný, než právě V. E. Mejerchold. Postupně sbližování východisek obou tvůrců však násilně přerušily politické události roku 1905, které nakonec ukončily činnost Studia dříve, než mohlo být divákům předvedeno alespoň jediné zcela dokončené představení.<sup>9</sup>

Po tomto tragickém neúspěchu zklamáný Mejerchold, který se kvůli připravovanému projektu Studia vrátil z provincie, opustil Moskvu a odjel do Petrohradu. Zde se velmi brzy opět zapojil do kulturního života města a spolu

<sup>4</sup> Stříbrný věk – vžitě označení ruské moderny, resp. symbolistního proudu počátku století v tomto regionu. Pro svou mimořádnou stylovou schopnost bývá často předříjnově třicetiletí s oblibou přirovnáváno k puškinské éře tzv. „zlatého věku“. Více viz Honzík, J.: *Zlato v azuru. Lyrika ruského symbolismu*. Praha, Odeon 1980, s.5.

<sup>5</sup> Deák, F.: *Symbolistické divadlo*. Bratislava, Tália-Press 1996, s. 19.

<sup>6</sup> Správný překlad ruského názvu společnost, vychází ze slova *tovariš*, jemuž v českém kontextu odpovídá spíše význam kamarád či přítel. Z toho důvodu by byl vhodnější název Bratrstvo

nového dramatu. Vzhledem k ustálené terminologii divadelní vědy, přejaté z 60. let, 20. století jež používá názvu *Tovaryšstvo nového dramatu*, však autoři i zde respektují tuto odchylku.

<sup>7</sup> Martínek, K.: *Portréty představitelů ruské předrevoluční moderny, sovětské divadelní avantgardy a vybraných osobností dramatického umění v SSSR*. Praha, Divadelní ústav 1985, s. 38–39.

<sup>8</sup> Režie představení se ujal K. S. Stanislavskij. Pomocnými režiséry, spolupracujícími na přípravě dalších dvou her se pak stali G. S. Burdžalov a N. G. Aleksandrov. Hry, uvedené v jediném společném večeru, měly v Uměleckém divadle premiéru 2. října 1904.

<sup>9</sup> *Symbolismus na scéně MCHAT. Režijní koncepce K. S. Stanislavského*, s. 51–62.

s ostatními sympatizanty symbolistního hnutí, sdruženými v rámci tzv. Ivanovova salonu<sup>10</sup> začal spřádat své sny o založení nového divadla.<sup>11</sup> A tady někde začíná vlastní příběh Blokova *Bufonády*. Georgij Čulkov<sup>12</sup> – jeden z předních organizátorů modernistických experimentů petrohradské metropole, s nímž se Mejerchold znal už z dřívější doby, zprostředkoval seznámení tohoto režiséra s mladým Blokem, který představil ostatním členům salonu svou budoucí vizi nutně formální proměny symbolistně zbarvené divadelní produkce. Mejerchold, nadšený prvními náznaky transformace symbolismu směrem k satirické linii komiky, souhlasil, že se ujme režie Blokova textu, a později také skutečně svůj slib dodržel. Prvotní abstraktně nastíněná inscenační vize režiséra však v této chvíli ještě nenalezla další sympatizanty ani potřebný prostor pro svoji realizaci. Nedostatek finančních prostředků totiž pohřbil i naděje tohoto snažení. Něco však přece jen petrohradský experiment odlišovalo. Diferenciace se týkala především Stanislavského vizi propagace moderny v ruském prostředí. Na rozdíl od Mejercholdova moskevského pokusu o nastudování symbolistně zbarvených her typu Maeterlinckovy *Smrti Tintagila* či Hauptmannova dramatu *Schluck a Jau* v rámci Studia v Povarské ulici totiž tentokrát připravovaný projekt počítal s původní domácí dramatickou tvorbou, reprezentovanou právě vznikající Blokovou hříčkou, která měla být podle samotných tvůrců schopna překročit hranice nápodoby francouzských vzorů jak svojí formou, tak námětem. Bylo tedy jen otázkou času, kdy se najde scéna, ochotná tuto básníkovu divadelní prvotinu uvést.

Stalo se jí experimentální divadlo Věry Fjodorovny Komissarževské<sup>13</sup> (v té době již velmi slavné umělkyně, působící v souboru prestižního Alexandrinského divadla), jež se po vzoru svých hereckých kolegů snažila zreformovat

<sup>10</sup> Salon Vjačeslava Ivanova – jednoho z nejvýznamnějších symbolistních autorů – patřil stejně jako například salon manželů Merežkovských k uměleckým centrům na počátku 20. století, v jejichž rámci se formovaly názory mladých umělců, konfrontovaných s již etablovanými modernistickými tvůrci. Více viz Stachorskij, S. V.: *Vjačeslav Ivanov i russkaja teatral'naja kul'tura načala XX veka*, Moskva 1991.

<sup>11</sup> V petrohradském salonu Vjačeslava Ivanova na tzv. „večerech ve Věži“ se Mejerchold seznámil s mnoha významnými modernisticky smýšlejícími umělci. Symbolismem prochnuté ovzduší salonu přitom zanechalo na režisérovi svůj vliv a později sehrálo také důležitou roli při přípravě i vlastním inscenování Blokova dramatu.

<sup>12</sup> Čulkov, Georgij Ivanovič (1879–1939) – básník, prozaik, kritik a divadelní teoretik, neúnavný organizátor veřejného života. Ve vztahu k symbolismu prosazoval zejména ideje mystického anarchismu, díky kterým se dostal do ostrého konfliktu s A. Bělym. Blízký přítel Z. Gippiusové a D. S. Merežkovského. V letech 1908–10 redigoval modernistický časopis *Zolotoje runo*. Přispěl k prosazení A. Bloka jako dramatického autora. Viz obrazová příloha.

<sup>13</sup> Komissarževská, Věra Fjodorovna (1864–1910) – jedna z nejvýznamnějších ruských hereček přelomu století, původně členka Alexandrinského divadla v Petrohradě, později ředitelka soukromé divadelní scény.

repertoár i režijní přístup k inscenaci nejprve na prknech domovské scény a po neúspěchu a nepochopení ze strany nejbližšího okolí i ve vlastním divadle. Jeho činnost chtěla umělkyně financovat výhradně ze soukromých prostředků.<sup>14</sup> Vzniku scény proto předcházela dvouletý pobyt herečky v provincii, který měl Komissarževské po dobrovolném zrušení výhodné smlouvy s Alexandrinskými zajistit dostatečný kapitál, potřebný pro uskutečnění jejího snu. Vyčerpávající cestování, spojené s prakticky každodenním vystupováním herecké hvězdy na jevištích po celé Rusi, představovalo pochopitelně také velké odříkání a sebezapření, trávající skoro celé dvě dlouhé sezóny (1902–1904). Teprve pak totiž bylo možné začít reálně uvažovat o zřízení vlastního divadla. To bylo otevřeno 15. září 1904 v Petrohradě pod názvem Dramatické divadlo V. F. Komissarževské, avšak v první etapě se do povědomí diváků zapsalo spíše jako tzv. *Divadlo v Pasáži* (*Teatr v Passaže*).<sup>15</sup> Jeho zrození poznamenaly pohnuté události první ruské revoluce, jež vnesly do repertoáru jistou formu politické angažovanosti, která sice ideologicky odpovídala momentálnímu naladění levicově smýšlejících intelektuálů, avšak na druhé straně do značné míry kontrastovala s poetikou symbolismu. Snahu divadla zapojit se do politických událostí lze přitom v tomto smyslu považovat za velmi intenzivní, neboť sama Komissarževská udržovala blízké kontakty s revolucionáři, na jejichž podporu uspořádala řadu dobročinných koncertů, divadelních představení a hereckých exhibic. Výtěžek z nich pak, pochopitelně tajně, věnovala na další činnost této skupiny.

Dramatika, který by dokázal přenést revoluční obsah poselství na jeviště, našla herečka v Gorkém, jehož *Letní hosté* byli premiérově uvedeni na scénu 11. listopadu 1904 a zůstali na repertoáru až do vládního zákazu, spojeného s tragickými událostmi ledna roku 1905. Programové uvádění tohoto typu her postupně proměnilo jeviště v tribunu, z níž byly na místo intimních monologů pronášeny spíše osobně zbarvené politické výzvy, nacházející však nadšené ohlasy u publika. Divadlo se ale díky těmto otevřeným vystoupením herců stále častěji dostávalo do střetu s policií a postupně také ztrácelo svoji uměleckou kvalitu.

Pro nás je však důležitá zejména druhá etapa tvorby, spojená s počátkem sezóny 1906–1907, kdy se soubor stěhuje do nové budovy.<sup>16</sup> Po neúspěchu revoluce totiž spolu se změnou místa dochází také k dramatické proměně repertoáru, v němž mají nadále dominovat zejména modernistické experimenty,

<sup>14</sup> Markov, P.: *Vera Fjodorovna Komissarževskaja (1864–1910)*. Moskva, Iskusstvo 1950, s. 44–5.

<sup>15</sup> Assejev, B. N.: *Russkij dramatičeskij teatr*. Moskva, Prosveščeniye 1976, s. 334.

<sup>16</sup> Oficierskaja ulica (Důstojnická ulice) Srov. Markov, P. A.: *Komissarževskaja*. In: *O teatre. V 4-ch tomach. D. 1. Iz istorii russkogo sovětskogo teatra*, Moskva, Iskusstvo 1974, s. 244.

schopné navrátit scéně ztracenou prestiž. Tuto proměnu pochopitelně doprovází i výrazné omlazení hereckého souboru, v němž nadále zůstávají pouze progresivně smýšlející herci střední a mladší generace, nezatížení rutinérstvím a konvencí.<sup>17</sup> K rychlému a dynamickému vývoji divadla bezesporu přispěla i sama Komissarževská, která v této době na scéně ztvárnila jednu ze svých nejlepších rolí – Ibsenovu *Noru*,<sup>18</sup> jež se pro ni stala kulminačním bodem v její herecké kariéře. Po ní již herečka postupně ztrácela spojení s nově se rodícími uměleckými trendy, a proto se velmi prozívatelně rozhodla vedením souboru pověřit někoho, kdo by byl schopen tyto moderní přístupy rozvíjet.

Na doporučení Stanislavského, po dlouhých hovorech o nedostatcích moskevského projektu Studia v Povarské ulici, angažovala tedy herečka do svého divadla mladého a talentovaného reformátora V. E. Mejercholda, který po vzoru literárních salónů a v duchu tolik proklamovaných snah o sblížení inteligence s divadlem organizuje při nově otevřené scéně skupinu „mladých“ (tzv. soboty, nazvané podle dne konání), sloužící ke vzájemnému kontaktu herců se spisovateli a umělci. Klub se velmi brzy stal kulturním centrem, kde se scházeli přední představitelé uměleckého života metropole. Do divadla tak znovu začínali přicházet výtvarníci, básníci a hudebníci.<sup>19</sup> Mejerchold, stále ještě pod silným vlivem symbolistů, se ihned po svém nástupu pokusil obnovit ideu Čulkovovy představy divadla, a probudit k životu i Blokovo drama, jehož prostřednictvím se režisér snažil na rozdíl od dřívějších experimentů starsymbolistní produkce, vyjadřujících spíše odpor k realismu předchozího období, prosadit na jevišti novou, jasně pojmenovatelnou strukturu dramatu a najít pro ni adekvátní vyjádření, odpovídající moderním potřebám scény.

Inscenace Blokova *Bufonády*, uvedená v Petrohradě, tak v tomto smyslu tvoří jakýsi mezník či hranici mezi první a druhou vlnou symbolistního divadla v Rusku nejen díky nové struktuře textu, ale také díky experimentálnímu charakteru představení. To totiž jako jedno z prvních dokázalo prostřednictvím imaginace režiséra a jeho spolupráce s podobně uvažujícími symbolistně orientovanými scénografy skutečně překročit zdánlivá omezení a překážky, kladené dosavadní inscenační konvencí, a svým revolučním modernismem nakonec překonat a otevřít divákům dosud neproniknutelné hranice symbolistního myšlení.

<sup>17</sup> Davydova, M. V.: *Chudožnik v teatre načala XX veka*. Moskva, Nauka 1999, s. 97.

<sup>18</sup> Premiéra inscenace se konala 17. září 1904 v Dramatickém divadle V. F. Komissarževské v režii A. P. Petrovského.

<sup>19</sup> Vedle dvojice Sudějkin-Sapunov s divadlem V. F. Komissarževské spolupracovali i další výtvarníci. Za všechny jmenujme alespoň L. Baksta, který vytvořil pro divadlo návrh opony, B. Anisfelda či V. Denisova.

Možnost setkávat se s herci přímo v divadle okouzliila pochopitelně nejen mladého Bloka, kterého divadelní prostředí vždy uchvacovalo, ale i řadu dalších osobností. Teprve zde se básník seznámil s celou plejádou významných představitelů uměleckého života metropole, což mělo zpětně vliv i na samotnou divadelní praxi. Na základě těchto vzájemných kontaktů byli herci, scénografové, hudebníci, ale i mnozí další spolupracovníci souboru dokonale obeznámeni s významy, jež by měla nová dramatika odrážet. Obrat k filozofickým otázkám vztahu dramatického textu a divadelní struktury, nahlížený z pohledu symbolistních konstrukcí, pozvolna získával díky přítomnosti teoretiků a významných představitelů kritické obce u všech zúčastněných stále větší sympatie. Dalo by se dokonce říci, že původní Mejercholdova vize vzájemného ovlivňování vzala za své a z pracovních setkání se pozvolna začala stávat opět záležitost spíše literární, pomíjející původní důvody vzniku klubu. Přesto však dominantní postavení teoretiků v tomto spojení bylo nesporným přínosem. Hercům připadla paradoxně role posluchačů, naplněných sympatiemi a důvěrou v připravovaný projekt a autoři zase na oplátku vytěžili z tohoto spojení námět pro svoje teoretické studie o divadle, jakými jsou např. i Blokova práce, patřící k základním dokumentům ruského symbolismu, či třeba Brjusovova a Čulkovova manifestační prohlášení.<sup>20</sup>

Zajímavý je v tomto kontextu také samotný zrod Blokova dramatické prvotiny, iniciovaný právě G. I. Čulkovem, který mladému autorovi navrhl, aby svoji stejnojmennou báseň *Balagančik* (Divadlo z jarmarku, 1905) přepracoval do podoby dramatu. Blok, nadšený symbolistním světem, s nápadem proměnit báseň v drama souhlasil a později se dokonce pro práci zcela nadchl. Prvotní podoba původní básně vznikla již v létě roku 1905 jako součást nevelkého cyklu nazvaného *Pohádky*, v němž se autor pokusil o ironické zveličení svých vlastních lyrických syžetů. Oproti původnímu záměru se však k veřejnosti dostala pouze trojice takovýchto textů. Vedle již jmenovaného *Divadla z jarmarku* to byly básně *U moře* (U morja) a *Básník* (Poet, obě 1905). Výběr jedné z nich, určené pro budoucí dramatizaci, byl však na první pohled zřejmý. Nabízející se paralela zobrazovaného prostředí hry, inspirovaná divadelním prostorem ruského balaganu – tedy formy jarmarečnického lidového divadla, jež měla v ruské kultuře dlouholetou tradici – dávala tušit budoucí vyznění konfliktu.<sup>21</sup> Téma nastolilo otázku zhroucení iluzí prostředky konvenčně divadelního děje.

<sup>20</sup> Blok, A.: *O teatre*. Zolotoje Runo 1907, 3–4. Blok, A.: *O drame*. Zolotoje Runo 1907, 7–9. Čulkov, G.: *Principy teatra buduščego*. In: *Teatr. Kniga o novom teatre*. Sbornik statej, S.-Peterburg 1908, s. 177 – 217. Brjusov, V.: *Iskanija novoj sceny* (podpis Avrelij), Vesj, 1905, č. 12, s. 72–75. Brjusov, V.: *Realizm i uslovnost' na scene*. In: *Teatr. Kniga o novom teatre*. Sbornik statej, S.-Peterburg 1908, s. 243 – 260. Brjusov, V.: *Teatr buduščego*. Nov' 1907, č. 72, s. 5.

<sup>21</sup> Více viz Poznámky ke hře *Bufonáda*.

Přepřipravená verze původní básně se však neměla stát jen součástí nově připravovaného literárního almanachu *Fakely* (Pochodně), jehož byl Čulkov vydavatelem, ale též zastřešujícím pilotním projektem divadla stejného názvu, jehož vize, upředená společně s Mejercholdem a ostatními symbolisty právě v Ivanovově salonu, však nakonec ztratila pro mladého Bloka na atraktivitě. Důvodem k tomu byla bezesporu především Čulkovova představa divadla, zastřešující celý projekt vznikající scény, s níž se básník nikdy nedokázal plně ztotožnit. Myšlenku o novodobém vzkříšení kultovního „chórového“ divadla jako programového východiska utváření nového souboru ostatně nepodpořili ani další členové přípravného výboru. Pro nás je v této souvislosti zajímavé zmínit především Čulkovovu stať *Principy teatru budoušceho* (Principy divadla budoucnosti), pojmenovávající základní premisy nově definované poetiky.<sup>22</sup> V ní se autor pokoušel zpřítomnit novodobou podobu moderního divadla ve formě konfrontací s předchozími variantami divadelních projevů, čerpajících ze Shakespeareových, Čechovových, Maeterlinckových či Wagnerových vizí. Jako výsledek takovéto konfrontace pak podle Čulkova mohly vzniknout pouze dva základní principy tvorby. První z nich vycházel z básnické imaginace jazyka, proměňující rytmus ve scénické dějství, jež dává předpoklady pro formování všech specifických divadelních prvků od herce až po režiséra. Prostředkem sjednocení se přitom stává ona lyrická harmonie, nacházející svůj osobitý výraz právě v temporytmu a nápěvech, odvozených z nekonečné síly symbolistní poezie, z nichž vše vychází. Proti tomu druhý princip nabízel jako alternativu zcela odlišnou cestu, kterou sám autor považoval za mnohem obtížnější a svízelnější. Tudy se mělo vydat i divadlo Pochodeň. Šlo v podstatě o variantu divadla, uzavřeného do vlastní komunity uvnitř imaginární polis, jež mělo spojit umění s realitou v jediný nerozlučitelný celek. Tyto teze byly do značné míry bezesporu inspirovány zejména Čulkovovými anarchistickými teoriemi revolty, směřujícími k osvobození individua nejenom od vnějších forem společenského systému, ale prakticky od všech závazných norem mravních i náboženských, díky nimž by se mohl člověk ponořený do dionýského živlu opět znovuzrodit do nové duchovní jednoty.<sup>23</sup> Obě nabízené varianty však spojovala snaha, aby v divadelním umění nadále dominoval „... realismus, nikoli však ve smyslu povrchního empirismu, ale ve smyslu absolutní hodnoty věcí, tj. jejich svobodného a nekonečného bytí, jež je vždy nakonec sjednoceno v dokonalé jednotě...“<sup>24</sup> To však Blok zcela odmítal. Spor nakonec vyústil v po-

<sup>22</sup> Klein, P.: *Divadelní manifesty ruského symbolismu*. In: *Divadelní revue*, 2003/2. Praha, Divadelní ústav, s. 62-72.

<sup>23</sup> Čulkov, G.: *Principy teatru budoušceho*. In: *Teatr. Kniga o novom teatre. Sbornik statěj*. Sankt Peterburg, Šipovnik 1908, s. 199 – 218.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 215.

lovině prosince roku 1905, kdy básník oznámil Čulkovovi, že na pravidelnou poradu o divadle Pochodně již nepřijde, protože „*myšlenka divadla, úplně takového, jak by bylo třeba, se mu zdá být neuskutečnitelná.*“<sup>25</sup>

Odklon od Čulkovových snah směrem k jiné variantě divadelního podniku nabídl Bloku seznámení s básníkem a malířem Sergejem Goroděckým.<sup>26</sup> Z jeho iniciativy vznikl počátkem roku 1906 další menší kroužek spojující mladé tvůrce, pokoušející se prosadit moderní postupy v umění. Mezi stoupenci nově se formující skupiny patřili začínající básníci V. Pjast, A. Don-dratjev, P. Poťomkin, J. Godin či bratři Vladimír a Alexandr Jungerové. Vedle nich se ke společnosti literátů připojili také historik umění A. P. Ivanov, klavírista A. Merovič a P. Mosolov či malířka T. Gippiusová. Kroužek se však sešel jen několikrát. Dvakrát dokonce přímo u Bloka v Granátnických kasárnách, kde se 25. února 1906 ve velkém přijímacím pokoji plukovníckého bytu mohli vybraní stoupenci v čele s přizvaným hostem Andrejem Bělym poprvé seznámit s Blokovým dílem. Vlastní *Bufonádě*, přednesené samotným autorem, předcházel nejprve poslech jedné z Wagnerových ouvertur v podání Petra Mosolova a vernisáž obrazů Taťjany Gippiusové, doplněná několika Goroděckého kresbami. Reakce na *Bufonádu* však byla zdrcující. Obecenstvo nadšeně obdivující lyrismus básníka Krásné Dámy nedokázalo z pouhého přednesu odhalit smysl satirického podtextu dramatu, ani převratnost jeho struktury. Pochopení pro přednesený text ostatně nenašel ani sám Bělý, který se ve svém hodnocení omezil na několik nic neříkajících pochvalných slov. Jedinou reakcí na přednesené verše byl pokus Alfréda Meroviče přerušit vzniklé ticho tím, že umělec sám usedl spontánně ke klavíru a začal bouřlivě hrát jednu z typických Bachových skladeb. Celou atmosféru večera asi nejlépe charakterizují verše poemy oddaného, i když ne příliš úspěšného symbolisty V. Pjasta:

... hostitel své drama  
přednášel poslední... Děsivě ve strofách  
magických rozvinul myšlenek panoráma.  
Rouhání bylo v něm a sžtrající strach  
obestřel všechny: Zrazena je Krásná Dáma...  
Pak skončil. Mlčení. A náhle velký Bach  
z kláves se vyřítit, až rozladěných vskutku,  
a duši upevnil, velebný, plný smutku...<sup>27</sup>

<sup>25</sup> *Život Alexandra Bloka*, s. 239.

<sup>26</sup> Goroděckij, Sergej Mitrofanovič (1884–1976) – ruský básník, prozaik, dramatik, publicista a malíř.

<sup>27</sup> *Život Alexandra Bloka*, s. 241.

Blokovo odhodláni prosadit nově vzniklý dramatický tvar na scéně však bylo nezdolné. Nadšení autora proto nedokázal zmírnit ani neúspěch prvotní prezentace textu. O tom svědčí také to, že i přes neshody s Čulkovem dostal básník svému slibu a povolil vydání *Bufonády* v rámci prvního čísla sborníku *Pochodní*. I přesto, že ze zamýšleného pravidelného periodika zůstalo jen několik skutečně vydaných čísel, *Bufonáda* na jeho stránkách světlo světa spatřila.<sup>28</sup> Začátkem dubna roku 1906 se tak Blokův dramatický text dostal z uzavřeného prostředí salonu poprvé na veřejnost, a to společně s verši Vj. Ivanova, F. Sologuba, V. Brjusova, A. Bělého, I. Bunina a dalších, konfrontovanými s prozaickými náčrtvy povídek osobností typu L. Andrejeva, Sergejeva-Cenského či A. Remizova.

Ačkoli při odchodu z připravovaného projektu Čulkovova divadla básník tvrdil, že ještě není zcela připraven napsat hru, která by při zachování koncentrace na vnějškovost dokázala zůstat krásná, text nakonec vznikl velmi rychle, prakticky okamžitě po opuštění skupiny. Stačilo k tomu jen několik lednových dnů roku 1906, o čemž svědčí četné a dnes již poměrně známé úryvky z osobní korespondence autora, přibližující genezi tohoto lyrického dramatu.<sup>29</sup> Výsledná podoba *Bufonády* byla dokončena 23. ledna 1906. Rozhodující roli při její přípravě vedle nakonec odmítnuté filozofické orientace skupiny Čulkovových přívrženců, shlížejících se v „mystickém anarchismu“, sehrálo především seznámení s Mejercholdem. Byl to ostatně právě Čulkov, který již v polovině roku 1905 začal stále častěji mluvit o krizi individualismu a svými teoriemi postupně ovlivnil prakticky všechny členy petrohradské intelektuální elity. A byl to znova on, který jen o pár měsíců později, po seznámení s Alexandrem Blokem, dokázal prosadit za podpory Ivanova návrh, aby se realizačního projektu divadla *Pochodeň* ujal jako umělecký šéf právě Mejerchold. I přes katastrofální neúspěch nezdařené organizace divadelního podniku vzniklo mezi Mejercholdem a Blokem pevné pouto, které již nedokázaly zpřetrhat žádné spory blízkých kolegů. K budoucímu úspěchu dramatu i jeho inscenační vize, převedené do prostředí moderních pravidel scény, paradoxně totiž nemalou měrou přispěla právě jednoznačná podpora prakticky všech členů salonu, kteří nakonec v otázkách divadelních na místo anarchie dali přednost právě Mejercholdově osobitosti.

<sup>28</sup> *Fakely. Kniga pervaja*, Peterburg 1906.

<sup>29</sup> 21. ledna 1906 oznamuje básník svému příteli: „...Myslím, že se mi podaří napsat jarmareční divadlo, a možná, že to bude rychleji, než píšete Vy sám. Včera mě napadla spousta věcí a spoustu z nich jsem také již napsal.“ Za další dva dny pak Blok dodává: „...*Bufonáda* je hotova, stačí ji jen trochu přizdobit, ještě malou chvíli se jí budu věnovat. Doufal jsem, že se včera potkáme u Sologuba, abych se s vámi ještě poradil. Mám totiž v jistých částech pochybnosti. Kdy tedy bude možné vám ho přečíst?(...)“ Více viz Volkov, N.: *Balagančík*. In: *Aleksandr Blok i teatr*. Moskva 1926, s. 21.

Převratnost textu hry ve vztahu k francouzské symbolistní produkci spolu s jejím typicky ruským vyjádřením, zohledňujícím specifika domácího prostředí, cítili díky plamenným obhajobám režiséra od samého počátku téměř všichni modernisticky smýšlející umělci. Tato shoda pak pochopitelně utvrzovala oba tvůrce v názoru, že je naprosto nezbytné hru zinscenovat a dokázat tak nejen konkurenceschopnost ruské dramatiky ve vztahu k evropské produkci, ale také oprávněnost přesvědčení o převratnosti vzniklé struktury hry, umožňující rozšíření režijních interpretací, aniž by zároveň došlo ke ztrátě původního smyslu básnickovy vize. Snad i díky tomu se Mejercholdovi po nástupu do profesionálního Dramatického divadla V. F. Komissarževské nakonec podařilo po mnoha peripetiích přesvědčit také samotnou herečku o tom, aby Blokovu *Bufonádu* na své scéně uvést povolila. Tomuto znovuoobnovení idejí mlad-symbolistního ruského dramatu však muselo i v tomto případě předcházet úspěšné nastudování několika inscenací cizích autorů, kterými však Mejerchold jednou provždy dokázal, že symbolistní poetice na ruské scéně patří nezastupitelné místo. Po úspěchu nastudování Ibsenovy *Heddy Gablerové*, Maeterlinckovy *Sestry Beatrice* a především nezapomenutelné *Nory* z „Domova loutek“,<sup>30</sup> se tak ke slovu dostaly loutky skutečné... Blokovo drama mohlo konečně ožít.

Důležitým prvkem hry, překonávajícím hranice neúspěchu předchozích pokusů, se v Mejercholdově režijním pojetí stala zejména její poetičnost, převzatá z původní stejnojmenné básně. Ta začíná těmito slovy:

*Hurá, divadlo je tady,  
radují se holky a každý správný kluk.  
A už tam sedí, oči vyvalené  
na dámy, krále, čerty... ani muk.  
Zas hraje ta břeskňá hudba,  
smyčec se chvěje – teskný tón.  
Ten strašný čert ukradl trpaslíka.  
Klikvová štáva teče na karton.*

Již z těchto úvodních veršů bylo možné vyčíst prvotní konflikt dramatu. *Bufonáda* se zrodila z bláznivosti a ironie, která vycházela z principu hravosti života, jenž byl na scéně předváděn ve změněné významové podobě, avšak při zachování stejných formálních zákonitostí. Ve své autobiografii Blok v této souvislosti píše: „...asi v 15ti letech přichází první snění o lásce a spolu s tím přišla i první beznaděj, bláznivost a ironie, které našly své zakončení až o mnoho let

<sup>30</sup> Ibsenova *Nora* byla uvedena na scéně Divadla V. F. Komissarževské v novém nastudování V. E. Mejercholda 27. 12. 1906.

později v mém prvním dramatickém pokusu – v lyrických obrazech *Bufonády*...“<sup>31</sup> Osobní zkušenost a personifikace pocitů, spojených s jednou z nejznámějších domácích reálií – s prostředím ruského balaganu, společně s jasným odkazem k lyrice, oslovily nejen ruskou veřejnost, ale prakticky celý svět a umožnily prosadit tuto novou koncepci pohledu na skutečnost skrze perspektivu jarmarečního světa jako svébytný dramatický žánr symbolistní literatury. Schopnost vzájemného harmonického propojení lyrické tragikomické stylizace s veselím lidové zábavy, charakterizované divadelními prvky obřadnosti, přenesla svoji polaritu za hranice života zpět do prostředí scény. Zde pak ona sdílená minulost, pronášející svá poselství skrze jarmareční divadlo do současnosti, našla adekvátní výraz právě v zabstrahování původních východisek, jejichž transformací došlo k opětovnému návratu srozumitelnosti zobrazovaných idejí. Použitím obecně známých divadelních typů (Pierot, Harlekýn, Kolombína) získala výsledná podoba konfliktu obecnější rysy, jež však díky odkazům ke konkrétním reáliím domácího regionu ukrytým za textem, dokázaly představit divákům odlišný svět ruského folkloru nikoli přímo, ale právě prostřednictvím tajemství ukrytého za těmito postavami, jež mohlo být konfrontováno s obecně známými pevně danými charaktery typizovaných figur. Tím také obecenstvo získalo pomyslný klíč, umožňující rozluštit skryté významy, aniž by zároveň muselo dojít k jejich jednoznačnému vyjádření. Symbolistní pravidlo Tjutčevského axiому „*vyřčená myšlenka je lež*“ tedy zůstalo zachováno. O tom ostatně svědčí i to, že sám V. Ja. Brjusov – zakladatel ruské podoby směru a neúnavný propagátor symbolistních idejí, napsal po přečtení *Bufonády* P. P. Percovovi dopis, v němž zahrnul Bloka do posvátného čísla sedmi současných básníků, patřících k hlavním pokračovatelům myšlenek celého hnutí, čímž definitivně uznal převratnost nově vznikající struktury hry.<sup>32</sup> Blokovo jméno se tak rázem ocitlo nejen po boku samotného Brjusova, ale také po boku ostatních osobností, tvořících pomyslný Olymp ruského symbolismu (K. Balmont, F. Sologub, Z. Gippiusová, Vj. Ivanov, A. Bělyj).

Důležitým aspektem, ovlivňujícím budoucí úspěch dramatu a určujícím jeho hodnotu pro domácí publikum, se však stala především vlastní poetizace významů. Ruská společnost, dávající přednost poezii a hudbě před prózou i dramatem, totiž hlavní přínos neviděla v konfrontaci vlastní kultury s evropskými vzory, ale právě v síle lyrických veršů, plných ruské zpěvnosti, s níž se publikum pokoušelo identifikovat jako s východiskem, umožňujícím nikoli pouze odhalit vlastní smysl, ukrytý v textu, ale především emocionálně prožít zvukomalebnost zinscenované poezie. K tomu bezesporu přispělo přede-

<sup>31</sup> Volkov, N.: *Aleksandr Blok i teatr*. Moskva, Gos. akademija chud. nauk 1926, s. 22.

<sup>32</sup> *Život Alexandra Bloka*, s. 240.

vším odlišné východisko hry, kterou Blok již v samém počátku doplnil podtitulem *Lyrické scény*. Tím totiž vystihl nejen podstatu tzv. ruské duše, uzavřené v dogmaticky dodržovaném neprostupném symbolistním světě, ale především umožnil pochopit tento životní pocit nezasvěcenému čtenáři a později i divákovi. Schopnost ztotožnit se s lyrickou vlnou, stále se zdvíhající a stále znovu a znovu narážející do mlhy krůpějí, hrajících duhovými barvami průzračnosti jednotlivých obrazů, skrze které prosvitá rej masek a vzniká příběh – tak bylo drama dobovou kritikou charakterizováno. Zdánlivou impresionistickou náznakovost, vycházející ze vzájemného prolnutí intimity vnitřního prožitku a melancholie, odkazující k dětským hrám, spojeným s nezapomenutelnými příběhy jarmarečního divadla, oslavou života i smrti jako celku, nahrazuje Blok lyrickým proudem neodolatelné kouzelné melodie, která skrze Pierota stále znovu a znovu s nečekanou intenzitou ožívá:

*Nevěrná! Kde jsi? Ospalou ulicí  
táhne se dlouhý řetěz lamp,  
pod nimi kráčí zástup dvojic  
v milostném oparu k láskyplným hrám.  
Kde jenom jsi? Tak rád bych za posledním párem  
vstoupil i s tebou na parket.  
Pod oknem s tím tvým dívčím bálem  
svou smutnou kytaru chci rozeznět.*

Takovou šířku nápěvu i sílu rytmu Blok dosud ukrýval. Jeho Pierot v bílém kostýmu, zasněný, bledý, rozháraný, bezvousý a bez obočí však nehraje pokorně svoji žalostnou úlohu v panoptiku života, tak jak je to typické pro evropskou scénu. Namísto melancholické náznakovosti se zde stává skutečným tragickým hrdinou. Bojuje za svoji lásku a za svoji lásku také umírá. Jeho tragédie je symbolicky koncentrována do dvou samostatných obrazů. Tajemný jazyk veršů zůstává ukryt ve tmě těch, kteří nejsou zasvěceni. Známe-li však tajemný vnitřní svět básníka, jehož osobní životní peripetie jsou v textu zobrazeny s nečekanou otevřeností, můžeme vzrušeně číst tento text také jako pomyslnou zpověď, přinášející v čistotě odhalovaných významů i pravdivosti pronášených slov novou nečekanou dimenzi dramatu. V tomto smyslu je asi nejzajímavější obraz setkání abstraktních milenců (On a Ona) v kostele. Jeho vyznění totiž nápadně připomíná skutečný leitmotiv básníkovy života.

<sup>33</sup> Blok, A.: *Lyriceskija dramy. Balagančik. Korol' na ploščadi. Neznakomka*. Moskva, Šipovnik 1908.

Tuto skutečnost ostatně dobře dokresluje také pozdější Blokovo pojmenování východisek *Bufonády*, které básník uveřejnil v předmluvě<sup>33</sup> ke knižnímu výboru svých Lyrických dramát: „...považuji za nutné upozornit, že v mých lyrických dramatech jsou prožitky jedné duše, pochyby, strážně, neúspěchy a pády převedeny do dramatické formy. Takže zde nečiním ani ideové, ani morální, ani jiné závěry.“<sup>34</sup> Avšak i přes tyto proklamace zůstává *Bufonáda* jasným vyjádřením ironie, postavené do blízkosti romantického vidění světa. Karikaturní smolař Pierot, stejně jako mnozí z dalších hrdinů Blokových her, stále touží po krásném, svobodném a vnitřně čistém životě, neboť jen tak je možné sejmut ze slabých beder břímě lyrických pochyb a protikladů. V duchu symbolistních pravidel je však tento krásný život ve své podstatě především zhmotněním obrazu Věčného Ženství, personifikovaného do podoby Kolombíny. Tato „bílá nevěsta“ je ale nakonec díky chorobnému a hloupému chování Pierota proměněna v pouhý kus neživé lepenkové siluety. Nejde tedy o ony objektivní životní události, propůjčující ději dramatickosti situace, nýbrž o vnitřní duševní prožitky samého básníka. Drama se mění v monolog, v jehož rámci se namísto klasického závěrečného uzavření konfliktu setkáváme pouze s otevřenou, časově zcela současnou demonstrací duše. Podle slov Vjačeslava Ivanova jsou „*události na scéně pouze maskou svého tvůrce*“.

S tím ostatně souvisí také ona vzájemná provázanost lyrické vize veršů a jejich konečného přenesení do struktury dramatu. Báseň Blok ukončuje teatrální smrtí paňáců:

*Přes rampu se paňác náhle přehne.  
Křičí: „Pomoc!“  
Z klikvy krvácím!  
Ofačovali mě do jakýchsi hadrů!  
Na hlavě mám přílbu z lepenky!  
Dřevěný meč sotva udržím!“*

*Zaplakali holčička i chlapec,  
veselého divadla je konec.*

V *Bufonádě* tuto roli přebírá opět Pierot, jehož veršovaný epilog celé drama uzavírá. Společným jmenovatelem obou verzí textu přitom zůstává právě ono symbolistní téma Smrti, naplňující znějící harmonii zvuků novým obsahem. Blokovo pojetí tématu smrti se zde náhle lomí v hranolu světla „romantické“ ironie. Namísto skutečných lidí a jejich citů vidíme jen pouhé loutky

<sup>34</sup> Medveděv, P. N.: *V spisovatelské laboratoři*. Sv. 22, Praha, Kmen 1983, s. 172.

v panoptiku. Oživlý svět jakoby opět nenávratně mizel v zaprášeném prostředí divadelních kulis. Strádání i vášně loutkových figurek, dokonce i jejich vlastní smrt jsou v podstatě jen pouhou iluzí, která musí být odhalena spolu s neodvratitelným koncem příběhu. O pseudoprožitcích jednotlivých postav děje ostatně nejlépe vypovídá obraz Paňáců „krvácejícího klikvovou štávou“, jehož veřejné přiznání podvodu dělá z postavy reálného lháře, simulanta a podvodníka, který však namísto odsouzení vyvolává spíše soucit. Nejde tedy o skutečné hrdiny, avšak z pohledu dítěte, básníka či symbolisty, okouzleného barevností jarmarečnického reje, je možné oplakávat i smrt loutky, jako by to byl skutečný člověk. Hodnota nabízeného prožitku přece musí zůstat stejná ve všech případech, neboť svět kolem nás nabízí stejné množství kouzel, jež realitu zdánlivě popírají, a přesto ji spoluvytvářejí. Vyvolaná reakce svou subjektivní silou osobního prožitku dokáže překročit hranici mezi vnitřním a vnějším světem, která by jinak zůstala neprostopupná. Ve skutečnosti tak každý náznak tajemnosti, vyvolávající touhu po svém odhalení, spolu s prozřením přináší realitě nový impuls pro zpřítomnění odvěkého abstraktního tématu. To je však možné plně znovuprožít jen tehdy, pokud jsou naše city skutečné. V tomto duchu se nese celá hra. A právě takto můžeme *Bufonádu* vnímat i dnes. Lyrické východisko, propůjčující budoucí hře silný emocionální náboj, vytvořilo nezastupitelný předpoklad pro konstrukci dramatického konfliktu, který tak získal díky síle symbolistní poezie rys svébytnosti, od nějž byl pak už jen pouhý krůček k novému divadlu.

Sekundární parodickou linii příběhu však autor koncentroval mimo vlastní konfrontace divadelních typů. Centrum satirického znění tvoří především vstupní scény Spiritistů. Blok sám své postavy označuje v první variantě *Bufonády* jako „pitomce a hloupé husy“ eschatologie, „oběti černé a těžké hysterie“ a v podstatě se vysmívá pseudomysticismu salonů, který se stal na počátku 20. století velmi rozšířeným a módním jevem. Odpor mlad-symbolistů vůči nezodpovědným mystifikacím, hraním si na kouzla a tajemství bez obsahu i patřičné úcty, se tak objevil už v původním náčrtu první scény jež zůstala pouze v rukopise, kdy se Harlekýn obrací ke spiritistické seanci s výkřikem: „*Hlupáci! Přestaňte s tou fatou morganou!*“<sup>35</sup> Úvodní představa Harlekýna jako antiteze Spiritistů však brzy získala další paralely až nakonec zcela toto počáteční východisko z děje eliminovala. V dramatu tak zůstávají členové spiritistické seance jako obraz vyčerpání původního obsahu mystické tradice, jejíž posvátné chrámy naplnili lidé „s porušenou rovnováhou“, kteří stejně jako ostatní exponáty panoptika předvádějí divákům pouze svůj momentální vnitřní stav. Paradoxem zůstává, že tyto zmrtvělé loutky vlastně žádný skutečný stav duše neznačí. Konkrétní, dějem vyprovokovaná reakce, se tak stává obrazem typi-

<sup>35</sup> *Tamtéž*, s. 178.



zované figury. Blok sám v této souvislosti dodává: „...*Hle, jakmile [Spiritisté] předpokládají, že někdo přijde, ihned chystají plány a vychutnávají svůj strach...*“<sup>36</sup> Použitím jednoduchých automatizovaných reakcí převzatých z běžného života však autor zároveň docílil výjimečného efektu možné spoluidentifikace významů. Dosahuje toho přímým ztotožněním čtenářů (a především potenciálních diváků) s těmito okamžitými důsledky chování jednotlivých postav. Šaškovské předehrávání scén pak díky konfrontaci s veršovanou strukturou kratičkových dialogů posunulo navíc příběh do vyšší estetické roviny, kde se ironie pojí vždy s dalším plánem. Tato mnohovýznamovost, propůjčující ději možnost následné manipulace s jednotlivými vrstvami příběhu, vytvořila adekvátní podmínky pro režiséra jako zprostředkovatele noetické jistoty i tvůrce nové temporytmické struktury děje.

Geniální koncepce Blokovy hry proto dokázala najít rovnocenného partnera právě v Mejercholdově jevištní realizaci. Teprve v jeho pojetí totiž ony divadelní zákony opět získaly na významu. Symbolistní svět kouzel musel být zachován ve všech aspektech budoucího představení. Z toho důvodu režisér přizval ke spolupráci na přípravě *Bufonády* v Dramatickém divadle V. F. Komissarževské také své bývalé spolupracovnice z moskevského studia – scénografy S. Ju. Sudějkina<sup>37</sup> a N. N. Sapunova,<sup>38</sup> s jejichž pomocí se pokusil vytvořit pro zvolené téma odpovídající pozadí. Oba výtvarníci, pracující společně již v předchozím období, nakreslili první návrhy kostýmů a dekorací. Michail Kuzmin napsal scénickou hudbu k představení.<sup>39</sup> Ta byla podle slov součastníků velmi znepokojivá a vzrušující, což v konečném důsledku vhodně korespondovalo s celkovým vyzněním inscenace.

Blok velmi pečlivě sledoval tyto první kroky a zvláště pak práci režiséra. Mejercholdova inscenační vize, přenesená na scénu, samotného autora doslova

<sup>36</sup> V *spisovatelské laboratoři*, s. 180.

<sup>37</sup> Sudějkin, Segej Jurjevič (1884 – 1964) ruský výtvarník a scénograf, spolupracoval na většině symbolistních experimentů. Vedle práce na projektu divadla Studia a spolupráce s Divadlem V. F. Komissarževské za zmínku stojí také jeho návrhy k baletnímu představení na hudbu F. Schmidta, nazvanému *Tragédie Salomé (La Tragédie de Salomé)*, prem. 12. června 1913, Théâtre des Champs-Élysées, Paříž, na němž se podílel společně s S. P. Ďagilevem.

<sup>38</sup> Sapunov, Nikolaj Nikolajevič (1880 – 1912) ruský výtvarník a scénograf, účastník výstav *Nachová růže (Alaja roza)* 1904 a *Modrá růže (Golubaja roza)* 1907. Přiklonil se k symbolistní podobě jevištní výpravy, na mnoha projektech spolupracoval s S. Ju. Sudějkinem.

<sup>39</sup> Spolupráce výtvarníků na obou představeních, připravených pro společné uvedení v rámci jednoho večera, se tentokrát omezovala na hledání souvislostí mezi texty a významy. Scénu k Maeterlinckově hře vytvořil S. Ju. Sudějkin. Výprava pro Blokovo drama pak byla dílem N. N. Sapunova.

<sup>40</sup> Zkoušky Blokovy *Bufonády* v Divadle V. F. Komissarževské začaly pod Mejercholdovým vedením 10. prosince 1906.

nadchla. O tom svědčí i dopis, který básník po prvních shlédnutých zkouškách na jevišti<sup>40</sup> (ještě bez dekorací) napsal: „*Drahý Vsevolode Emiljeviči. Píši Vám narychlo o tom, co jsem viděl včera. Celková souhra představení, jak jsem Vám již říkal osobně, se mi zalíbila a odkryla nové perspektivy pohledu na Bufonádu. Zdá se mi, že už nejde jen o moji lyriku, ale že ve Vašem pojetí vznikla nová kostra hry, která bude žít svým vlastním životem... Přesto ale věřte, že je pro mě nesmírně důležité zůstat v blízkosti Vašeho divadla. Teď již vím, že je třeba, aby Bufonáda byla hrána právě u Vás. Pro mě osobně to představuje jakýsi očištný moment či východisko z lyrické osamocnosti. V tomto smyslu tedy mohu říci, že moje lyrická duše může být spokojena, protože ví a vidí, s jakou pečlivostí a jak pravdivě jste schopni zobrazit moje myšlenky...*“<sup>41</sup> Později v předmluvě ke svým lyrickým dramatům doplnil Blok své nadšení ještě dalšími pochvalnými výroky na adresu inscenace. O Mejercholdově režii se dokonce vyjádřil jako o „ideální“ interpretaci dramatu na scéně, i když jedním dechem dodal, že sám připouští možnost také jiných interpretací. Tento dovětek ale spíše směřoval k propagaci obecnějších mlad-symbolistních teorií, odmítajících pouhou dominanci básníka na scéně.

Hra měla premiéru 30. prosince 1906 a byla uvedena v rámci tzv. komponovaného večera společně se *Zázrakem svatého Antonína* Maurice Maeterlincka.<sup>42</sup> Spojení Blokovy prvotiny se satirou obecně uznávaného světového autora představovalo možnost, jak uvést na scénu dosud neznámé drama z domácí produkce bez nebezpečí neúspěchu, neboť Maeterlinckova popularita v Rusku rok od roku vzrůstala.<sup>43</sup> Mejerchold jako nový umělecký vedoucí souboru musel totiž především zabezpečit atraktivitu nabízených představení, což v případě spojení s oblíbeným symbolistně orientovaným dramatikem vytvářelo dostatečný důvod pro kancelář divadla, aby s inscenováním textu souhlasila.<sup>44</sup> Na druhé straně tato vzájemnost také jasně pojmenovala souvislost dramatu se symbolistním světem, což umožnilo režisérovi hledat další skryté paralely mezi oběma texty, a zároveň připravit diváky na nové inscenační pojetí, postupně se odpoutávající od nezdarů starsymbolistních experimentů.

<sup>41</sup> Močulskij, K.: *Aleksandr Blok*. YMCA-PRESS, Paříž 1948, 158 – 9.

<sup>42</sup> *Le miracle de Saint-Antoine*.

<sup>43</sup> Více viz *Moris Maeterlinck v Rusii serebrjanogo veka*. Moskva, Rudomino 2001.

<sup>44</sup> O rychle rostoucí popularitě her M. Maeterlincka v ruském prostředí svědčí i zájem K. S. Štanišlavského, který se jen o dva roky později – tedy v roce 1908 rozhodl na scéně svého Uměleckého divadla v Moskvě uvést jako světovou premiéru Maeterlinckovu hru *Modrý pták*. Hra měla premiéru 30. září 1908 ve výpravě V. Je. Jegerova a setkala se s obrovským úspěchem, o čemž svědčí 1260 realizovaných repríz. Více viz *Moskovskij chudožestvennyj teatr (1898 – 1917)*. Moskva 1955.

<sup>45</sup> Blok, A.: *O drame*. Zolotoje Runo 1907, 7 – 9.

Blok sám proti tomuto spojení nic nenamítal, ale již o rok později ve své stati *O dramatu*<sup>45</sup> napsal na adresu „velikého“ Maeterlincka nepřilíš pochvalnou kritiku, zpochybňující autorovu roli na ruských scénách. Podle něj byl maeterlinckovský svět zdogmatizován natolik, že již na místo novosti a čistoty stylu zakotvil na jevišti ve formě obecně uznávané a nezpochybnitelné konvence, která však mnohdy ve snaze herců uvidět cosi skrytého a nedopovězeného za onou pověstnou rafinovaností příběhu působila až komicky v tom, jak publikum i herce samé nutila vzdát poctu básníkovi, jemuž mnohdy nerozuměla.<sup>46</sup> Kritika ale směřovala také ke starším symbolistům a jejich neschopnosti vymanit se z formálních hranic představených francouzskými vzory. Odlišnost mlad-symbolistní poetiky tak přinesla především změny obsahové, které jsou dodnes oceňovány jako specifický přínos světovému divadlu. Blokovu dramatickou tvorbu v tomto smyslu můžeme považovat za zcela výjimečný fenomén ve vývoji celého hnutí. Díky vzniku této drobné hříčky bylo konečně možné jednou provždy oddělit francouzský symbolismus od ruské podoby směru, která našla svoji vlastní tvář. Následnost a kontinuita však porušena nebyla. Ironické pojmenování nedostatků ve struktuře předchozích her starosymbolistů, vyjádřené prostřednictvím *Bufonády*, totiž nepřineslo zcela odlišné ideje, ale reagovalo spíše na změnu optiky při zachování stávající skutečnosti.<sup>47</sup> Výsměch dogmatismu symbolů spolu s parodií mysticismu byl tak pouze jakýmsi novým prvkem, zpochybňujícím nedotknutelnost (nikoli tajemnou všeobsažnost) významů jednotlivých slov. Spojení Bloka s Maeterlinckem dávalo divadlu jednu z prvních příležitostí konfrontace ruské a francouzské podoby dramatu, která v předchozích uvedených původních domácích autorů, začleňujících se do symbolistního proudu, zcela chyběla. Stanislavského spolupráce se starší vlnou se totiž omezovala pouze na překlady, jež symbolisté v čele s K. D. Balmontem pořizovali pro oficiální scény typu Uměleckého divadla. Pro ilustraci vzpomeňme znovu alespoň Balmontův překlad Maeterlinckových tří malých her o smrti, vytvořený pro Moskevské Umělecké divadlo, či jeho spolupráci s Divadlem V. F. Komissarževské (šlo o Ibsenovu hru *Přízraky*). I zde se však básník podílel pouze na textové stránce inscenace bez návaznosti na inscenační praxi.<sup>48</sup> Kon-

<sup>46</sup> Alexander Blok: *Eseje*. (Překl. Ivan Slimák). Bratislava, Tatran, 1972, 27.

<sup>47</sup> Zadražilová, M.: *Ruská literatura přelomu 19. a 20. století*. Praha, UK 1995, 90.

<sup>48</sup> V prvním případě šlo o hry M. Maeterlincka *Slepíci*, *Nitro* a *Vetřelkyně*, jejichž překlady pořídil Balmont na zakázku Moskevského uměleckého divadla, které pak tyto tři hry uvedlo společně na jednom ze svých komponovaných večerů. (Prem. 2. října 1904.) Pro Balmonta tato spolupráce představovala vůbec první kontakt s divadlem. V případě Ibsenových *Přízraků*, pořizovaných pro Dramatické divadlo V. F. Komissarževské, byl důraz kladen na modernistické vyznění volného překladu. Ani zde se však básník neúčastní vlastní realizace textu. (Prem. 23. října 1904.)

krétní participace symbolistických překladatelů na scénické realizaci dosud neexistovala. Mejercholdovo představení proto v tomto kontextu znamenalo revoluční zlom v prezentaci symbolismu na scéně. Nešlo jen o přizvání Bloka a dalších umělců ke společnému hledání tvaru, ale především o snahu vyjádřit myšlenky před diváký novým, neotřelým způsobem, schopným vyprovokovat publikum i kritiku, a tím také upozornit na změny, jimiž symbolismus v tvorbě nastupující generace pokračovatelů procházel.

Komponovaný večer pochopitelně začal Maeterlinckovou hrou, uvedenou v překladu V. L. Binštoka a Je. Je. Materna, zaručující divadlu plně hlediště. *Bufonáda* přišla na řadu až po ní. Nadšení Mejercholda se projevilo i v tom, že se vedle režie představení ujal i hlavní role Pierota. Svoji inscenaci později popsal takto: „*Celá scéna byla po bocích i v pozadí pokryta modrým plátnem. Jednotnost pozadí měla za úkol zdůraznit bílé barvy dekorací malinkého divadélka, postaveného na scéně. Před tímto divadélkem na jevišti dole podél linie rampy zůstal prázdný prostor. V něm se pak objevoval autor jako sluha a prostředník mezi diváky a tím, co se odehrávalo na malém jevišti uvnitř scény. Hra začala úderem obrovského bubnu. Za zvuků hudby pak bylo vidět, jak napovědka leze do své budky a rozsvěcuje svíčku. Náповědní budka byla součástí vnitřního bílého divadélka, které mimo ni mělo také svoje závěsy a oponu. Scéna tedy vlastně kopírovala klasické symboly jeviště, které měl divák možnost na pódiu vidět hned dvakrát.*“<sup>49</sup> Na scéně divadélka stál paralelně s rampou dlouhý stůl, do poloviny pokrytý černým sukem. Za stolem seděli dva Spiritisté tak, že diváci mohli vidět jen horní polovinu jejich těl. V průběhu replik se však postupně ztratily jejich hlavy i ruce a na scéně zůstala pouze prázdná torza těl. Teprve v této chvíli bylo jasné patrné, že kontury těl jsou vyřezány z lepenky, na které byly sazemi a křídou namalovány žakety, náprsenky, límečky a manžety... Ruce herců byly proplečeny kruhovými otvory vyřezanými v lepenkových bustách a jejich hlavy se jen opíraly o lepenkové límce.<sup>50</sup> Harlekýn se na jevišti poprvé zjevil, jak vychází z pod stolu Spiritistů. Ve scéně, kdy autor přichází na proscénium se svým monologem, kdosi za modrým závěsem vystrčil ruku, popadl autora za žaket a vtáhl ho zpět, aby tak nepřerušoval slavnostní charakter průběhu představení, aniž by

<sup>49</sup> Více viz Pankratova, Je. A.: *Teatraľnyje motivy živopisi Nikolaja Sapunova*. In: Gromov, N.: *Ruskij teatr i dramaturgija načala XX veka*. Sbornik naučných trudov. Leningrad LGITMJK 1984, s. 115.

<sup>50</sup> O genialitě ztvárnění tohoto posledního obrazu první scény tzv. Mystiků vypovídá i doslovně naplněná autorova scénická poznámka, uveřejněná jako součást textu: „Všichni se bezvládně zavěsili na židle. Rukávy kabátů se povytáhly a zakryly i prsty – ruce jako by v nich ani nebyly. Hlavy zalezly pod límce. Zdá se, že na židlích visí prázdné kabáty...“ Tato scéna se také později stala námětem pro jeden z obrazů Sapunova, nazvaný *Shromáždění mystiků*.

<sup>51</sup> *V spisovatelské laboratoři*, s. 182.

autor stihl svoji repliku dokončit. A když pak na závěr Pierot končil svůj velký monolog,<sup>51</sup> stůl i s podstavcem se společně s ostatními dekoracemi vznesly před očima ohromených diváků do výšky a shora se naopak spustil tradiční sloupový sál. Tento modernistický závěr vyvolal v sále vlnu emocí. Část publika zuřivě písкала, část horlivě aplaudovala. Bufonáda se pak s oběma těmito projevy diváků setkávala na všech svých reprízách. Podle mnohých přátel však právě Bufonáda představovala nejlepší inscenaci, kterou jsem do té doby vytvořil...<sup>52</sup>

Rozhodující slovo měla ale pochopitelně především vlastní premiéra inscenace. Sváteční publikum bylo díky předchozím setkáním umělců v divadelním klubu dobře obeznámeno s důležitostí vstupu Blokova dramatu na scénu. V malém, zcela přeplněném sále se proto tlačili především sami literáti, herci, výtvarníci, hudebníci, ale i příbuzní, studenti a nadšení obdivovatelé modernismu. V předních řadách křesel bylo však vidět i významné divadelní kritiky a přispěvatele novin, kteří ale spíše než na vlastní inscenaci čekali na případný skandál, jež by mohla vyvolat. Úvodní vstup do prostoru hry nenechal nikoho na pochybách. Před diváky se v modravém pozadí namísto plytkého jeviště otevřela hloubka, v jejímž středu se zjevila lehká konstrukce divadélka. Horní část jarmareční scény však nebyla ničím zakryta, ani upravena. Celé hlediště proto vidělo především obnažené nosníky a spleť provazů a drátů. Po úvodní spiritistické seanci, zakončené obrazem bezhlavých figurín, upoutal pozornost právě smutný Pierot, sedící na zláčené židličce vpravo pod oknem u filigránského stolku s květináčem čapího nůsku.<sup>53</sup> Teprve pak se zjevil Harlekýn (A. Goluběv) a další postavy.<sup>54</sup> Role rozčuchaného Autora, vybíhajícího na proscenium, byla ozvláštěná dokonce hned dvojím způsobem. Na jedné straně šlo o Mejercholdem už jednou použitý princip záměny rolí,<sup>55</sup> kdy typicky mužskou postavu Autora ztělesnila žena – v tomto případě A. Feonová, již na straně druhé sekundovala režisérova snaha o zrealnění této figury. Zmíněný pokus o porušení integrity hry se stal nakonec skutečně funkčním stavebním prvkem inscenace, což v konečném důsledku dokumentují především reakce některých diváků, kteří ve chvíli zjevení se Autora na scéně provázeli jeho výstup tichým reptáním typu: „Nepřekážete ve hře!“ apod. Ve skutečnosti však hlavní význam figury spočíval ve snaze podpořit její loutkovou povahu, identickou ostatním zobrazovaným divadelním typům. Toho se pokusil Mejerchold dosáhnout zejména prostřednictvím jednoduchého triku, odkazujícího k para-

<sup>52</sup> Močulskij, K. V.: *Aleksandr Blok*, Paříž YMCA-PRESS 1948, s. 158–9.

<sup>53</sup> *Život Alexandra Bloka*, s. 288.

<sup>54</sup> *Tamtéž*, s. 289.

<sup>55</sup> Poprvé tento postup Mejerchold použil při přípravě Maeterlinckovy *Smrti Tintagila*. Více viz Klein, P.: *Divadelní aspekty ruského symbolismu*. Brno, Masarykova univerzita, s. 92 (disertační práce).

lele s Blokovou scénickou poznámkou: *Z opony se vysune ruka, jež uchopí Autora za límec. Autor s výkřikem mizí za kulisami*. Feonová totiž nebyla pouze vtažena zpět za kulisy, ale divákům bylo zároveň odhaleno i to, že její postava je přivázána na provázku, díky němuž lze s postavou libovolně manipulovat. Všechna tajemství scénického dění byla tedy obnažena až do krajnosti, o čemž svědčí především geniálně zkomponovaná závěrečná scéna. Při Pierotově monologu se totiž lavice a podstavec se soškou Amora, tvořící scénické pozadí, vznesly do výše provaziště, a ze stejného místa se naopak na scénu spustil sál kolonády. Typicky konvenční divadelní prostředí tak dokonale potvrdilo absurditu celého děje, v němž vnitřně rozervaný epilogický monolog převážilo vnější dění.

Novátorství scény, nesoucí velmi lehce rozšifrovatelné významy, jež hovoří vlastním jazykem, avšak zároveň zachovávají obsahovou jednotu s textem, se stalo odrazovým můstkem k hledání nových způsobů spolupráce výtvarníků s divadlem, a bylo pochopitelně všem umělcům i výzvou, nacházející své pokračování zejména v ruských baletech S. P. Ďagileva.<sup>56</sup> O tom svědčí i pozdější spolupráce staršího z dvojice scénografů S. Ju. Sudějkina s tímto velkým impresáriem na počátku desátých let 20. století, kdy na místo symbolistní poetiky získala volný prostor malířská imaginace, neomezující a nepodřizující výtvarný projev žádné ze scénických konvencí. Se symbolismem tento pozdější trend snad pojí jen tradiční přístup dekorativního výtvarnictví k ruským ornamentálním vzorům, které však ztrácejí svoji symbolickou funkci, a na místo ní získávají rysy exotičnosti, zejména pod vlivem jednoho z nejvýznamnějších tvůrců dekorací a kostýmů pro tyto balety – Leóna Baksta.<sup>57</sup>

Rozhodující přínos ve vztahu k Blokově hře a jejímu inscenování však tvořila především Mejercholdova režie, vymaňující se z konvencí doby a provokující velmi sugestivním podáním. Intenzita prožitku byla znásobena také účinkováním režiséra v roli Pierota, neboť jeho postava – *ten, kdo vše ztratí a nic nenachází* – byla napsána Blokem jako personifikace soudobé krize realismu, s níž se mohl mladý Mejerchold jen těžko ztotožnit, což umožnilo posunout původní představu o krůček dál.<sup>58</sup> Vnitřní klid Pierota, ztrácejícího poslední životní síly, ostře kontrastoval s jasně definovaným odporem pro-

<sup>56</sup> Požarskaja, M. N.: *Russkije sezony v Paříži. Ekskizy dekoracij i kostjumov. 1908 – 1929*, Moskva, Iskusstvo 1988.

<sup>57</sup> S. Ju. Sudějkin spolupracoval s S. P. Ďagilevem na baletu na hudbu F. Schmidta, nazvaném *Tragédie Salomé*, který byl uveden jako jedno z představení tzv. ruských sezón v Paříži v roce 1913 v choreografii B. G. Romanova. I zde se objevuje typická barevnost dekorací a exotické motivy kostýmů, inspirované předchozími pracemi L. Baksta. Více viz Kogan, D.: *Sergej Sudějkin*. Moskva 1974, s. 74.

<sup>58</sup> Volkov, N.: *Aleksandr Blok i teatr*. Moskva, Gos. akademija chud. nauk 1926, s. 34.

ti naturalismu, vyjádřeným ironií, proměňující svět v loutkové divadlo. Manifestace odporu vůči předchozím konvencím divadla, přítomná prakticky v každém momentu inscenace, si tak paradoxně našla svého průvodce v jedné z nejznámějších a nejkonvenčnějších postav divadelní historie, což pochopitelně dávalo představení velmi silný náboj. Stačí se jen podívat na Uljanovovu kresbu Mejercholda jako Pierota z roku 1908, v níž se zračí celý svět této postavy a srovnat ji s dobovou fotografií, která se stala její předlohou.<sup>59</sup> Ve výrazu herce na fotografii můžeme na první pohled odhalit rozpor mezi ostrými rysy obličeje a Uljanovovým viděním postavy, představované samotným Mejercholdem. Nadýchaný bílý kostým s typickým krejzlíkem kolem krku, doplněný dlouhým bílým pláštěm s obrovskými bambulemi namísto knoflíků, asocioval v Uljanovovi pochopitelně smutek a samotu Pierota, vzdalujícího se skutečnému životu. Tuto vizi podporovaly i dlouhé široké rukávy kostýmu, jež prakticky zakrývaly Mejercholdovy ruce a znemožňovaly rychlý dynamický pohyb, který se na jevišti proměňoval v rozvláčná pomalá gesta.<sup>60</sup> Podobně se nejspíše na tuto postavu dívali i tehdejší diváci, přítomní v publiku. Zásluhou Sapunova pak tato odosobněnost ještě vzrostla. Modrá barva pozadí totiž pochopitelně celý prostor ještě víc otevírala. K tomu bezesporu přispěl i psychologický efekt s touto barvou spojený, vyvolávající pocit, že se modrá barva jeví vzdálenější a méně lokalizovaná, než ostatní barvy spektra. Do scénického obrazu pomalu vstoupila dálka a v ní se rozpustily i ostré hrany Mejercholdova projevu. Představení tak v Rusku snad vůbec poprvé našlo adekvátní vyjádření, podporující magičnost slova původního domácího symbolistního textu, pronášeného ze scény.

Důležitou odlišností od předchozích formálních experimentů starosymbolistů se stala právě ironie, kterou Blok vnesl do dramatické struktury, aniž by zároveň porušil pravidla symbolistního myšlení, a kterou Mejerchold dokázal zužitkovat ve prospěch scény. Teprve se vstupem ironie a klauniády totiž mohlo divadlo plně využít svých prostředků. Zcizovací efekt, umožňující zamlžit charakter postavy, se prostřednictvím ironie mohl napříště bez obtíží uplatnit i v takových hrách, jakými byly právě texty symbolistů, aniž by zároveň degradoval významy symbolů, ukrytých za slovy jednotlivých postav. Toto zdánlivě bezvýznamné zamlžení totiž přineslo do příběhu zpět i děj, jehož zprostředkovatelem však již nebyl autor sám, ale režisérská osobnost. Klauniáda, vystavěná ve stylu *commedia dell'arte* doplnila tuto ironii o výraz a improvizaci jarmarečnického divadla, v němž se mohly všechny lyrické vize a zbožné modlitby opět

<sup>59</sup> Davydova, M. V.: *Chudožnik v načale XX veka*. Moskva, Nauka 1999, obrazová příloha.

<sup>60</sup> Chajčenko, G. A.: *Istorija ruskogo dramatičeskogo teatra*, T. 7, 1898 – 1907, Moskva, Iskusstvo 1987, s. 330.

spojit se smíchem a groteskou všedního života, dávající hercům nové podněty pro ztvárnění svých rolí. Mejercholdův přínos můžeme tak v tomto smyslu považovat za nesporný, neboť to byl právě on, kdo ukázal ostatním cestu, jež vyvedla symbolismus z temnoty uzavřenosti do světla scény a posílila jeho pozici v kontextu ostatních existujících i nově se rodících uměleckých směrů.

Pro symbolisty bylo pochopitelně velmi důležité, aby herci byli seznámeni se záměry autora, o čemž svědčí v případě Blokova *Bufonády* nejen řada setkání a rozhovorů v divadelním klubu V. F. Komissarževské, ale i několik dokumentů, z nichž nejzajímavějším je asi Čulkovova práce věnovaná historii vzniku Blokovy hry, přednesená na jednom ze setkání se souborem.<sup>61</sup> V této souvislosti nesmíme zapomenout ani na intenzivní kontakty Mejercholda se symbolistním světem, zrozené již za jeho moskevského působení, jež patrně také svým nemalým dílem přispěly k výslednému tvaru představení.

Na závěr je třeba říci, že i přes všechna pozitiva, kterými tato inscenace přispěla k rozvoji moderní ruské scény, zůstala Blokova *Bufonáda* na repertoáru divadla jen velmi krátkou dobu. S tím jistě souviselo vedle rozporuplného přijetí diváků také konečné rozhodnutí V. F. Komissarževské obnovit svůj předchozí repertoár a vydat se opět na turné po Rusi. I přes to, že Mejerchold v průběhu krátkého působení v divadle (v jediné sezóně dokázal nastudovat jedenáct nových inscenací<sup>62</sup>) vyvíjel velmi intenzivní činnost, nepodařilo se mu Komissarževskou zcela přesvědčit o nutnosti dalších experimentů, a proto na její přání divadlo v polovině sezóny 1907 – 1908 opustil.<sup>63</sup> Spolu s ním odešli ze souboru i další významné osobnosti. Pomyslná zeď stojící mezi mlad-symbolisty a divadlem však byla jednou provždy prolomena a opět zbývalo jen najít někoho, kdo by byl ochoten nové moderní dramatické dát potřebný prostor...

<sup>61</sup> Tato studie vyšla časopisecky až o mnoho let později. Čulkov, G.: *Iz istorii Balagančika*. Kul'tura teatra, 1921, č. 7 – 8, s. 21.

<sup>62</sup> Namísto Gorkého a Čechova se na repertoár Divadla V. F. Komissarževské za působení Mejercholda ve funkci režiséra dostaly hry A. Bloka, M. Maeterlincka, H. Ibsena, O. Wilde, L. Andrejeva, F. Sologuba, K. Hamsuna, H. von Hofmannsthal a S. Przybyszewského, které jednoznačně odkazovaly k silnému vlivu symbolistů na tuto scénu.

<sup>63</sup> Martínek, K.: *Ruská divadelní moderna*. Praha, SPN 1969, s. 153.

## TAJEMNÝ HOST (psychodrama o jednom dějství)

### Symbolická struktura hry

Psychologicky laděné symbolistní monodrama v jednom dějství *Tajemný host* líčí magické setkání mladé dívky Julie s němým Příchozím – jejich prvotní strach, sblížení i tragický rozchod – odehrávající se na pozadí jediné společně prožité noci. Zároveň jde však také o trojí setkání dívky s budoucí podobou zralosti a jejího zvědomění, odvozené z psycho-dramaticky podmíněných reakcí na zvolenou situaci, v níž se zrcadlí odkaz Z. Freuda. Drama tvoří fiktivní dialog mezi dívkou a jejím vlastním já, personifikovaným do osoby něměho Příchozího, jehož prostřednictvím Brjusov metaforicky zobrazuje jednotlivá stadia Juliina dozrání v ženu. Pohled muže, uzavřeného v ženském světě „ticha“, se zde prolíná s čistě ženským viděním skutečnosti, popsané „slovy“ muže. Vzájemnost těchto limitovaných světů, představená jako analogie mezi neukončeností vývoje dítěte a nedokonalostí dospělého se tak stává základním konfliktem hry.

Charakteristika dějové zápletky přitom i v tomto případě zůstává velmi jednoduchá. Na počátku přichází znavený muž, ztracený za soumraku v lese, k hájovně. Ve snaze ukrýt se před bouřkou, větrem a prudkým deštěm buší na dveře, avšak na otázku dívky (Julie), která je uvnitř, neodpovídá. Prvotní strach, ztělesňující neuvědomělou celistvost ženství, uzavřenou do podoby magického světa čistoty a nevinosti dítěte, zde vstupuje do sporu s jednotlivostí muže, symbolizujícího pravý opak. Protikladnost vzájemně rozděleného postavení obou aktérů i jejich neslučitelných tužeb ústí v Juliino tragické nepochopení. Dívka odmítá otevřít neznámému, ale zároveň je jím přitahována. Symbolická moc nepoznaného (žena), stojící nad rozumem (muž), bezohledně využívá idey lásky jako pouhého prostředku k dosažení svého cíle. Prvotní nebezpečí, vyvolávající dívčiny obavy, je však brzy překonáno a opětné opakování situace (nové bušení na dveře) tak v mnohosti ztrácí původní podobu hrozby. K moci se znovu hlásí rozum, tentokrát již oproštěný od svého strachu, překračující hranici Juliina dětského vnímání světa. Němý Příchozí, jehož úkolem bylo vytvořit představu zralosti muže, vzbuzující oprávněný strach, ale i respekt v nevědomé nevinosti dítěte, se tak v Juliiných očích postupně mění. Prvotní dětsky naivní obraz muže-otce, kterého (oproti ostatním mužům) pojí s dívkou přímé pouto, se rychle vytrácí, a na jeho místě dozrává podoba antagonisty muže-dobývatele, logicky doprovázená novou vlnou strachu. Mýtické opakování formy, zpřítomněné jako strach a jeho možné znovupřekonání se zde tak

autorovi stává hranicí, oddělující jednotlivá stadia Juliina dozrávání v ženu. Pohádkový svět dětství nahrazuje dívčino dospívání. Julie uzavřená do magického prostředí nevědomé dokonalosti (symbolizované nitrem domu), nachází v Příchozím ideální odraz sebe sama a naplnění svého snu. To, co se ukryvalo jen uvnitř, proniká teď i do vnějšího světa. Postava němého muže, stojícího za dosud zavřenými dveřmi, najednou stále více připomíná Juliin vlastní – dívčí – sen o skutečnosti i možnou blízkost jeho naplnění ve vnější realitě (zvědomění obdivované zralosti). Iracionalita blízkosti obou těchto světů, které jsou paradoxně výsledkem jediné představy, pak symbolizuje požadované bezpečí, zahánějící nově vzniklý pocit strachu. Realita dívčího „snu“ je konfrontována se „snovou“ realitou, aby nakonec splynula v jediné bytosti (Julie). Nesmělost nahrazuje rozhodnutí (přechod k dospívání – převzetí odpovědnosti za sebe sama). Nové překročení hranice strachu je doprovázeno novým oklamáním rozumu. Julie, okouzlena svojí personifikovanou představou zralosti, vpustí cizince do domu. Fyzická blízkost klamného obrazu snu, přenesená z vnějšího světa do dívčina nitra (dům), se stává součástí jí samé. S němým Příchozím přichází však do domu i další iluze. Dívka, která přijímá mužskou podobu zralosti, není schopna vyměnit svoji ženskost citů za mužský svět rozumu a svůj prvotní pocit štěstí nahrazuje novým snem „o magickém princí z pohádky“. Zapovězenost vidění světa mužskými očima pro ni znamená nové uchýlení se do snu, v němž se obraz muže opět transformuje. Původní podoba muže-dobyvatele, ukryvající tajemství lidské zralosti, je vystřídána bezbranností muže-dítěte, ukrytého v matce. Převaha ženy ve vztahu k dítěti odkazuje k nové konstrukci snu. V něm však již ženský prvek pro změnu přebírá úlohu tvůrce. Poznání, symbolizované poznáním němoty Příchozího coby dítěte, která navíc zcizuje jeho pohlavnost, zobrazuje ukryté odhalení nevědomé nedokonalosti tohoto světa. Přechod v ženu se zde stává analogickým přechodem v muže. Hranice mužského a ženského světa se tak stírají a Julie, která až doposud odpovídala na každé němé přitakání či odmítnutí, svého partnera v diskusi ztrácí. Náznaková komunikace mezi ní a jejím protějškem je nahrazena mlčením (předobraz smrti). Poslední část muže na scéně umírá, překročením hranice lidského života směrem zpět, aby se z něj v opačném směru mohla zrodit žena. Celistvost ženství mizí v jednotlivosti ženy, která teprve v této chvíli nabývá konkrétní podoby zralého života. Julie konečně odhaluje tajemství zralosti, ukryté v jednotlivosti ženy a vykoupené ztrátou její nevědomé celistvosti, která se může v konkrétnosti reálného světa znovu zpřítomnit jen prostřednictvím spojení se zralostí muže. Opětné dosažení této celistvosti – splnutí se smrtí – je však cenou za prozíání, uzavírající život v jeho kruhu.

Není náhoda, že hra, zabývající se rolí nevědomí a sexuality ve vztahu k utváření psychiky člověka jako jedince, který se pokouší definovat její složky

a funkce a tím i prostoupit bránu nevědomí (dospět), vzniká v době, kdy obdobné téma poprvé teoreticky postihuje i sama psychologie. Spojení psycho-drama, chápané jako aplikace psychologických poznatků v umění dramatu, je navíc také typickým příkladem uplatnění symbolistního myšlení v dramatické struktuře.

Neméně důležitou skutečností, podporující tuto tezi, je i fakt, že freudovská psychoanalýza, odhalující tajemství a původ psychiky, jako metoda, vymaňující se z područí pozitivismu, vychází z analýzy snů, vizí a symbolů, jež jsou i základním stavebním prvkem symbolismu. Nová koncepce psychologie jako vědy, vytvářená od 90. let 19. století S. Freudem a J. Breuerem ve Vídni, a shrnutá ve *Výkladu snů* (1900), představovala totiž mezník v moderním pojetí psychiky vůbec. Odezva na tyto nové podněty z oblasti psychologické podmíněnosti lidského chování a jejich symbolické funkce tak na sebe nenechala dlouho čekat. Její důsledky se staly jasně patrné jak v ostatních vědních oborech, tak právě i v umění, kde vytvořily zcela specifickou dynamickou strukturu. Není proto náhoda, že symbolické vyjádření smyslu jako prostředku pro zvědomění skrytých skutečností osobního života každého jedince, probíhající skrze postupné poznávání jednotlivých symbolů, sestavených v jazyk, jehož prostřednictvím můžeme komunikovat s nevědomím, tvořilo originální protipól k strohosti vědeckého přístupu a ukázalo i mnoho nového. Bohatost symbolů a jejich „zdravého“ rozvoje, uplatněná v dílech symbolistních autorů, navíc stále prohlubovala linii psychologicko-antropologických vztahů, aplikovaných na tehdejší společnost. Sami tvůrci, inspirovaní životem současnosti, viděné z pohledu abstraktního zobecnění filozofických tezí symbolismu, hledali nový výmluvnější jazyk gest, snů a symbolů, který by mohl vysvětlit svět i příčiny chování člověka v něm. *Tajemného hosta* tak v tomto smyslu můžeme považovat za typický prototyp těchto snah.

Důkazem tohoto tvrzení je již vlastní struktura textu, stojící v jasném protikladu ke klasickému způsobu výstavby her. Na místo přežívající struktury hlavních postav a jim sekundujících osob, které svým jednáním doplňují, zpřesňují, ale někdy také záměrně zamlžují pravý charakter hrdinů příběhu, volí Brusov za východisko monolog ženy s němým neznámým mužem – tedy oproštění od nepodstatného. To, co ve výstavbě nesymbolistních her představují vedlejší postavy ve vztahu k hlavním hrdinům – to v symbolistním světě nahrazují atributy, přiřazené symbolům. Očištění textu od vedlejších postav však neznamená pouhou eliminaci, ale i kvalitativní posun v charakteru struktury. Konkrétní existence hrdinů je transformována do vztahu, který v každém okamžiku determinuje některý z atributů, vycházejících z psychologické podmíněnosti lidského jednání. Podřízenost daného atributu jedné z hlavních postav tak ovlivňuje nejen postavu samou a skrze vztah i jejího protivníka, ale především samo prostředí – tedy čas, prostor a děj.

Důmyslná koncepce, zobrazující oba hlavní hrdiny příběhu jako představitele psycho-atributů, kteří prostřednictvím atributů svého protivníka popisují sebe sama, nachází své opodstatnění právě v historickém kontextu Freudovy psychoanalýzy a možnou uměleckou realizaci (aplikace) v druhé části příběhu. Nonverbální projevy Příchozího jsou v textu komentovány, a vlastně tak zpředměňují němou postavu na scéně. Aktivní jazyk gest se zdá být navíc dostatečně nosným i v protikladu ke statickému jazyku vyprávění, což umožňuje postavám alespoň elementární komunikaci. Model střídání replik nahrazuje monolog přerušovaný scénickou poznámkou. Tam, kde odpověď chybí, je odpovědnost za pokračování komunikace přenesena z postav na prostředí, které symbolicky její nedostatky vyrovnává.

Ačkoli se scénická poznámka omezuje na základní funkční doplnění monologu, je z ní patrná snaha o stylizaci i ve smyslu ovlivnění možného budoucího inscenování dramatického textu. Východí popis prostředí i následné další vizuální paralely děje doplňují hru o nezbytné souvislosti, pojmenovávající roli prostředí i vlastní vizi autora. O tom svědčí i jednotlivé scénické zvuky použité v ději (vytí psa, údery deště, vítr), jež jsou stylizovány do lichtmotivů, rytmičujících děj tam, kde se zdá být posloupnost příběhu narušována. Jejich uplatnění, zejména na samém počátku hry, má za cíl vytvořit protipól scénické akce, jež uvádí Příchozího do děje, a následně podpořit realitu existence této postavy v něm. Scénické prostředí, vytvářené cizincem přímo (bušení na dveře), získává rysy dynamičnosti, jež spolu s předpokládanou mimikou němé postavy symbolizuje tajemství, ukryté v nesrozumitelnosti jazyka, který je odrazem slovy nepopsatelné celistvosti světa, určeného psychologicky podmíněnou reakcí. Němota, chápaná původně jako handicap, přetváří postavu v hodnotově vyšší kategorii, zbavenou lidských rozměrů. Zprostředkování informace, přenesené ze symbolického světa celistvosti do jednotlivosti každodenní reality, je však vykoupeno smrtí zprostředkovatele. Informace je poznána spolu s odhalením jazyka symbolů. Avšak není už nikdo, kdo by mohl tímto jazykem s námi komunikovat. Nahlédnutí do „lepšího“ světa v okamžiku prvotního porozumění znemožňuje ztráta průvodce, jehož energie je vyčerpána. Dívka, konfrontovaná s tajemstvím vlastního symbolu, ztrácí svoji celistvost a nabývá individualizované podoby, již je upřeno další setrvání v pasivní roli pozorovatele. Julie dospívá a opouští dům. Iniciale pro ni symbolizuje opětovnou harmonizaci narušené rovnováhy lidské osobnosti. Ukončení monologu, ukončení hry i ukončení jednosměrné komunikace pronáší svá tajemství z ireality života dramatických postav do světa recipientů příběhu. Ti jsou pak ve své divadelní percepci jednoznačně odkázáni na vztah mezi verbálními a nonverbálními projevy aktérů, jež ve své dualitě naplňují základní symbolistní ideu hry, konfrontovanou s obecně platnými tradičními vzorci chování.

Zcela v duchu psychologické podmíněnosti chování, určeného odlišností obou pohlaví, symbolická linie hry i zde vychází z protikladného vztahu muže a ženy jako symbolů, doplněných jistými atributy, jejichž prostřednictvím vzniká dané prostředí. Vlastní síla konstrukce pak v případě *Tajemného hosta* – tedy jisté formy experimentálně pojatého psychologicky laděného monodramatu – spočívá především v co nepřesnějším rozvedení základního dějového konfliktu, který určuje vztah mezi postavami (slovo) a prostředím (akce). Prostředkem k tomu jsou právě symboly, které posouvají většinou jinak statický děj. Pro lepší pochopení symbolické struktury textu je zde uvádíme v chronologickém sledu, a to tak, aby jejich vzájemná spojitost umožnila odhalit základní paralely mezi nabízenou charakteristikou dramatu a vlastními, ve hře přímo použitými tradičními významy.

Jak už jsme naznačili na počátku, základním konfliktem hry zůstává pokus o zpředměnění analogie psychologického vztahu mezi neukončeností vývoje dítěte a nedokonalostí dospělého, spojený s pocitem strachu z neznámého, přítomným uvnitř každého z nás. To, co tento konflikt pojmenovává, nám však zároveň vymezuje i základní dějovou linii a skrze ni pochopitelně také vlastní charakter postav. Chceme-li tedy analyzovat prvotní atributy symbolů prostředí, pak musíme vycházet zejména ze vzájemného vztahu primárního textu a jeho sekundární doprovodné linie – tj. scénických poznámek, doplňujících a konkretizujících pozadí děje. Důležitým aspektem utváření vizuálních významových paralel jsou v tomto kontextu právě ony vlastní autorské poznámky, rozšiřující dramatikem užitou moc slova o sílu obrazu, jejíž konfrontační tenze umocňuje výsledný percepční efekt hry. Důkazem tohoto tvrzení může být již analýza několika symbolů, přítomných v úvodní scénické poznámce autora:

Pokoj v lešnickově domě. Nevlídný večer.  
Okna se zavřenými okenicemi.  
Je slyšet, jak sviští vítr a bubnuje déšť.  
Pokoj je slabě osvětlen petrolejovou lampou.  
V kamnech se topí. Klepání na domovní dveře.  
Štěkot psa.

**Dům** – symbolizující bezpečí a řád, stojící v protikladu k vnějšímu světu chaosu, reprezentovanému lesní pustinou, je v tomto případě symbolem, přínaležejícím ženě, která jej obývá. Ženský element (Julie) zde tak získává prvotní atributy, jež determinují jeho podobu. Jasně patrná analogie mezi dívkou, uzavřenou v nevědomí dokonalosti (nitro domu) a dítětem, uzavřeným v břiše matky, vymezuje i prvotní vztah obou hlavních hrdinů. Dítě lesa, vychováva-

né (pouze!) otcem, se tak stává dcerou pustiny, v níž v osamění vyrůstá. Jednoznačnou dominanci ženského principu v této úvodní části příběhu přitom určuje právě nepropustnost oken a dveří, které dokáží odolat jak moci živlu, tak moci případného nepřítele. Prvek ochrany, nahrazující nepřítomného otce formou tepla domácího krbu, přitom přímo vybízí k manipulaci s atributy dětského strachu z neznámého, umocněnými obvyklou paralelou se zákazem otevření dveří...

**Lesní pustina** – jako symbol chaosu a nebezpečí je tedy logicky antagonistickým symbolem, přínaležejícím muži (Příchozí). Ten pak zcela pochopitelně touží především po dokonalosti, ukryté v domě /*expozi*/. Protikladnost obou použitých symbolů přitom jednoznačně odkazuje k typické dualitě mezi ženským atributem nitra, prezentujícího směr uzavřený dovnitř sebe sama (žena jako udržovatelka ohně, ochránkyně domácího krbu) a mužským atributem volnosti a expanze, reprezentující směr ven (muž jako lovec a ochránce, vycházející z jeskyně). Prostředí lesní pustiny doplňují i další mužské podatributy bouře (silný vítr a hustý déšť), v níž se němý Příchozí ocitá.

**Bouře** – symbolizující především pohyb, determinuje cizincovo jednání v první části hry, stejně jako nitro domu (klid, žádný pohyb) determinuje chování Julie. Úvodní převaha akce nad dialogem je toho jasným důkazem. Postava němého Příchozího je od samého počátku postavou aktivní – opakované bušení na dveře – vědomí pocitu ohrožení z bouře – vědomí vlastního pohybu – vědomí cíle. S tím, jak je jeho cíl naplňován, se však dynamika pohybu postupně vytrácí (poznání nemoty), až nakonec zmizí docela (smrt). Ženský element naproti tomu spolu se ztrátou dominance Příchozího získává naopak postupně stále dynamičtější rysy.

Můžeme směle konstatovat, že transformováním tohoto symbolu v ději dochází k vlastnímu vývoji mužské postavy, která je s tímto symbolem nerozlučně spjata, přičemž její vývoj zároveň ovlivňuje a pojmenovává i vývoj ženského protějšku /*kolize*/. Z toho důvodu se stává rozhodující konfrontační hranicí obou prostředí právě onen přechod, oddělující od sebe oba hlavní hrdiny děje, jejichž prostory zůstaly doposud zcela odděleny. Mezi nekonečností lesní pustiny a nitrem domu tak stojí dveře, tvořící bránu mezi oběma (dosud nesjednocenými) světy.

**Dveře** – jako symbol přechodu, brány, hranice – zvědomění – otevření i zavření (počátku i konce), zde skutečně suplují formální funkci dějového posunu, jež předznamenává již úvodní bušení, symbolicky sjednocující akci s typicky abstraktní, obecně srozumitelnou zvukovou kulisou, nahrazující konkrétní slovo.

Jejich prvotní otevření, které by dívce-dítěti, umožnilo poznání dospělosti pouhým vykročením z nich, je však v duchu dramatické výstavby konfliktu znemožněno. Dítě, namísto možného překročení hranice svého světa (směr ven), umožňujícího dospět, uvádí muže do vlastního prostoru (logické následování ženského instinktu – směr dovnitř). Avšak i zde Julie zachovává vědomí odpovědnosti dítěte vůči rodičovskému příkazu. Namísto prvotního nebezpečí mužského světa za hranicí prahu je nyní symbol Příchozího identifikován prostřednictvím analogie. Nevůlnost vnějšího světa a geneticky zakódovaná touha po podání pomocné ruky člověku v nesnázích vede Julii k otevření dveří. Prvotní hranice mužské skutečnosti (muž – rodič) je porušením zákazu překonána. Očistný déšť pak opravňuje cizince ke vstupu do domu. Symbolické zvědomění – průchod dveřmi – přitom zbavuje němého hosta části tajemství. Dívka poznává jeho nemotu a prostřednictvím překonání strachu z mužské reality zároveň opouští svoji dětskou roli. Příchozí, ochuzen o mužské atributy vnějšího prostředí, naproti tomu ztrácí spolu s nimi i svoji čistě mužskou podobu, neboť jeho nové atributy jsou poznamenány stigmatem/rozhodnutím ženy, vzešlé z vnitřního prostředí domu, kde se muž (cizinec) ocitá. Nová podoba muže, nesoucí tyto ženské znaky však postupně zcela znemožňuje Julii komunikaci. Vrcholem nesouladu se pak stává dívčino „smazání“ posledních odrazů vnějšího mužského světa – (Julie cizince osuší – tj. zbaví jej posledních zbytků jeho typického prostředí):

Julie: „... **To jste ale promokli!** Skrz naskrz. **Svlečte si kabát a vyzujte si holínky.** Na lavici je pléd. **Zabalte se do něho.** Pod lavicí jsou papuče. **Obujte si je.** Výborně. **A teď se posaďte.** **A ohřejte se, přiložím do kamen trochu dřeva.“**

**Déšť** – symbol očisty, iniciace, ale i myšlenkového toku, zde má dvojí funkci. Na jedné straně postavu opravdu před vstupem do nitra domu očistí, na straně druhé však tím, že v promočeném oděvu němého Příchozího ulpí i část vnějšího světa, symbolicky přenesená přes práh domu do světa vnitřního, tento symbol postavu naposledy označí – stane se stigmatem – posledním zbytkem její (mužské) identity v ženském světě.

Julie: „... **A vás neznám.** No uznejte sám, jak vás můžu pustit. **Co by tomu řekli sousedi, kdybyste se mnou**



strávil noc. To nejde!  
A otec mi před odjezdem zakázal,  
abych sem někoho pustila.  
To je toho, jít v dešti lesem nějaké dvě versty.  
**Trochu toho deště! Však se nerozpustíte.**

Dívka však skrytou výzvu neodhalí a stigma cizího světa jednou provždy odstraní. Identita muže je v ději rozložena a dále vystupuje již jen jako součást ženy (dítě ukryté v matce) a jejího pojetí světa /krize/. Neschopnost dívčina poznání sebe samé (své vlastní vědomé podoby zralosti), stejně jako neschopnost poznání mužského světa, nahrazuje snová podoba reality – sen o „magickém princí z pohádky“. Dívka svůj vysněný obraz skutečnosti personifikuje do podoby němého Příchozího. Ztráta identity partnera jí přináší novou naději /peripetie/.

Julie: „Vždyť je to jedno, kdo vlastně jsi.  
**Co na tom záleží, zda jsi mi souzený.**  
Stejně se nedočkám nikoho lepšího  
a kde ty najdeš takovou dívku?

(...)

Dám ti svou nevinnost, jako bys  
byl můj ženich, můj muž a pán!  
**A budu věřit, že jsi ten princ,**  
co ztratil trůn a v cizím šatě  
musí zatím tajit své pravé jméno!“

Julie se znovu pokouší naplnit prázdnotu mužského těla. Získání tohoto konkrétního cíle pro ni pak symbolizuje získání části mužské identity, tolik potřebné k jejímu prozření. Statický děj oživuje nový impuls. Role stvořitele života (analogie s posláním ženy-matky) jako základní předpoklad ženské podoby zralosti, je splněna. Tím, že dívka Příchozího nazve jménem (Robert), vytvoří nový život – novou identitu. Julie konečně dospívá v ženu:

Julie: „A jak se jmenuješ? Sergej? Ivan?  
Nikita? Nikolaj? Petr? Alexandr?

(...)

**No to je jedno. Já jsem Julie. A tobě  
budu říkat Robert. Mně se to jméno  
líbí.“**

V jejím domě (nitro) však není dostatek místa pro další život:

**Zrození** – jako symbol přechodu z jednoho prostředí do druhého, z části v celek, či ze smrti k životu, zde tedy představuje zrození jí samé, přičemž existence dávno zemřelého muže konečně ztrácí smysl i pro samotnou Julii spolu s tím, jak nabývá vyšší smysl pro drama /katastrofa/. Vědomou celistvost ženskosti provází poznání smrti. Atributy jsou opět sjednoceny. Protiklad ženského a mužského symbolu, jako protiklad zrození a smrti, uzavírá etapu dozrávání, naplněného neskutečnými sny. Cesta ven je poznána.

Dívka je opět v domě sama, avšak její psychologicky podmíněný strach z vnějšího světa je překonán. Zbývá jen znovu otevřít dveře a vykročit (skrytý epilog).

DRAMATIKA  
RUSKÉHO SYMBOLISMU  
III.

*Malé hry o lásce v originále a překladu*

Alexandr Blok  
***Bufonáda - Neznámá***

Valerij Brjusov  
***Tajemný host***

Překlad dramát a Blokových veršů Danuše Kšicová

Vydání, studie, komentáře  
Danuše Kšicová, Pavel Klein  
Sazba Dan Šlosar, CFT

Na obálce je použita viněta N. P. Feofilaktova z časopisu Vesny 1905, č. 5

Vydala Masarykova univerzita v Brně  
roku 2004

Náklad 100 výtisků, 1. vydání, 2004  
stran 249

AA - 9,40 VA - 9,84

Vytisklo Vydavatelství MU, Brno - Kraví hora

Pořadové číslo 3893-17/99

ISBN 80-210-3338-X

