

Znovuzrození tragédie v ruském symbolismu

VLADIMÍR SVATOŇ

Univerzita Karlova, Praha

ABSTRAKT

Podnětem k této úvaze byla touha pochopit resuscitaci zájmu o žánr antické tragédie v ruském symbolismu: několik básníků pociťovalo aktualitu antického dramatu nejen jako zdroje námětů, ale i jako literárního (případně jevištního) tvaru. Nejvíce byl touto tendencí kupodivu zasažen lyrický básník Innokentij Annenskij. Znovuzrození tragédie vyplývá z postavení tohoto útvaru v evropském duchovním životě: jádrem tragédie je výchozí otázka evropské ontologie i etiky – souvislost jedinečné entity (jedince) a celku, do něhož je entita ponořena. Jednotlivá entita (jedinec) není v evropském myšlení pasivně podřízena nadosobnímu celku, ale proklamuje svou iniciativu, přičemž je zároveň zapředena do vztahů, jejichž povahu nedovede prohlédnout. Vlastní konflikt spočívá v tom, že celek, „osud“ není cizorodou silou, ale součástí její bytosti, již není s to prohlédnout a jež mu uniká. Pojetí nadosobních sil se proměňovalo: nejdříve bylo pochopeno metafyzicky jako nezvratný mravní zákon, později jako „běh světa“ a v epoše symbolismu jako kosmický chaos, do něhož se jedinec musí vrhnout děj se co děj. Role chóru na scéně, satyrské výjevy a lyrická deklamace sugerovaly obraz vševládneho kosmického děje, plného protikladů. Je příznačné, že jediného uvedení na scéně se dočkala tragédie Annenského *Thamiris Kitharódos* v divadle Alexandra Tairova.

1.

Antická tragédie... musela vycházet z mýtu a její konflikt musel spočívat ve střetu dvou protikladných etických principů, z valné většiny v porážce subjektivního principu, eticky ztotožňovaného s nectností. [...] U Eurípida střet objektivního a subjektivního principu končí jako dříve zkázou subjektivního, ale zkázou fyzickou; morální převaha je naopak na jeho straně. V tom je Eurípídés předchůdcem palliaty: v ‚komedii pláště‘ vítězí osobní princip.¹

V těchto několika slovech vyjádřila ruská filoložka Olga Frejdenbergová konstitutivní podmínky dramatického žánru tragédie. U pojmu „objektivní princip“, jednoho z dvojice rozhodujících pojmů, můžeme předpokládat stálý význam: vždy bude znamenat přemoc nebo protiváhu „řádu“ vůči „principu subjektivnímu“, libovůli jedince. Zároveň však můžeme jeho obsah interpretovat různým způsobem: buď metafyzicky jako soubor všeplatných hodnot, nebo historicky jakožto empiricky vládnoucí „běh světa“ (sílu společenských konfliktů, přírody, kosmu). Vztah jednotlivosti vůči celku, individuálního zájmu nebo individuálního pohledu na svět vůči „majestátu

zákonu“ můžeme chápat jako ústřední ontologickou i etickou otázku evropsko-americké civilizace, což činí z tragického žánru jeden z jejích nejvážnějších projevů. Jiné civilizace tragédii jakožto umělecký žánr nemají, je výlučným jevem kultury naší.

Žádný z významných literárních žánrů nelze postihnout empirickým výčtem znaků, odhalení jeho konstituce si žádá principiálnější úvahy. Můžeme volit mezi několika hluboce rozdílnými přístupy: 1. na žánr může být pohlíženo jako na realizaci metafyzické koncepce (logicky možné ideje) určitého tvaru (tak tomu bylo za klasicismu); 2. žánry mohou být naopak pojaty čistě pragmaticky, jako naplnění požadavků, jež klade distribuce kulturních statků v konkrétních společenských poměrech (Boris Ejchenbaum vysvětluje formu románu-fejetonu a románu na pokračování ve třicátých letech 19. století rozšířením obecné vzdělanosti, rozmachem žurnalistického podnikání, jež umožnilo vyplácet autorům honoráře a tudíž i profesionalizaci literární práce); 3. mohou být pojaty jako rozvinutí elementárních komunikativních projevů do subtilní umělecké podoby (tak chápe Michail Bachtin román jako výraz mnohohlasé komunikace pozdně antického nebo moderního velkoměsta); 4. lze také uvažovat o existenciálním založení literárních útvarů, ve kterých se zračí životní situace člověka v určité epoše nebo civilizaci (tak postupuje Walter Benjamin ve spise *Původ německé truchlohry*). Tragédii je tak možno chápat jako vyjádření životní situace člověka formovaného evropskou (euroamerickou) kulturou.

Je potom příznačné, že tragédie byla vůdčím žánrem evropských literatur od počátku novověku, počínajíc *Sofonisbou* (1514–1515) Giana Giorgia Trissina, která je pokládána za první vzorové dílo evropského klasicismu, až po dobu romantismu. Poslední demonstrací ústředního postavení tragédie v literárním dění byla francouzská diskuse o romantismu vyvolaná dramaty Victora Huga ve dvacátých letech 19. století a v Rusku jasnozřivý, byť divadelně nerealizovaný (a ve své době nerealizovatelný) Puškinův dramatický čin, tragédie *Boris Godunov* (1824–1831). Posuny literárního vědomí se projevovaly během tzv. novověku především v proměnách tragédie i v proměnách teorií, které proměny tragédie samé provázely, mimo jiné ve změnách, jež doznala interpretace některých kategorií Aristotelovy *Poetiky*. Zájem o tragédii a navíc o tvorbu textů, jejichž autoři se chtěli vrátit k původním rysům tragédie antické, se znovu výrazně projevilo v období krize evropské kultury na přelomu 19. a 20. století. Dokládá to jak kontinuitu evropského duchovního života, tak vnitřní obměny jeho stabilního základu.

2.

Vývoj tragického dramatu provázely na počátku novověku spory o výklad Aristotelových kategorií. Polemiky o výklad Aristotela nebyly záležitostí čistě filologickou, básníci si v nich ujasňovali principy dramatického tvaru, který odpovídal jejich vidění světa. Tragédie přitom vždy svědčila o vnitřních rozporech světa, jehož povahu chtěli dramatičtí básníci vyjádřit.

V 17. století se rozpory týkaly především výkladu Aristotelových názorů na omezený čas a prostor tragického děje:

[...] tragédie se snaží, jak je to jen možné, vystačit s jedním oběhem slunce, nebo ho překročit pouze málo, kdežto epická báseň je časově neomezená. [...] Jak tedy musí mít každé těleso i živočich jistou velikost a ta musí být snadno přehledná, tak musí mít i děje svůj

rozsah a ten musí být snadno zapamatovatelný. Tento rozsah je omezen možnostmi představení a vnímavosti diváků, s uměním nemá nic společného [...] Nakolik je rozsah děje omezen přirozenou povahou věcí, vždy je krásnější děj delší, pokud ovšem je přehledný. Abychom to vymezili jednoduše: postačující měrou rozsahu děje je časové rozpětí, ve kterém může dojít podle pravděpodobnosti nebo nutnosti v posloupnosti událostí k přeměně neštěstí ve štěstí nebo štěstí v neštěstí.²

Přestože v Aristotelově *Poetice* nezaujímaly tyto výroky nijak významné postavení, věnovali výroky o optimálním rozsahu tragédie pozornost zejména zastánci tzv. přísné tragédie (neboli tragédie „pravidelné“, tj. koncipované podle Aristotelových pravidel), kteří požadovali, aby ona omezení, která Aristoteles jen naznačil, byla striktně dodržována. Proti nim vystupovali stoupenci volnějšího zacházení s jevištním časem a prostorem, opírající se mimo jiné o zkušenost španělského divadla „zlatého věku“.³

Zastánci přísné tragédie obhajovali svůj názor dvěma zcela rozdílnými argumenty. Především uváděli důvody ryze psychologické: podle jejich mínění si divák nemůže představit, že během doby, po kterou trvalo představení, uplynulo více času, než kolik sám strávil v hledišti, a že se změnilo místo děje, aniž by opustil své sedadlo. Pierre Corneille soudil (v *Traktátu o třech jednotách*, 1660), že by bylo ideální, kdyby se děj zobrazený na scéně během dvou hodin mohl v tomto čase také odehrát a kdyby mohl proběhnout v jediné komnatě, protože jeviště také zůstává beze změny. Jako zkušený dramatik však věděl, že to není skoro nikdy možné, proto doporučoval, aby délka děje nebyla ve hře výslovně zmiňována a lokalizace příběhu aby byla určena jen všeobecně (Paříž, Řím, Konstantinopol), takže děj může probíhat v různých zákoutích zvoleného místa, aniž by diváka rušila změna prostředí.⁴ V zásadě dochází v takovýchto úvahách k „výpadku ze znakové situace“: jako by se čas a prostor představení nestaly „označovaným“, ale splývaly s žitým časem a žitým prostorem diváka. Někdy zastánci přísné tragédie připouštěli, že hudba mezi akty může nahradit („označit“) větší množství uplynulého času, nežli představuje žitý čas divákův.⁵ Je však pozoruhodné, jak pomalu znakové pojetí divadelního prostoru a času zdomácňovalo.

Motivy tohoto všeobecně rozšířeného mínění vysvitnou, přihlédneme-li k druhé, závažnější poloze argumentů, jež byly na podporu přísné tragédie uváděny. Umění, stejně jako všechny jevy tohoto světa, je podřízeno věčným zákonům, které nelze svévolně porušovat: Aristotelés trvale platné zákony náležitého dramatického tvaru objevil, a proto jeho postuláty není možno pominout. Antonio Minturno v traktátu *Básnické umění* (1563) tvrdil, že pravda je neměnná: „[...] to, co je pravdivé jednou, bude pravdivé vždycky, v libovolné epoše, běh času nemá na pravdu vliv. Ačkoliv čas má v moci měnit zvyklosti a způsob života, pravda veškerým změnám odolává.“⁶ Podobně François d'Aubignac v pojednání *Divadelní praxe* (1657) prohlásil, že rozum věkem nestárne, takže není důvodu, proč by Aristotelovy zákony dramatického umění neměly platit i v jeho době (kn. 2, kap. 7).⁷ O více než sto let později Lessing v *Hamberské dramaturgii* (1767) praví, že „všichni přijímají dramatickou formu tragédie jako něco daného, co je takové proto, že je to takové, a co se tak ponechá, protože to bylo uznáno za dobré. Jediný Aristotelés se dopátral příčiny, ve svém výkladu ji však spíše předpokládá, než zřetelně naznačuje“.⁸ Teorie žánrů, kterou se vyznačovala klasicistní linie novověkého umění, se tedy neopírala podle mínění jejích zastánců o konvenci, ale byla odvozena z metafyzického základu, kořenila ve „světě idejí“. (To

je také důvod, proč byl román dlouho odsouván mimo soustavu uznávaných žánrů: prozaická epika byla komponována jako série dobrodružných nebo milostných příběhů, jimž nebyly vytýčeny pevné hranice a jež byly k sobě přiřazovány značně libovolně: ideální pravzor prozaických útvarů neexistoval. V téže době postihl stejný osud nekanonický žánr eseje.)

Příběhy přísné tragédie nebo klasického eposu měly povahu paradigmat lidských situací a mravních rozhodnutí, pro něž dobové nebo místní okolnosti neměly významu. Odehrávaly se podobně jako matematické operace mimo konkrétní čas a prostor, požadavek na omezení časového průběhu a místa konání znamenal tak abstrakci od času a prostoru vůbec.

Odpůrci přísného dramatického stylu, propagátoři „volné tragédie“, se uchýlovali též k argumentům psychologickým: François Ogier v předmluvě k dramatu Jeana Schélandra *Tyrus a Sidon* (1628) kritizoval dramatické autory za to, že ve snaze zachovávat jednotu času a místa hromadí do jediného dne příliš mnoho událostí a používají k jejich prezentaci „posly“ či „hlasatele“, takže děje vyznívají nepřirozeně. Zároveň však uvedl důvod podstatnější:

[...] duch každého národa, ale i jeho sklony ostře odlišují každý národ od ostatních [...] filosofie předpokládá, že rozum každého člověka, ať se již zrodil pod kterýmkoliv nebem, musí dospět k témuž názoru na to, co je nezbytné k dosažení nejvyššího blaha, a působit, aby podle možnosti sjednocoval všechny lidi při hledání pravdy – která může být jen jedna a tatáž pro všechny. [...] Řečtí básníci] působili v Řecku, v čemž dosáhli úspěchu, máme-li věřit úsudku vážených lidí oné doby, a proto půjdeme v jejich šlépějích tím lépe, jestliže vzdáme do jisté míry hold géniovi naší země a vlastnostem našeho jazyka. [...] Není tudíž vhodné, abychom se drželi pravidel, jež zachovávali staří, jako se drží slepec svého průvodce. Naopak, je nutno, abychom prostudovali tato pravidla se zřetelem k času, místu i lidem, pro které byla stanovena, a doplnili je či upravili k naší potřebě – což by schválil i Aristotelés. Neboť i tento filosof, který se snažil nastolit vládu nejvyššího rozumu a nevěnoval pozornost mínění lidu, neopomněl dodat, že básníci musí brát ohled na potřeby herců, aby jim umožnili provedení rolí, a též podle možnosti nemají zapomínat na omezenost a rozmary diváků. Není pochyb, že by souhlasil s přáním a názorem celého národa, a kdyby měl stanovit zákony pro hry, které se mají předvádět takovému netrpělivému a ke změnách náchylnému lidu, jak jsme my, zdržel by se toho, aby nás unavoval příliš častými zprávami poslu a nekonečnými chórovými partiiemi o půldruhém stu veršů (jak to činí Eurípidés ve své *Ifigénii v Aulidě*).⁹

Povaha literárních žánrů není u Ogiera zdůvodněna metafyzicky, nýbrž historicky: trvalé pravzory žánrů jsou nahrazeny historicky relativními požadavky vkusu. Takové pojetí bylo nepochybně bližší epoše nastávajícího historismu. (Za „volné tragédie“ můžeme pokládat i Shakespearovy historické hry. A. S. Puškin se příznačně zmiňuje, že ve svém *Borisi Godunovovi* následoval Shakespearovu příkladu „v jeho *volném* a mnohostranném zobrazení charakterů, v letmém a prostém nahození typů“.¹⁰)

Na pozadí myšlenkových postupů, jimiž byla zdůvodňována nutnost přísné tragédie nebo oprávněnost tragédie volné, se rýsuje zásadní ontologická otázka. Přísná tragédie vychází z představy, že svět je prostoupen všepřonikajícím řádem, kterému se musí jedinec podříditi a jehož nároky musí uznat jako nesporné. Jestliže se jedinec z řádu vymkne nezřízenou touhou (po moci, slávě, rozkoších), postihne jej zkáza.

Volná tragédie vzniká naopak na půdě představy o „velkém divadle světa“, které je kolbištěm rozmanitých individualit, soupeřících (čestně i nečestně) o uskutečnění svých tužeb.¹¹ I ve volné tragédii však panuje baladická spravedlnost a trest za viny, jemuž se člověk podrobí v zoufalství a v pokoře, zlomen trestající silou: trest se však prosazuje fakticky, nikoliv všeobecně zřejmou mravní nutností, hrdinům i divákovi je líto, že vše nedopadlo jinak (což je záležitostí nikoliv tragédie, ale truchlohry). Pořádku světa nelze uniknout.

Polemikou o tragédii bylo již v počáteční fázi novověkých literatur vyznačeno problémové jádro, které se stane trvalým východiskem moderní tragédie (ale též moderního románu). Je to pojetí člověka jako bytosti slabé, ovládané bezprostředními psychickými pohnutkami, tužbami a city, rozmanitými „nároky srdce“, tedy pojetí člověka jakožto věci mezi věcmi tohoto světa, ale zároveň jako bytosti, která je s to dospět k reflexi neosobně platných hodnot, neboť je nadána inteligibilními schopnostmi a tedy může (má) tyto pohnutky přemoci. Tragédie se může klonit k tomu či onomu pólu, k „řádu“ či k „nárokům srdce“, konflikt mezi oběma polohami však platí všeobecně. Ani obhajoba „přísné tragédie“ nebyla obhajobou humanistické učenosti, ale vyrostla z představy o člověku jakožto stvoření, které je povinno vymanit se z bezprostřední tíže psychických pohnutek, vnějších vlivů či tradice a překročit tak své vlastní meze. Jeden z odpůrců volné tragédie, Jules de La Mesnardière, se vyjadřuje ve své *Poetice* (1640) pohrdavě o plebejské mentalitě a při té příležitosti zavrhuje názor Lodovica Castelveta, že divadlo má především bavit prostý lid:

[...] podívaná, předváděná v tragédii, může být prospěšná jen velikým duším, jež jsou za svou velikost zavázány buď vysokému původu, buď vynikajícím schopnostem, nebo ušlechtilé výchově. [...] Představovat si, že toto obludné zvíře [tj. dav, V. S.] se může kochat správně vystavěnou fabulí, silnými vášněmi a dokonalým vyjádřením citů, znamená obdařit je schopnostmi pro ně nedostupnými a očekávat rozumný soud od samého nenávistníka Rozumu.¹²

3.

Konflikt mezi empirickými pohnutkami psychiky a požadavky „řádu“ se během 18. století zniternuje a přenáší se do samé mysli hrdinů: vnitřně rozporuplný hrdina se stane ústřední postavou novověké tragédie (ale též románu). A ještě jeden posun nastává: váhy sympatií se sklánějí stále více k misce empirické psychiky, elementárního citu, nevypočitatelné a neukojitelné jedinečnosti, která původně byla jen zátěží mravně sebevědomého ducha. Rehabilitace citovosti měla za následek i proměnu zájmu o teze Aristotelovy *Poetiky*: do popředí se místo jednoty času a děje dostává výklad Aristotelovy ne zcela jasné definice katarze: v tragédii „soucitem a strachem se dosahuje očištění takových pocitů“.¹³

V počátcích novověku byla katarze rovněž (stejně jako „jednota“) interpretována především psychologicky – jako očištění od zločinných vášní a výchova ke stoickému poměru k životním neštěstím nebo k uspokojení nad schopností soucítit s cizími strastmi.¹⁴ Pierre Corneille soudí v *Traktátu o tragédii a o způsobu, jak ji pojmut v souladu se zákony pravděpodobnosti nebo nutnosti* (1660), že toto místo *Poetiky* není pro Aristotela nijak podstatné, je to prý pouze „kouzelná idea, která se nikdy nenaplní“: Sófočkova tragédie o Oidipovi může, jak se domnívá Corneille, diváka očistit

nejspíše od touhy předvídat budoucnost, neboť taková touha nás vrhá vstříc oněm neštěstím, kterých se stůj co stůj chceme vyvarovat.¹⁵

G. E. Lessing v *Hamburské dramaturgii* odmítl Corneillovy interpretace Aristotela, a to zejména pojmu katarze (mimo jiné přenesl působení „soucitu a strachu“ z dramatické postavy na divákovu percepci). Přesto ve své úvaze dospěl k podobným výsledkům jako Corneille. Analyzoval rovněž psychologii soucitu a strachu (před slovem „strach“ dával přednost výrazu „bázeň“, něm. „Furcht“) a poukázal na jejich vzájemnou spojitost („bázeň je soucit vztahovaný na nás samy“¹⁶). Odlíšil navíc soucit od všeobecné filantropie a uzavřel v morálním duchu, že „očišťování nezáleží v ničem jiném než v proměně vášni ve schopnost k ctnosti“.¹⁷ Přesto však se u něho objevuje významný rozdíl. Soucit je chápán jako cit vnitřně rozporný („smíšený“ podle tehdejší terminologie), slučující „nelibost nad fyzickými nesnázemi předmětu, který milujeme“, ale zároveň lásku k němu: „Tato nelibost vyplývá z pouhé představy jeho nedokonalosti, tak jako naše láska vyplývá z představy jeho dokonalosti; a ze směsi této libosti a nelibosti vzniká smíšený pocit, který nazýváme soucitem.“¹⁸ Výsledkem tragického děje pak není potlačení zhoubného citu ve prospěch citu jiného (neřesti ve prospěch ctnosti), ale dosažení harmonické vyrovnanosti:

[...] najdeme u každé ctnosti na té i na oné straně extrém, mezi kterými se ona ctnost nachází; má-li tedy tragédie změnit náš soucit ve ctnost, musí být s to očistit nás od obou extrémů soucitu; totéž platí i o bázni. Přihlížíme-li k soucitu, musí tragický soucit nejen očistit duši toho, kdo má příliš mnoho soucitu, ale i duši toho, kdo jej pocituje příliš slabě. Přihlížíme-li k bázni, musí tragická bázeň nejen očistit duši toho, u koho každé, i nejvzdálenější, i nejnepravděpodobnější neštěstí vyvolává strach. Stejně musí tragický soucit, pokud jde o bázeň, bránit tomu, co je příliš, i tomu, co je příliš málo, a totéž musí opět činit tragická bázeň, pokud jde o soucit.¹⁹

Samozřejmě tu nejde o zaujetí psychologického nebo morálního stanoviska, ale o postižení situace člověka, bytosti slabé, která již nemůže usilovat o sošnou dokonalost, jen o vyrovnaní rozporů, v zásadě nepřekonatelných. Odpovídá tomu i kompozice vlastní Lessingovy tragédie *Emilia Galotti* (1772): vládce malého italského státěčku se chce zmocnit dcery starého důstojníka; otec, muž římských ctností, chce dceru před zneuctěním zachránit, a proto ji probodne dýkou. Vladař komentuje v závěru hry události replikou, jak těžce musí bojovat s lidskými city i ten, kdo má být „strážcem zákona“: „Mé srdce je obětí ubohoučkého státního Zájmu“ a „knížata jsou lidé“.²⁰ Požadavky obecného zákona (cti) kladou na každého člověka vysoký nárok, ale všichni zároveň podléhají citům, nikdo jich není ušetřen. Není cílem života, aby lidé city vymýtili, proto jsou odsouzeni k věčným rozporům.

Cesta k modernímu pojetí tragédie je tak otevřena. U hlavních představitelů německého klasického idealismu byly tyto protiklady různě definovány, jejich náplň se měnila, avšak v zásadě nebyl tento obraz opuštěn. Friedrich Schiller hovoří přímočaře o protikladu rozumové a smyslové přirozenosti v člověku:

[...] podle vztahu, v jakém se nachází mravní přirozenost člověka k jeho přirozenosti smyslové, se také řídí stupeň svobody, jenž může být v afektu uhájen; a jelikož se pro nás, jak známo, v morální oblasti žádná volba neodehrává, smyslový pud je naproti tomu podřízen zákonodárství rozumu a tedy je, nebo přinejmenším má být, v naší moci, je potom zřejmé,

že ve všech afektech, jež mají co činit se sobeckým pudem, je možné si zachovat úplnou svobodu a mít kontrolu nad stupněm, jehož mají dosáhnout. Ten bude tím menší, čím více si morální smysl člověka udrží převahu nad pudem k blaženosti a čím více bude díky poslušnosti všeobecných zákonů rozumu zmírněno sobecké lpění na vlastním individuálním já. [...] Tragický básník tedy dává oprávněně přednost smíšeným charakterům a ideál jeho hrdiny je na půli cesty mezi charakterem zcela zavrženímhodným a dokonalým.²¹

Ústředními postavami jeho divadelních her jsou proto (na rozdíl od Lessinga) postavy váhající, rozpolcené mezi citovými vazbami a vědomím mravní povinnosti (v prvním období jeho tvorby), nebo vnitřním světem a historickou nezbytností (ve zralém období). Titulní hrdina jeho „republikánské tragédie“ *Fiesco a jeho janovské spiknutí* (1783) se podobá požívačnému vladaři z *Emilie Galotti*, který u Lessinga stojí na okraji vlastního děje: u Schillera se naopak sám vnitřně konfrontuje s požadavky republikánské ctnosti. Schillerův *Valdštejn* (1798–1799) se hrozí, že jeho niterné, potají hýčkané sny se musí střetnout s během světa a s železnými zákony historie.

Hegel navíc určuje rozdíl mezi tragickým rozporem v dramatu antickém a novověkém: „Původní tragično spočívá [...] v tom, že v rámci takové kolize mají obě stránky protikladu, každá pro sebe, *úplnou oprávněnost*, kdežto na druhé straně jsou s to prosadit pravý kladný obsah svého účelu a charakteru jen v podobě negace a úhony druhé, stejně oprávněné možnosti, a proto ve své mravnosti a právě tak proti ní upadají ve *vinu*.“²² Hegelovu pojetí odpovídala nejvíce Sofoklova *Antigona*: „Antigona uctívá pouto krve, podzemní božstva, Kreón pouze Dia, vládnoucí mocnost veřejného života a veřejného blaha.“²³ Rozpor by bylo možno vyložit i tak, že thébský vládce Kreón prosazuje svým zákazem, že nesmí být pohřbeni vzbouřenci proti obci, pragmatické pozemské cíle, kdežto Antigona, která se rozhodne splnit povinnost vůči mrtvým, pohřbít je a oplakat, zastupuje zákon vyšší, kosmický. Nicméně obě polohy jsou mravně oprávněny, stojí proti sobě nikoli zlo a dobro, nýbrž dvojí stejně podstatný nárok:

Konečný výsledek tragické zápletky nevede k žádnému jinému východisku než k tomu, že oboustranné oprávnění obou bojujících stran se sice osvědčí, ale že *jednostrannost* toho, co obhajují, je odvržena a že se vrací nerušená vnitřní harmonie, onen stav chóru, který vzdává všem bohům touž nezkalenou úctu. Pravdivý vývoj spočívá toliko v překonání protikladů jako *protikladů*, v usmíření mocností jednajících, které se ve svém konfliktu snaží o to, vzájemně se popřít.²⁴

V novodobé tragédii je poměr obou poloh podle Hegela problematičtější. Nestojí tu proti sobě dvě mravní síly, nýbrž síla vnějších poměrů a jedinečný charakter hrdiny: „[...] právo subjektivity jako takové, které se shledává jediným obsahem a uchopuje lásku, osobní čest atd. jako výlučný účel takovým způsobem, že ostatní poměry mohou se jednak projevit jen jako vnější terén, po kterém se tyto moderní zájmy pohybují, jednak stojí pro sebe v konfliktu s požadavky subjektivní mysli.“²⁵ A dále: „[...] konflikt, k němuž vnější předpoklady jsou ovšem podnětem, je bytostně obsažen v *charakteru*, jehož individua ve svých vášních nejsou poslušna proto, že je substantiálně oprávněna, nýbrž protože jsou jednou už taková, jaká jsou.“²⁶ Oprávněnost si tedy osobuje lidský jedinec jako takový, aniž by jeho si mohl činit nárok, že zastupuje obecně platnou mravní hodnotu. Ovšem i „běh světa“, obecné poměry jsou také pou-

ze „takové, jaké jsou“, jejich oprávněnost je pouze v tom, že skýtají každému jedinci životní oporu. Jak je zřejmo ze Schillerovy tragédie *Valdštejn*, stojí Valdštejnovy ctižádostivé plány na císařskou korunu a na uzavření míru v Německu proti tradiční úctě k pomazané hlavě a zaběhnutému pořádku. Obecně platná mravní hodnota se vytrácí nejen z jedinečného vědomí, ale i z „běhu světa“, „síla poměrů“ je dána empiricky, vůlí lidského množství: v dramatu se proto objevují davové scény, mimo jiné Schillerův klasický *Valdštejnův tábor*. Motivace konfliktu je tudíž v novodobé tragédii mnohem povrchnější nežli v tragédii řecké.

Zcela protikladné řešení tragického konfliktu navrhl ve *Filosofii umění* F. W. J. Schelling (přednášky 1802/1803 v Jeně a 1804/1805 ve Würzburgu). Zásadní Schellingova formulace je dosti jednoduchá: „Podstatným v tragédii je tedy skutečný zápas svobody v subjektu a nutnosti objektivního, kterýžto zápas nekončí tím, že jedno nebo druhé podlehne, nýbrž tak, že obě se objevuje jako vítězné i poražené zároveň v plné indiferenci.“²⁷ Schellingova myšlenka však nabývá hloubky v souvislosti s jeho pojetím individuální svobody, vztahu vědomého a nevědomého konání, k němuž se v různých fázích svého filosofického vývoje vrací. Vědomé i nevědomé musí být ve svém projevování odděleno, v konečném výsledku se však musí setkat. Orgánem tohoto setkání je zejména umění:

Tato dovršená identita, jež nemůže dospět k žádnému vědomí a září nám vstříc pouze z výtvaru, je pro vytvářející sílu právě tím, čím je pro jednajícího osud – tj. temná neznámá moc, která připojuje k fragmentární svobodě to dovršené či objektivní; a jako ona moc, která skrze naše svobodné jednání bez našeho vědění, a dokonce i proti naší vůli realizuje *nepředpojaté* účely, je nazývána osudem, pak ono nepochopitelné, co bez přičinění svobody a v jistém smyslu i navzdory svobodě, v níž před sebou věčně prchá to, co je v oné tvorbě sjednoceno a připojuje k vědomému objektivní, je označováno temným pojmem *génia*.²⁸

„Nutnost“, „objektivita“, „osud“ atd. nejsou tedy v Schellingově názoru postaveny proti „svobodě“ či „vědomí“, obě polohy k sobě navzájem tíhnou a v ideálním průmětu se stýkají. Vyplývá to logicky z Schellingovy ontologie, ve které je veškeré jsoucno, od nejprimitivnějších projevů po jevy nejsubtilnější, prolno společnou kreativní energií, takže člověk, propadající osudu, se vrací do lůna všeobjímajícího tvořivého kvasu, jeho záhuba znamená probuzení ve vyšším celku. Toto pojetí se v jeho díle postupně modifikovalo, ale nikdy nebylo zcela opuštěno:

Je-li lidský duch příroda organizující sebe samu, jsoucno, které se formuje zevnitř, pak něco takového neexistuje jen v člověku, nýbrž neméně i v celé přírodě. Ve všem reálném je vždy již „ideální“. Proto je v každé organizaci cosi symbolického a každá rostlina je již skrytým duševním rysem. Poněvadž je v našem duchu nekonečné úsilí organizovat sebe sama, musí se i v zevním světě projevat obecné tendence k organizaci. [...] Vytrvalý a pevný pochod přírody k organizaci dosti zřetelně prozrazuje živé puzení, jež zápolíc s hrubou hmotou jednou vítězí a jednou podléhá, jednou vystupuje ve volnějších, jednou v omezenějších formách. To je všeobecný duch přírody, který postupně utváří hrubou hmotu podle sebe. Od mechového pletiva, na němž je sotva patrná nějaká stopa organizace, až k zušlechtěnému tvaru, který jako by odhodil pouta hmoty, vládne jeden a týž pud, který se snaží pracovat podle jednoho a téhož ideálu účelnosti a do nekonečna vyjadřovat jeden a týž pravzor, čistou formu našeho ducha. [...] Nelze pochybovat o tom, co se nám denně odehrává před očima. Ve věcech mimo nás tkví produktivní síla. Avšak tato síla je

pouze duchovní síla. Věci, které nás obklopují, nejsou nikdy pouhé hmotné věci. Mohou to být toliko výtvoř, toliko produkty ducha.²⁹

Schelling tedy povýšil znovu „běh světa“ či „sílu poměrů“ na úroveň ontologicky rozhodující a mravně závazné veličiny, nejenom vnější moci.

4.

Rozpor, který vykrytalizoval mezi Heglovým a Schellingovým pojetím tragického konfliktu, resp. onoho protipólu individuální vůle a celkového řádu věcí, se stal východiskem ruské tragédie v epoše symbolismu. „Běh světa“ je buď chladným mechanismem, souběhem vůlí, nebo kreativním, dynamickým, a tudíž hluboce oprávněným a vábívým principem.

Probuzení zájmu o tragédii, jež nastalo na přelomu 19. a 20. století a jehož nejvýznamnějšími představiteli byli Richard Wagner a Henrik Ibsen, nelze přičíst pouze magickému vlivu Nietzscheho raného spisu *Zrození tragédie z ducha hudby*. Bezesporu souviselo se skutečností, že epocha přelomu 19. a 20. století chápala sebe samu jakožto „konec věku“, kdy je třeba ověřit (nebo zavrhnout) základy evropské civilizace.

V ruské kultuře té doby byl navíc obnoven intenzivní vztah ke kultuře antického Řecka, který do té doby měl spíše dekorativní podobu. Nyní byla chápána řecká kultura (a především tragédie) jako zdroj, z něhož lze odvodit principy očekávané kultury nové (nejvýznamnějším představitelem tohoto pojetí antiky byl klasický filolog F. Zelinskij). V závažných uměleckých dílech novověku byla shledávána dávná antická osnova: symbolista Vjačeslav Ivanov spatřil v Gogolově komedii *Revizor* nikoliv satiru na společenské zlořády, nýbrž dávný aristofanovský smích pospolitosti nad sebou samou.³⁰ Vznikla navíc řada dramatických děl, která byla koncipována jako více či méně důsledná stylizace antických tragédií, včetně jejich konstrukčních zvláštností (chór bakchický, chór satyrů, písňové strofy, antistrofy, vůdce chóru koryfej, účast mytických bytostí a bohů na ději atd.). Vytvořili je znalci antické kultury mezi spisovateli, jako byl básník, dramatik, filosof a archeolog Vjačeslav Ivanov, nebo autor intimní lyriky, klasický filolog a překladatel Eurípida Innokentij Anněnskij. Věnovali se jim však i autoři, pro něž vztah k antické kultuře nebyl profesní záležitostí – prozaik a básník Fjodor Sologub, básníci Valerij Brjusov a Marina Cvetajevová. Boris Ejchenbaum soudil, že tragédie na rozdíl od románu je perspektivním žánrem v avantgardní literatuře 20. století:

Zdá se, že nejbližší budoucnost nenáleží románu ani lyrice, ale dramatu. Intimní, „rodinné“ formy ztratily svou přitažlivost. Vyvstala potřeba velkých forem, zvukně řeči, strhujícího slova. [...] Jsou zajímavé příznaky, že budoucí ruská tragédie nebude vycházet z Ibsena, který se nám stal náhle cizí, a dokonce ani ze Shakespeara, kterého příliš kanonizovalo naše staré divadlo, ale z vysoké klasické tragédie v duchu Friedricha Schillera nebo Francouzů 17. století. Už se rýsuje cesta k překonání školáckých představ o „lžiklasické“ tragédii. Lživé jsou tyto představy, ale nikoliv tragédie sama.³¹

Tyto úvahy byly součástí snah o reformu tradičního divadla, jež měla především obnovit mysterijní podstatu divadelního jednání, tj. spojení všech účastníků, účinkujících i diváků, v prožitku katarze. Formulace reformního programu byla dodatečně

shrnutá ve sborníku *Divadlo. Kniha o novém divadle* (1908).³² Spojujícím článkem pokusů o návrat k původním formám tragédie a k její antické podobě byla reflexe nad ústřední otázkou novověkého života – individualismu či titanismu. Hrdinou tragédií v této epoše byl vždy člověk, který chce prosadit v „běhu světa“ stůj co stůj svou vlastní bytost. Rozdíl, který se vytříbil mezi Schellingem a Hegelem, totiž zda ony nadosobní síly (božstva) reprezentují kosmický zákon, a tak požívají vyššího oprávnění, nebo představují jen empirický „běh světa“ (ustálené zvyky, lidské mentality, dav), je v tragédiích převrácen a natáčen z různých stran.

Nejsoustavněji je teoretický projekt tragédie vyjádřen v esejích Vjačeslava Ivanova. Ivanov soudí, že tragický konflikt nemůže být vyvolán zevně:

[...] vnější střet protikladných mocností, jež si nelze představit v původní jednotě, mocností vzájemně si cizích nebo náležejících k různým sféram (jako např. síla přírody a síla lidského ducha), nemůže být námětem tragického umění. Právě tak obraz vnitřního života osobnosti, která je rozpolcena na tužby, jež nejsou spojeny jednotčím zákonem charakteru, osobnosti rozporuplné, která nebyla s to vytvořit sama sebe ze svých nejhlubších kořenů, nemá v tomto umění místo.³³

Ivanovův požadavek, na prvý pohled čistě formální, odkazuje opět, podobně jako u Schellinga, k ontologii: „bytí musí od počátku v sobě skrývat jistou podvojnost – nikoliv jako rozpolcenost, nýbrž jako vnitřní plnost. Pouze růstem a plným projevem tajících se v něm energií nabývá rysů rozčleněnosti a rozporů.“³⁴ Tragický děj pak spočívá podle Ivanova ve spění k všezavršující jednotě, k vědomí, „které nás spojuje s kořeny bytí a rozšiřuje naši individualitu ke hranicím všelidského a kosmického souznění“.³⁵ Všichni lidé se podílejí na celistvém dění kosmu, dramatický konflikt má vyústit v překonání jedincovy izolace. To napovídá též Ivanovova theogonie, vyložená v tragédii *Prométheus* (1919). Do Pandořiných úst je vložen monolog o kosmickém dění: v každé bytosti, božské i lidské, žhne kreativní plamen, „slunce myslí“, nikoliv užitný pozemský oheň. Tento plamen je však třeba probudit, „nechat vyšlehnout k nebesům“ a založit tak „svobodné bytí“.³⁶

K bohům (kosmickému zákonu) se člověk může, ba má přiblížit. Vlastní dramatická interakce se rozvíjí mezi „hrdinou“ a lidským společenstvím, jež znázorňuje chór a ve kterém chce hrdina „božský oheň“ roznítit. Ivanov věnuje proto úloze chóru značnou pozornost:

Jestliže jak hrdina, tak chór představují momenty probuzeného duchovního uvědomění a jestliže konají v souladu s energií, jež je každému dána, tj. hrdina podle zákona iniciativy, chór podle zákona stability, která strana pak převáží v harmonickém vyrovnání souboje našich soucítění? Převahu nepochybně získá chórové vědomí, ale nikoliv to, jaké bylo na počátku, nýbrž to, jakým se stalo po uskutečnění hrdinova počínu. Chór vnímá a postihuje hrdinovo konání, následuje ho, nebo zčásti s ním souhlasí a zčásti odsuzuje to, v čem překračuje přijatelné meze, prožívá jako vinu a přečin, když porušil jakési svaté hranice, a pokud takové porušení vede k hrdinově zkáze, vykoná nad ním posmrtný soud, odmění sborovým uznáním vše, co bylo v jeho činech dobré, a vše, co bylo zlé, bude považovat za pomstěné a oslaví trpitele pláčem a tryznou. Úplný rozkol mezi pravdou hrdiny a pravdou chóru však nastat nesmí...³⁷

Chór je pro Ivanova východiskem pro hrdinovy činy i jeho protihráčem: měl by to

být ovšem ideální chór, který je schopen dospět k přijetí kosmického zákona spolu s hrdinou. Tak zní teoretický požadavek. V měšťanském dramatu 19. století „chór“ poklesl na úroveň „společenského prostředí“ či davu, podle Ivanova však stačí pouze náznak skutečné pospolitosti, aby chór přestal být pouhým pozadím tragického děje. Dokázal to podle jeho mínění Čechov ve svých hrách, kde jsou předvedeny „nesouvislé úločky rozpadajícího se života“, ale diváci jsou spojeni se scénickým dějem silnou a jednotící naladěností, která z nich činí „jednotlivé duchovní tělo“. U Richarda Wagnera je „pospolitý hlas lidstva skryt v harmoniích orchestru“.³⁸

Hrdina v dramatech Vjačeslava Ivanova tedy na jedné straně zápasí (podobně jako u Friedricha Schillera) se „smyslovou přirozeností“, jíž jsou všichni podrobeni a jež každého izoluje, na druhé straně s vůlí božstev, která jeho duchovnímu vzestupu brání. Člověk je ze své podstaty slabý, božský oheň v něm sotva doutná, Prometheus proto žádá svou matku bohyni Thetis, aby mu stvořila ženu, která by do sebe nasála slabosti jeho duše a tím jej od slabosti osvobodila (je mu to splněno v postavě proradné Pandóry, která je skrytou polovinou jeho duše). Chór je též rozložen na jednotlivá individua, v jeho hlasu jen zřídka zaznívá mravní zaujetí, častěji je hlasem vrtkavého davu: chór Prométhea nejdříve proklíná, posléze jej velebí, ale nedokáže jej ochránit před silou temných démonů. Scény chóru připomínají u Ivanova vystoupení davu ve Shakespearově *Juliu Cézarovi*, nebo ještě spíš v Puškinově *Borisi Godunovu*. V rozloženosti dvojakosti lidské pospolitosti se tak zračí rozpor, který se projevil mezi Hegelovým a Schellingovým pojetím nadosobního dění (a vzdáleně i mezi tragédií pravidelnou a volnou): buď je to dav poháněný empirickými pohnutkami, anebo reprezentant kosmického či mravního zákona.

5.

Co je tedy pro člověka zákonem? Má vzdorovat bohům a vzepnout se k podílu na kosmickém dění a k věčným principům, nebo má poslechnout jejich varování a uznat za svůj zákon pozemskou tíži a slabost „malého člověka“?

Otázku, jaké povahy je onen zákon světa, nalezneme na dně všech antikizujících tragédií ruského symbolismu. Za stěžejní dílo tohoto druhu je považována rekonstrukce nedochované Aischylovy tragédie *Tantalos* od V. Ivanova (1905; Ivanovova rekonstrukce může být chápána jako samostatné dílo).³⁹ Dříve a zdařileji uskutečnil podobný záměr Innokentij Anněnskij v tragédiích *Melanippa Moudrá* (Melanippa-filosof, 1901) a *Ixión vladař* (Car' Iksion, 1902), o něco později v tragédiích *Láodameia* (1906) a *Thamyris kitharódos* (Famira-Kifared, 1906, vyd. posmrtně 1913). Současně s Anněnským zpracoval námět o Láodameji a Prótesiláovi Fjodor Sologub v tragédii *Dar moudrých včel* (Dar mudrych pčel, 1907), v letech 1911–1912 se prótesiláovského námětu ujal Valerij Brjusov v dramatu *Mrtvý Prótesiláos* (Protesilaj umeršij). Každá z těchto tragédií představuje určitý stupeň v nástinu výchozí otázky.

(Spasitelé)

Mesianistické poslání jedince v duchu tradičního titanismu proklamoval podobně jako Vjačeslav Ivanov v *Prométheovi* Valerij Brjusov. Posloužil mu rozšířený mýtus o řeckém válečníku Prótesiláovi, který se připojil k výpravě proti Tróji a jako první podle věštby po vystoupení z lodi padl. Prótesiláos zanechal doma svou nevěstu Láo-

dameiu, od níž odešel po skončení svatebního obřadu, aniž by ji učinil ženou. Láoda-meia si jej proto vyprosila od bohů na jedinou noc z říše mrtvých zpět. Když se Prótesiláos musel vrátit do podsvětí, spáchala sebevraždu, aby mu mohla být stále nablízku. Chór i občané města vyzývají oba hrdiny, aby nesli svůj osud stoicky vyrovnaně, jen Prótesiláos po darované noci pronese věštbu:

Poslyšte moje proroctví. / Povstane člověk silnější / než Hromovládce-bůh. / Na skalách Kolchidy on orla usmrtí / a pouta strhne Titánu, který tam nevinný / je přikován, že poznal bohů tajemství. / Dia i jeho sluhý svrhne do hlubin / a pro nás nešťastníky vstoupí do pekel / a ke světlu nás smutné vyvede.⁴⁰

Touha pozemšťanů vyústila v duchu tradičního titanismu soteriologickým mýtem, který je příslibem, že budou zbaveni pout božské vůle (zákona).

(Rouhači)

Složitější řešení tragického konfliktu nastiňují dramata Innokentije Anněnského. Proměňuje se zejména psychologie hrdinek, procházející řadou proměn: odpovídá tomu i Anněnského verš, v dramatech většinou pětistopý nerýmovaný jamb (blank-vers), příznačný pro Shakespeara, což samo o sobě sugeruje představu dynamického a mnohostranného pojetí charakteru. Na rozdíl od Vjačeslava Ivanova a Valerije Brjusova nespojil Anněnskij otázku prosazení touhy jedinice s mesianistickým posláním. Hrdinové trvají jenom na právu svého (rodičovského či milostného) citu. Melanippa chrání své děti, které tajně jako neprovdaná dívka zplodila bohu Poseidónovi a na jeho příkaz je odložila na královských pastvinách, kde je odkojila kráva. Příslušníci její obce (Magnésie) se obávají, že její děti jsou démoni, a chtějí je přinést za oběť bohům. Pozoruhodná je obhajoba Melanippy: před králem pronesla výklad filosofické kosmogonie (který podle svědectví obsahovala i nezachovaná Eurípidova tragédie, již se Anněnskij inspiroval: je zajímavé, že to je v podstatě Anaxagorova kosmogonie, Anaxagorás byl Eurípidův přítel):

Veškerý tento svět a všechno v něm, / co žhne, hasne, roste, hemží se a zmírá... / všechno je věčné, králi můj... Zpočátku / věci se mísily jen bez ladu. / A Chaos, náš prvobytný svět, / byl plný semen nerozvinutých. / A každé z nich zárodek věcí / nevidaných skrývalo [...] / Ten svět by mrtev byl, kdyby Duch / či božstvo nejvyšší ta zrna vichrem / nezvedlo a nezvířilo tak, že některá / se spojila, a jiná od sebe pryč prchala... / Ten duch vším proniká a není stvoření, / ve kterém by, čistý a věčný, nedýchal... / A v naší hrudi silněji než / ve tvorech ostatních... Kdo však / okusil jeho vábení a vládu bezmeznou, / bez hrůzy a odporu na víru / ochablých duší patřit nemůže...⁴¹

Melanippa je za „podivnou pýchu“ („hybris“) své řeči, odporující helénským mravům, odsouzena k oslepení (i Eurípidův přítel Anaxagoras musel pro bezbožnost opustit Athény). Strnulost mravní tradice zdůrazňují chórové zpěvy, koncipované jako ohlasy rolnických a pastýřských písní, opakujících dávné a tajemné mytické obraty či zaříkání. Melanippa přijme trest, ale nezdrží se výkřiku:

Ó bože, ó jasná myslí má! / Ať krev mé oči zaplaví, / ať srdce moje bolí... Ty však, duchu, / ve mně nezhasni. Osud svůj / za štěstí temných duší nesměním.⁴²

Rouhá se i Anněnského Láodameia, ačkoliv jen trvá na své lásce k padlému Prótesiláovi. Bůh Hermés hovoří o všeobecném lidském údělu – velké lhostejnosti kosmu:

Viděl jsem tolik muk, / že pro soucit v mém srdci není místa. / Utěší-li se vdova, nebo zahyne? / Vždyť je to jenom list – opadne ze stromu, / anebo na větvi se ještě chvíli třepotá?⁴³

Láodameia svůj pozemský osud, určený vůlí bohů (řádem světa), nepřijme a vrhne se do ohně.

(Ti, co pozemský úděl přijali)

Dar moudrých včel Fjodora Sologuba je nejvíce symbolické drama mezi replikami antických tragédií a prótesiláovského mýtu. Typické prvky antické tragédie jsou proměněny v symbolické rekvizity: namísto chóru šeptají čeříci se vlny řeky Léthé, šumění rákosu se chvílemi projasní v šepot, tiše promlouvají stíny předků, vzdychají blede postavy právě zemřelých. Všechno je ponořeno do šera a mlhy, v níž čas od času prokmitnou mrtvolně fialové záblesky. Text je psán mírně rytmizovanou prózou, scény zpívajících a tančících družek Láodameji a divoženek, koncipované v krátkých trochejských verších, představují mystérium chórové extáze, kdy splývají protiklady života a smrti, „ano“ i „ne“ v kosmickou jednotu.

Podsvětí (smrt) dává zapomenout na utrpení i radosti, znamená věčnost a neměnnost. Věčnost je ovšem nicotou, nic nenahradí „sladké záchvěvy života“, „živý pokrm lidského těla“, „pozemské tělo prozářené sluncem“. I královna podsvětí Persefoné by chtěla „rvát živé maso a pít živou krev teplého těla“, upíná se k „proměnlivým a falešným pocitům, k prchavým stopám nad propastí světové pustiny“, k „pomíjivým pozemským maskám“. Lidé stejně jako Persefoné netouží po temné věčnosti, do šumu rákosí zaznívá vzdálený Prométheův křik, vyhrožující Diovi, že zlomí svá pouta, Láodameia trvá na pozemském „poutu lásky a věrnosti“. Bohyně Afrodité jí však místo živého Prótesiláa nabídne voskovou sochu, s níž se může potěšit. Je to „dar moudrých včel“, klamná útěcha pro pozemšťany (motivy včel, medu a vosku se neustále vrací jako symboly pozemského života, jeho sladkých i bolestných bodnutí a prchavých okamžiků štěstí). Sama Afrodité se pozemšťanům může zjevit v podobě ošklivé staré otrokyně a jen pro zrak sochaře Lýsippa se v její podobě na chvíli vynoří obraz ideální krásy.

Lidé sice touží po trvalosti citů a po věčné památce hrdinských činů (chtějí se podobat bohům), přesto žijí smíření s okovy země, myslí „na dům i na město“, jediným darem života vždy budou krátké chvíle radosti. Věčnost existuje jen ve smrti, tedy v zapomenutí a nicotě. Tento osud zvolila Láodameia.

(Tragická hrdost)

Hrdinové dvou dalších dramát Innokentije Anněnského nastiňují jinou polohu tragického konfliktu. Drama o Ixiónovi Anněnskij nazývá „zpracováním mýtu o ‚nadčlověku‘ helénského světa“.⁴⁴ O tom, co předcházelo jeho tragické vině (věrolomná vražda tchána, který požadoval slíbené výkupné za nevěstu), Ixión jen vypráví. Zeus jej očistil a pozval k hostině bohů na Olympu. Ixión ale znovu porušuje tradiční hierarchii hodnot: váhá, zda má pozvání přijmout, nechce být loutkou v rukou bohů:

Což nesmím o svém životě, / tom rmutném zbytku hraček, / které mi Kronid vhodil do kolébky, / sám rozhodnout? Proč potom / svobodu do hrudi vložili jste mi, ó bozi? / Jsem nebem vyvolen – a přesto mám / větru či vlnám mořským závidět? ⁴⁵

Na Olympu vzplane Ixión láskou k bohyni Héře: verše, ve kterých se ze svého citu vyznává, tvoří jádro dramatu. Neuznává hranici mezi bohy a lidmi, bohyně klamu Apaté mu však v noci lásky podstrčí místo Héry mlžný přízrak (podobně Afrodité nabídla Láodameji voskovou figurínu Prótesiláa). Oklamáný Ixión odmítne nabídku záchrany a lhotejně přijme muka. Nelze-li dosáhnout vyššího světa, nemá smysl ani život pozemský: v závěrečných verších se praví „Slzí už netřeba... / Písní a květů také ne...“ ⁴⁶

Thamyris Kitharódos se provinil před bohy ještě méně než Ixión. Ovládá mistrovsky hru na kitharu a noří se jenom do čirého světa hudby. Když mu lesní nymfa prozradí, že je jeho matkou, odpoví: „Matka, sestry, ani otec v osudu / mém místa nemají, / [...] žiju jen pro černohvězdné výše.“ ⁴⁷ Všechno, co nabízí svět, Thamyris odmítá. Víření pozemského života ztělesňuje chór, rozrůzněný do množství postav, jež představují jemný epikureismus, prostomyslnou zvědavost, naivní hravost i nechápvavou účast. Nejvyšším projevem chóru je společná extáze: hra je prolnta rejem satyrů, lesních žínků a menád, většinu textu zabírají jejich bouřlivé výkřiky a písně, plné interjekcí a doprovázené divokým tancem (je to také jediná Anněnského hra, která byla uvedena na jevišti⁴⁸). Silén láká Thamyrida představami pozemské smyslnosti: „Jen pro minutu žijeme [...] / Jen pyšný rozum se bojí štěstí, / které poletuje, a plodů, / které je třeba trhat bez rozmyslu.“ ⁴⁹ Matka-nymfa jej marně přemlouvá, aby s ní odešel do lesů a hor mezi bakchantky: „Jen pomysli – cele se odevzdáš / do čísi mocné vůle. A pak? / Kdoví co všechno bude.“ ⁵⁰ Thamyris odmítá a přijme pouze její slib, že přivolelá Múzu Euterpé, aby mohl vyslechnout její hru. Lesní démon (Silén) pak s trochou zlomyslností nastrojí mezi Euterpé a Thamyridem soutěž: Thamyris však hru Euterpé jen vyslechne a soutěže se vzdá. Přesto je potrestán ztrátou zraku a schopnosti vnímat hudbu: jestliže zaslechl božské zvuky, stane se hluchý a slepý vůči skutečným pozemským. Stane se žebrákem, protože na světě mu nic nepatří: když se loučí s matkou, řekne jen „doteků / netřeba... nic. Paprsky, jen paprsky. / V nich je hudba...“ ⁵¹

(Nevinní)

Jsou to postavy Mariny Cvetajevové. Přestože má Cvetajevová pověst básnířky vášně, smysl její poezie napovídá významy odlišné. Její milostná lyrika je dosti zvláštní: láska je zde především rozchodem, koncem milostného vztahu. Básně pomíjejí psychologii milenců: láska je pro ni stavem myslí, ve kterém je vědomí povzneseno k „ideji lásky“.⁵² Není náhodou, že napsala dvě tragédie, *Ariadnu* (1927) a *Faidru* (Fedra, 1928), které o tomto stavu vypovídají. Přestože v nich převažují verše čistě lyrické, obsahují výrazný dramatický konflikt.

Klíčovou scénou první tragédie je okamžik, kdy Théseus s Ariadnou pobývají (po zápasu s Minótaurem) na ostrově Naxos. Cvetajevová využila v rozsáhlých lyrických pasážích zkušenosti z vrcholného období své tvorby: rytmických synkop (sama upozorňuje, že dvě první slabiky veršů je třeba chápat jako přízvučné), anakolutů, jejichž modalitu je nesnadno uhodnout a jež působí jako strhující zkratky, her s konfrontacemi zvukově podobných, ale významově vzdálených slov (ljubjat – rubjat – gubjat).

Drama nastává ve chvíli, kdy se zjeví Bakchos a požaduje, aby mu Théseus Ariadnu odstoupil. Théseus tak nakonec učiní, ale trvá na výhradě: „ustoupil jsem, z lásky jen“. Volil mezi prchavým pozemským životem, jaký by mohl Ariadně poskytnout, a věčností, kterou jí daruje bůh. Chce proto, aby byla zachována paměť o jeho oběti. To, že opustil spící Ariadnu, nemá být příběhem milostné zrahy a lidské slabosti, ale rozhodnutím posloužit bohům a získat podíl na věčnosti. Marina Cvetajevová tuto situaci komentovala: „Théseovi nebylo málo Ariadny, bylo mu málo pozemské lásky, nad kterou zná něco vyššího, nad kterou je sám výše – jestliže ji mohl překročit. Théseus nepřekročil spící Ariadnu, ale pozemskou – ležící lásku, sama sebe ležícího...“⁵³

Známy konflikt *Faidry* se rozvíjí ještě radikálněji. Od počátku v něm dominuje atmosféra blouznivé tělesnosti: ve zpěvu nezkrtných lovců (Hippolytovy družiny), přeplněný výkřiky a glissandem neartikulovaných citoslovcí (podobně jako v Anněnského dramatu o Thamyridovi); ve slovech kojné Oinóny, která zná jenom fyzické vztahy mezi lidmi (mléko, kterým kdysi odkojila Hippolyta, je podle ní nejsilnějším lidským poutem); v chorobné vášni samé Faidry („vědět to – tak do hlubin! / Vědět to – tak do země!“⁵⁴). Ovzduší strhující smyslnosti proniká i do básnického stylu: větné anakoluty jsou ještě patrnější než v dramatu o Ariadně, přesahy lámou verš i v půlce slova („bogo- / ravnaja“). Vášně však nejsou zdrojem viny. Vrcholné události příběhu jsou samozřejmě zachovány: Faidra se oběsí na stromě, pod kterým vyznala Hippolytovi lásku, Hippolytos její lásku odmítne a je usmýkán koňmi nebo smeten Poseidonovou mořskou vlnou. I Faidřina vášeň, i Hippolytův trest však propukne z vůle bohů: Faidřin muž Théseus se sice kdysi dávno na ostrově Naxos podrobil Bakchově vůli a ustoupil mu Ariadnu, avšak urazil tak zase bohyni lásky Afrodítu – poddal se jednomu božstvu, ale opominul druhé, posloužil jednomu principu, uškodil jinému. Afrodíta se mstí Théseovi na jeho nevinných dětech, mstí se i tím, že Faidře vnukla chorobnou vášeň. Théseova slova uzavírají hru: „Nic Hippolytovi koně, nic Faidřin strom, / nic chůviny klepy, než dávný hrom / osudu. Horami pohnout – rukou jen? / Bohové vládnou. Tys nástrojem. [...] Pře dávná, letitá, / všichni jsou nevinní. Není tu viníka.“⁵⁵ Světový pořádek, jak jej představují bohové, je krutý, vina i nevina má před ním stejnou váhu, není úniku. Někdejší Lessingův a Schillerův sen o harmonii „řádu“ a „lidské jedinečnosti“ se rozplynul.

6.

V reminiscencích antické tragédie byly postaveny principiální otázky žánru: její osnovu netvoří pouze konflikt dvou rozdílných vůlí (nebo vášní), ale především dvou rovin vědomí: vědomí empirického a inteligibilního, historického a logického, pragmatického (kterému se svět rozpadá na soubor jednotlivin) a „poetického“ (které vnímá celkové ladění světa). Z jedné strany tu stojí vědomí, jež racionálně manipuluje se skutečností, a proti němu vědomí, jež ví, že ne všechno lze tematizovat („celek světa“, „druhého“).

Tuto situaci popsal již Edmund Husserl v *Krizi evropských věd*:

Historický pohyb, který se ztvárnil do stylu evropské nadnárodnosti, spěje k normativnímu útvaru, který leží v nekonečnu, ale není takový, že by se dal vyčíst z pouhého vnějšího morfologického pozorování tvarových proměn. [...] Takový pohyb probíhá od počátku

komunikativně, vyvolává v daném životním okruhu nový styl konkrétního osobního života a následným pochopením u druhých odpovídající nové dění. [...] šíří se zvláštní lidství, které sice žije v konečnu, ale míří k pólům nekonečna. [...] Jednotlivci, kteří uskuteční takový radikální obrat, mají jako lidé žijící ve své univerzální životní pospolitosti (ve svém národě) i nadále své přirozené zájmy, každý má i nadále své individuální zájmy. Žádným obratem nemohou takové zájmy jednoduše ztratit, neboť kdyby se tak stalo, znamenalo by to, že každý přestal být tím, co je a v co od narození uzrál.⁵⁶

Zde jsou vysloveny nejen kořeny tragédie jakožto literárního útvaru, ale evropské kultury, která je tragickým žánrem nejplněji vyjádřena: kořeny jejího universalismu. Přes všechno nepochopení a překážky, přes vlastní chyby, kterými Evropané jako dobyvatelé skoro všechno pokazili, žije v univerzální ideji představa, že lidstvo lze pozvednout na úroveň všeplatného poznání a všeplatných mravních zákonů. Věřím, že je to skutečná povaha civilizace, kterou Evropané vytvořili.

POZNÁMKY

- ¹ FREJDENBERG, O. M.: *Mif i literatura drevnosti*. Moskva: Nauka, 1978, s. 301.
- ² ARISTOTELÉS: *Poetika*. Přel. M. Mráz. Praha: Svoboda, 1996, s. 67 a 73, 1449 b a 1451.
- ³ Touto problematikou jsem se podrobněji zabýval v úvaze „Abstrakce v klasické literární tradici. Jednota času a místa v novověké tragédii“. Srov. SVATOŇ, V.: *Román v souvislostech času*. Praha: Malvern, 2009, s. 131 an.
- ⁴ Paralelně je publikován originál spolu s ruským překladem v knize *Literaturnyje manifesty zapadnojevropejskich klassicistov*. Moskva: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 1980, s. 388 a 391.
- ⁵ Např. Jean Chapelain in traktátu *Důkazy, proč je třeba zachovávat pravidlo dvaceti čtyř hodin, jakož i vyvrácení možných námitek proti němu* (1630). Srov. *Literaturnyje manifesty*, cit. dílo, s. 269.
- ⁶ Cit. SYPHER, W.: *Od renesance k baroku*. Přel. J. Dítě (J. Chaloupecký). Praha: Odeon, 1971, s. 53.
- ⁷ *Literaturnyje manifesty*. Cit. d., s. 353.
- ⁸ LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Přel. J. Pospíšil a A. Šimečková. Praha: Odeon, 1980, s. 214–215.
- ⁹ *Literaturnyje manifesty*. Cit. d., s. 361–363.
- ¹⁰ PUŠKIN, A. S.: *Polnoje sobranije sočinenij v desjati tomach*, sv. 7. Moskva – Leningrad: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, 1951, s. 164. (Kurzíva V. S.)
- ¹¹ Srov.: „Na jevišti, na podiu / obdivujem stejně vřele / herce v roli žebrákově, / jen když se jí zhostil skvěle. / Tleskáme mu jako herci, / který směl si zahrát krále. / Jsou na roveň postaveni, / když se blýskli ve své roli. / Zahraj dobře i tu svoji, / nenechám tě bez odměny / a budeš mu rovnocenný.“ CALDERÓN DE LA BARCA, P.: *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. Madrid: Cátedra, 1989, s. 53, verše 409–418. (Přel. V. S.)
- ¹² *Manifesty*. Cit. d., s. 304.
- ¹³ ARISTOTELÉS: Cit. d., s. 69, 1449 b.
- ¹⁴ Srov. ŠESTAKOV, V. P.: *Estetičeskije kategorii*. Moskva: Iskusstvo, 1983, s. 217 an.
- ¹⁵ *Literaturnyje manifesty*. Cit. d., s. 381–383.
- ¹⁶ LESSING, G. E.: Cit. d., s. 210.
- ¹⁷ Tamtéž, s. 218. Srov. též úvod J. Stromšika „Lessingovy práce o umění“, tamtéž, s. 20.
- ¹⁸ Tamtéž, s. 212.
- ¹⁹ Tamtéž, s. 218.
- ²⁰ LESSING, G. E.: *Hry. Básně. Bajky. Epigramy*. Přel. B. Mathesius a E. Petiška. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, s. 216 a 304.
- ²¹ SCHILLER, F.: *O tragickém umění*. Přel. P. Valentová. Praha: Oikúmené, 2005, s. 33 a 59–60.
- ²² HEGEL, G. W. F.: *Estetika*. Sv. 2. Přel. J. Patočka. Praha: Odeon, 1966, s. 342.
- ²³ Tamtéž, s. 351.
- ²⁴ Tamtéž, s. 352–353.

- ²⁵ Tamtéž, s. 357.
- ²⁶ Tamtéž, s. 358.
- ²⁷ SCHELLING, F. W. J.: *Frühschriften*. Sv. 2. Berlin: Akademie-Verlag, 1971, s. 1207.
- ²⁸ Tamtéž, s. 814. Použito též českého překladu v kn. SCHELLING, F. W. J.: *Výbor z díla. Rané spisy*. Přel. M. Petříček a J. Patočka. Praha: Svoboda, 1990, s. 284. Text jsem místy interpretoval poněkud odlišně.
- ²⁹ Viz SCHELLING, F. W. J. *Filosofická zkoumání bytnosti lidské svobody a s tím souvisejících předmětů*. Přel. M. Petříček. Praha: Filosofický ústav ČSAV, 1992, s. 94–95.
- ³⁰ Srov. IVANOV, V.: „Revizor“ Gogolja i komedija Aristofana.“ In: IVANOV, V.: *Předčuvství i predvestija*. Moskva: Gosudarstvennyj institut teatralnogo iskusstva, 1991, s. 86 an.
- ³¹ EJCHENBAUM, B.: *Skvoz' literaturu*. Leningrad: Academia, 1924, s. 73.
- ³² *Teatr. Kniga o novom teatre*. Sankt-Peterburg: Šipovnik, 1908.
- ³³ IVANOV, V. I.: *Po zvezdam. Borozdy i meži*. Moskva: Astrel, 2007, s. 432.
- ³⁴ Tamtéž.
- ³⁵ Tamtéž, s. 451.
- ³⁶ Použito slovenského vydání *Ruská symbolistická dráma*. Přel. E. Maliti-Fraňová. Bratislava: Tália-press, 1997, s. 121–124.
- ³⁷ IVANOV, V.: Cit. d., s. 444–445.
- ³⁸ Tamtéž, s. 448. O Vagnere. In: IVANOV, V.: *Předčuvství i predvestija*. Moskva: Gosudarstvennyj institut teatralnogo iskusstva, 1991, s. 83.
- ³⁹ Otištěn v programním sborníku *Severnyje Cvety Assirijskije*, sv. 4, Moskva, 1905, spolu s hrami Konstantina Balnonta *Tri rascveta* a Valerije Brjusova *Zemlja*. Podrobný rozbor Ivanovova *Tantala* srov. CYMBORSKA-LEBODA, M.: *Dramat pod znakiem Dionizosa*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 1992, s. 121 an.
- ⁴⁰ *Dramata ruského symbolismu. Texty v originále*, sv. 1. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2001, s. 108.
- ⁴¹ ANNENSKIJ, I.: *Melanippa-filosof*. S.-Peterburg: tip. M. P. Frolovoj, 1901, s. 51–53.
- ⁴² Tamtéž, s. 77.
- ⁴³ ANNENSKIJ, I.: *Izbrannyje proizvedenija*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura, Leningradskoje otdelenije, 1988, s. 284.
- ⁴⁴ ANNENSKIJ, I.: *Stichotvorenija. Tragedii*. Moskva: Ripol klassik, 1998, s. 278.
- ⁴⁵ Tamtéž, s. 302–303.
- ⁴⁶ Tamtéž, s. 366.
- ⁴⁷ ANNENSKIJ, I.: *Izbrannyje proizvedenija*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura, 1988, s. 325.
- ⁴⁸ V Komorním divadle Alexandra Tairova, 1916. Srov. TAIROV, A.: *Odpoutané divadlo*. Přel. A. Morávková. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 170.
- ⁴⁹ ANNENSKIJ, I.: *Izbrannyje proizvedenija*. Cit. vydání, s. 338.
- ⁵⁰ Tamtéž, s. 360.
- ⁵¹ Tamtéž, s. 363.
- ⁵² Zdeňek Mathauser charakterizuje místo, jež láska zaujímá v básních Mariny Cvetajevové: „Je-li láska tou věcí, která se právě nabízí a hlásí do básnířčina péra, je třeba zříci se milence, který by věc samu – lásku – mohl obrát o něco z toho, čím má promlouvat.“ MATHAUSER, Z.: *Báseň na dosah eidosu*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2005, s. 154.
- ⁵³ CVETAJEVA, M.: *Teatr*. Moskva: Iskusstvo, 1988, s. 373.
- ⁵⁴ Tamtéž, s. 317.
- ⁵⁵ Tamtéž, s. 340.
- ⁵⁶ HUSSERL, E.: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Přel. H. Kubová a P. Kuba. Praha: Academia, 1996, s. 339–340, 345.

THE RE-BIRTH OF THE TRAGEDY IN RUSSIAN SYMBOLISM

**Tragedy. The Conflict of „Strict“ and „Free“ Tragedy.
Catharsis –Symbolism.**

The inspiration for this essay was the desire to understand the renewed interest in the genre of the ancient tragedy in Russian symbolism: several poets felt the currency of ancient drama not only as a source of theme, but also of literary (or stage) form. Interestingly, this influence is most evident in the work of the lyric poet Innokentii Annensky. The re-birth of the tragedy emerges from the place of this form in the European spiritual life: the core of the tragedy is the departure point of European ontology and ethics – the relationship of the unique entity (the individual) and the whole, in which the entity is submerged. The individual entity (the individual) is in European thinking not passively subjected to the super-personal whole, but proclaims its own initiative, while being at the same time involved in relationships whose nature it cannot know. The conflict arises from the fact that the whole, „the destiny“, is not an alien force, but integral part of the entity itself, which is thus unable to grasp it. The understanding of the super-personal force has undergone a development: while earlier it was understood metaphysically as an irreversible moral law, later it was seen as a „world order“ and in the epoch of symbolism as cosmic chaos that the individual must face, no matter what. The role of the chorus, scenes with satyrs and lyrical declamation suggested images of a world full of contradictions, ruled over by cosmic powers. It is significant that only one tragedy by Annensky, *Thamyris Kitharódos*, was stage produced – in Alexander Tairov Theater.

*Prof. PhDr. Vladimír Svatoň, CSc.
Ústav české literatury a literární vědy
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
nám. Jana Palacha 2
116 38 Praha 1 – Staré Město
Česká republika
Vladimir.Svaton@ff.cuni.cz*

*Tento text vznikl v rámci grantu „Duchovní a historické tradice v ruské kultuře: kontinuita a dis-
kontinuita“, udělenému Grantovou agenturou České republiky 405/09/0423*