

Kšicová, Danuše

Proměny poezie

In: Kšicová, Danuše. *Od moderny k avantgardě : rusko-české paralely*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2007, pp. [255]-385

ISBN 9788021042711

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123678>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

V. PROMĚNY POEZIE



I. N. (snad moskevský malíř Ignatij Ignat'jevič Nivinskij, 1881–1933): Obálka prvního pražského vydání poemy Mariny Cvetajeové *Molodc* (Praga, Plamja 1924).

1. MEZI POEZIÍ A PRÓZOU

Je všeobecně známo, že při vývoji literárních rodů patří priorita poezii. Neméně starobylé je však i prolínání veršů a prózy. Soudobé výzkumy starořeckého románu, opírající se o analýzu nových papyrových nálezů,¹ dokazují, že veršové partie tvoří ústrojnou součást prozaického vyprávění. Tento jev, tak typický pro starořecký román, dostal název prozimetrum – střídání prózy a veršů.²

Podobný jev vyskytující se ve staroruských pokorných suplikách, tzv. čelobitných, vedl např. L. I. Timofejeva³ k úvahám o vzniku rýmu ve staroruské literatuře. (Jak známo ve staroruské literatuře i folkloru převládají verše nerýmované.) Rýmované pasáže vkládané do suplik plnily funkci reklamní a emocionální – měly upoutat pozornost recipienta a citově ho motivovat. Odtud pak podle této hypotézy přechází impuls do krásné literatury. I když můžeme tuto teorii pokládat za dosti spornou, neboť nepočítá s působením evropského kontextu, který je v případě nejvýznamnějšího východoslovanského barokního básníka Simeona Polockého zcela evidentní, upozorňuje v každém případě na zajímavý fakt vzájemné komunikace poezie a prózy. Funkce obou těchto modelů byla ostatně jak ve středověku, tak ještě v klasicismu značně odlišná od dnešního povědomí, neboť nesignalizovala hranici mezi krásnou a věcnou literaturou. Jak známo i pověstný Boileauův kodex klasicismu *Umění básnické (L'Art poétique, 1674)* je napsán formou didaktické skladby – jakési poemy. Na tuto tradici ostatně navázal ještě počátkem 20. let 20. stol. Andrej Běljy svou poemou o hláskách *Glossalolia* (1922).

Přesto však zásadní zlom ve vztahu poezie a prózy – i lyriky, epiky a dramatu – nastává za romantismu. Tehdy se nejvyšší hodnotou stává svoboda – svoboda jednotlivce, sociálních skupin i národů a svoboda i v oblasti estetiky. V tomto směru je výstižná Schillerova charakteristika krásy: „Svoboda jevu je totožná s krásou... Základem krásna je sama svoboda...“⁴ Není proto divu, že právě v této době začíná proces prolínání jednotlivých literárních rodů, který s takovou přesvědčivostí zaznamenal Emil Staiger ve svých *Základních pojmech poetiky* (1963, česky 1969), a který pokračuje dodnes.

Schelling ve své *Filozofii umění*, jež vznikla jako výsledek jeho univerzitních přednášek, konaných koncem 18. a začátkem 19. stol., napsal: „... formy současné

1 Srov. např. Parsonsovo vydání úryvku z řecké skladby románového charakteru z r. 1972 v Oxyrrh. Pap.XLII, č. 3010, pocházejícího ze 2. stol. n. l. O tom viz Dagmar Bartoňková, *Starořecký román a jeho klasifikace*, LH I, Brno 1990, 235–241.

2 D. Bartoňková, *II. Prosimetrum in naturales quaestiones di Seneca*. LH III. Západ-Východ, Brno 1995, 5–17.

3 L. I. Timofejev, *Očerki teorii i istorii russkogo sticha*. M., Gos. izd. chud. lit. 1958, 203–236.

4 F. Schiller, *Estetické úvahy o umění*. Bratislava, Tatran 1985, 33, 40

poezie mají tendenci k vzájemnému prolínání, takže dochází k jejich mísení; tím lze vysvětlit velké množství pomezních žánrů.⁴⁵ Přesto Schelling zachovává ve svém poetickém systému aristotelovské členění na lyriku, epiku a drama. Lyricko-epické žánry nevyčleňuje do samostatné kategorie, což je ostatně charakteristické i pro Hegela. Oba zařazují smíšené žánry do těch literárních rodů, z nichž se vyčlenily. Tak např. romanci a baladu Schelling řadí k lyrice, poemu k epice atd. Dantovu Božskou komedii pokládá Schelling za natolik významnou a zvláštní, že ji označuje za samostatný literární žánr. Hegel o ní mluví jako o „náboženském eposu.“⁴⁶ Je zajímavé, že Schelling, jehož *Filozofie umění* vznikala na přelomu 18. a 19. stol., ani Hegel, jenž přednášel svou *Estetiku* ve 20. letech v Berlíně (nejintenzivněji se jí zabýval v letech 1823–26), se nezmiňuje o tvůrci evropské romantické poemy Byronovi. Zato Goetheovu *Faustovi* věnuje Schelling samostatnou kapitolu. První díl *Fausta* vyšel jak známo r. 1808. V případě Byronově sehrály pravděpodobně roli i příčiny mimoliterární povahy. Z tohoto pohledu je zajímavá zpráva rakouského policejního agenta, sledujícího Byronovu politickou aktivitu v Itálii. Výsledky své činnosti shrnul do lapidárního konstatování: „V Evropě se připravuje gigantické spiknutí proti Habsburskému dvoru. Nazývá se romanismus. K jeho vůdcům patří Byron.“⁴⁷ I tato okolnost mohla být jednou z příčin, proč se o Byronovi nezmiňuje ani Josef Jungmann ve své *Slovesnosti* (1820, 1845, 1846).⁸ Druhý, patrně ještě významnější důvod spočíval ve zcela odlišné estetické orientaci všech tří autorů, odchovaných klasicismem a preromantismem. Vždyť ještě Hegel byl přesvědčen o pravosti Ossianových skladeb (II, 290). Byronova ironie, provázená jeho společenskými skandály, záliba v exotice Předního Východu, jim byly zřejmě cizí. Ani Schelling, ani Hegel nevydali své přednášky z estetiky za svého života. K jejich uveřejnění posloužily i zápisy jejich žáků.⁹

Schelling a bratři Schlegelové – významní představitelé německé romantické estetiky – se ve svých pracích zaměřovali především na analýzu románu a dramatu a přispívali tak k jejich utváření.¹⁰ Z devítisvazkového vydání *Sebraných spisů Augusta Wilhelma Schlegela* (Leipzig 1846) je posledních pět svazků věnováno především dramatické tvorbě od antických tragédií přes Shakespeara a Molièra až po Goetha. Podle Schellinga by měl být román „zrcadlem světa nebo alespoň

5 Fridrich Šelling, *Filozofija iskusstva*. M., Mysl, 1966, 345.

6 G. W. Hegel, *Estetika*. I-II. Praha, Odeon 1966, d. II, 291. Dále cituji dle téhož vydání str. v textu.

7 E. Fischer, *Původ a podstata romantismu*. Praha, Nakl. pol. lit. 1966.

8 Danuše Kšicová, *Ruská literatura v Jungmannově Slovesnosti*, SPFFBU D 32, 1985, 125–130. Táž a kolektiv, *Východoslovanští literatury v českém prostředí do vzniku ČSR*. Brno, MU 1997.

9 Již koncem 18. stol. však existovaly dva hodnověrné opisy Schellingových přednášek, které pronikly také do Ruska. Anglický překlad jeho *Filozofie umění* byl vydán v Londýně r. 1845, tedy o řadu let dříve, než německý originál, vydaný Schellingovým synem r. 1859. Tvoří 5. díl čtrnáctisvazkového vydání Schellingových spisů. Hegelova *Estetika* vycházela v Německu v letech 1835–1836. Měla výrazný vliv na formování estetických názorů mladého V. G. Bělinského.

10 Naum Berkovskij, *Romantizem v Germanii*. M., Chud. lit., 1973, 72 n.

zrcadlem své doby a tedy jakousi soukromou mytologií.¹¹ Schelling zdůrazňuje, že v románě je na rozdíl od eposu mnoho společných rysů s dramatem. Uzavírá pak, že „prozatím máme pouze dva romány – Cervantesova *Dona Quijota* a Goethova *Wilhelma Meistera*.“ Na základě analýzy románu Schelling utváří svou definici novely: „... novela je román, jenž se začal vyvíjet směrem k lyrice – ten vztah připomíná poměr elegie a eposu; je to vyprávění, jehož předmětem je symbolické zobrazení subjektivního stavu, určitého výseku skutečnosti jednoho specifického citu“ (385). Při charakteristice dramatu se Schelling téměř beze zbytku shoduje se svým přítelem Hegelem. Dotýká se této problematiky při analýze Dantovy *Božské komedie*, kterou charakterizuje jako samostatný útvar, syntetizující všechny druhy a žánry. Drama při této příležitosti definuje jako „... dokonalou syntézu protikladných druhů (tj. epiky i lyriky); drama se tak stává nejvyšším projevem existence a podstatou každého umění“ (394). Hegelova charakteristika dramatu, vyjádřená v úvodní části kapitoly *Dramatická poezie*, je jakýmsi shrnutím toho, co jsme citovali ze Schellinga: „Na drama musíme pohlížet jako na nejvyšší stupeň poezie a umění vůbec, poněvadž se obsahem i formou vyvíjí v nejdokonalejší celek (II, 321). Není proto divu, že Goethe píše svého *Fausta* jako drama, že francouzský romantismus se utváří v žáru polemik, vyvolaných dramaty V. Huga atd. A je také logické, že bylo tolik romantických i neoromantických poem napsáno ve formě dramatu (Byronův *Kain* a *Manfred*, *Memento* Jaroslava Kvapila aj.). Ve 20. – 30. letech dosahuje i ruská dramatika svých prvních velkých úspěchů (Gribojedov, Puškin, Lermontov, Gogol). Podle modelu Byronovy poemy *Don Juan*, jíž sám autor označuje jako satirický román, píše Puškin *Evžena Oněgina*. Žánrovou specifikací „román ve verších“ zdůrazňuje nezbytnost kultivace románu v ruské literatuře.

Již Lotman upozornil na to, že naše vnímání uměleckého textu je historicky a kontextuálně determinováno, a to především předchozí estetickou tradicí. Ve vývoji ruské literatury 19. a počátku 20. stol. nachází určitou zákonitost ve střídání dominantního postavení poezie a prózy.¹² I v této rovině můžeme hledat odpověď na to, proč Puškin nazval *Evžena Oněgina* románem ve verších a Gogol *Mrtvé duše* poemou, zatímco současný vnímatel, neovlivněný terminologií autorů těchto děl, by použil tohoto žánrového členění přesně naopak. Skutečnost, že ani ve své době nebylo označování těchto děl zcela jednoznačné, nalezneme potvrzeno i u takové kritické osobnosti, jakou byl bezesporu Bělinskij. Tak např. *Evžena Oněgina* pokládá zpočátku, kdy má na mysli především tvarové aspekty tohoto díla, za poemu.¹³ Když totéž dílo později posuzuje z hlediska jeho zobrazení prozaické skutečnosti, užívá pro ně termínu román.¹⁴

Přesto však hned v následující stati věnované *Evženu Oněginovi* prohlašuje: „... první vskutku lidová ruská veršovaná poema byla a je Puškinův *Evžen Oněgin* ...“

11 F. Šelling, *Filosofija iskusstva*, o. c. 382. Dle tohoto vydání cituji dále označením stránky v textu.

12 J. Lotman, *Struktúra umeleckého textu*, kap. VI, *Poezija a próza*. Tatran, Bratislava, 1990, 115–126.

13 *Rozdělení poezie na rody a druhy*, 1841. In: V. G. Bělinskij, *Spisy*, d. II, Praha 1956, 419.

14 V. G. Bělinskij, *Spisy A. S. Puškina*, stat' 7. In: V. G. Bělinskij, *Spisy*, o. c. s. 399. Dále cituji označením dílu a stránky přímo v textu.

(IV, 444). Obdobně je tomu s jeho vymezením *Mrtvých duší* jako poemy. Dokazuje to obsáhlou citací lyrických, přírodních a vlasteneckých extempore, pro poemu tak příznačných, a zdůrazněním faktu, že dílo je budováno na patosu skutečnosti takové, jaká je (II, 763). Současně Bělinskij ubezpečuje čtenáře, že se nejedná o poemu komickou a že v žádném případě nejde o satiru: „Není možné pohlížet na *Mrtvé duše* falešněji a rozumět jim hruběji, než spatřujeme-li v nich satiru“ (II, 765). Kritik se později k *Mrtvým duším* vrátil ještě několikrát v polemice s Aksakovem, jenž román srovnával s homérovskými eposy, a posléze r. 1846 u příležitosti nového vydání díla. Tentokrát žánrový aspekt díla řeší diametrálně odlišně. Charakterizuje *Mrtvé duše* jako román, „který autor z jakéhosi důvodu nazval poemou“ (V, 289) a kritizuje právě ta lyrická místa, v nichž se „autor z básníka a umělce snaží stát jakýmsi prorokem a upadá do poněkud nabubřelého a květnatého lyrismu“ (tamtéž). Historické objasnění rozporů ve formulacích Bělinského v té době je prosté. Souvisí s růstem Gogolova mysticismu a exaltace, v nichž Bělinskij spatřuje nebezpečí pro jeho talent.¹⁵ Stejně historicky determinováno je i Puškinovo rozhodnutí napsat právě román ve verších. Počátky vzniku *Evžena Oněgina* spadají do doby jeho jižního vyhnanství, kdy byl tvorbou Byronovou nejvíce zaujat. Uvědomíme-li si spolu s Žirmunským, jak velké popularity dosahuje poema právě v onom dvacetiletí 1820–1840 (sám Žirmunskij uvádí v díle *Puškin a Byron*, že v té době vzniklo v Rusku na dvě stě poem),¹⁶ pak se nemůžeme divit, že takto Gogol označuje svůj velký satirický román, vydaný r. 1842.

Jak je tomu tedy vlastně se vztahem lyriky a epiky? Jaký podíl na něm má žánr eposu a románu, případně žánrové povědomí dalších útvarů, především novely a povídky? Bachtinova výstižná charakteristika eposu a románu, zařazená v českém vydání jako první kapitola jeho knihy *Román jako dialog*,¹⁷ nese podtitul *O metodologii zkoumání románu*. Dialog lze ovšem vést i s Bachtinem, a to již po přečtení úvodní charakteristiky románu, který je podle velkého ruského estetika „jediný dosud se utvářející a nehotový žánr.“¹⁸ Což je v umění a tedy i ve vývoji žánrů vůbec něco definitivně ukončeného? Tuto formulaci neuvádím proto, abych upozornila na to, že jsou v Bachtinově neobyčejně podnětném díle jisté momenty diskusní.¹⁹ Spatřuji v ní totiž cestu k řešení vzájemného vztahu poezie a prózy, vedoucí zpět po stopách jejich historického utváření, tak jak na to upozornil např. Ju. Lotman.²⁰ Při studiu vývoje žánru poemy v ruské a české literatuře a jejich evropském kontextu jsem se totiž stále více přesvědčovala, o jak variabilní žánr se jedná a že míra jeho

15 Danuše Kšicová, *Genologická problematika v estetickém systému V. G. Bělinského*. Slavica Slovaca 22, 1987, 4, s. 346–347.

16 V. M. Žirmunskij, *Bajron i Puškin. Puškin i zapadnyje literatury*. L., Nauka 1987, 227 n.

17 Michail Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*. M., Chud. lit. 1975.

18 M. Bachtin, *Román jako dialog*. Praha 1981, 7.

19 Sama jsem na jeden z nich narazila při konfrontaci řešení kategorie času u Bachtina a Bergsona. Srov. D. Kšicová, *Kategorija vremeni v estetičeskoj sisteme M. Bachtina*. Československá rusistika 1989, 4, 200–206. Další se týká jeho problematické charakteristiky poezie. Srov. M. Bachtin, *Slovo v poézii a próze*. In: *Problémy poetiky románu*. Bratislava 1973, 39

20 Jurij Lotman, *Štruktúra umeleckého textu*. Kap. Poézia a próza. Bratislava 1990, 115 n.

proměnlivosti souvisí především se vzájemným poměrem epiky a lyriky.²¹ Uvědomíme-li si, že se romantická poema utvářela v době silného žánrového povědomí prozaického románu a novely, tak populárních v sentimentalismu, a výrazného kultu lidové písně i romance, nepřekvapí nás vzájemné prolnutí všech těchto žánrů. V případě písně a romance šlo dokonce o jejich použití formou koláže. Citace písní, odlišujících se od ostatního textu i rytmicky a plnicích vesměs anticipační roli, patří k základním znakům romantické poemy a romantické literatury vůbec. Přirozeně, že to souvisí s vysokým hodnocením písně, jež je výrazem víry v sepětí člověka s přírodou i Bohem. Schelling zdůrazňuje spojení lyriky s hudbou a podtrhuje, že souvislý tok vyprávění, příznačný pro epiku, je v lyrice stejně nemožný jako v hudbě.²² Zde lze tedy hledat odpověď na to, jak tomu bylo s utvářením poemy v údobí romantismu. Jsem přesvědčena o tom, že tehdy šlo skutečně spíše o ono „lyrické rozmývání kontur“, jak to výstižně označil Zdeněk Mathauser v jednom ze svých rukopisů. Tradice použití množství extempore, jímž proslul především Byronův *Beppo*, kde odbočky tvoří devadesát procent celé skladby, existují v literárním povědomí již dávno. Bylo tomu tak v aristovském typu eposu, kde byly skladby uváděny jakýmsi libretem, shrnujícím podstatné události, což umožňovalo čtenáři, aby se orientoval v ději. Na tuto tradici navazovali i angličtí romantici: Coleridge v *Písní starého námořníka*, stejně jako Byron ve „východních“ poemách. Na rafinovaně záměrnou dezorganizaci kompozičních postupů *Tristrama Shandyho* L. Sterna upozornil ve své mistrné analýze Viktor Šklovskij.²³ Na struktuře *Evžena Oněgina* je patrné, že na tuto tradici vědomě navazuje (svědčí o tom např. záměrně „prázdné“ – vytečkované strofy). Dokazuje to ostatně i literární zázemí Puškinových hrdinek – především Taťána a její matky, odchované na anglickém sentimentálním románu. O vědomé návaznosti na románovou tradici svědčí zmíněné žánrové označení *Evžena Oněgina* (román ve verších) i Byronova *Dona Juana* (satirický román).²⁴

Zcela jiná situace je v údobí neoromantismu a ve směrech, spjatých s nastupující avantgardou. Vedle skladeb, navazujících na romantickou a mnohdy i preromantickou tradici souvislým příběhem biografického (Blok, *Odplata*, Bělyj, *První setkání*), folklorního či mýtického rázu (Blok, *Slavičí sad*, Dyk, *Milá sedmi loupežníků*), vystupuje do popředí stále více především lyrická výpověď o básníkovi a jeho době. V této souvislosti je zajímavé zjištění, že proslulé Apollinairovo *Pásmo* (1912), iniciující vývoj žánru po první světové válce, předcházela skladba neméně novátorská, již se však nedostalo zdaleka takové popularity jako dílu Apollinairovu – Chlebnikovova poema *Zvěřinec* (1909). Obecně lze tedy říci, že ona druhá varianta vztahu lyriky a epiky v poemě, podpořená zajímavým výzkumem Mikovým,

21 D. Kšicová, *Poéma za romantismu a neoromantismu*, Brno, UJEP 1983.

22 F. Šelling, *Filosofija iskusstva*. o. c., 355–346.

23 Viktor Šklovskij, *Teorie prózy*. Praha, Melantrich 1933, 173–200.

24 Felix Vodička, *Mezi poezií a prózou. K funkci veršovaného románu v žánrovém systému české literatury 19. století*. Česká literatura 16, 1968, 3, 245–265.

jenž odhalil skryté příběhy i v lyrice, platí především pro poemu 20. století.²⁵ Sem bychom mohli zařadit i Blokovu proslulou skladbu *Dvanáct*, stejně tak jako méně známé dílo jeho blízkého přítele a milostného rivala Andreje Bělého *Kristus vstal z mrtvých* (*Christos voskres*, obě 1918) i řadu skladeb literatury moderní. To ovšem nijak nevylučuje paralelní pokračování básní se zdůrazněnou syžetovostí, která se v obecné rovině stává v moderních literaturách především doménou prózy.

Máme-li hovořit o vztahu lyriky k dalším dvěma základním literárním druhům – k epice a dramatu, bude třeba, abychom si svůj úkol poněkud vymezili. Lyrickým zdrojům poetiky řady epických i dramatických žánrů bylo již věnováno poměrně hodně pozornosti. (Vzpomeňme modelových analýz Mukařovského, věnovaných např. K. Čapkovi,²⁶ nebo nesčetných prací studujících principy lyrčnosti Čechovových dramát), povšimneme si aspektu jiného, který kupodivu dosud unikal pozornosti. Mám na mysli citace veršovaných textů, vkládaných do všech literárních žánrů. Vzhledem k tomu, že v hodnotném uměleckém textu nesmí být nic zbytečného a že naopak vše, co tam vstupuje, spoluvytváří jeho strukturu, pak to platí tím spíše o útvarech, které na sebe upozorňují již svou grafickou odlišností.²⁷ V této souvislosti bychom se mohli znovu odvolat na Lotmana a jeho formulaci, že naše vnímání je historicky podmíněno.²⁸ V daném případě však nejde jen o determinaci uměleckého vjemu, ale především o působení takových základních komponentů, jako je dobový styl, na němž se zhusta podílí konfigurovaná podoba stylů dřívějších. Z toho vyplývá, že i citace básnických textů v jednotlivých literárních žánrech je historicky proměnlivá. Z analýzy úryvku ze starořeckého románu o Ioláovi vyplývá, že je proložen verši satirickými. Podle vulgarismů a obscénních výrazů, jichž je v nich použito, se usuzuje, že satirická byla i celá nedochovaná skladba. Lze ji řadit k bohaté linii řeckých satirických románů. Iniciační roli v ní hrál pravděpodobně Petroniův *Satyricon*, v němž byla bohatě uplatněna prozimetrická technika.²⁹ Satirické verše se do řecké prózy dostávaly pravděpodobně jako fragmenty textů užívaných při oslavách boha Dionýza. Zcela jinou funkci plnily citace stylizovaných písní či romancí v literatuře romantické. Jako příkladu lze použít tvorby představitele vrcholného údobí ruského romantismu M. Ju. Lermontova. Jedny z jeho nejznámějších děl, spjatých s Kavkazem – román *Hrdina naší doby* a poema *Novic* (*Geroj našeho vremeni, Mcyri*, obě 1839) vznikala ve vrcholném údobí autorovy tvorby. Otuštna byla ještě za autorova života r. 1840. Jak známo, Lermontov znal Kavkaz z autopsie již od raného dětství, silně na něho působil

25 František Míko, *Umenie lyriky*. Bratislava, Slov. spis. 1988. M. J. Lermontov, *Hrdina naší doby*. Přel. Zdenka Bergerová a Bohuslav Ilek, Praha, Odeon 1983, 24. Dále cituji stránkou v textu.

26 Srov. Jan Mukařovský, *Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog*. In: Týž, *Kapitoly z české poetiky*. 2, 1948, 357–373.

27 František Hrabák, *Poetika*. Praha, Čs. spis. 1973, 172–176. Jurij Lotman, *Štruktúra umeleckého textu*. O. c. 125–126. Podle obou těchto autorů tvoří grafické uspořádání textu jeden ze základních faktorů, sloužících k odlišení veršů a prózy.

28 J. Lotman, *Štruktúra umeleckého textu*. O. c. 115–126.

29 D. Bartoňková, o. c.

folklor kavkazských národů.³⁰ Je zajímavé, že v celém románě *Hrdina naší doby* nalezneme pouze čtyři citáty veršů. Po jedné písni je v prvních dvou novelách, s životem horských oblastí nejvíce spjatých – v *Bele* a *Tamani*. Do nejdelší novely *Kněžna Meri* jsou vsunuty dvě dvojverší – první je převzato z Gribojedovova *Hoře z rozumu*. Je ho použito k dokreslení životního stylu návštěvníků kavkazských minerálních lázní.³¹ Citát Puškinova věnování *Evženovi Oněginovi* P. A. Pletněvovi dokumentuje Pečorinovu úvahu o nedokonalosti žen, jejichž milostné pohnutky a rozhodnutí odporují podle Puškina veškerým zákonitostem logiky.³² Na rozdíl od těchto textů, plnicích rolí strážlivých glos, oba předchozí citáty použité v *Bele* a *Tamani* mají ucelený charakter – jsou to stylizované varianty lidových písní. První z nich je vložena do úst horského džigita Kazbiče. Vyjadřuje ideologii charakteristickou pro celý Kavkaz, kde v kategorii hodnot byla žena vždy až na druhém místě za koněm – protože dobrý kůň znamenal možnost boje proti vetřelcům:

<p><i>Много красавиц в аулах у нас. Звезды сияют во мраке из глаз. Сладко любить их, завидная доля! Но веселей молодецкая воля. Золото купит четыре жены. Конь же лихой не имеет цены: Он и от вихря в степи не отстанет. Он не изменит, он не обманет</i> (4, 292).</p>	<p><i>Mnobo krasavic je v aulech na horách, jejich oči září jako hvězdy v tmách. Jejich sladká láska chlapce těší, svoboda je ale veselější. Za zlato si koupíš spoustu krásných žen, bystří kůň však nemůže být zaplacen, s větrem o závod on stepí letí, nikdy nezradí a neselže ti</i> (21).</p>
--	---

Lermontov tyto verše provází poznámkou, že Kazbičova slova pronesená prózou přeložil ve verších, protože „zvyk je železná košile“. Text má skutečně zjevné rysy umělé poezie – verše psané třístopým daktylem jsou rýmovány sdruženě, metaforika má romantický charakter, není zde nic ze zdobné ornamentiky orientální poezie, jež výrazně ovlivnila folklor islámských oblastí Kavkazu, odkud pocházel Kazbič. V tomto směru je zcela odlišná píseň dívky ze skupiny podloudníků, zpívaná na rovné střeše domu v *Tamani*. V tomto případě jde o skutečný ohlas kozáckého folkloru se všemi charakteristickými stylistickými znaky

30 D. Kšicová, *Ruská literatura v českých překladech*. Kap. *Lermontov a Kavkaz*. Praha, SPN 1988, 78–94.

31 Po úvodním konstatování, že nikde se nepije tolik kachetinského vína a minerální vody jako zde, následuje nepatrně pozměněný citát z monologu Čáckého ve 3. dějství Gribojedovova *Hoře z rozumu*: «А смешивать два эти ремесла/Есть тьма охотников – я не из их числа.» M. Ju. Lermontov, *Geroj našego vremeni*. In: M. Ju. Lermontov, *Sobranije sočinenij* v 4 tt., t. 4, M.-L., AN 1962, 419. Dále cituji v textu podle téhož vydání s uvedením dílu a stránky. Srov. čes. překlad Z. Bergerové a B. Ilka: „Však míchat tyto živiny je klam/a chyba cítelů – a já to nedělám“. M. J. Lermontov, *Hrdina naší doby*. Přel. Zdenka Bergerová a Bohuslav Ilek, Praha, SNKLHU 1966, 116. Dále cituji stránkou v textu.

32 Citát z Puškina navazuje na předchozí závěr Pečorinových úvah: «Нет, все, что я говорю о них, есть только следствие/Ума холодных наблюдений/И сердца горестных замет (420); „Не, всеcko, со о них říkáм, je jen výsledkem toho, со si – vyzozoroval chladný rozum/a hořké srdce vstúpilo“ (118).

– od použití nerýmovaného tónického verše o dvou přízvucích, přes charakteristická epiteta constans, příznačná deminutiva atd. Obě básně však plní v textu stejnou anticipační roli – dívčina píseň totiž líčí volný život mořských podloudníků, jejichž osud závisí na rozmarech vodního živlu. Závěr písně proto zní takto:

<i>Стану морю кланяться</i>	<i>Hluboko se moři</i>
<i>Я низехонько:</i>	<i>pokloním,</i>
<i>«Уж не тронь ты, злое море,</i>	<i>jen nepotop, ty zlé moře</i>
<i>Мою лодочку:</i>	<i>moji lodičku.</i>
<i>Везет моя лодочка</i>	<i>Veze moje loďka</i>
<i>Вещи драгоценные.</i>	<i>drahocenné věci,</i>
<i>Правит ею в темну ночь</i>	<i>řídí ji v tmavé noci</i>
<i>Буйная головоушка»... (4, 348)</i>	<i>bujná blavička.³³</i>

Anticipační akcent spojuje ostatně i obě výše zmíněná dvojverší, provázející Pečoviny úvahy v povídce *Kněžna Meri*. První z nich totiž směřuje k Pečovino-
vu milostnému rivalovi Grušnickému a je předzvěstí narůstajících vzájemných
antipatií, vedoucích k souboji, druhá je pak výrazem rozporu rozumu a citu, tak
charakteristického pro tento román vášní a krutých vystřízlivění.

Písně, jež Lermontov vkládá do svých poem, se od nich obvykle liší svou
strukturou. Píseň ryby z poemy *Novic* se však nevyčleňuje z ostatního textu svým
rytmem (celá poema je psána kanonickým čtyřstopým jambem), nýbrž grafickým
uspořádáním do čtyř čtyřverší. Literárnost textu je zdůrazněna typicky preroman-
tickými archaismy školy Žukovského (постель, покров). Píseň je sice stylizována
jako ukolébavka, napsána je však spíše ve stylu romance:

<i>Усни, постель твоя мягка,</i>	<i>Ó spinkej! V lůžku, kam sis leh,</i>
<i>Прозрачен твой покров.</i>	<i>je čirá peřinka.</i>
<i>Пройдут года, пройдут века</i>	<i>Co staletí jsou při kouzlech?</i>
<i>Под говор чудных снов. (2, 489)</i>	<i>Nic, pouhá vteřinka.³⁴</i>

I v daném případě verše anticipují pozdější události. Prorocká vize textu při-
pomíná osudovou Lermontovovu báseň *Sen (V dolině Dagestána...)* Ve struktur-
ním začlenění těchto veršů nacházíme potvrzení Staigerovy charakteristiky lyriky.
Švýcarský badatel totiž nazývá kapitolu věnovanou tomuto literárnímu druhu
Vzpomínka. O lyrickém básníkovi pak prohlašuje, že „je schopen vzpomínat na
přítomné, minulé i budoucí.“³⁵ Formuluje tedy jinými slovy totéž, co měl na mysli

33 Poněkud upravená verze téhož překladu z r. 1986, s. 73.

34 M. J. Lermontov, *Novic*. Přel. V. Holan. In: Lermontov, *Stesk rozumu*. Praha, Lidové nakladatel-
ství 1976, 225–226.

35 Emil Staiger, *Základní pojmy poetiky*. Praha, Čs. spis. 1969, 153. Dále cituji v textu dle téhož
vydání.

F. Schlegel, když historika charakterizoval jako „proroka, hledícího nazad.“³⁶ Stai-ger ostatně nechápe vzpomínání jako časovou kategorii. Čas vzpomínky se mu rozplývá v čase momentálním. „Prodlévá v prostoru bytí, které bylo vždy již dříve, než vzešla přítomnost, a vrací se se vším, co jej naplňuje, do tohoto dřívějšího prostoru bytí, takže je mu nyní toto bytí nejbližší...“ (153).

S citací veršovaných textů v epice či dramatu se setkáváme opět v údobí neo-romantismu. Užívá jich nejen takový na slovo vzatý představitel moderny, jakým byl D. S. Merežkovskij, který do svého románu *Petr a Alexej* (1905) vkládá celé cykly parafrází písní ruských staroobradců, zatímco v románě *14. prosince* (1918) cituje řadu romancí. S obdobnými stylistickými prostředky pracuje i zdánlivý antipod ruské moderny Maxim Gorkij. Velmi výmluvné je z tohoto hlediska jeho drama *Letní hosté* (*Dačniki*, 1904), v němž autor prostřednictvím veršů umocňuje základní sémantickou osu hry, vyjádřenou Varvařinou replikou již v prvním jednání: „Slova nás vzrušují více než lidé... nezdá se vám?“³⁷ Vědomá návaznost Gorkého na Turgeněvův *Dým* je tedy vyjádřena nejen *Klimem Samginem* – románem nekončících diskusí. Z hlediska kombinace básnických textů a prózy má hra *Letní hosté* vysloveně antipodický charakter. Představitel zdravě myslící mládeže Vlas je charakterizován řadou ironických či satirických veršů. Jeho protihráčka, karikovaná dekadentní básnířka Kalerie, je představena naopak verši či básní v próze *Protěž*, jež nikoho neponechávají na pochybách o jejím básnickém talentu. Hra se odehrává na letním bytě, takže se zde neustále zpívá a recituje. Básnické texty tak umocňují elegický ráz dramatu, jež je z her Gorkého snad Čechovovi nejbližší – i tou impresionistickou scénou v závěru hry po nepodařené sebevraždě Rjuminově.³⁸ Obdobných příkladů bychom mohli uvádět celou řadu – zvláště z děl autorů, kteří psali verše i prózu, jak tomu bylo v případě Pasternakově. I v jeho nejslavnějším románě *Doktor Živago* (1956) jsou citovány verše. Souvislý prozaický text obsahuje veršů poměrně málo. Je to sloka lidové písně, kterou si zpívá vozka v osmé části Druhé knihy, dvojverší z častušky v desáté části zvané *Dlouhá silnice* a několik citací, které vkládá Živago do svého deníku (čtyřverší z Ťučeva, verš z Puškinova *Rodokmenu*, dva citáty z *Evžena Oněgina* a úryvek z byliny *Slavíe loupežník*). Zcela specifickou část románu však tvoří verše doktora Živaga. Plní funkci jakéhosi druhého epilogu, umocňujícího psychologickou i lyrickou rovinu díla. Tímto „falešným zakončením“, jak takovýto kompoziční postup nazývá Viktor Šklovskij, Pasternak rozevívá svůj román do nové – lyrické dimenze, logicky rozvíjející silný lyrický podtext Pasternakova mistrovského díla. Vždyť lyrika je svou podstatou písní bez konce – vzpomínkou, jež z minulosti činí přítomnost i budoucnost. Tento pocit ostatně vyjadřuje pasáž ze závěrečné části prozaického epilogu Doktora Živaga: „Zestárlým přátelům u okna se zdálo, že tato svoboda duše odešla, že právě v tento večer se budoucnost prokazatelně usídlila dole v uli-

36 F. Schlegels *Jugendschriften*, hg. von J. Minor, Bd. Wien 1882, 215. In: N. Ja Berkovskij, *Romantizmus v Germanii*. O. c. 42.

37 Maxim Gorkij, *Letní hosté*. In: M. Gorkij, *Divadelní hry*. I, Praha, Svoboda 1950, 219.

38 V režijní poznámce totiž Gorkij píše: „V lese tíše a táhle hvízdají hlídači.“ *Tamtěž*, 299. Je to téměř přesná obdoba úderů sekery znějících za scénou ve finále *Višňového sadu*.

cích, že oni sami právě dnes do této budoucnosti vstoupili a už v ní zůstanou.³⁹ Není právě onen zřejmý vstup lyriky do prózy 19. a 20. století v pozadí touhy po prostoru neohrazeném žádnou definitivou, žádnou poslední tečkou? L. N. Tolstoj tvrdil, že tradiční zakončení stírá smysl zápletky. Litoval, že díla končí smrtí, podotýkal však, že smrt jednoho hrdiny přenáší zájem na hrdiny jiné.⁴⁰ Šklovskij upozorňuje na to, že „velká ruská literatura umí nezakončovat.“⁴¹ Doktor Živago končí fyzickou smrtí hlavního hrdiny, pokračuje však otevřením knihy jeho veršů – což to není symbolický náznak dalšího trvání? Podle tvrzení Kandinského jsou pravá díla nedokončená. Nemá tím přirozeně na mysli definici Aristotela, jenž uvádí, že konec nastává tehdy, když po něm již nic nenásleduje.⁴² Jakmile chápeme umělecké dílo z hlediska komunikace, jak to činí např. Miko,⁴³ otevírají se mu nekonečné možnosti, neboť vnímatel, nenahraditelný spolutvůrce uměleckého díla, bez něhož by ztrácela veškerá tvorba smysl, zajišťuje uměleckým projevům nekonečné trvání.

Je přirozené, že obdobná evoluce se dotýká i komunikace mezi poezií a prózou. Zdá se, že strízlivost konce 20. století nebyla začleňování veršů do prózy příliš nakloněná. Přesto se však objevují, a to ve zcela nečekaných kontextech, jak je tomu např. v experimentálním filmu Andreje Tarkovského *Zrcadlo* (1975). Je přirozené, že v autobiografickém filmu, kde je vzpomínka neustále konfrontována s přítomností, kde je vlastní dětství bez otce poměřováno obdobným osudem synovým, jsou zařazeny verše Jurije Tarkovského, otce Andrejova. Jsou přednášeny typickým stylem ruské deklamace, zdůrazňujícím spíše rytmickou než sémantickou fakturu verše, což podtrhuje jejich funkci v daném kontextu. Patos přednesu, připomínající četbu žalmů, umocňuje jejich poslání duševní očisty z marasmu, který zahlcuje hrdiny filmu i diváky. Podobně je tomu i s verši Jurije Živaga, jichž je v románě využito jako prostředku kompozičního, filozofického, etického i komunikativního. Při jejich četbě čtenáře postupně naplňuje katarze, vykupující trauma zmarněného života. Oba příklady dokládají zjevně, že evoluce užití veršů v próze literárního textu či v prozaickém kontextu jiného uměleckého díla není dodnes ukončena, i když je tento prostředek v současné době pocitován jako exotikum. Plného uplatnění naopak veš nabyt v sepětí s hudbou.

39 Boris Pasternak, *Doktor Živago*. Přel Jan Zábrana, Praha, Odeon 2003, 501.

40 V. Šklovskij, *Energia omylu*. Bratislava, Smena 1986, 79, 294.

41 Tamtéž, 82.

42 Aristoteles, *Poetika*. In: Týž, *Poetika, Rétorika, Politika*. Bratislava, Tatran 1980, 22.

43 F. Miko, *Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie*. Bratislava, Smena 1970. Týž, *Od epiky ke lyrike*. Bratislava, Tatran 1973. F. Miko, Anton Popovič, *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia*. Bratislava, Tatran 1978.

2. FJODOR IVANoviČ ŤUTČEV A RUSKÁ MODERNA

Fjodor Ivanovič Ťutčev (1803–1873) byl v českém prostředí dlouho znám především jako slavjanofilsky orientovaný politik a básník, který za své druhé návštěvy Prahy r. 1841 napsal do proslulých zápisníků Václava Hanky básně vyjadřující přání sjednotit Slované do politicky silného státního útvaru.⁴⁴ Teprve od konce 70. let 19. stol. se v českém tisku počaly objevovat překlady jeho veršů reflexivních a přírodních, na něž se pak zaměřovala i česká knižní vydání jeho poezie, jež vycházela od 40. do 70. let 20. století.⁴⁵ Zatímco Ťutčevova básnický slabá politická lyrika a do jisté míry i jeho satira, jež mohla být vydána až po revoluci,⁴⁶ má dnes význam již jen historický, ostatní část jeho tvorby má stále své čtenáře.

Z literárněhistorického hlediska lze Ťutčevovu přírodní, milostnou a filozofickou lyriku považovat – stejně jako poezii E. A. Poea a Ch. Baudelaira – za spojnicu mezi romantismem a modernou. Ťutčev začal psát verše podobně jako Lermontov ve čtrnácti letech, kdy na něj působil stejně jako na mladého Puš-

44 Poprvé byl Ťutčev v Praze r. 1831. S Hankou se sblížil až ve 40. letech. Výsledkem byla jeho básně *K Ganke*, 1841, začínající veršem *Vekovat' li nam v razluke*. Svoje přesvědčení o mesianistickém poslání Ruska Ťutčev vyjádřil ve svých politických traktátech, zvláště v *Memorandu (Memorija)*, otištěném r. 1849 v Paříži, i ve své poezii. Jeho básně *Proročestvo (Prorocství)*, 1. března 1850), apelující na cara, aby obnovil někdejší Byzanc, vyvolala ostrou reakci Mikuláše I. Car vlastnoručně přeškrtl poslední dva verše, jež ho vyzývaly, aby se stal carem všech Slovanů, a jeho generální pobočník N. N. Annenkov zaslal ministru národní osvěty důvěrný příkaz, aby přijal nezbytná opatření. Srov. komentář k vydání: F. I. Ťutčev, *Polnoje sobranije stichotvorenij*. Biblioteka poeta. L., Sov. pis. 1987, 394 (odtud jsou citovány i další verše) a vzpomínky básnickovy dcery A. F. Ťutčevové, *Při dvore dvuch imperatoron. Vospominanija, dnevnik*. M. 1928, vyp. L, s. 134.

45 První výbor v překladu Miloše Matuly vyšel r. 1940. Další následovaly po válce: *Noční hlasy* (1948) v překladu Ivana Slavíka, *Vlnobití* (1960) a *Větrná harfa* (1977) v tlumočení Jiřího Mulače. Srov. D. Kšicová, *Ruská poezie v interpretaci Františka Táborského*. Brno, UJEP 1979, 119–129, a N. K. Žakova, *Ťutčev i slavjane*. SPb., S. Peterburgskij universitet 2001, 41–55. Výborná znalkyň Ťutčevovy tvorby, mezislovanských, zvláště pak česko-ruských vztahů, sleduje peripetie Ťutčevových kontaktů s českým prostředím, hodnotí výsledky slovanského sjezdu r. 1867. Všimá si české tematiky v Ťutčevově tvorbě, jeho sympatií ke slovanskému obrození a k politickému zápasu rakouských Slovanů. Srov. také rec.: D. Kšicová, *Ťutčev a Slované*. SP FF BU, X, SL X 5, 2002, 137–138.

46 Srov. sborník epigramů, aforismů a satir *Ťutčeviana*. (Moskva, 1922), vydaný předním znalcem ruské literatury Georgijem Čulkovem na základě materiálů, vybraných z básnickovy pozůstatosti jeho vnuky. V předmluvě k danému vydání Čulkov tento materiál zasvěceně analyzuje: Georgij Čulkov, *Predislovije*, 9–12. Ťutčevovy epigramy korespondují s obdobnými verši Puškinovými, jehož politická satira kolovala v opisech až do Říjnové revoluce. Svou vtipností byl Ťutčev ostatně proslulý. V salonech byl od mládí pokládán na skvělého diskutéra.

kina G. R. Děržavin.⁴⁷ Avšak v zahraničí, kam byl Ťutčev poslán r. 1822 již ve svých devatenácti letech, tvořil jinak. Šestistopý jamb, jenž v 18. století v ruské poezii nahradil francouzský alexandrin, byl v jeho básnické praxi zaměněn kanonickým rozměrem evropského i ruského romantismu – čtyřstopým jambem. Ťutčev pochopitelně používal i jiné rozměry, zvláště ve svých překladech, v nichž se na rozdíl od mnoha svých současníků snažil o zachování nejen sémantiky originálu, ale většinou i jeho poetiky a metricky.⁴⁸ Množství církevních slovanismů, populárních v ruské klasicistické poetice, postupně v jeho tvorbě ubývá. Jeho styl se formuje na překladech Schillera, Herdera, Goetha, Shakespeara, Byrona, Huga, Racina, nejvýrazněji však v řadě tlumočení veršů H. Heineho (1797–1856), s nímž se ruský diplomat seznámil poté, co Heine přijel r. 1828 do Mnichova. Kulturní klima hlavního města bavorského knížectví se velmi změnilo poté, co v jeho čele stanul r. 1825 král Ludvík I.,⁴⁹ básník a umělec, toužící vytvořit ze svého sídelního města nové Athény – centrum vědy a umění. Ludvík I. studoval na univerzitě v Göttingenu a v Itálii, kde se sblížil s představiteli nazarénské školy. V Mnichově vybudoval Pinakotéku a Glyptotéku, které naplňoval cennými sbírkami. Zval významné umělce, básníky a myslitele.⁵⁰ R. 1826 přesídlila z Landshutu do Mnichova univerzita a po roční vědecké stáži sem přijel na královo pozvání Schelling, aby zaujal významné postavení na univerzitě i v Akademii věd, v jejímž čele stanul v srpnu r. 1827. Jeho univerzitní přednášky se staly velmi populární, navštěvovali je i oficiální vládní představitelé.⁵¹ Z Rusů, přijíždějících čas od času do Bavorska, byl Schellingovi nejbližší historiograf a spisovatel A. I. Turgeněv (1785–1846), jehož zápisky svědčí o tom, že filozof se s Ťutčevem stýkal nejvíce v prvních dobách svého mnichovského pobytu. Všechny Schellingovy zmínky o ruském básníkovi pocházejí z r. 1829, kdy se pravidelně setkávali. Později se již zřejmě nestýkali.⁵² A právě v letech 1829–1830 psal Ťutčev nejintenzivněji.

47 O vlivu Děržavina na formování poetiky Ťutčevovy tvorby píše zasvěceně, i když poněkud jednostranně L. V. Pumpjanskij, *Poetika F. I. Ťutčeva*. Uranija. Ťjutčevskij al'manach 1803–1928, L., Priboj 1928, 9–57.

48 Srov. podrobnou analýzu Ťutčevových překladů Goetha: I. Pigarev, *Ťjutčev – perevodčik Gete*. Uranija, ibid, 85–113.

49 Ludvík I. Wittelsbach (1786–1868) byl bavorským králem v letech 1825–1848, kdy byl nucen abdikovat.

50 *Ťjutčev v Mjunchene. (Iz perepiski S. Gagarina s A. N. Bachmetevoj i I. S. Aksakovym)*. Vstupitel'naja stat'ja, publikacija i komentarii A. L. Ospovata. In: *Fedor Ivanovič Ťjutčev*. LN, t. 97, kn. I, M., Nauka 1989, 38–62.

51 Arsenij Gulyga, *Šelling*. M., Molodaja gvardija 1984, 231–243.

52 Srov. *Ťjutčev v Dnevniku A. I. Turgeneva (1832–1844)*. Vstupitel'naja stat'ja, publikacija i komentarii K. M. Azadovskogo i A. L. Ospovata. In: *F. I. Ťjutčev*, kn. 2, Literaturnoje Nasledstvo, t. 97, ibid, 63–98. Příčiny mohly být zcela prosté. Ťutčev se r. 1826 oženil s německou šlechtičnou Emilií Eleonorou Peterson, rozenou hraběnkou Botmer (1799–1838), jež měla z prvního manželství tři syny. Za jejich dvanáctiletého manželství se jim narodily tři dcery. Materiální podmínky rodiny někdy neodpovídaly finančním nárokům představitele ruské zahraniční diplomacie. Manželství mělo i kritické momenty. Když se Emilie r. 1836 dozvěděla o Ťutčevově poměru s jeho budoucí ženou baronkou Ernestinou Fjodorovnou Pfeffel, v prvním manželství Dörnberg, poté Ťutčeva (1810–1894), chtěla spáchat sebevraždu. Zemřela předčasně v důsledku prostuzení a nervového šoku, který utrpěla při utonutí lodí, na níž se

Připravoval v té době cyklus svých veršů a překladů pro časopis *Galateja*, který v letech 1829–1830 vydával jeho moskevský přítel a někdejší vychovatel S. I. Rajič – proslulý svými překlady *Zuřivého Rollanda* Ludovica Ariosta a *Osvobozeného Jeruzaléma* Torquata Tassa.

Žuččevovy překlady z 20. a 30. let jsou zajímavé také z literárněhistorického hlediska. Představují zasvěcený výběr nejzajímavějších a nejaktuálnějších děl své doby. Vznikla tak svérázná antologie evropské poezie a dramatu. Obsahuje úryvky z Goethova *Západovýchodního Divánu*, z jeho *Wilhelma Meistera* a *Fausta*, řadu vynikajících veršů Heinových, verše z Hugova romanticky programního dramatu *Hernani*, jehož uvedení v Paříži vyvolalo takový poprask, verše Bérangerovy, Lamartinovy, Byronovy, z klasiky pak lyriku Shakespearovu atd. Přes nepochybný význam Žuččevových tlumočení, jež Jefim Etkind charakterizuje jako „vynikající plejádu“ ruského romantického překladu,⁵³ na prvním místě stojí jeho vlastní básnická tvorba, v níž již Vladimír Solovjov ocenil především sílu myšlenky a básnického citění.⁵⁴

O Žuččevově lyrice již psali mnozí. Poté, co D. S. Merežkovskij upozornil r. 1893 ve známém manifestu ruského symbolismu na Žuččevův verš „vyslovená myšlenka je lež“, a učinil z něj tak základní estetickou devízu,⁵⁵ a po vydání citované stati Vladimíra Solovjova *Žuččevova poezie* (1895), začali jej ruští symbolisté pokládat za svého předchůdce. Svou roli sehrála také Brjusovova stat' o Žuččevově životě a díle, otištěná jako předmluva k básníkovým *Sebraným spisům* z r. 1913.⁵⁶ Ruští formalisté, věnující pozornost studiu formálních stránek verše, upozornili na celý systém citátů a dublet v Žuččevově tvorbě, což lze pokládat za jeden z charakteristických rysů poetiky romantické poezie. Analýzou Lermontovy tvorby to přesvědčivě dokázal Boris Ejchenbaum.⁵⁷ L. V. Pumpjanskij⁵⁸ srovnal jeho dílo s barokní a klasicistickou tradicí. Přílišným soustředěním na dílo Děřžavinovo však Žuččevovu tvorbu izoloval od ruského romantismu, kam po právu patří.⁵⁹ Ze soudobých prací o filozofických zdrojích Žuččevovy lyriky lze uvést např. stu-

plavila spolu se svými dětmi. Všichni přežili jen díky její chladnokrevnosti a statečnosti. (Na téže lodi tehdy plul I. S. Turgeněv.) Srov. *F. I. Tjutčev*. LN, t. 97, v 2 kn., M., Nauka 1988–1989. *F. I. Tjutčev*. Kritiko-biografičeskij očerk V. Ja. Brjusova. Předmluva k vyd. Polnoje sobranije sočinenij F. I. Tjutčeva, SPb., A. F. Marks, 1913, 5–37, aj. biografické materiály.

53 Je. G. Etkind, *Poetičeskij perevod v istorii rusknoj literatury*. Mastera russkogo stichotvornogo perevoda. Kn. 1, L., Sov. pis., 1968, 50.

54 V. S. Solov'jev, *Poezija F. I. Tjutčeva*. Vestnik Evropy 1895, č. 4, s. 735–752. In: Týž, *Literaturnaja kritika*. M., Sovremennik 1990, 105–121.

55 D. S. Merežkovskij, *O pričínach upadka i o novych tečenijach sovremennoj rusknoj literatury*. Literaturnyje manifesty, I, München 1969, 9–16.

56 Viz pozn. 52.

57 B. M. Ejchenbaum, *Lermontov*. Versuch einer historisch-literarischen Würdigung. Nachdruck der Leningrader Ausgabe von 1924, Wilhelm Fink Verlag 1967.

58 L. V. Pumpjanskij, *Poezija F. I. Tjutčeva*. Uranija, ibid, 9–57.

59 Určitou korekci vnesli do této problematiky I. V. Petrova, *Mir, obščestvo, čelovek v lirike Tjutčeva*, i B. M. Kozyrev, *Pis'ma o Tjutčeve*. Obě stati obsahuje kn. 1 sb. *F. I. Tjutčev*, LN, ibid, 13–69, 70–131.

dii T. A. Košemščuka o platonismu.⁶⁰ Zdá se však, že si dosud nikdo nepovšíml toponymické stránky jeho díla. Domnívám se, že zvláště v raném údobí své tvorby Ťutčev sehrál z tohoto aspektu důležitou roli. Je obecně známo, že Puškin a Lermontov vnesli do ruské poezie topos jihu – Kavkazu, Krymu, moldavských a jihoruských stepí a nostalgii vyhnanství. Vzpomeňme např. na Lermontovův ohlas známé Heinovy básně *Ein Fichtenbaum steht einsam*, kterou Ťutčev velmi přesně přeložil pod názvem *S čužoj storony* (1823–1824). Lermontov, jenž ve svém ohlasu *Na drsném severu stojí osaměle* (*Na severe dikom stojit odinoko*, 1841) zaměnil milostný motiv nostalgii vyhnanství, dal básni zcela novou dynamiku. Tesklivou izolaci, kterou Puškin zakusil za svého severního vyhnanství prožitého na rodovém statku v „puškinských horách“, jak se s jistou nadsázkou říká této mírné pahorkatině v okolí Michajlovského nedaleko Pskova, prožil i Je. A. Baratynskij v jižním Finsku, kam byl převelen z trestu za své mladistvé schillerovské dobrodružství. Jeho prostřednictvím se tak do ruské poezie dostala elegická krajina Pobaltí.

Díky Ťutčevovi byla ruská poezie obohacena o topoi romantických míst Evropy: písčité livonské roviny, dunajských mýtů, zrádného ovzduší tehdejšího Říma, zasněných Benátek, sněžných vrcholků Alp či moří omývajících italskou pevninu v jejich nesčetných obměnách.⁶¹ Dvaadvacet roků prožitého v mládí v zahraničí zanechalo své nesmazatelné stopy v Ťutčevově poezii i korespondenci. Ještě po řadě let píše 14./26. září 1852 své druhé ženě Ernestině Fjodorovně: ⁶² „Včera jsem dostal tvůj dopis ze 3./15. tohoto měsíce, který sem přiletěl z těch hor, které odtud není vidět. Smutná země, v níž mohou jenom oblaka připomínat hory.“⁶³ V dalším dopise z 18./30. září pokračuje ve stejném duchu: „Co bych za to jenom dal, abych měl před sebou opravdovou krásnou horu, a když jsem byl kousek od ní, tak jak jsem toho vlastně využil? A totéž jako o horách by bylo bohužel možné říct o řadě dalších věcí... Místo velkolepého alpského panorámatu jsme se tady mohli díky několika hezkým podzimmím dnům potěšit kouzelnou hrou světla na vodní hladině Něvy, jež byla tak průzračná a jakoby zjhlá, a na skupinách různě odstíněné zeleně, která už brzy zmizí“ (54). Poslední slova potvrzují postřeh Pumpjanského o tzv. „kolorismu“, charakteristickém pro Ťutčevův styl, jenž předjímá impresionismus zájmem o barevné valéry a jejich proměny, jež vyvolává pohyb. Citovaná pasáž z básníkovy korespondence je blízká jeho

60 T. A. Košemščuk, *O platonizme v poezii Ťutčeva i kompozicii „platoničeskich“ stichotvorenij*. Ontologija sticha, SPb., Filologičeskij fakul'tet Peterburgskogo universiteta 2000, 210–227.

61 Srov. např. básně *Čerez livonskaje ja projezžal polja* (tjjen 1830), *Tam, gde gory ubegaja, Ja pomnju vremja zolotoje* (1835–1836, obě básně jsou spjaty s Dunajem); *Mala aria, Rim noščju* (Řím 1830, 1850); *Ital'janskaja villa, Davno l', davno l', o Jug blažennyj, Venecija* (Benátky 1830, 1837, 1850), *Vnov' tvoji ja vižju oči* (vzpomínka na mladistvou lásku prožitou v Itálii, 1849); *Utro v gorach, Snežnyje gory, Al'py, Kakoje dikoje uščel'je!* (1829, 1830, 1835); *Son na more, Koň morskaj, More i utes, Ty volna moja morskaja* (1830, 1848, 1852).

62 Srov. *Vospominanija Ern. F. Ťutčevoj*. (*V zapisi D. F. Ťutčevoj*). In: F. I. Ťutčev, LN 97, kn. 2, ibid, 99–103.

63 *Pis'ma F. I. Ťutčeva k jeho vtoroj žene baronesse Pfeffel'* (1840–1853), S. Peterburg 1914, 52. Datace dopisů označuje rozdíl dvanácti dní (v 19. stol.) mezi juliánským a gregoriánským kalendářem. Dále cituji stranu přímo v textu. Vydání je cenné svou francouzsko-ruskou mutací.

milostné básni *Na Něvě* z července r. 1850, napsané na počátku milostného vztahu k „poslední lásce“ Je. A. Děnisjevové.⁶⁴

Ťutčevovi byly stejně jako K. D. Balmontovi blízké všechny živly, zvláště však voda a vítr v jejich vzájemném sepětí, tj. v pohybu. I pod tvrdou kůrou ledu pulzuje život pramene, jehož paralelou se v básni stává osamělý člověk, „spálený mrazem života“, v němž se však „cosi... ještě hne/pod kůrou ještě cosi žije-/a časem zazní melodie/ tajuplného pramene“ (*Potok sgustilsja i tusknejet*, 118 – *Proud boustne, tmavne*; začátek třicátých let, 52). V následující básni z téže doby je první oktáva tvořena řadou řečnických otázek určených větru. Antropomorfní oslovení světa noční duše se v další stanci mění v hrozbu možného probuzení bouře, v níž se skrývá „prastarý chaos“ (*O čem ty voješ, vetr nočnoj? – /Proč naříkáš, noční větrě?*). V souladu se Schellingovou naturfilosofií Ťutčev živě pocítuje bezprostřední vztah mezi duchem přírody a vlastní duší. Někdy v ní nachází „elysium překrásných stínů“, které v duchu romantické tradice staví do protikladu „k té bezcitné a tupé sběři“ (*Duša moja, Eližium tenej*, 119 – *Má duše elysium stínů je*, začátek 30. let, 55). Vztah přírody a člověka však v Ťutčevově poezii nemá nic společného s poetikou paralelismů, charakteristických pro lidovou píseň. Jistou roli sehrála již sama volba tak exkluzivního útvaru, jakým je oktáva. Dominantní je sémantika jeho veršů, jež mnohdy nabývá existenciální polohy. Nejvýrazněji se to projevilo v básni *Mala aria* (1830), v níž Balmont vyčetl předzvěst Baudelairových *Květů zla*.⁶⁵ Ťutčev totiž estetizuje smrt jako výraz božího hněvu. S Baudelairem jej spojuje adorace zla jakožto odvrácené tváře naší existence. Jeho přístup je však jiný, než je tomu u Baudelaira, jenž se nevyhýbá ošklivosti rozkladu. Ťutčev postupuje opačně, neboť upozorňuje na zrádné nebezpečí krásy. V tomto směru je bližší moderně než Baudelaire, jenž svým objevem ošklivosti předchází spíše avantgardu a ještě více postmodernu. Ťutčevova báseň s latinským názvem otráveného vzduchu dosud nebyla do češtiny přeložena. Uvádím ji proto v úplnosti:

Mala aria

*Люблю сей божий гнев! Люблю сие незримо
Во всем разлитое, таинственное Зло –
В цветах, в источнике прозрачном,
как стекло,
И в радужных лучах, и в самом небе
Рима!
Всё та ж высокая, безоблачная твердь,*

*Miluji boží hněv! Nezřené tajemno,
to ve všem přítomné a tajuplné Zlo –
v květech a v prameni průzračném
jak sklo
v různorodých paprscích
i v samém nebi Říma!
Bezmravné nebe, strmé k zvrátni,*

64 «И опять звезда играет/В легкой зыби невских волн./И опять любовь вверяет/Ей таинственный свой челн./И меж зыбью и звездою/Он скользит как бы во сне/И два призрака с собою/Вдаль уносит по волне.» F. I. Tjutčev, *Polnoje sobranije stichotvorenij*, ibid, 165. „Zas už padá hvězda plavá/do vln, jež se lehce dmou,/zas jim láska odevzdává/svoji loďku tajemnou./V ohbí vod a nebes těká,/hvězdné sny ji omámí,/rychle pluje do daleka/s dvěma siluetami./ F. I. Ťutčev, *Větrná barfa*. Přel. Jiří Mulač, Praha, Odeon 1977, 86. Dále cituji z téhož vydání stránkou v textu.

65 K. D. Bal'mont, *Elementarnyje slova o simboličeskoj poezii*. Gornyje veršiny, M., Grif 1904, 75–95.

*Всё так же грудь твоя легко и сладко дышит, kde se tak lehce a sladce dýchá,
Всё тот же тёплый ветер верхи дерев колышет, kde teplý vítr ukrajuje z ticha,
Всё тот же запах роз... и это всё есть Смерть!... kde vůně růží skvrývá Smrt!...*

*Как ведать, может быть, и есть в природе звуки, Kdoví, snad je v přírodě zvuk,
Благоухания, цветы и голоса – vůně a barva či hlas,
Предвестники для нас последнего часа které nám předpoví, kdy přijde čas,
И усладители последней нашей муки, – ulehčí chvíli posledních muk, –
И ими-то Судеб посланник роковой, než přijde osudový host
Когда сынов Земли из жизни вызывает, nepozván zavolat:
Как тканью легкою, свой образ прикрывает... myslíte na návrat,
Да утаит от них приход ужасный свой!» (112) synové Země, za mnou na věčnost!*

Pantheismus, plný víry v uklidňující sílu přírody v okamžiku smrti, kulminuje ve druhé sloce obrazem „posla Osudu“, připomínajícího smutnou Lermontovovu poemu *Anděl smrti* (*Angel smrti*, 1831). Na jejím počátku byla milostná zrada, za níž následovala proměna dobrotivého anděla přinášejícího vykoupení v nelítostného vykonavatele posledního aktu. Ťutčevův dlouholetý pobyt v cizině odlišil jeho tvorbu od lyriky vznikající v domácím prostředí. Nejmarkantněji se to projevilo ve vztahu k folkloru, jenž mu zůstal prakticky cizí, přestože žil v zemi J. G. Herdera, který zájem o folklor v evropském kontextu inicioval, a z něhož Ťutčev překládal. Ruský básník němčinu nikdy dokonale neovládl.⁶⁶ Jedním z důvodů mohla být skutečnost, že v diplomatických kruzích i ve šlechtické společnosti, kde se pohyboval, se hovořilo francouzsky. Takto komunikoval i se svými dvěma manželkami z předních německých aristokratických rodin. Francouzština byla také jazykem jeho korespondence. Z ruského prostředí Ťutčev odešel příliš záhy a neměl nikdy natolik silný stimul studovat folklor jako Puškin za svého ročního nuceného pobytu v Michajlovském či Lermontov v době dvojího vyhnanství na Kavkaze, který ostatně znal již od dětství. Všechny básně v Ťutčevových vydáních s žánrovým označením *Píseň* nebo *Pévec* (*Pesň, Pesňa, Pevec*), v romantismu tak populární, jsou překlady ze Shakespeara, Schillera, Herdera nebo Goetha. Za pozornost stojí i skutečnost, že Ťutčevův překlad Shakespearovy *Písně* (*Pesňa*, 1829) koresponduje hřbitovní tematikou i dikcí s evropským preromantismem. Žánru písně je blízká i jediná Ťutčevova balada o tajné milostné schůzce námořnickovy ženy za noční bouře (*Vse bešenněj burja, vse zleje i zlej... – Divoce zruř bouře, vždy s větším náporem...*, 1831–1836). Jde zřejmě o překlad z dosud neurčeného pramene nebo básnický ohlas povídky A. A. Běstuževa-Marlinského *Fregata Naděje* (*Fregat Naděžda*).⁶⁷

66 K. Pigarev, F. I. *Ťutčev*. Úvodní studie k vydání Ťutčevových veršů: *Stichotvorenija*. M., Ogiz, 1945, 5–28.

67 Jde o předpoklad G. I. Čulkova, Srov. *Polnoje sobranije stichotvorenij F. I. Ťutčeva. Primečanija*, ibid, 385.

Pro Ťutčevovu lyriku je charakteristická psychologická hloubka. Podle Balmontova zajímavého postřehu ji to spojuje s Fetem.⁶⁸ Balmontův termín „psychologická lyrika“ upozorňuje na jeden z důvodů, proč byli oba básníci tak blízcí ruským symbolistům. Přesvědčíme se o tom při srovnání Ťutčevovy básně *Nevěř, nevěř děvče básníkovi* (*Ne ver, ne ver poetu, děva*, 1839) s Blokovým *Démonem* z r. 1916, kde je zcela změněn biblický motiv svržených andělů. Ve stejnojmenné básni, již Blok napsal bezprostředně po Vrubelově smrti r. 1910, jde ještě o návaznost na námět Lermontovovy poemy. Ve verších vzniklých o šest let později však *Démon* odnáší svou milovanou do hvězdných výšek, aby ji poté odhodil a ponechal napospas osudu. V zárodku je toto téma obsaženo již u Ťutčeva:

*Не верь, не верь поэту, дева;
Его своим ты не зови –
И туще пламенного гнева
Страшишь поэтовой любви!*

*Nevěř dívko básníkovi,
neříkej: „Jsi můj“ -
před jeho vášnivými slovy
Bůh tě opatruj!*

*Его ты сердца на усвоишь
Своей младенческой душой;
Огня палящего не скроешь
Под легкой девственной фатой.*

*Lásku neukojíš
plachým pohledem;
plamen nepřinutíš
hořet pod ledem.*

*Поэт всесилен, как стихия,
Не властен лишь в себе самом;
Неважно кудри молодые
Он обожжет своим венцом.*

*Básník je živěl, všechno smete,
jenom sám sebou nevládne,
aniž by chtěl, tak ožehne tě
jeho diadém.*

*Вотще поносит или хвалит
Его бессмысленный народ...
Он не змию сердце жалит,
Но как пчела его сосет.*

*Lidé ho chválí nebo haní,
jak se jim chce...
srdce ti neporaní,
jako včela je vysaje.*

*Твоей святыни не нарушим
Поэта чистая рука,
Но ненароком – жизнь задушим
Иль унесет за облака. (1839, 146)*

*Netkne se toho, co je ti svaté,
citlivá ruka básníka,
jen nerad zradusí tě,
či vynese výš než oblaka.*

Blok, jenž svou báseň vytvořil prakticky ve stejné době, kdy jeho pobratim Andrej Bělyj začal po návratu z Dornachu psát sbírku *Hvězda*, koncipuje závěrečné sloky *Démona* takto:

*Да, я возьму тебя с собою
И вознесу тебя туда,*

*Nuž, tedy pojď, ať let nás seždá,
vezmu tě s sebou v tamten jas,*

68 K. D. Balmont, *O ruských poetach*. In: Gornyje veršiny, ibid, 59–74.

*Где кажется земля звездого,
Землею кажется звезда.*

*kde Země vypadá jak hvězda
a hvězda jako Země zas.*

*II онемев от удивленья,
Ты узришь новые миры —
Невероятные виденья,
Создания моей игры...*

*Tam, užaslá do oněmění,
uvidíš světy nových sfér
podivuhodné jako snění,
nádherné výtvořiny mých her.*

*Дрожа от страха и бессилья
Тогда шепнешь ты: отпусти...
II, распустив тихонько крылья,
Я улыбнусь тебе: лети.*

*A z bezmocnosti obořelá
zašeptáš v hrůze: pust' mě zpět...
Já svším křídla poděl těla
a usměji se: jen si leť.*

*II под божественной улыбкой
Уничтожаясь на лету,
Ты полетишь, как камень зыбкий,
В сияющую пустоту.
(1916)*

*Pak, provázená božským smíchem,
už nikdy nebudeš to ty,
letící jako kámen tichem
do osvěcené prázdnoty.⁶⁹*

Mezi oběma texty lze nalézt shody i rozdíly nejen ve výrazné syžetovosti Blokovy básně, ale i v jednoznačnosti jeho výpovědi. Ťutčevova pozice je dvojdomá, nabízí dvojí možné řešení, kdežto Blok, který definitivně spojil obě témata, vycítil nemilosrdnost nastupujícího století. Ťutčev, jenž ve znamenitém „denisjevovském cyklu“ mnohokrát ukázal temné stránky lásky, je blízký hořkým vztahům moderny. V takových básních jako *Neříkej: má mě pořád stejně rád* (*He говори: неня он, как и прежде любит*), *Jen mi nevyčítej, i když máš třeba pravdu* (*O, не тревожь меня укорой справедливой*), *Milujem s ničitelskou zvlí* (*O, как убийственно мы любим, vše 1850–1851*) a řadou dalších veršů Ťutčev předchází nelítostnou lásku, charakteristickou pro romány Dostojevského.

Milostné téma⁷⁰ spojuje Ťutčeva jak se Schellingem, tak s ruským symbolismem. Schelling chápe lásku jako životodárnou sílu, schopnou působit navenek, např. v dílech básníků a umělců, neboť jejich výtvořiny jsou na nich nezávislé. Plodivé jsou i orgány, zvláště smyslové, toužící po stálé seberealizaci. S tím je spjat i velký zázrak utváření slova v ústech, jenž uvolňuje vnitřní napětí. Lásky je popudem k veškerému vývoji. Schelling pokládá nejčistší lásku za plod svírající prasíly. Tak dochází ke zrození *věčného Syna z věčného Otce*. Syn je Otcův usmiřovatel, osvoboditel a vykupitel, je totožný s živým, artikuluujícím Slovem.⁷¹ Toto typicky romantické sepětí tvůrčí síly s láskou vedlo k novému pojetí milostné potence v životě i v umění. Vedle věčné lásky, již nemůže být překážkou ani smrt, mění

69 A. Blok, *Demon*. In: *Stichotvorenija*, poetry, teatr, M., Gos. izd. chud. lit. 1958, 450–451. A. Blok, *Démon*. In: *Ťýž, Verše o Krásné Dámě*, přel. V. Daněk, Praha, Odeon 1980.

70 Z obsáhlé literatury srov. jednu z prvních statí na toto téma: Georgij Čulkov, *Ljubov v žizni i lirike F. I. Ťutčeva*. *Ťutčevskij sbornik*, 1873–1923, Petrograd, Byloje, 1923, 5–32.

71 F. W. J. von Schelling, *Věky světa. Kniha první*. *Minulost*, Praha, Oikoymenh, 2002, 50–53.

se i pojetí neúnavného milence Dona Juana. V Puškinově malé tragédii *Kamenný host* (*Kamennij gost'*, 1830) se z něho stává básník lásky, i když opravdu miluje vždy jen v okamžiku prvního vzplanutí. To je charakteristické pro impresionistickou lásku, jakou znal a opěvoval K. D. Balmont. Takový byl i Ťutčev, jehož provázelo milostné zaujetí od mládí přes dvojí manželství, v nichž nechyběly dramatické zvraty, až do zralého věku a stáří. Ťutčev byl schopen čelit všemu – i společenským konvencím, jimž se podřizoval např. Turgeněv.⁷² Ťutčev uznal za vlastní všechny tři děti, které měl s Děnisjevovou, i když byl ženatý a svou ženu zřejmě nikdy nepřestal mít rád a vážit si jí. Ťutčev byl schopen vybavit si i po letech sílu někdejšího milostného vzplanutí a vyjádřit to básnicky. Svědčí o tom jeho pozdní báseň označená iniciálami K. B.⁷³, v níž stárnoucí autor vzpomíná na „zlaté časy“ a své někdejší lásce píše verše plné vroucího vyznání, stylisticky blízké proslulému Puškinovu poslání *A. P. Kern*. Takový je závěr Ťutčevovy básně:

*Тут не одно воспоминанье,
Тут жизнь заговорила вновь,-
И то же в вас очарованье,
И та ж в душе моей любовь!...(255)
26 июля 1870 г.*

*Nic nebylo ze vzpomínek,
život se ozval, mluví k nám -
jste kouzlo, které nepomine,
tu lásku stále v srdci mám. (147)*

Ještě i v květnu r. 1873, dva měsíce před smrtí, píše autor ve své poslední básni *Bývalí osudové dny* (*Byvajut rokovnye dni*), plné fyzického i duševního utrpení, jak gesto lásky a soucitu – dotek laskavé ruky – vlévá do srdce umírajícího víru ve vzkříšení života, v pravdu a lásku.⁷⁴ Ťutčev tedy vnímá lásku ve všech odstínech, jež je schopna procítit lidská duše. Mnohé z těchto myšlenek lze nalézt v ruské moderně.

Avšak to nejdůležitější, co Ťutčeva spojuje s estetikou moderny – je programově zdůrazněná kategorie ticha a mlčení. Ťutčev samozřejmě nebyl jediným romantikem, jenž svoje verše věnoval zvukům a jejich absenci, archetypicky spjaté s tématem noci a nočního nebe, které evropské romantice vnukla německá naturfilosofie. Ťutčevova známá báseň *Silentium* (1829–začátek 30. let) se neomezuje jen na vyjádření nálady nočního ticha, jež např. v mladistvé Lermontovově básni *Noc* (*Noč*, 1830) vyvolává vzpomínku na hořkost milostného debaklu. Nepotřebuje ani mýtický arzenál ďábla či tajemné řeky, odsouzené k věčnému mlčení, jak je tomu v lyrické próze E. A. Poa *Mlčení* (*Silence*, 1837). Na rozdíl od šestnáctiletého Lermontova zkušený Ťutčev doporučuje zcela odlišné chování, neboť nitro člověka je podobno

72 I. S. Turgeněv se sice staral o svou jedinou nemanželskou dceru po celý život, nikdy však tento vztah nelegalizoval, ačkoli byl svobodný.

73 Podle svědectví Ja. P. Polonského znamenají iniciály v obráceném pořadí věnování „Baronce Krüdener“, známé mnichovské krasavici, do níž byl Ťutčev v mládí zamilovaný a která mu i po letech často pomáhala. Srov. *Kommentarij*. In: Sočinenija F. I. Ťutčeva. M., Chud. lit. 1984, t. 1, 450. Viz také LN, t. 97, kn. 1, 2, M., Nauka, 1988–1989. Srov. barončinu fotografii v kn. 1, s. 514.

74 Srov. závěrečné dvojverší: „Воскреснет жизнь, кровь заструится вновь,/И верит сердце в правду и любовь.“ (279). „Krev rozproudí se, z mrtvých vstává čas,/ v pravdu a lásku srdce věří zas.“ (157)

nočnímu nebi, jehož tajemství je hodno téhož obdivu a téže piety, protože je stejně nepochopitelné. Ve světové poezii není mnoho básní, které by s takovou vehemencí přesvědčovaly člověka o potenci jeho duchovního života, dávajícího sílu mlčet.

Není divu, že Balmont, pro něhož byla zvuková stránka verše hlavní devízou, nazval svou třetí sbírku veršů *Ticho* (*Tišina*, 1898).⁷⁵ O zdroji jeho inspirace svědčí použitý epigraf z rané Ťutčevovy básně *Vidění* (*Viděnije*, 1829): «Есть некий час всемирного молчанья». ⁷⁶ Balmont pokládal Ťutčeva za předchůdce symbolismu stejně jako Poea, Baudelaira či Feta. ⁷⁷ Balmontova sbírka je opatřena genealogickým podtitulem „lyrické poemy“. Žánr utvářený lyrizací syžetového jádra Balmonta inspiroval k vytvoření celé škály metafor. Mlčení v nich nabývá podoby zkamenělého lesa drahokamů (*Znovuzrození – Vozroždenije*), korábů, uvízlých v moři polárního ledu (*Mrtvé koráby – Měrtvyje korablj*), volného větru, přinášejícího zapomnění (*Sněhové květy – Sněžnyje cvety*) nebo zahubené Krásky v poemě *Zapomenutá zvonice* (*Zabytaja kolokolnja*), rozvíjející hořké téma zabití. Mlčení se pro Balmonta stává jednou z důležitých etických a estetických kategorií. ⁷⁸

V Ťutčevově básnickém systému je mlčení těsně spjata s dvěma charakterickými příklady romantické naturfilosofické obraznosti: s nočním nebem a chaosem metaforicky vyjadřovaným živlem vody, nejčastěji v podobě moře. V citované básni *Vidění* „chaos na vodách“ utichá v čase „kosmického mlčení“, když „houstne noc“. Živelnou substancí mají jen prorocké sny, jež někdy nabývají podoby kouzelného člunu, který nás v noci odnáší „do nezměrnosti temných vln“ (*Sny*, 1829). Avšak sama poezie, přilétající k „synům nebes“, je plna síly přinášející uklidnění (*Poezija*, 1850), stejně jako slzy, stékající jako dešť za podzimní noci (*Slozy – Slzy*, 1849) v jednom z nejpůsobivějších Ťutčevových šestiverší.

O síle Ťutčevova básnického poselství pro ruskou literaturu 20. století svědčí např. skutečnost, že je cituje hlavní hrdina proslulého Pasternakova románu *Doktor Živago* (1956) na začátku svých zápisků. O tom, že v nich hledá a nachází harmonii tolik potřebnou v uralském zákoutí, kam se uchýlil za revoluce se svou rodinou, svědčí i stylistická změna ve druhém verši prvního čtyřverší básně *Léto 1854*:

*Какое лето, что за лето!
Да это просто колдовство –
И как, (с)прошу, далось нам это
Так ни с того и ни с сего?... (187)*

*Jaké to léto, jaké léto!
Tohle mi věru divy jsou
a ptám se jen, jak stalo se to
zničehonic, tak najednou? ⁷⁹*

75 Toto pořadí nezahrnuje první, ještě nezralou sbírku *Básní* (*Stichotvorenija*, 1890), kterou autor po ostrém odsudku kritiky až na několik výtisků zlikvidoval.

76 Je to nepřesný citát. První verš Ťutčevovy básně zdůrazňuje, že jde o noční mlčení: «Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья», d. 1, ibid, 40. „V ten noční čas, v kosmickém mlčení“.

77 K. D. Bal'mont, *Elementarnyje slova o simvoličeskoj poeziji*. Gornyje veršiny, ibid, 75–95. Srov. také: Eric Metz, *Tišina i molčanje v rannem tvorčestve K. D. Bal'monta*. Slavica Candensia 30, 2003, 59–75.

78 Eric Metz, ibid.

79 Srov. B. Pasternak, *Doktor Živago*. Přel. Jan Zábřana, verše Jiří Kovtun, Praha, Odeon 2003, 269.

Místo Ťutčevova verše, zdůrazňujícího romantickou i modernistickou víru v magickou sílu slova, vyjádřenou folklorní představou o „čarování“ (koldovstvo), Pasternak užívá harmonizující výraz „okouzlení“ (volšebstvo).⁸⁰ Již sám fakt začlenění Ťutčevových veršů do kontextu jednoho z největších románů 20. století svědčí o tom, že Pasternak Ťutčeva pokládal za stěžejního reprezentanta ruského básnictví. Tato skutečnost je podtržena také okolností, že analýza ruské literatury je důležitým tématickým plánem románu, předcházejícího z tohoto aspektu post-modernu. I to je jeden z dokladů, že rozsahem nevelké Ťutčevovo dílo, představující necelé čtyři stovky básní, lze i v současné době číst v nových souvislostech a objevovat v něm skryté významy.

80 Originální znění: «Да это просто колдовство» (187) Pasternak zaměňuje veršem: «Ведь это, право, волшебство». Srov. B. Pasternak, *Doktor Živago*. M., Knižnaja palata 1989, 212.

3. POEZIE VLADIMÍRA SERGEJEVIČE SOLOVJOVA

„Opravdový básník je filozof,“ prohlásil na jednom z francouzských filozofických čtení, jaké se konávaly v osmdesátých letech v konspirativním soukromí, přední český básník Jan Skácel, který se ironií osudu lepších časů nedočkal. Podle této premisy by měli filozofové ty nejlepší předpoklady k vlastní básnické tvorbě. V případě mistra aforismů Friedricha Nietzscheho (1844–1900) se to potvrdilo. Proslulá kniha *Tak pravil Zarathustra* (1883–84) je dodnes jeho nejčtenějším dílem právě pro své básnické hodnoty.⁸¹ U Vladimíra Solovjova (1853–1900) je tomu poněkud jinak. Přestože psal poezii po celý život, nebyl si její hodnotou nikdy příliš jist, takže své verše začal vydávat na naléhání přátel až v 90. letech.⁸² Po jeho smrti otiskoval Solovjovovy básnické knihy filozofův bratr M. S. Solovjov.⁸³ Po tragickém skonu obou manželů Solovjovových se básnickou pozůstalostí svého strýce začal zabývat jejich syn, básník Sergej Solovjov, blízký přítel Andreje Bělého.⁸⁴ Jeho zásluhou vyšlo v té době nejúplnější šesté a sedmé vydání (Moskva 1915 a 1921), jež bylo o rok později doplněno o Solovjovovy komické verše a satirické komedie, jejichž otištění naráželo ještě počátkem století na odpor filozofových nejbližších přátel. Podle jejich názoru se tato část díla nesrovnávala s představou o osobnosti Vladimíra Solovjova.⁸⁵ Nejúplnější vydání Solovjovovy básnické pozůstalosti z r. 1922 bylo po dlouhou dobu jediným pramenem. Vzhledem k jeho významu a praktické nedostupnosti vyšlo koncem šedesátých let v německém přetisku.⁸⁶ Teprve v polovině sedmdesátých let bylo vytvořeno pro Knihovnu básníka (Biblioteka poeta) citované vydání leningradské, uvedené studií významné znalkyně ruského symbolistického básnictví Zinaidy G. Mincové, manželky proslulého tvůrce tartuské sémiotické školy Ju. M. Lotmana. Přestože se jedná o fundované vydání, provedené s akademickou důkladností, snažící se

81 Nejnovější sémioticky orientovaný výzkum potvrzuje pronikavost zření F. Nietzscheho, jenž dávno před Derridou a Lacanem nahrazuje nadvládu pojmu souhrou mnohoznačných signifikantů. Tvorbu metafor označuje za základní lidský pud, jenž vede k utváření mýtu a umění. Nietzscheův estetizující způsob psaní je útekem do roviny výrazu, utvářející samu strukturu jeho filozofie a základní tendenci jeho myšlení. Srov. Petr V. Zima, *Literární estetika*, Olomouc 1998. Srov.: Ivan Blecha, *Filozofická čítanka*. Olomouc 2000, 400–403.

82 Moskva 1891, SPb. 1895 a 1900.

83 Jeho zásluhou vyšlo r. 1901 v Moskvě 4. vydání, které přetiskl beze změn ještě jednou.

84 K. V. Močul'skij, *Andrej Belyj*. Paříž, Imca-Press 1955. Srov. také: Andrej Belyj, *Vospominanija o Bloke*. M., Respublika 1995.

85 Srov. komentář k vydání Vladimir Solov'jev, *Stichotvorenija i šutočnyje p'jesy*. L., Sov. pis. 1974, 289–290.

86 V. S. Solov'jev, *Stichotvorenija i šutočnyje p'jesy*. Nachdruck der Ausgaben. Moskau 1922, Slavische Propyläen, B. 18. München, Wilhelm Fink Verlag 1968.

o poměrnou úplnost, není z hlediska čtenářského tak zajímavé, jako vydání Sergeje Solovjova. Důvodem je pravděpodobně zvolený princip eliminace. S. Solovjov totiž vynechává jak naprosté juvenile, tak slabší pasáže básní a zařazuje i působivou část lyriky, roztroušené v Solovjovových satirických komediích. Výsledkem je poutavá kniha, v níž jsou hodnoty Solovjovova básnického odkazu mnohem průkaznější než ve vydání ze sedmdesátých let. Verše Vladimíra Solovjova jeho synovec zřejmě znal od dětství, neboť mezi bratry, žijícími ve dvou hlavních ruských městech: Petrohradě, kde bydlel Vladimír, a Moskvou, kde žil se svou rodinou Michail, se vedla čilá korespondence. Shodou okolností v tomtéž domě jako Michail Solovjov žil i významný matematik Nikolaj Bugajev, jehož syn Boris, později písař pod pseudonymem Andrej Bělyj, našel v rodině filozofova bratra druhý domov. I to byl jeden ze zdrojů, na němž se utvářela filozofie, poetika i estetika mladších ruských symbolistů. Velmi pregnantně to Bělyj ostatně vyjádřil v úvodních čtyřverších své básnické dedikace Vladimíru Solovjovovi:

*Тебе зрелел – и гордый гром Синая;
Тебе явился Бог...
Ты нас будил: твоя рука сквозная
Приподымала рог.*

*Slyšel jsi hřmění ze Sinaje;
tobě se zjevil Bůh...
budil jsi nás na prahu ráje
tóny nebeských trub.*

*Как столб метельный, взвившийся воздушно
Из бури снеговой,-
Не раз взлетал над чернью равнодушной
Огромный голос твой.⁸⁷*

*Jako sloup sněhového prachu,
co bouře vyvrhla,
promlouvá často k lhostejnému davu
tvůj burčující hlas.*

Není divu, že Bělému, básníkovi sněhových bouří a vánic, splývá vidina duchovního učitele s hlasem pronikajícím zimní mlhou. Stejnou „průzračnou ruku“ („skvoznю ruku“) Bělyj posléze podával dálkou hvězdných prostorů svému duchovnímu pobratimovi v antropozofii Christiánu Morgensternovi ve verších, zařazených do úvodu a závěru jeho sbírky *Hvězda* (1918).⁸⁸

Filozofická orientace je charakteristická i pro básnickou tvorbu Vladimíra Solovjova. Je třeba zdůraznit, že ve většině případů jde především o impuls, protože jakákoli ilustrativost zbavuje poezii její vlastní podstaty. Básníci filozof, jehož systém myšlení je přes veškerou mystiku některých představ výrazně racionální,⁸⁹ a jehož bádání je podobně jako tomu bylo u Alexandra Veselovského⁹⁰ do značné míry založeno na praxi pozitivistické, připomíná rybáře, odrážejícího za ranní mlhy člun od břehu svého rácia a vyplouvajícího do nekonečných prostorů mořské a nebeské modře inspirace. Není divu, že jej na této pouti provází Bůh,

87 Andrej Belyj, *Stichotvorenija i poemy*. M. – L., Sov. pis. 1966, 525. Báseň je datována 1903, 1931. Patří tedy k veršům, k nimž se Bělyj po letech vracel. Srov. kap. *Proměny lyrických cyklů A. Bělého*.

88 Srov. D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. O. c. 237–250.

89 Srov. Ladislav Klíma, *O Solovjevově etice*. Praha, Lege artis 1993, 54–80.

90 Danuše Kšicová, *Aleksandr Veselovskij i problemy interdisciplinarnoj komparativistiky*. LH VI, *Aleksandr Veselovskij a dnešek*, Brno 1998, 14–22.

jenž je v intencích jeho etiky zosobněním Dobra a tedy ideálem hodným následování v podobě bohočlověka. Pokládal-li Ladislav Klíma za stěžejní Solovjovovo dílo jeho předsmrtný spis *Ospravedlnění Dobra (Opravdání Dobra, 1897–99)*, pak to zcela odpovídá dominantní myšlenkové linii jeho poezie. V. Solovjov to ostatně explicitně vyjádřil v řadě svých literárních kritik, jež jsou současně do jisté míry pomocným klíčem k zařazení jeho tvorby do genealogie ruského básnictví. Mezi básníky, jimž Solovjov věnoval svou pozornost, stojí na prvním místě F. I. Ťutčev. Ruský filozof v jeho tvorbě oceňuje především schopnost nacházet „temné kořeny existence světa“, „tajemné základy veškerého života přírody i člověka.“⁹¹ Z mnoha pasáží této kritiky je zřejmé, že Solovjov vyčetl v Ťutčevových verších potvrzení svých vlastních filozofických premis. V Ťutčevově pojetí *chaosu* jako záporného rysu nekonečna vidí podstatu duše světa a základ jeho utváření. Teprve v kosmickém procesu je chaos podřizován racionálním zákonům, vnukajícím tomuto beztvaremu živlu smysl a krásu. Chaos však přesto nemizí. Je to jakási temná síla, čas od času vybuchující a tvořící tak nutné opozitum harmonie, bez něhož by krása nemohla být dokonalá. Stačí jen, aby se dominantou stala substance světla, schopná držet tyto temné síly na uzdě (113–114). Podobné myšlenky vyjádřil Solovjov i jinde, např. v eseji *Smysl vesmíru*: „Ač v osnově života vesmíru spočívá rozlad a rozpor všeho – chaos, ač všechny bytosti a síly ve zlé a nesmyslné snaze na sebe nevraží a spolu se srážejí, tísni a honí se navzájem, přece jen, mimo jejich vůli, napříč všeobecné nesjednocenosti a odporu svět existuje a žije jako cosi *celého a harmonického*. Na temné osnově rozladu a chaosu vyvolává neviditelná síla světlá vlákna všeobecného života a sladí je porůzné rysy vesmíru v harmonické obrazy.“⁹²

O smyslu poezie Solovjov uvažuje v eseji věnované svému příteli A. K. Tolstému. Jejím skutečným pramenem, stejně jako zdrojem veškerého umění, není podle A. K. Tolstého vnější svět, ani subjektivní intelekt umělce, nýbrž samostatný svět věčných idejí nebo praobrazů. Podobně i krása předmětného světa je pouhým odrazem svébytné a věčné krásy (129–131). V názorech na postavení umělce ve společnosti Tolstoj navazuje na typické představy romantiků o sepětí básníka s božskou substancí, která jej vyčleňuje z lidského davu, jehož duševní život obohacuje, aniž by sám cokoli očekával. Smysl vesmíru Solovjov spolu s A. K. Tolstým spatřuje ve vítězství věčného života. Jeho obsahem je vnitřní jednota neboli láska, její formou je krásu a to vše je podmiňováno svobodou. Bez ní je sice možná materiální existence, nikoli však skutečný život, hodný člověka. Svobodu přitom chápe jako samostatnou cestu k poznání (132–133). Nejprísnější měřítko měl V. S. Solovjov na velikány ruské poezie A. S. Puškina a M. Ju. Lermontova. Zatímco básníkovi mnohem menšího kalibru Ja. P. Polonskému a téměř neznámému hraběti A. Goleniščevu-Kutuzovovi, v němž spatřoval výraz budhistické-

91 V orig.: „темный корень мирового бытия“, „таинственную основу всякой жизни – природной и человеческой“. Stov.: V. S. Solov'jev, *Poezija F. I. Ťjutčeva* (1895). In: V. S. Solov'jev, *Literaturnaja kritika*. M., Sovremennik 1990, 112. Z tohoto vydání cituji i další kritiky.

92 V. S. Solovjev, *Duchovní základy života*. Přel. Anna Tesková, Praha, Družstvo Přátel Studia, 1923, 73–74.

ho směru v poezii,⁹³ věnoval slova plná chvály, na Puškina a Lermontova klade požadavky úměrné jejich géniu. Ze tří studií věnovaných Puškinovi⁹⁴ má bezesporu největší význam třetí z nich, analyzující *Význam poezie v Puškinových verších*, jež je však pouhým torzem zamýšlené rozsáhlé práce. Puškin je podle Solovjovova názoru typickým představitelem čisté poezie. Na rozdíl od Byrona s jeho démonickou pýchou a hluboce věřícího Mickiewicze, jemuž Solovjov rovněž věnoval samostatnou studii,⁹⁵ má Puškin jen na vše citlivě reagující duši. To jediné, čeho si na sobě cenil, bylo vlastní básnické nadání. V tom spatřuje jeho velikost i slabost, protože jediné, z čeho Puškin mohl čerpat, byla sama tvorba, prostá jakékoli tendence, jež někdy ve své přílišné zjevnosti ubírá na síle dílu Mickiewiczovu. Analýzou Puškinovy lyriky Solovjov znovu potvrzuje tuto výchozí tezi – Puškinův zcela nezávislý a svobodný talent vytváří krásu, jejíž součástí je zákonitě i mravní dobro.

V tomtéž roce jako citovaná studie puškinská byla napsána i esej o M. Ju. Lermontovovi, v níž Solovjov v duchu své analýzy Nietzscheovy filozofie nachází zdroj budoucího nietzscheánství.⁹⁶ I když Lermontova pokládá za geniálního tvůrce, jemuž byly vrozeny rysy nadčlověka, upozorňuje na to, že Lermontov byl tragicky determinován svým vlastním osudem, jenž je hlavním zdrojem jeho múzy. Je přesvědčen o tom, že posláním Lermontova bylo sdělit svým potomkům cestu k nadčlověčenství. Jestliže toto poslání nesplnil, neznamená to, že by jeho potomci neměli usilovat o sejmutí břemene z jeho duše. Za takovéto břímě Solovjov pokládá Lermontovovo opěvování démonismu, jež svou nádherou může čtenáře svádět na scesti.

Ze všeho, co bylo řečeno, vyplývá, že Solovjov usiloval o vysoké mravní poslání poezie. Podle jeho názoru „umění nevzniká pro samo umění, nýbrž aby vyjádřilo plný život, tedy i nutnou součást umění – krásu. Nevnímá ji však jako něco izolovaného a soběstačného, ale v jejím vnitřním sepětí s plností života.“⁹⁷ Vyjádřil se tak v eseji, věnované N. G. Černyševskému, jehož magisterskou disertací pokládal přes veškerou jinošskou nezralost za *První krok ke pozitivní estetice*, jak nazval svoji studii z r. 1894. Ze sedmnácti postulátů, jež ve své disertaci formuloval Černyševskij, Solovjov uznává dva: 1. Umění je jen slabý odlesk skutečnosti. 2. Krása v přírodě je objektivní realitou. Solovjov sice sdílí obě tyto teze, dodává však, že člověka neuspokojuje pouze krása ve skutečnosti. Tím současně naznačuje důvod a poslání umění, jež by mělo mít vysoký etický cíl.

Proto se v Solovjovově poezii setkáváme tak často s obrazem Boha jako symbolu velké mravní síly. Zrození lidské duše na mrazivém severu, v němž je slyšet,

93 Srov. jeho stat' *Buddijskoje nastrojenije v poezii*. In: V. S. Solov'jev, *Literaturnaja kritika*. O. c. 67–104.

94 V. S. Solov'jev, *Sud'ba Puškina*, *Vestnik Jevropy* 1897; *Osoboje čestvovanije Puškina*, *Mir iskusstva* 1899; *Značenie poezii v stichotvorenijach Puškina*, *Vestnik Jevropy* 1899. In: V. S. Solov'jev, *Literaturnaja kritika*. O. c. 178–204, 213–273.

95 *Mickevič*. In: V. S. Solov'jev, *Literaturnaja kritika*. O. c. 205–212.

96 V. S. Solov'jev, *Lermonton*. In: V. S. Solov'jev, *Literaturnaja kritika*. O. c. 274–291.

97 V. S. Solov'jev, *Pervyj šag ke položitel'noj estetike*. In: V. S. Solov'jev, *Literaturnaja kritika*. O. c. 64.

jak chřestí brnění a jak na sebe narážejí meče, Solovjov srovnává s Mojžíšem čekajícím na poušti, až se mu zjeví Bůh. Ten však nepřichází ani za bouře a hromu, ani v podobě ohně, neboť ve strachu, ani v ohni Boha není:

*И смолкло все, укрощено смятенье,
Пророк не даром ждал
Вот едет тонкий хлад и в тайном
дуновенье,
Он Бога угадал.*⁹⁸

*Vše zmlklo, nastal mír,
prorok zbytečně nečekal,
v nastalém chladu krouží
hvězdný vír,
v něm Boha rozpoznal.*

Bůh o sobě dá znát až ve chvíli spočinutí, protože opravdová síla ducha nepotřebuje žádnou okázalost. Solovjov – tvůrce učení o duši světa – slyší tlukot srdce země a cítí sílu lásky mezi nadpozemským světem a duší země, lásky, přemáhající utrpení:

*И в явном таинстве вновь вижу сочетанье
Земной души со светом неземным,
И от огня любви житейское страданье
Уносится как мимолетный дым.
(Земля-Владычица, 1886, 88)*

*V zjeveném tajemství zas vidím propojení
pozemské duše se světem nadzemským,
jen teplo lásky naše utrpení
odnese jako lehký dým.*

Když se pak po letech dostává do téhož kraje, srovnává minulost s přítomností. Jen osobní život se mění – krása země je věčná a spolu s ní zůstává i víra:

*И призраки ушли, но вера неизменна...
А вот и солнце вдруг взглянуло из-за туч.
Владычица-земля: Твоя краса нетленна,
И светлый богатырь бессмертен и могуч.
(На том же месте, 1898, 169)*

*Prizraky jsou ty tam, víra je táž...
Slunce proplulo mračny.
Vládkyně země, tvá krása je věčná,
tvůj bohatýr je mohutný a lačný..*

Symbolem lásky jsou pro Solovjova oči. V citované básni *Na témže místě* to jsou přízraky záhadných očí, jež se vynořují tu a tam mezi stromy starého zarostlého parku. V jiné básni z téhož roku nabývají oči milované podoby Vrubelova Démona:

*Лишь забудешься днем,
иль проснешься в полночи,
Кто-то здесь...Мы вдвоем.-
Прямо в душу глядят лучезарные очи
Темной ночью и днем.*

*Když voláš ze sna,
když přivřeš oči
někdo je tady... jsme dva. -
Do duše hledí paprsek noci
za tmy i za světla.*

98 Báseň označená ve vydání Sergeje Solovjova č. XI. začíná veršem: „В стране морозных выюг, среди седых туманов“. In: VI. S. Solov'jev, *Stichotvorenija i šutočnyje p'jesy*. Nachdruck der Ausgaben, Moskau 1922, Slavische Propyläen, B. 18. München, Wilhelm Fink Verlag 1968, 75–76. Odtud cituji a dále stranou v textu.

Báseň pak končí variací téhož obrazu:

<i>Только свет да вода. II в прозрачном тумане</i>	<i>Jen voda svítí. V mlze nečekaně</i>
<i>Блещут очи одни,</i>	<i>bhýskne čísi žrak,</i>
<i>II слилися давно, как роса в океане,</i>	<i>zmizí rosa v oceáně,</i>
<i>Все житейские дни.</i>	<i>život – odvanutý mrak.</i>
<i>(1898, 181)</i>	

Oči jako pravdivé zrcadlo duše patří k dávným archetypům. Solovjov jejich užitím vytváří kontrast ke „zlému životu“, měnícímu lásku v osudový zápas, končící smrtí, o němž hovoří v eseji věnované F. I. Tjutčevovi s průzračnou narážkou na jeho pozdní tragickou lásku.⁹⁹ Ostatně ani Solovjovovy lásky neznají šťastné zakončení. Většina jeho milostných básní líčí nostalgii rozchodu. Možná, že v jejich pozadí je filozofovo přesvědčení, že „Smysl člověka je on sám, nikoli však jako otrok a zbraň zlého života, nýbrž jako ten, kdo nad ním zvítězí a stane se jeho vládcem.“¹⁰⁰ Výmluvná jsou slova jeho veršů:

<i>Милый друг, не верю я нисколько</i>	<i>Můj drahý, nevěřím ničemu -</i>
<i>Ни словам твоим, ни чувствам, ни глазам,</i>	<i>tvým slovům, citům, očím,</i>
<i>В себя не верю, верю только</i>	<i>nevěřím sobě, věřím jednomu -</i>
<i>В высоте сияющим звездам.</i>	<i>hvězdám v hluboké noci.</i>
<i>(1892, 116)</i>	

Typicky romantický je závěr téže básně, odehrávající se v krajině věčného léta, kde se jeho milovaná, zalitá stříbrným světlem, stává nadpozemsky krásnou a kde je láska svobodná a čistá. Solovjovova láska může existovat jen v neskutečném snu, z něhož není probuzení, jak je tomu v básni *Vidím tvoje oči smaragdové (Vižu oči tvoji izumrudnyje, 1892, 117)*. Romantický model lásky, jejíž vysněný ideál není slučitelný s pozemským životem, Solovjov spojuje jak s Lermontovem, tak s Blokem. Překrásná Dáma má týž osud jako Tajemná neznámá, jež přivolána z hvězdného nebe se musí nakonec vrátit do kosmické dálky, protože ideál není slučitelný s pozemským životem. Podobně to ostatně vyjádřil již Platón v básni, přeložené Solovjovem, kterou cituje Chaldej na milostném dostaveníčku s Galakteou – jednou ze tří dam, příjemných ze všech stran (srov. 1. dějství *Bílé lilie*):

<i>На звезды глядишь ты, звезда моя светлая!</i>	<i>Na hvězdy hledíš, hvězdo nejjasnější!</i>
<i>О, быть бы мне небом, в широких объятиях</i>	<i>Ach, být tak nebem s miliardou očí,</i>
<i>Держать бы тебя и очей мириадами</i>	<i>sevrhel bych tě do náručí,</i>
<i>Тобой любоваться в безмолвном сиянии.</i>	<i>a tiše laskal v němém kolotoči.</i>
<i>(1874, 191)</i>	

99 *Poezija F. I. Tjutčeva. Tamtéž, 116–117.*

100 *Ibid, 117.*

Ideál zůstává stále ideálem, bez ohledu na propasti staletí, jež nás dělí od jeho tvůrců.¹⁰¹ Solovjovova přírodní lyrika navazuje na romantické ztotožnění člověka s přírodou, posunuje jej však dále do hlubin duše a mýtu. Charakteristické jsou v tomto směru jeho básně o bílých zvonečcích (*Belyje kolokolčiki* i *Vnov belyje kolokolčiki*, 1899–1900), rozvíjející podněty A. K. Tolstého a A. A. Feta. Bílá barva květů je v nich ztotožněna s bělobou myšlenek a lesní cesta vede do tajemných zákoutí duše. Zlo – ten temný dvojník lásky utone v krvi, aby mohl vzejít její sluneční symbol. Podle zákona kouzelných pohádek se bílé květy mění v živé bytosti, jež v intencích Solovjovovy mystiky nabývají podoby bílých andělů:

*Замыслы смелые
в сердце больном.
Ангелы белые
Встали кругом.*

*Plány mám smělé,
srdce bolí.
Bělostní andělé
krubem stojí.*

*Стройно-воздушные
Те же они
В знойные, душные,
Тяжкие дни.
(Вновь белые колокольчики, 1900, 188)*

*Nádherní, vzdušní,
jsou stále tíž
v ty borké, parné
tíživé dny.*

Z uvedených příkladů je zřejmé, že Solovjovova poezie je plná symbolů, jež jí dávají nezbytný druhý plán. V jeho stati *Ruští symbolisté*,¹⁰² věnované stejnojmenným sborníkům mladého Valerie Brjusova, však zaznívají tytéž výhrady, s jakými se setkáváme v esejích Zinaidy Gippiusové, kritizující pod pseudonymem Anton Krajnij díla ruské dekadence a raného symbolismu, jež jsou v devadesátých letech v ruské literatuře nerozlučně spjaty. Oba obdobně nemilosrdní kritici se shodovali v jednom – ironizovali především dětské nemoci obou směrů – malou originalitu a nedostatečnou sílu poetické působivosti.

Sami symbolisté nacházeli v básnické tvorbě V. S. Solovjova svého předchůdce. Je zajímavé, že typické znaky symbolismu – umocněná metaforičnost, zašifrovanost a mnohoznačnost výpovědi, aktivizující vnímatelovu spolupráci –, jsou charakteristické především pro ranou a pozdní Solovjovovu lyriku, obsahující básnický umocněnou filozofickou výpověď. Není náhodné, že první silné verše Solovjov napsal za studijního pobytu v Londýně a za své mysticky signalizované cesty do Káhiry a egyptské pouště, kde se mu zjevila materializovaná Duše světa. Počátek Solovjovovy tvůrčí básnické činnosti lze spojovat s druhou polovinou r. 1875, kdy byly napsány znamenité filozofické verše *I když jsme navždy připoutáni (Choť my navek nezřimymi cepjami)*, plné víry v sílu lidské potence, i básnické evokace tajemné carevny – průzračného symbolu Duše světa (*Carevna v azuru – V sja*

101 O kategorii lásky v Solovjovově filozofickém systému srov.: Edith Klum: *Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. Eine religionsphilosophische Untersuchung*. München, Otto Sagner 1965.

102 *Russkije simbolisty*. Tamtéž, 144–154.

v lazuri segodnja javilas'; Carevna bydlí ve vysokém dvorci – U caricy mojej jest' vysokij dvorec; Piseň neofytů – Pesnja neofitov, 1875–76, atd.). Metaforický Solovjovův styl do značné míry koresponduje s programovou symbolikou Nietzscheových aforismů,¹⁰³ i když v případě první fáze Solovjovovy tvorby jde spíše o paralelní kontemplace, neboť výrazně metaforický styl je charakteristický spíše pro Nietzscheovu tvorbu osmdesátých let, kdy píše *Zoru (Morgenröte, 1880)*, *Radostnou vědu (Fröhliche Wissenschaft, 1882)* a *Tak pravil Zarathustra (Also sprach Zarathustra, 1883–85)* než pro *Zrození tragédie z ducha hudby (1872)* a další práce let sedmdesátých, psaných ještě tradičním esejistickým stylem. Počátek typických aforismů můžeme spojovat s knihou Nietzscheových moralit *Zora*. Je charakteristické, že signálem k výrazně metaforickému dílu *Radostná věda* je Nietzscheův básnický cyklus *Messinské idylly (Idyllen aus Messina)*, jež má své pokračování v příloze k *Radostné vědě* – cyklu básní, nazvaných *Písň prince, volného jako ptáček (Lieder des Prinzen Vogelfrei)*. Solovjovovy rané verše tak tvoří jakousi spojnicí mezi tvorbou Baudelaierovou a dílem německých, francouzských a ruských symbolistů.

Záměrným protipólem Solovjovovy filozofické lyriky jsou jeho verše komické, k nimž získal dobrou průpravu v kruhu přátel zesnulého básníka Alexeje Konstantoviče Tolstého, jednoho z autorů satirických veršů, jež do ruské literatury vešly pod jménem jejich stylizovaného tvůrce Kozmy Prutkova. Do neteře vdovy po básníkovi S. A. Tolsté Sofie Petrovny Chitrovo (rozené Bachmet'jevové) byl Solovjov dlouho tragicky zamilován.¹⁰⁴ V usedlosti básníka A. K. Tolstého (1817–1875) Pustynce psal Solovjov ve druhé polovině 70. let také svoje satirické komedie. Solovjovova komická a satirická tvorba specifickým způsobem dokresluje jeho básnický profil. Právě v tomto sepětí dvou zcela protikladných žánrů je patrná zřejmá básníková návaznost na dílo Puškinovo a Lermontovovo, u nichž je existence obou struktur neodmyslitelnou součástí jejich básnického profilu. Oba básníky ostatně Solovjov uvádí jako inspirační zdroj v komentáři ke své parodii *Prorok budoucnosti (Prorok buduščego, 1886)*. Protože Puškinova *Proročka* pokládá za výraz dob minulých a Lermontova za obraz současnosti, umísťuje svého proroka do budoucnosti. Místo Puškinova starozákonního obrazu stvoření či Lermontovovy vidiny všemi přezíraného kajícího v poušti, Solovjovův prorok postupně ztrácí lidskou podobu. Je napůl démonem a napůl Poeovým Ďáblem, uléhajícím v bažinách.¹⁰⁵ Jeho osud je zpečetěn policejním zásahem podobně jako v pozdější politické satíře Saši Čorného.

Zvláštní kapitolu Solovjovovy básnické tvorby tvoří jeho komedie, určené pro domácí scénu, což do značné míry vysvětluje absurdní charakter jejich komiky. Pro první z nich *Alsim*, uvedenou r. 1878 na domácí scéně Solovjovových, filozof napsal prostřední akt. Jeho spoluautory a pozdějšími interprety byli jeho přátelé A. A. Vekstern a V. Je. Giacintov. Mladý básník Alsim upisuje duši ďáblu, který mu má sloužit tak dlouho, dokud nespáchá nějaký zločin. V zemi trapezuntů, kam

103 Srov. pozn. č. 81.

104 Srov. poznámky k vydání Vladimir Solov'jev, *Stichotvorenija i šutočnyje p'jesy*. L., Sov. pis. 1974, 294–295.

105 Srov. Poeovu novelu *Mlčení*. Viz D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. O. c. 226–236.

jej podle básníkovy příkazu odveze, se Alsim setkává s vousatou Eleonorou, do níž se zamiluje. Do hry však vstupuje profesor, jemuž satan poradil, jak se zbavit dluhů s pomocí Eleonořiných peněz. Plán se zdaří a zoufalý Alsim nakonec Eleonoru zabíjí, takže propadá ďáblu. Satira je aktualizována podle soudobých poměrů. Ani satan již nemá peníze, v duchu moderní politiky však dovede dávat dobré rady. Ve spoluautorství s přáteli E. L. Radlovem a S. N. Trubeckým byla napsána i třetí z her *Šlechtická vzpoura (Dvorjanskij bunt)* s učenými poznámkami a spiritistickými výjevy. V bance je pronášen politický proslov, každou chvíli přerušovaný netrpělivými bankéři, spěchajícími na oběd a zajímajícími se jen o růst svých kont. Za peníze jsou ochotni ručit i vlastní duší. Banka je však dušemi šlechticů již přeplněná. Nakonec přichází sluha, který odtud všechny vymete. Nejvýznamnější komedie *Bílá lilie (Belaja lilija)* byla napsána v Pustyňce v letech 1878–1880. Solovjov je tentokrát autorem všech tří aktů. Na rozdíl od předchozích dvou her, psaných prózou s některými veršovanými pasážemi, je *Bílá lilie neboli Sen v noci před svátkem Panny Marie Pomocné* až na malé prozaické pasáže veršovaná. Lermontovská tradice se v ní projevila nejmarkantněji. Podobně jako v poemě *Saška* (1839) se v ní satirické pasáže střídají s verši vážnými, mnohdy filozofické hloubky, jež bývají zařazovány do souboru Solovjovovy filozofické lyriky. Tak je tomu např. se závěrečným pětiverším z Mortimerova monologu z konce prvního dějství:

*Когда серебряные нити
Идут из сердца в область грез...*

*Když srdce stříbrnými tóny
rozvlíni hladinu snů..*

*О боги вечные, возьмите
Мой горький опыт и верните
Всю силу первых веших гроз!¹⁰⁶*

*Ó, boží věční, rád vám dám
svou hořkou moudrost, vše co mám
za jarní bouře dávných dnů!*

Komedii blízkou ironii německých romantiků autor nepokládal za příliš zdařilou. Časopisecky ji tiskl až r. 1893. Všichni její hrdinové jsou nešťastní, neboť nemohou najít smysl života. Statkář přišel na mizinu, a přesto se mu nepodařilo najít čtvrtou dimenzi. Skeptik nemůže najít nic, co by jej zaujalo. Básník světobolu je zničen kvůli hemeroidům. Chce spáchat sebevraždu, spolu s provazem mu vypadne asignace, takže smrt prozatím odloží. Ironizovány jsou i milostné vztahy. Jeden ze zamilovaných prohlásí, že jeho láska se musí nasytit a zhltné dívčín střevíc. Jeho křeče vyvolávají smíšené reakce přihlížejících: jedni konstatují, že střevíce se musí jíst od špičky, jiní, že ta mladá generace už neumí jíst ani dámské střevíčky. Řada stylistických rysů: incipit, symbolika rostlinného i zvířecího světa, barevnost, ornamentálnost i filozofická orientace spojuje tuto žertovnou mysterii se secesí. Bílá lilie plní v hříčce motiv ztracené nevěsty římských románů. Její proměna v medvěda připomíná travestovanou pohádku *Kráska a zvíře*. Bílá lilie, symbolizující věčné ženství, příznivě ovlivňuje osudy jednajících postav. Základním stylistickým postupem je groteska: verše sentimentálních básníků zní jako

106 Vladimír Solov'jev, *Stichotvorenija i šutočnyje p'jesy*. L., Sov. pis. 1974, 228.

vytí vlků, hlas ze čtvrté dimenze, jež se stává realitou, hovoří anglicky. Podobně ironicky vyznívá i závěr, parodicky opěvující svobodu a krásu. Solovjovovy grotesky připravovaly půdu Blokovi *Bufonádě* (*Balagančík*, 1906) či baletu Igora Stravinského *Petruška* (1910–11).

Syntéza, toto charakteristické vyústění hegelovské triády, uplatňované často v Solovjovově lyrice, našla svůj výraz i v jeho nejznámější básnické skladbě – poemě *Trojí setkání* (*Tri svídanija*, 1898), v níž jsou mystické vize komentovány podobně jako v Lermontovově poemě *Saška* ironicky střízlivými poznámkami. Duše světa v ní nabývá trojí podoby: devítileté dívky – básníkovy první lásky – vidiny z Britského muzea a materializace nádherného zjevení v pouštní krajině daleko od Nilu, kde byl poutník ve fraku a cylindru pokládán beduíny za d'ábla a vyobcován. Zajímavý spiritistický materiál, cenný k dešifraci této pozoruhodné Solovjovovy skladby, obsahuje rukopis dosud neotištěné stati Georgije Ivanoviče Čulkova *Avtomatičeskije zapisi VI. Solovjeva*.¹⁰⁷ Je to pokus o dešifraci devíti dosud neznámých Solovjovových autografů, nevelkých rozsahem, avšak neobyčejně významných pro pochopení jeho filozofie „věčného ženství“. Čulkov charakterizuje Solovjova jako vizionáře a neobyčejnou osobnost. Všichni, kdo s ním byli v blízkém kontaktu – G. A. Račinskij, V. A. Ternavcev, zesnulá A.N. Schmidtová, S. M. Solovjov aj. se shodovali na tom, že filozof byl silné médium. Dva rukopisy, které Čulkov cituje, jsou z rukopisného oddělení Saratovské univerzity, další nalezl v kolekci autografů A. M. Košebatkina. Podle vodních znaků usuzuje, že první rukopis nemohl být napsán před r. 1877. Druhý je z doby pozdější než r. 1885, což je rok výroby sešitu, obsahujícího tyto poznámky. Později než r. 1888 však autografy nemohly vzniknout, protože daný zápis hovoří o tom, že předpokládaná schůzka se má uskutečnit v lednu r. 1889. Obsah všech textů, psaných automatickým písmem ve stavu mediálního transu, je obdobný. Promlouvá jimi Sofie, s níž se Solovjov dostával do kontaktu ve stavu takové duševní exaltace, jakou líčí ve *Třech setkáních* a o jakém svědčí i citované básně z r. 1875, napsané pod dojmem zjevení Sofie.¹⁰⁸ Ostatní texty nelze časově určit. První autograf Čulkovskij našel na fragmentu rukopisu věnovaného Světové duši. V prvním zápise je po některých korekcích následující text: „Sophie: „Tak co, můj milý? Jak se teď cítíš? Drahý, miluji tě, Sophie. Nechci, abys byl smutný. Miluji tě.– Sophie.“¹⁰⁹ Druhá strana listu je prázdná. Na třetí straně následuje text: „Sophie: Budu ráda, když se mi ozveš. Můj drahý, jak tě miluji. Nemohu bez tebe žít. Už brzy, brzy budeme spolu. Nebuď smutný, všechno bude v pořádku. Sophie.“ Na 4. str. je zápis obvyklým Solovjovovým rukopisem (nikoli automatickým písmem): „Světový vývoj vede k materializaci božského principu ve světě. Tuto materializaci umožní světová duše, jež se spojí s božským principem, nebo tím, jak jej do sebe

107 Strojopis s autorskými opravami je uložen v rukopisném oddělení Institutu světové literatury M. Gorkého v Moskvě, F 36, O. 1, č. 104.

108 Jde o verše označené ve vydání z r. 1974 čísly 6. – 9.: *Хоть мы навек; Вся в лазури сегодня являлась; У царицы моей есть высокий дворец; Близко далеко, не здесь, и не там.* Vladimir Solov'jev, *Stichotvorenija i štotožnye p'jesy*. O. c. Primečanija, 293–294.

109 Automatický text je psán bez interpunkce. Doplnila D. K.

vstřebá, materializuje se spolu s ním ve své tělesnosti, jež se stane tělem Božím podle toho, jak se sama světová duše plněji a svobodněji bude slučovat s Božským principem.¹¹⁰ V sešitě původně určeném pro jiné účely je celá řada citátů v různých jazycích (řečtině, latině, francouzštině aj.) z religionistiky a mystiky. Automatickým písmem je tu poznamenáno : „Zítřa budeme sami. Medvěd se mění v lilii.“¹¹¹ John, my dear friend. Mary and I go to help you. Do not ayes. Aad. My dear friend. Mary and I go to help you. Do not be sorry. Jedině Bůh je dobrý. Možná, že moudrost potvrdí sama sebe. Jenom tobě budu o o o bi Sollogub.¹¹² Bolí mě hlava.“ Na další straně pak pokračuje zápis: „Jsme sami. Sophia. Jsme úplně sami, sláva bohu, všechno se skončilo. Potom budu s tebou a a a Budeme spolu – budeme spolu, až navždy opustím Rumunsko. My ale, My ale – Budu v Rusku v lednu. Mezi mnou a tebou už nejsou žádné překážky.“ (Další dvě písmena nejsou čitelná.) Budeme spolu žít od ledna 1889.“ Další záznamy z dopisů, které ve své stati cituje G. Čulkov, jsou zřejmě světského charakteru. Na rozdíl od Čulkova se domnívám, že souvisejí spíše s milostným vztahem, který měl mladý Vladimír Solovjov s provdanou Sofií Chitrovo, než s vidinami jeho mládí. V dopisech se hovoří o nemoci dětí a o možnosti schůzky v době, kdy všichni odjeli. Se Sofií – Duší světa – spojuje tyto dopisy jen shoda křestních jmen.

Zajímavé je Čulkovovo hodnocení Anny Nikolajevny Schmidtové, jež se Solovjovi přihlásila jako zosobnění Duše světa. Na rozdíl od K. V. Močulského, který Annu Schmidtovou i její vztah k Solovjovovi značně ironizuje,¹¹³ Čukovskij, který Annu Schmidtovou osobně znal, ji pokládá za neobyčejnou ženu. Cituje dopis, který Solovjov psal Schmidtové 22. 4. 1900, tedy nedlouho před svou smrtí.¹¹⁴ Byla to odpověď na její vyznání, které Solovjov spálil, protože byl přesvědčen o tom, že vše řečené je popel. Líčí jí sen, který mu kdysi vyprávěla jedna stará paní.¹¹⁵ Zdálo se jí, že od Solovjova dostala dopis, napsaný jeho obvyklým těžce čitelným rukopisem, jemuž říkala francouzsky „pattes d'araignée“.¹¹⁶ V listě však byl založen druhý dopis, krásně napsaný zlatým písmem. Když ho rozložila, spatřila, jak vchází sám Solovjov. Dobře poznala jeho hlas. Ohýbal se pod obrovským pytlek plným měďáků. Vyjmul několik mincí, rozhodil je a řekl: „Až zmizí veškerá měď, dostaneme se i ke zlatým slovům.“ Závěrem pak radí Anně Schmidtové, aby totéž vztáhla i na sebe. Výzkum G. Čukovského potvrzuje, že Solovjovův zájem o spiritismus měl delší trvání, než se obvykle usuzovalo. Potvrzuje rovněž, že jeho filozofické verše byly mnohdy inspirovány právě takovými stavy duševního vytržení, jaké filozof líčí v poemě *Trojí setkání*.

110 Čulkov poznamenává, že původně bylo místo slova „полнее“ napsáno „тенее“.

111 Zápis svědčí o tom, že vznikl v době, kdy Solovjov psal svou komedii Bílá lilie.

112 Čulkov upozorňuje na to, že jde zřejmě o Fjodora Lvoviče Solloguba (1848–1890), jehož Solovjov pokládal za jednoho z nejtalentovanějších lidí, které znal.

113 K V. Močul'skij, *Vladimír Solov'jev. Žizň i učenie*. Paříž, Ymca-Press 1936.

114 V. Solovjov zemřel 31. 7. (12. 8.) 1900, tedy o čtyři měsíce později.

115 G. I. Čukovskij ji identifikuje jako Annu Fedorovnu Aksakovou, dceru básníka F. I. Tūtčeva.

116 „muří nohy“

Nepřelíš rozsáhlá básnická a komediální tvorba Vladimíra Solovjova tvoří předejru ruského symbolismu a secese. Přestože vznikala ve stínu jeho díla filozofického, má nepochybný význam v genealogii ruského básnictví. Jeho nejlepší verše si zachovávají svoji působivost dodnes.

Nejvýraznější představitel ruského preromantismu Vasilij Žukovskij nechává nešťastnou hrdinku své nejnámější balady *Světлана* (1812) nahlédnout do zrcadla, osvětleného plamenem svíčky, jež v půlnočním tichu přivolá oplakávaného milého. Podobný obraz, zmnožený klasickou ruskou podvojností, volí pro úvod své eseje *Poezie jako čarování* (*Poezija kak volšebstvo*, 1922) i Konstantin Balmont (1867–1942): „Zrcadlo v zrcadle, umístí proti sobě dvojí zrcadlení a mezi ně postav svíci. Dvě bezedné hlubiny, osvětlené plamenem, se budou prohlubovat samy v sobě i ve své vzájemnosti, plamen svíce se rozkošatí a vytvoří novou jednotu. To je obraz verše.

Dva melodické verše odcházejí bez cíle a neznámo kam. Jdou samy nijak nespojeny, jsou-li však prosvíceny společným rýmem a mohou-li na sebe pohlédnout, náhle se prohloubí, spojí a vytvoří nový zářící a melodický celek. Tento triadický princip, sepětí dvou prostřednictvím třetího tvoří hlavní zákon našeho Vesmíru. Pohlédneme-li do hlubiny vzájemně se zrcadlících ploch, nalezneme všudypřítomný melodický rým.

Svět je polyfonní hudba. Svět je vytesaný Verš.¹¹⁷ Ve stejném duchu je psán celý text, strukturně stylizovaný do podoby rytmizované poemy, podobně jako esej Andreje Bělého *Glossalolia*, jež vyšla s podtitulem *Poema o bláskách* v Berlíně téhož roku 1922.¹¹⁸ Na jiném místě pak Balmont charakterizuje verš jako magický již samou svou podstatou. Dokonce každá hláska v něm obsažená má magickou moc: „Slovo je zázrak. Verš je kouzlo. Verš je hudba ovládající svět i naši duši. Próza je linie a plocha, má jen dva rozměry... Verš je vždy trojrozměrný. Verš je pyramida, studna nebo věž. Výjimečné verše výjimečného básníka nemají tři, nýbrž čtyři rozměry. Mají tolik rozměrů jako má sen“ (99). Básník ruské dekadence a symbolismu je tedy šaman, jenž má dar zaklínání.

Podobně Balmont charakterizuje básníky, kteří mu byli nad jiné blízcí a jejichž dílo přeložil v úplnosti – P. B. Shelleyho a Edgara Allana Poea.¹¹⁹ Připadalo mu, že Shelley si po celý život vybavoval jiný, mnohem krásnější svět, z něhož přišel. Udiveně se kolem sebe rozhlížel a snažil se v té nové materializaci nalézt to, co si uchoval ve svých snech. „Jeho duše zůstala mezi dvěma světy, to proto je jeho

117 K. D. Bal'mont, *Poezija kak volšebstvo*. M. 1915, cit dle 2. vydání 1922, 5–6. Dále cituji stránkou v textu.

118 Andrej Belyj, *Glossalolija. Poema o zvuke*. Berlin, Epocha 1922.

119 P. B. Šelli, *Sočinenija*. T. 1-7. Pervod K. D. Bal'monta. SPb. 1892–1900. E. A. Po, *Sobranije sočinenij Edgara Po v perevode s anglijskego K. D. Bal'monta*. T. 1–5. M., Skorpion 1902–1912.

poezie tak průzračná a bohatá.¹²⁰ Poe je podle Balmonta „materializovaná extáze, jen stěží zadržovaná zuřivost vulkánu, vrhající lávu z nitra země...“¹²¹ Tak viděl Balmont dvě základní polohy ruského symbolismu, jež Jiří Honzík označil pregnantním názvem své eseje *Poezie ticha a bouře*.¹²² Balmont to vyjádřil ve své pařížské přednášce *Základy symbolistické poezie*, přednesené pro ruské publikum na jaře r. 1900.¹²³ Hrůza, kterou pocíťoval Poe i Baudelaire z valícího se anonymního davu,¹²⁴ použil Balmont jako výchozí pozici pro stanovení rozdílu mezi realistickým a symbolistickým viděním světa. Pro nezaujatého pozorovatele se nakonec pohyb lidí, nazíraný zdáli, slije do fantasmagorického obrazce, který je možno dál přetvářet. Člověk, jenž je sám účastníkem této pohybující se masy, má sice možnost pozorovat všechny všední děje, neuvidí však nic víc než množství lidí, jež jej obklopuje. Balmont z toho vyvozuje radikální závěr: realisté jsou prostí pozorovatelé, symbolisté jsou vždy myslitelé. Vzdálenost od reality jim umožňuje vidět svůj vlastní sen.¹²⁵ Jako příklady dvou rozdílných pohledů uvádí Shakespearova drama, založená na reálném vidění skutečnosti, a hry Calderonovy, blízké symbolismu. Podobné antipodické dvojice nachází i v pozdější době: Dickens – Poe, Balzac, Flaubert – Baudelaire, Lev Tolstoj – Henrich Ibsen. Za hlavní rysy symbolistické poezie Balmont pokládá skrytou abstrakci a zjevnou krásu. Na Balmontově příkladu lze také demonstrovat, jak sami tvůrci tehdejší poezie pocíťovali vztahy mezi symbolismem, dekadencí a impresionismem. On sám pokládal tyto směry za velmi blízké varianty psychologické lyriky. Za charakteristický rys impresionismu považoval zprostředkování celostního vjemu pomocí celého systému náznaků. Dekadence pro něho byla směrem na rozhraní starého, které ovlivnilo jeho tvůrce, a něčeho nově přicházejícího, co se ještě nestačilo zformovat. Odtud ten bolestný stesk, pro dekadenty charakteristický. Příklad nachází v Ibsenově staviteli Solnesovi i ve filozofickém díle F. Nietzscheho.

Je příznačné, že zdroje symbolistické poezie Balmont spatřuje v díle E. A. Poe a jeho pesimistického překladatele Ch. Baudelaira. Z vlastních překladů vybírá ty nejzdařilejší ukázky: Poeovu baladu *Annabel-Li* a Baudelairův sonet *Smrt zamilovaných*. Oba texty spojuje archetypické téma lásky a smrti. Je zajímavé, že ve verších obou básníků, transformovaných Balmontem, se setkáváme se symbolikou, již později on sám použil ve vlastní tvorbě. U Baudelaira je to výše zmíněný obraz dvojího zrcadlení,¹²⁶ v básni Poeově pak obraz luna, přinášející sny o Annabel-

120 K. D. Balmont, *Prizrak mež' ljudj. (Šelli, 1792–1822)*. In: Týž, *Gornyje veršiny. Sbornik statej*. M., Grif 1904, 131.

121 K. D. Balmont, *Genij otkrytija. (Edgar Po, 1809–1849)*. Tamtéž, 49.

122 Jiří Honzík, *Poezie ticha a bouře. (O symbolismu)*. In: Zlato v azuru. Praha, Odeon 1980, 5–15. Týž, *Dvě století ruské literatury*. Praha, Torst 2000, 197–206.

123 K. D. Balmont, *Elementarnyje slova o simvoličeskoj poeziji*. Tamtéž, 75–95. Srov. také Manifesty rus. symbolismu I., Brno, MU 2002, 56–77.

124 Na tento moment upozorňuje Petr Wittlich v souvislosti s vývojem evropského výtvarného umění. Srov. jeho knihu *Umění a život. Doba secese*. Praha, Artia 1986, 79.

125 Pohled z odstupu spojuje Wittlich s pozdějším vývojem expresionismu. Tamtéž.

126 Srov.: Š. Bodler, *Smert' v ljubljennyx*: «Два факела зажжет, огромные светила/Сердца созвучные, заплавав, сблизят нас, – /Два братских зеркала, где произошло почало/В вечер-

Li.¹²⁷ Podobně končí jediné Balmontovo drama *Trojí květenství* (*Tri rascveta*, 1905). Nelítostná hrdinka, jejíž jméno Jelena i pocit dlouhověkosti navozuje konotace s antickou krásnou Helenou i s Čapkovou Paní Makropulos, nachází v závěrečném třetím jednání osudovou lásku v Básníkovi, s nímž umírá v zakletém zámku v horách s výhledem na nebe ozážené obrovskou lunou. S Poeovou baladou *Annabel-Li* koresponduje jedna ze závěrečných Jeleniných replik: „Vrcholky hor a záře měsíce nezapomenou. Budou střežit naši památku.“¹²⁸

Analogii s vývojem světové poezie nachází Balmont doma v Rusku. Upozorňuje, že již v některých Ťutčevových verších ze 30. let¹²⁹ lze nalézt Baudelaira před Baudelairem a konstatuje, že to, co udělali Wordsworth a Shelley pro Anglii, učinil Ťutčev jako básník-pantheista – pro Rusko. Balmont v této souvislosti cituje Ťutčevovu báseň *Mala aria* (1830), zachycující přírodu v obou jejích kontrastních polohách – klidné i bouřlivé. Ťutčevovu schopnost vyjádřit básnický zlo a hrůzu a najít v něm krásu Balmont spojuje s reflexí o životě a smrti. Jeho estetické krédo je přitom výrazně klasicistické: „Kdyby ve smrti nebyla krása, smrt by v Přírodě neexistovala, protože příroda tvoří jednotný celek, v němž je vše harmonické.“¹³⁰ Je zajímavé, že k témuž závěru přichází v souladu s moderním psychologickým výzkumem řada autorů nezávisle na svém estetickém i etickém zaměření.¹³¹ V Ťutčevově poezii Balmont oceňuje to, co je v současné době předmětem bádání o něm samotném – ticho a mlčení.¹³² V Balmontově tvorbě má tato filozofická entita svoji zákonitou genealogii, vedoucí od tichého šelestu rákosí ve stejnojmenné básni (*Kamyši, V bezbrežnosti – V nekonečnu*, 1895) a mlčenlivosti či němoty leknínů, rozkvétajících v naprosté samotě a opuštěnosti, do programově koncipované sbírky *Ticho* (*Tišina*, 1898), v níž se mlčení stává hlasem věčnosti. V této souvislosti se hovoří o podnětu, který Balmont zřejmě našel v teozofickém učení Heleny Blavatské, jejíž publikaci *Hlas Ticha* (*The Voice of the Silence*) básník koupil za svého přednáškového pobytu v Oxfordu na jaře 1897.

нем танстве, воздушно-голубом./ Мы обменяемся единственным лучом,/ Прощально пристальным, и долгим, как рыданье./ /И Ангел, дверь поздней полуоткрыв, придет,/ И, верный, оживит, и радостный зажжет –/Два тусклых зеркала, два мертвые сиянья.» In: K. D. Baľmont, *Elementarnyje slova o simboličeskoj poezii*. Tamtéž, 81–82.

127 Srov.: E. A. Po, *Annabel-Li*: «И ни ангелы неба, ни демоны тьмы/Разлучить никогда не могли,/Не могли разлучить мою душу с душой/Обольстительной Аннабель-Ли./И всегда луч луны навевает мне сны/О пленительной Аннабель-Ли.» Tamtéž, 80.

128 «Горные вершины и лунный свет сохраният нас и память о нас.» K. D. Baľmont, *Tri rascveta*. In: *Dramatika ruského symbolismu. Hry v originále*. I. Konstantin Balmont, Valerij Brjusov. Brno. MU 2001, 56.

129 V této souvislosti cituje Ťutčevovu báseň *Malaria*. Tamtéž, 83.

130 «Если бы в смерти не было красоты, смерть не существовала бы в Природе, потому что Природа цельная сущность, а в цельности все гармонично.» Tamtéž, 88.

131 Srov. kap. Znak jako zrcadlo duše.

132 Balmont, podtrhující filozofický význam mlčení cituje Ťutčevovu verše: «Молчи, скрывайся и тай/И чувства, и мечты свои!/Пусть в душевной глубине/И всходят, и зайдут оне/Как звезды ясные в ночи:/Любуйся ими и молчи!» Tamtéž, 88. Srov. Eric Metz, *Tišina i molčanje v rannem tvorčestve K. D. Baľmonta*. Slavica Candensia 30, 2003, 59–75.

Podle jeho vlastních slov na něho tato kniha silně zapůsobila.¹³³ Kniha Blavatské je překladem vybraných textů indického myšlení. Jde o fragmenty z filozofických textů upanišád a buddhistického učení. Mnohé verše ze sbírky *Ticho* (*Tišina*, 1897) se z tohoto aspektu stávají pochopitelnější. Tak např. motto *Z indické moudrosti*, jímž je uvozena programní básně o sedmi magických částech *Mrtvé koráby* (*Mertvyje korabli*) je zřejmým výkladem smyslu ticha: „...aby mohla duše chápat, musí se spojit s nezvučným slovem, teprve potom její vnitřní sluch porozumí Hlasu Mlčení.“¹³⁴ Podobně je tomu s antropologickým obrazem větru, konvenujícím Balmontovu impresionistickému životnímu názoru (*Ja vol'nyj veter – Jsem volný vítr*, sbírka *Ticho*). Balmontův vztah k mystickému učení, které bylo v předrevolučním Rusku velmi populární, není dosud dostatečně zpracován, i když některá fakta z jeho biografie, např. jeho kontakty s populární okultistkou Annou Rudolfovou Minclovou, svědectví o jeho pobytu na Krymu aj. svědčí o tom, že šlo zřejmě o nezanedbatelný pramen jeho inspirace.¹³⁵

Andrej Bělyj svou první sbírku *Zlato v azuru* (*Zoloto v lazuri*, zahajuje cyklem tří básní z r. 1903, věnovaných Balmontovi, s nímž se osobně seznámil právě v té době. Balmontovu tvorbu sledoval nadšeně od r. 1897. Teprve postupem času měl k Balmontovi stále kritičtější vztah.¹³⁶ Protikladnou polohu ticha a mlčení, již jsme sledovali u Balmonta, Bělyj vyjádřil ve studii *Magie slov* (*Magija slov*), přednesené r. 1909 ve společnosti Svobodná estetika. Básník, filozof a estetik, o němž J. Honzík hovoří jako o „jasnovidci s myslí matematika“,¹³⁷ byl velmi dobře obeznámen s novými pracemi o folkloristice a jazykovědě. V citované studii se odvolává především na materiály z Afanasjeva a Potěbni, u něhož oceňoval i výzkum tropů, zachycený v jeho *Zápisích z teorie slovesnosti* (*Zapiski po teorii slovesnosti*). Z výzkumu obou autorů jej zaujala souvislost lidových obřadů se jmény svatých či s názvy svátků, s nimi spjatými. (Cituje např. lidovou etymologii ruského názvu hromnice

133 G. Bombard-Levin, *Indijskaja kul'tura v tvorčestve K. D. Bal'monta*. In: Ašvagchoša, *Žizň Buddy*. M., Chud. lit. 1990, 8. O tom srov. Erich Metz v cit. čl. *Tišina i molčanie v rannem tvorčestve K. D. Bal'monta*, 64.

134 K. D. Bal'mont, *Iz indijskoj mudrosti*. Motto k básni *Mertvyje korabli*. Sb. *Tišina*. In: K. Bal'mont. *Izbrannoje*. O. c. 58.

135 Několik stručných údajů lze nalézt v monografii N. A. Bogomolova, *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm. Issledovanija i materialy*. M., Novoje literaturnoje obozrenije 1999. Jedna z úvodních kapitol *Malen'kaja monografija*, 23–110 je věnována Anně Rudolfově Minclové a jejímu působení v Rusku do r. 1910, kdy záhadně zmizela. Již její jméno má symbolický význam – Anna – jméno matky biblické Marie je spjato s prvopočátkem. Rudolf – jméno, které ji spojovalo s jejím dlouholetým přítelem – Rudolfem Steinerem, jehož učení tak zásadně ovlivnilo Andreje Bělého. O směru teozofie, představovaném Blavatskou, se Bělyj vyslovoval dosti rezervovaně, protože v něm postrádal metodologickou kritičnost. Srov. poznámku 26 k jeho stati *Emblematika smysla. Predposylki k teorii simvolizma*, 1909. In: Andrej Bělyj, *Simvolizm*. O. c. 49–143, cit. poznámka s. 505.

136 Srov. komentář k básním věnovaným Balmontovi. In: Andrej Belyj, *Stichotvorenija i poemy*. M.-L. 1966, 576.

137 Jiří Honzík, *Dvě století ruské literatury*, o. c. 251–259.

– sretěňuje, jež se lidově chápe jako setkání zimy s jarem.)¹³⁸ V úvodu studie se Bělyj vrací ke známému Ťutčevovu verši „vyslovená myšlenka je lež“,¹³⁹ s nímž souhlasí jen v určitém kontextu, nikoli obecně. Je totiž přesvědčen o velkém významu slova, neboť slovo spojuje objektivní a subjektivní svět, čímž vzniká třetí svět – svět zvukových symbolů, oživující oba zmíněné světy. V návaznosti na výzkumy folkloristů Bělyj zdůrazňuje význam slova při magických obřadech. Sám živý jazyk má tedy magickou moc. Vhodně vytvořeným slovem lze proniknout do podstaty věci hlouběji než analytickým myšlením (431). Spatřuje v tom souvislost s prvotním synkretismem umění, umožňujícím kontakt s božskými silami. Vysvětlení nachází i v trojím významu egyptských hieroglyfů: první byl spjat se zvukem slova, jež dávalo hieroglyfu význam a označovalo časovou kategorii; druhý vyjadřoval prostorovou kategorii – tedy samo hieroglyfické zobrazení; třetí obsahoval posvátné číslo, symbolizující slovo. Některé formulace vyjádřené v této studii dávají nahlédnout do vlastního stylu tvorby či veřejných projevů Bělého. Svědkové dynamických vystoupení Bělého museli zřejmě pocítovat to, co básník vyjádřil slovy: „Každé poznání je ohňostrojem slov, kterými zaplňuji prostor, jež mne obklopuje. Nabývají-li moje slova barevné světelnosti, mají schopnost vytvářet iluzi světa – tato světelná iluze je samo poznání“ (440). Velmi skepticky se Bělyj vyjadřuje o typu moderních diskusí: „Nikdo nikoho nepřesvědčí. Nikdo nikomu nic nedokáže. Každý spor je bojem slov, je to magie. Mluvím jenom proto, abych někoho umluvil. Šermování slovy, jemuž se říká diskuse, je jenom touhou po zaplnění prázdna, jež dříve jiskřilo obrazy, z nichž vznikala s pomocí symbolů a metafor mýty. Z něho se pak postupně vytvářelo náboženství, filozofie a terminologie“ (440). V závěru Bělyj vynáší svůj názor na princip poezie, který se podivuhodně shoduje s dříve citovanými slovy Balmontovými: „Básnický jazyk je bezprostředně spjat s mýtickou tvorbou; základním znakem poezie je obrazné spojování slov“ (448). Ze všeho toho pak Bělyj vyvozuje svoje etické poselství pro další generace: „Lidstvo bude žít, dokud bude existovat poezie jazyka“ a jazyková schopnost vlastního přetváření (448).

Mezi vytypovanými představiteli dvou generací ruských symbolistů lze nalézt styčné body i v jejich vztahu k západním literaturám. Snad nejmarkantněji je to patrné směrem na sever, do Skandinávie. Překlady ze švédštiny a norštiny začal polyglot Balmont svoji překladatelskou kariéru.¹⁴⁰ Bělyj, milovník hudby Griegovy, umístil na daleký sever svoji první *Severní symfonii* (*Severnaja simfonija*, 1902), psanou ve stylu symbolisticky stylizované kouzelné pohádky. I v této rytmizované próze lze vysledovat prvotní magický záměr zařikávání, stejně jako v mnoha verších Balmontových. Pro básníka živlů, jakým byl Balmont, jež vodě a ohni věnoval i své básnické eseje, je zvláště charakteristická báseň *Zaklínání vody a ohně*

138 Andrej Belyj, *Magija slov*. In: *Simvolizm*. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910. München, Wilhelm-Fink Verlag 1969, 432. Dále cituji stránku v textu.

139 «Мысль изреченная есть ложь». Jde o citát čtvrtého verše druhé sloky Ťutčevovy básně *Silentium*.

140 Srov. Eric Metz, *Rannij K. D. Bal'mont i skandinavskaja literatura (1891–1894)*. Slavia Candensia 27, 2000, 177–196.

(*Zaklínání vody i ohně*, sb. *Ptáky v vzduchu – Ptáci v povětrí*, 1908), vybudovaná na dvakrát trojím opakování verše „Idi tichoňko – Tiše jdi.“ V třikrát sedmero verších, magicky opakujících základní fáze obřadu, Balmont využívá dávné pohanské tradice uctívání vody a ohně, nezbytných pro přežití:

Заклинанье воды и огня

*Я свет зажгу, я свет зажгу
На этом берегу.
Иди тихонько.
Следи, на камне есть вода,
Иди за мной, с огнем, туда,
На белом камне есть вода.
Иди тихонько.*

*Рука с рукой, рука с рукой.
Здесь кто-то есть другой.
Иди тихонько.
Тот кто-то, может, слышит нас.
Следи, чтоб свет наш не погас.
Чтобы вода на пролилась.
Иди тихонько.*

*Мы свет несем, мы свет несем.
Рабы нам – Ночь со Днем.
Иди тихонько.
Следи, рука с рукой тверда,
На белом камне есть вода,
Свети, идем с огнем туда.
Иди тихонько.¹⁴¹*

Zaklínání vody a ohně

*Zapálím svíci, zapálím svíci
tady na břehu.
Jdi potichu.
Hleď, na kameni voda je,
pojd' za mnou, posviť do kraje
na bílý kámen, kde voda je.
Jdi potichu.*

*Ruka s rukou, s rukou ruka.
Někdo jiný tady čeká.
Jdi potichu.
Ten někdo možná slyší mne,
dej pozor, ať světlo nezhasne.
Ať voda na zemi neskáne.
Jdi potichu.*

*Neseme světlo, světlo neseme.
Nám poslušní jsou Noc i Den.
Jdi potichu.
Hleď, s rukou ruka pevná je,
na bílém kameni voda je,
sviť na cestu až do kraje.
Jdi potichu.*

Magickou funkci těchto veršů ještě umocňují slova Andreje Bělého, jenž studoval význam rytmu krve v nejstarších teogoniích a v okultistických učeních. Krev bývala totiž spojována jak s ohněm, tak s vodou, při čemž se symboly často propojovaly jak sémanticky, tak barevně. Jako doklad Bělýj cituje řadu výroků ze Starého i Nového zákona.¹⁴² V tomto výkladu by pak báseň nabývala iniciačního smyslu, charakteristického pro obřady zasvěcení.

Neoromantický princip Balmontovy poezie je markantně znatelný, srovnáme-li dvě monotematické básně o albatrosovi, jednu z pera Ch. Baudelaira, druhou Balmontovu. Oba básníci měli za sebou dlouhé plavby po mnoha mořích, oba strávili rok putováním do cizokrajných zemí. Vzpomínka na nádherné mořské

141 K. Bal'mont, *Stichotvorenija, perevody, stat'ji*. M., Chud. lit. 1983, 261.

142 Srov. pozn. 28 ke stati *Emblematika mysli*. A. Belyj, *Simvoliz'm*. O. c. 505–506.

ptáky je však u nich zcela jiná. Baudelaire vytváří ve své slavné básni, několikrát tlumočené do češtiny,¹⁴³ žánrový obrázek námořníků, krátících si dlouhou chvíli chytáním vznešených ptáků, kteří v zajetí zcela pozbývají své nedotknutelnosti a mění se v žalostné mrzáčky. V duchu všech romantických autorů, písičích o hořkém osudu básníků, končí charakteristickým průměrem o jejich životě plném nepochopení. Balmont, pro něhož nebylo vyššího poslání než básnická tvorba a který slovo Básník psal vždy s velkým písmem, vytváří zcela jiný obraz. I jeho albatros je sám. Je však pro něho výrazem síly a věčné svobody nad tichým prostranstvím moře, ozařovaným paprsky luny, stejně osamocené plující oblohou.¹⁴⁴ V tomto směru je Balmont velmi blízký rané neoromantické tvorbě Maxima Gorkeho. K podobnému závěru by nás vedlo i srovnání dalších dvou tematicky blízkých básní, jako je *Opilý koráb* (*Le Bateau ivre*, sb. *Verše – Poésies – Avril-October* 1871) Jeana Arthura Rimbauda s Balmontovou poemou o sedmi částech *Mrtvé koráby* (*Mertvyje korabli*, sb. *Tišina*, 1897). Rimbaud ve své slavné básni vytváří pásmo vidin, spojených v jediném proudu asociací od plavby po amerických řekách s leviatany a výpady Indiánů až po záběry z mořských plaveb s náklady bavlny, se zvrátky na palubě po mořských bouřích a s pocitem věčného štvance, toužícího po dětském zátiší někde v Evropě s motýlí lodičkou vypouštěnou za voňavého soumraku na tmavou a chladnou hladinu rybníka.¹⁴⁵ Balmont svou lyrickou poemu uvozuje zmíněným citátem *Z indické moudrosti*, vypovídající o závažnosti Hlasu Mlčení. Celá skladba má pak v poměru k Rimbaudovi antitetický charakter. Podobně jako Brjusova (srov. např. jeho prózu *Republika Jižního pólu – Republika Južnogo Kresta*, 1905) lákají i Balmonta chladné ledy pólu. Právě tam mezi krami uvízly trosky Mrtvých korábů. Lyrického hrdinu vyháňá z domova nuda a touha po neznámých dálkách. Po dvou vstupních programních částech, stylově i rytmicky blízkých Rimbaudovým alexandrinům (jde vesměs o jedenáctislabičné logaedy, zakončené mužským či ženským rýmem), následují pravidelná čtyřverší,¹⁴⁶ lišící se pouze svou délkou. Plavba za polární hvězdou nabývá stále abstraktnější podoby, aby se nakonec změnila v pouť do hlubin vlastního nitra, plného vzdušných snů. Symbolické pojetí básníka jako věčného poutníka brázdícího moře vlastní fantazie vystupuje z Balmontových veršů zcela evidentně.

A právě tento model umělce určil do značné míry profil Balmontovy tvorby. Většina jeho básní je vážných. Jen ve verších pro děti je schopen něžného úsměvu. Jeho úsměvnost však nikdy nepřechází do smíchu, tím méně do ironického úšklebku, jak je to časté u mladších symbolistů, zvláště u pobratimů Andreje Bělého a Alexandra Bloka. Balmont by nikdy nemohl napsat tak groteskní verše, jak to

143 Charles Baudelaire *Albatros*. Přeložili Svatopluk Kadlec, Jaroslav Haas, Vladimír Holan, Vítězslav Nezval a František Hrubín. In: Ch. Baudelaire *Hořké propasti*. K vyd. připravil Jan Tomeš. Praha, Čs. spis. 1966, 40–41.

144 K. Balmont, *Albatros*. Sb. *Gorjaščije zdanija*, 1899. Tamtéž, 121.

145 Srov. slova Rimbaudova originálu: „Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache/ Noire et froide où vers le crépuscule embaumé/ Un infant accroupi, plein de tristesses, lâche/ Un bateau frêle comme un papillon de mai.“ In: J. A. Rimbaud, *Le Bateau ivre*. Oeuvres complètes. Genève, A. Skira 1943, 159.

146 Téže formy užívá i Rimbaud.

učinil Bělyj v básni *Jak se veselí v Rusku* (*Vesel'je na Rusi*, 1906) nebo Blok v jednoaktovce *Bufonáda* (*Balagančik*, 1906). Starší symbolisté byli ve své většině velmi vážní. Za nočních večerů ve věži Vjačeslava Ivanova snili o vytvoření velké mystérie, řešící základní problémy lidské existence. Toužili po nedostupném, jak to vyjadřuje verš z básně Zinaidy Gippiusové *Píseň* (*Pesnja*, 1904): „Toužím po tom, co na světě není“ («Мне нужно то, чего нет на свете.»)¹⁴⁷ Osudy jejich dramatických hrdinů jsou vždy tragické. Taková jsou i dramata, otištěná v populárním almanachu té doby *Severnnyje cvety*, (I.-V. SPb. 1901–1911), Balmontova hra *Troji květenství* (*Tri rascveta*, 1905), Brjusovovo psychodrama *Tajemný host* (*Putnik*, 1910; 1911), jeho antiutopie *Země* (*Zemlja*, 1904), *Diktátor* (1921; 1984), fragment hry *Svět sedmi pokolení* (*Mir semi pokolenij*, 1923; 1973). Proto se takové oblíbeně těšily tragédie na antická témata, jako byl *Tantalos* (1904) Vjačeslava Ivanova nebo celý cyklus her, napsaných na téma Eurípidovy *Laodamie* (srov. Stanislav Wyspiański, *Protesilaos a Laodamie* 1898, Innokentij Annenskij, *Laodamie* 1906, Fjodor Sologub, *Dar moudrých včel – Dar mudrych pčel*, 1906, Valerij Brjusov, *Zesnulý Protesilaos – Protesilaj umeršij*, 1910).¹⁴⁸ Není divu, že burleskní pojetí smrti, jak je vyjádřil Alexandr Blok ve své proslulé *Bufonádě*, vyvolal tak rozporuplné reakce. Zatímco mládež byla nadšená, příslušníci starší generace byli šokováni. Ještě výrazněji se situace mezi staršími a mladšími symbolisty vyhrtila poté, co Blok přednesl 8. dubna 1910 ve Společnosti milovníků uměleckého slova (Obščestvo revnitelej chudožestvennogo slova) přednášku *O současném stavu ruského symbolismu* (*O sovremennom sostojaniji ruskogo simvolizma*). Zvláště tvrdou repliku si jeho veřejný projev vysloužil od D. S. Merežkovského, jenž v něm spatřoval zpronevěru ideám první ruské revoluce.¹⁴⁹ Blok svoje vystoupení koncipoval jako praktickou aplikaci přednášky Vjačeslava Ivanova, jež mu předcházela. I on navazuje na touhu básníků „vyjadřovat svou duši beze slov,“¹⁵⁰ v daném případě mu však šlo o ilustraci abstraktních postulátů. Svoje vývody zakládá na hegelovské triádě. Základní tezi symbolismu spatřuje v subjektivním pocitu svobody, jež umělci umožňuje tvořit s vědomím, že svět

147 Zinaida Gippius, *Sobranije stichov* (1889–1903), M., Skorpion 1904. Srov. také: D. Kšicová, *Russkaja poezija na rubeže stoletij 1890–1910*. Praha, SPN 1990, 74–75, zde je i překlad Hany Vrbové.

148 Srov. *Dramatika ruského symbolismu*. Texty v originále. K. D. Balmont, V. Ja. Brjusov, Brno, MU 2001. Viz také D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. O. c. , 80–150. Lena Silard, *Antičnaja Lenora v XX v*. Studia Slavica Hungarica XXVIII, 1982, 313–331.

149 Blok reagoval na kritický fejeton D. S. Merežkovského *Religija i balagan* v listopadu téhož r. 1910 článkem *Otvet Merežkovskomu*. In: A. Blok, *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 2. M., Gos. izd. chud. lit., 1955, 159–162. Srov. také komentář ke stati *O sovremennom sostojaniji ruskogo simvolizma*. Tamtéž, 756–757. Jak aktuální bylo to, co Blok v této esejí analyzoval, je patrné i z jeho dopisu Andreji Bělému z 22. října r. 1910. Je z něho patrné, jak si byli tito dávní přátelé názorově blízcí i přes všechny složitosti jejich osobních vztahů. Tamtéž, 644–646. Z novějších materiálů, věnovaných analýze této Blokovy eseje lze uvést zvláště star' *K istolkovaniju stat'ji Bloka „O sovremennom sostojaniji ruskogo simvolizma“*. In: N. B. Bogomolov, *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm*. O. c. 186–202.

150 Jde o citát z A. A. Feta: «... сказать душой без слова». In: Aleksandr Blok, *O simvolizme*. Přetisk stati *O sovremennom sostojaniji ruskogo simvolizma*. Peterburg, Alkonost 1921, 8.

je obsažen v něm samotném.¹⁵¹ Z toho vyplývá označení symbolistů jako teurgů, tvůrců, zasvěcených do tajemna. Cituje verše svého učitele Vladimíra Solovjova, jež jsou mu klíčem k poznání. Používá k tomu své vlastní ikonografie. Jde cestou transformace obrazu mrtvé krásné loutky a světa démonů, nabývajících podoby dvojníků. I on spojuje uměleckou tvorbu s aktem zaklínání. V nastalém chaosu se mu však svět stává „anatomickým či jarmarečním divadlem“ (15). Srdce básníka je oceán, v němž všechno nabývá téže kouzelné moci – život, sen i smrt splývají v antitezi do téhož kaleidoskopu. Pro evropskou dekadenci je podle Bloka charakteristické přetváření vlastního života v umění. Tak *vznikla* jeho báseň *Neznámá*, již sám její tvůrce označuje za paralelu Vrubelova *Démona*. Pocit démonismu u Bloka ústí v pojetí umění jako pekla, v němž se Lermontov nechal zastřelit a Gogol se sám spálil. Budoucí proměnu ostatně Blok vytušil již ve *Verších o Krásné Dámě*: „však hrozím se: svou tvář že změníš Ty.“¹⁵² Syntézou a současně východiskem symbolismu z krize se pro Bloka stává duchovní dieta a hledání dítěte, snad ještě žijícího ve spálené duši básníka. Tedy to, co později, za zcela jiné konstelace hvězd vycítil mladý Wolker v básni *Pokora*: „Stanu se menším a ještě menším, / až budu nejmenším na celém světě.“¹⁵³ Co všechno však těmto prostým veršům předcházelo! I sebezpopelnění a uložení do vlastní *Urny*, jak tomu bylo v básnickém díle Andreje Bělého, i vize dvanácti apoštolů, kráčejících za prchavou vidinou Krista rozvráceným Ruskem v proslulé poemě Blokově. Symbol antické krásy Venuše se v Chlebnikovově obraznosti dostává do jeskyně sibiřského Šamana, jenž na její nářky nereaguje zaříkáním, ale strážlivou replikou:

*Отвeтил ей, курия, шаман –
«Озябли вы, и неудачно
Был с кем-нибудь роман»*¹⁵⁴.

*Dokouřil šaman, stiskl obarek:
„Jste zmrzlá, s někým jste asi měla
nepovedený románek.“*

Poezie jako magie zůstala uzavřenou kapitolou ruské dekadence a symbolismu, avšak jen do té doby, než na ni navázaly směry, jež k ním měly bytostně blízko, jako byl surrealismu nebo magický realismus.

151 Opírá se o analogické výroky V. Vrjusova: «Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет» i F. Sologuba: «я – бог таинственного мира, весь мир – в одних моих мечтах», tamtéž, 9.

152 «Но страшно мне, изменишь облик Ты.» Tamtéž, 25. Citát z básně, začínající slovy: «Предчувствую тебя. Года проходят мимо». 4. 6. 1901. A. Blok, *Sočinenija v 2 tomach*. T. I, o. s. 37. V překladu Václava Daňka: „Tuším tě. Míjejí nás roky kolem jdoucí. In: Alexandr Blok, *Verše o krásné dámě*. Praha, Odeon 1980, 13–14.

153 Jiří Wolker, *Pokora*. Sb. *Host do domu*. I. *Chlapec*. In: J. Wolker, *Výbor z díla*, Praha, Svoboda 1950, 235.

154 V. V. Chlebnikov, *Šaman i Venera*. In: *Sobranije sočinenij*, t. I. Nachdruck der Ausgabe. M. 1928–1933, München, Wilhelm Fink Verlag 1968, 105.

5. HUDEBNÍ PRINCIP RUSKÉ MODERNY

Hudba, jež se v evropské moderně dostala na první místo v estetické kategorii hodnot, stala se nedílnou součástí poetiky ruského básnictví přelomu 19. – 20. stol. Vedoucí estetik ruského symbolismu, vynikající básník a prozaik Andrej Bělyj to vyjádřil v řadě esejí, které tvoří estetickou paralelu jeho básnickému dílu. Bělyj je přesvědčen, že „výchozím bodem každého umění je skutečnost, avšak výsledným artefaktem umění je hudba jakožto čistý pohyb.“¹⁵⁵ Touto koncepcí Bělyj navazuje na Kantovo přesvědčení, že každé umění vychází z fenoménu čili objektivní reality a ústí do „noumenálního světa“ neboli „věci o sobě“, teoretickému rozumu nepřístupné, tedy nepoznatelné. Bělyj pak rozvíjí Schopenhauerovu myšlenku, že hudba je schopna na rozdíl od jiných druhů umění vyjadřovat vůli, tj. podstatu věcí. Hudba jakožto umění probíhající v čase je uměním neodůvodněného, bezpodmínečného pohybu, kdežto poezie je pohyb podmíněný, omezený a zdůvodněný. Poezie je proto „most, který se pne mezi prostorem a časem,“ neboli „spojnice mezi časem a prostorem“ (149). Bělyj to zdůvodňuje skutečností, že poezie je schopna vyjadřovat nejen jednotlivé jevy skutečnosti, což nelze bez kategorie prostoru, ale i jejich směnu, jež je výrazem kategorie času (161). Schopenhauerovy teze Bělyj rozvíjel i ve svých úvahách o vztahu vědy a umění. Jeho formulace ovlivnilo také rodinné zázemí. Otcem Bělého byl významný moskevský profesor matematiky, maminka byla zručná klavíristka. Jako vysokoškolák básník studoval nejdříve matematiku a fyziku, teprve poté filozofii. Na základě Leibnizovy formulace, že „hudba je tajné a neuvědomělé cvičení ducha v aritmetice,“¹⁵⁶ Bělyj resumuje: „Hudba je matematikou duše a matematika je hudbou rozumu“ (152). Hudba jakožto umění časově působí i na prostorové typy umění. Je proto „skrytou energií tvorby“ a „duší veškerého umění.“¹⁵⁷ Spolu s Helmholtzem¹⁵⁸ pokládá Bělyj za základní materii píseň, z níž se vyvinula hudba. Poslední fázi vývoje umění spatřuje v přechodu poezie k hudbě. Potvrzení svého názoru nachází ve známém Verlainově *Básnickém umění*:

*De la musique avant toute chose,
De la musique avant et toujours*

*Hudba, jen hudba at' ve všem dýchá,
Hudba, ó hudba vždy čas a zase*¹⁵⁹

155 Andrej Belyj, *Formy iskusstva*. In: Týž, *Simvolizm*. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910. W. Fink Verlag, München 1969, 149–174, cit. 153. Další odkazy na tuto studii jsou uvedeny stránkou v textu.

156 Srov. autorův komentář ke statí *Formy umění*, o. c. 516.

157 Andrej Bělyj, *Princip formy v estetice*. In: A. Belyj, *Simvolizm*, o. c. 178–179.

158 Herman Helmholtz, *Lehre von den Tonempfindungen (Nauka o sluchových vjemech)*, 1863). Tamtéž, 154.

159 Bělyj spojil dva první verše z prvního a předposledního čtyřverší Verlainovy básně *Art Poétique*

a uzavírá kategoricky: „V symfonické hudbě končí přetváření skutečnosti; dále již jít nelze. Veškerá síla a hloubka hudby byla poprvé rozvinuta v symfoniích“ (169). Jakoby na potvrzení svého výroku Bělyj píše svoje experimentální juvenilie – rytmizované prózy vytvářené podle struktury hudební symfonie. Jména jim dává v souladu s jejich sémantikou: 1. *Severní*, 1902, 2. *Dramatická*, 1902, 3. *Návrát* 1905, 4. *Pobár metelic*, 1908. První je věnována Edvardu Griegovi, jehož písní *Dcera královna* se Bělyj inspiroval. Ostatní tři se odehrávají v současné Moskvě. Ústředním tématem všech čtyř obsahově dosti rozdílných skladeb je neúprosné uplývání času. Základem estetiky, symboliky i rytmických kadencí těchto rytmizovaných básnických próz je věčnost a její výsek čas, jenž nabývá velmi rozmanitých podob. Nejčastěji bývá vyjádřen rytmickým zvukem nebo pohybem. Proto je tak často spjat s motivem větru, příboje mořských vln či vánice. Monotónnost časových kadencí, symbolizujících ubíjející stereotyp všednosti, je často podtrhována eufonií a bývá vyjadřována i motivy hudebními, např. do nekonečna opakovaným přehráváním stupnic. Základním strukturním znakem symfonií Bělého se stal časový stereotyp, vyjadřovaný prostředky, běžnými v hudebních skladbách: opakování, variace, rozšíření, dělení a krácení.¹⁶⁰ Dalším strukturním znakem experimentálních próz Bělého je princip kontrastu, neustálého směšování abstraktního a konkrétního, vysokého a nízkého, vážného a komického.¹⁶¹ Bělyj tak navazuje na tradici romantické hudby i literatury. Taková je např. karikatura milenky v sabatu čarodějnic v závěru Berliozovy *Fantastické symfonie* (1830).¹⁶² Stejného principu užívají Byron, Puškin i Lermontov, kteří navazovali na mistrovské využití komiky v Shakespearových tragédiích. Na principu kontrastu je utvářeno i vzájemné propojení všech čtyř symfonií Bělého, které tvoří kompozičně sevřenou velkou symfonii.

Podobně jako A. Bělyj koncipuje některé své básně i představitel starší generace ruských symbolistů Konstantin Dmitrijevič Balmont, jemuž říkali Paganini ruského verše. Novum Balmontovy poezie nespočívá v oblasti rytmické či metrické. Jeho verš je vesměs sylabotónický, jen zřídkakdy básník užívá volného verše, dolniku nebo verše tónického. Balmont s oblibou cizeluje tradiční veršové formy: sonet, tercínu, triolet aj.¹⁶³ Jeho rýmy jsou téměř vždy přesné. Princip hudebnosti jeho verše je založen především na mistrném využití aliterací, anafor a vnitřních rýmů. S aliteracemi se u Balmonta setkáváme v nejrůznějších variantách. V proslulé básni *Rákosy (Kamyš)* je to důsledné uplatňování sykavek a retnic, navozujících atmosféru šelestu rákosí, jež je plno vnitřního napětí. Nejlepší Balmontovy verše mají podle zákona symbolismu druhý filozofický plán. Neklid básníkovy naturelu často vyjadřují symboly větru, jenž nabývá podoby nepokojných snů a nenaplněné touhy (*Ja volhyj vetěr; Veter, tamtéž*). Charakteristickým příkladem

(1874). Záměnou příslovce „encore“ (ještě) opětovaným „avant“ (především) chtěl zřejmě umocnit Verlainovu devízu. Český překlad Vladimíra Mikeše In: *Francoouzský symbolismus*. Praha, Čs. spis. 1974, 27.

160 K. V. Jiráť, *Nauka o hudebních formách*. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1946, 28.

161 D. Kšicová, *Poéma za romantismu a novoromantismu*. O. c. 1983, 145–152.

162 K. V. Jiráť, *Nauka...*, o. c. 36.

163 L. Je. Ljapina, *Sonety K. D. Bal'monta*. In: *Bal'mont i mirovaja kul'tura*, o. c. 37–46.



Zadkine, Ossip Alexejevič: *Kračející Orfeus*. 1930. Bronz. Muzeum Ossipa Zadkina, Paříž. Foto autorka.

je jeho *Vzpomínka na večer v Amsterodamu*, jež má dokonce hudební označení *Lento cantabile* (*Medlennyje stroki*, v sb. *Hoříci stavení, Gorjaščije zdanija*, 1899). Celá báseň je totiž koncipována jako vyzvánění večerních zvonů, čemuž odpovídá třístopý jamb s občasnou cesurou po první či druhé stopě, se skrytým rýmem v samotném názvu města.

Zatímco ve svých prvních třech sbírkách (*Pod severním nebem, V nekonečnu a Ticho*) Balmont oceňuje především hudební experimentování v oblasti verše (*Ze zápisníku – Iz zapisnoj knižki*, sb. *Hoříci stavení*), pak o pět let později vyznává hudebnost sledu okamžiků, které pokládá za jedinečné a neopakovatelné, ba nepochopitelné i pro něho samotného, protože i on sám se stále mění.¹⁶⁴ Jako důsledný impresionista se Balmont snažil zachytit atmosféru okamžiku, který se stal inspirující pro vznik nové básně. Do svých různobarevných zápisníků si

164 Srov. K. D. Bal'mont, *Iz zapisnoj knižki*. In: K. Bal'mont, *Stichotvorenija, perevodj, stat'ji*. M., Chud. lit. 1983, 84.



Zadkine, Ossip Alexejevič: *Samorost*. (1945), který se stal inspirací pro vznik nového sochařského ztvárnění *Orfeů*. Muzeum Ossipa Zadkina, Paříž. Foto autorka.

poznával přesně hodinu, místo, roční období i výrazné znaky počasí. Styl záznamů zůstává v průběhu mnoha let téměř stejný.¹⁶⁵

Syntéza umění, již Balmont vyznával stejně jako celá generace moderny spjatá se secesí, našla svůj výraz i v citované stati *Základní principy symbolistické poezie*. Podle Balmonta symbolistická poezie „...mluví svým zvláštním jazykem, a ten oplývá intonacemi; podobně jako hudba a malířství budí v duši složitou náladu – víc než kterýkoliv jiný básnický druh rozněcuje naše sluchové a zrakové vjemy, vede čtenáře, aby v opačném směru prošel cestou tvorby: Když básník vytváří symbolistické dílo, postupuje od abstraktní ke konkrétní, od ideje k obrazu, kdežto ten, kdo poznává jeho díla, stoupá od podobizny k její duši, od bezprostředních

165 Srov. pět básnickových zápisníků z let 1904–1928, jež jsou uloženy v archivu Národní knihovny v Paříži ve fondu Slave, 99, opis č. 49.



Zadkine, Ossip Alexejevič: *Malý Orfeus*. 1960. Bronz. Muzeum Ossipa Zadkina, Paříž. Foto autorka.

obrazů, krásných ve svém samostatném bytí, k duchovnímu ideálu, jež je v nich skryto, které jim propůjčuje dvojnásobný účín.¹⁶⁶ Svou myšlenkou o sepětí básníka a čtenáře skrze prisma uměleckého textu Balmont de facto předjímá jeden ze základních postulátů strukturalismu a sémiotiky.

Pro genealogii Balmontovy lyriky je charakteristický ostrý zlom od pesimismu prvních sbírek, odpovídajících dekadentním náladám konce století, k impresionismu astrálního typu. Balmont se na dlouhá léta stává vyznavačem očištného ohně. Tak je tomu ve sbírkách *Hořící domy*, *Ptáček obnivák* (*Žar-ptička*, 1907) a slunce, symbolu vše pohlcující vášně, jež oslavil sbírkami *Budeme jako slunce* (*Budem kak solnce*, 1903), *Jenom láska* (*Tol'ko ljubov'*, 1903), *Sonety slunce, medu a lunny* (*Sonety solnca*,

166 K. D. Bal'mont, *Elementarnyje slova o simvoličeskoj poezii*. In: K. D. Bal'mont, Gornyje veršiny. Sbornik statej, M., Grif 1904, 94.

meda i luny, 1917, 2. vyd. 1920) aj. Spojnicí mezi oběma fázemi vývoje je kult hudby, který Balmont vyznával stejně jako všichni symbolisté a neoromantici. Zrození hudby Balmont spojuje ve stejnojmenné básni s genezí světa. První hudební nástroje – šalmaj z třtiny a flétna z kosti nepřítele, na něž hraje vítr a prvobytný člověk – souvisejí s dobovým kultem historie a antické mytologie, mistrovsky využité Debussym v *Preludiu* k *Faunovu odpoledni* (1892) na téma Mallarméovy básně. Ve znělce *Zrození hudby* je skryt dravčí spár žárlivosti a vášně – téže pohanské krutosti, která spojila v básni *Na hodech obně* do jedné metaforické řady ploutev žraloka s prsty Rafaela. Málokde nalezneme tak pregnantně vyjádřené estetické krédo přelomu století, založené na umělecké syntéze, i formulace víry v sílu krásy a umění. V sonetu *Benjamínek* z téže sbírky *Sonety slunce, medu a luny*, odkud jsou i ostatní citované básně, vkládá do rukou chlapce z rodu lovců mamutů kamzičí kost, z níž se jeho dechem stává hudební nástroj. Konstantin Balmont tak odhalil existenciální princip hudby jako součásti magické očisty člověka od vrozené krutosti (*Zrození hudby*, 1917).

O tom, jak živá byla inspirace hudbou i v době avantgardy, svědčí básnická tvorba řady autorů v čele s Annou Achmatovovou, Marinou Cvetajevovou, Osipem Mandelštamem, Borisem Pasternakem a v experimentální podobě i s Velemírem Chlebnikovem. Z oblasti výtvarného umění bychom mohli uvést alespoň jeden příklad za všechny – celý cyklus plastik Osipa Alexejeviče Zadkina (1890–1967), jenž byl prezentován na tematické výstavě sochařových prací, konané v červnu 2004 v jeho někdejší pařížském ateliéru – dnešním Zadkinově muzeu. Na výstavě, uvozené expresionistickým kvašem *Inspirace* se sociálním a psychologickým podtextem, dominovalo téma Orfea, jež prodělalo zajímavý vývoj od poloviny dvacátých let do let šedesátých. V r. 1945 totiž sochař našel rozeklaný samorost, který jej inspiroval k rozevření postavy i lyry, jejíž třicí struny přijímají impuls rukou i citu. Zadkinovy hudební nástroje mnohdy srůstají s postavami interpretů, pojednaných autorovým charakteristickým kubizujícím stylem. Niterná podstata hudby, pronikající do nejtajnějších zákutí lidské duše, je tak vyjádřena s hlubokou intenzitou.

6. VÝTVARNÉ UMĚNÍ V DÍLE ANDREJE BĚLÉHO

V estetickém systému Andreje Bělého (1880–1931) stála na prvním místě hudba. To ovšem neznamená, že by spisovatel o výtvarné umění neměl zájem. Jeho cestovní črty, eseje a memoáry dokazují, že pozorně sledoval vývoj ruského i západoevropského umění, že měl řadu přátel ve známé skupině *Svět umění*, že se znal i s dalšími malíři. Mnohé napovídají jeho vzpomínky na to, jak se na jaře r. 1907 setkal v Paříži s vůdčí osobností tohoto sdružení Alexandrem Nikolajevičem Benoisem (1870, SPb. – 1960, Paříž), malířem a historikem umění, jenž o svém bohatém uměleckém životě v Rusku i ve Francii podal zajímavé svědectví v obsáhlých vzpomínkách, zachycujících poslední třetinu 19. stol. a počátek 20. století včetně svědectví o pařížských sezonách ruského baletu, jichž se zúčastňoval jako výtvarník.¹⁶⁷ V úvodu své eseje Bělýj přiznává: „Od chladného a uhlazeného historika umění jsem nic nečekal.“¹⁶⁸ Přesto s ním našel společný jazyk, když mu umělec začal vyprávět, jak vidí svět kolem sebe (394). Bělýj pak specifikuje, v čem našli společné zájmy: „Setkání s ním bylo jako když se uzavřené sféry střetnou v jednom bodě. Můj svět – to je literatura „Vesy“,¹⁶⁹ ale i Hegel a Kant, přírodovědná metodologie a náboženská gnose. Ten jeho byl budován na sledování nejnovějších trendů v umění na konci předminulého století z pozice jeho doby. Spojoval nás jediný zájem – kultura. A právě v tomto ohledu jsem si Benoise velmi vážil“ (393–394). Svoje názory na výtvarné umění se Bělému podařilo zformulovat nejprecizněji v esejích o symbolismu. Ve stati *Princip formy v estetice* Bělýj dělí uměleckou tvorbu do čtyř skupin: na hudbu, poezii, malířství a objemová umění, kam řadí sochařství a architekturu. Hudbu pokládá za duši veškerého umění a za stavební princip poezie, jež hudbu zatěžuje svou obrazností. „Díky poezii je však hudba schopna nabývat nového zření... Jestliže poezie zastřešela mýtem čistotu rytmických kadencí, malířství zachycující jen jeden okamžik

167 Aleksandr Benua, *Moji vospominanija v pjati knižách*. M., Nauka 1993. O A. Benoisovi a jeho obsáhlé původně francouzské umělecké rodině, žijící v Rusku od r. 1794, srov. O. L. Lejkind aj. *Čbudožnyiki ruskogo zarubežja 1917–1939*. Biografičeskij slovar', SPb. Notabene 1999, 132–135. A. Benois byl od začátku 20. století známý i v českém prostředí. R. 1901 byl otištěn jeho článek *Sončasné umění ruské* ve Volných směrech (198–210). F. Tábořský referoval v Naší době r. 1903 o jeho *Dějínách ruského malířství v 19. stol.* (299–301). R. 1921 vyšla v českém překladu jeho kniha *Ruská škola malířská*, jejíž části již r. 1919 otiskoval časopis Cesta a již uvítala i česká kritika. R. 1922 o ní psaly Národní listy, Čas, Lumír, Lidové noviny, Právo lidu i brněnská Rovnost. Srov. ruk. bibliografie Slovanského ústavu v Praze.

168 A. Belyj, *Meždu dvuch revolucij*. In: A. Belyj, *Izbrannaja proza*. M., Sovetskaja Rossija 1988, 392. Dále viz str. v textu.

169 Vesy (Váhy), symbolistický časopis (M., Skorpion 1904–1909), red. S. A. Poljakov, V. Ja. Brjušov.

mýtického příběhu, vzdaluje a zastírá hudební podtext zobrazovaného... Rytmus ve vlastním slova smyslu je nahrazován tzv. harmonií tvaru. V této harmonii, založené na čistě matematických vnitřních zákonitostech hmoty, lze spatřovat jistou analogii s matematickým základem hudebního rytmu. Lze říci, že v hudbě se skrývá princip prostoru a v architektuře kategorie času.¹⁷⁰

V esejích, cestovních črtách a memoárech Bělého lze také nalézt odpověď na otázku, co bylo autorovi blízké v dějinách umění. Měl zájem především o tři období, jež byla v jeho současnosti nejaktuálnější: antické, především řecké umění, renesanci a přelom 19. a 20. století. Všimá si jejich genealogie, střetávání a celého jejich vnitřního dramatismu. V podtextu těchto úvah je především aktuální téma doby – vztah Východu a Západu. Bělyj je přesvědčen o tom, že je velmi obtížné určit jejich hranice. Pro kulturu je podle něho charakteristický neustálý proces vzájemného prolínání tu ze západu na východ, tu ze severu na jih či v opačném směru. „Prostřednictvím Alexandrie vrůstá Řecko do Judeje a Egypt do Řecka.“¹⁷¹ Bělyj uzavírá: „V dnešní době je již neodpuštělné oddělovat Asii s její vysokou porodností a nedostatkem mozkové kapacity od Evropy, kde je málo dětí, ale hodně myšlenek; zkrátka již neobstojí dělení na „Východ“ a „Západ“ (53). Autor vysoce oceňuje vzájemné kulturní obohacování, přitom však nijak neskrývá to, čemu říká „obrovský skandál“, protože „došlo k čemusi šokujícímu – k velikému třesku“ (52). Z renesančních mistrů si nejvíce cení Leonarda da Vinciho pro harmonii moudrosti a krásy, jež v jeho díle tvoří dokonalý soulad (8). Avšak již v díle reprezentanta německé renesance Hanse Holbeina spatřuje především vnitřní dramatickosti. Je to velmi zřetelné v cyklu jeho rytin *Danse macabre*, jež Bělyj shlédl v basilejské obrazárně: „... průvodcem života králů, venkovanů i duchovenstva je smrtka, jež je šibalsky popichuje a chytře se jim do všeho plete...“ (42). Svoje postřehy o minulosti však Bělyj spojuje především s aktuálními estetickými problémy své doby. Je mu blízký impresionismus i pointilismus, který jej zaujal za pařížského pobytu na jaře r. 1907, když tam odpočíval po operaci. Pod dojmem bledě šedé jarní Paříže pochopil malbu v plenéru: „... podle mého názoru pointilismus usiluje o to, aby bylo zrakově postižitelné, jak se mísí kouř a prach s vlhkostí mlhy; světlo je rozloženo do dvou vzájemně se doplňujících komponentů; zrak nehledá v pestré změti teček barvy odpovídající realitě...“¹⁷² Rozkladné tendence futurismu jsou však Bělému cizí. Spatřuje v nich „tomahavk přicházejícího chána“, ohrožující Giocondu.

Bělého sblížovaly s výtvarným uměním rovněž životní realie. V mládí to byl téměř každodenní kontakt s rodinou jeho přítele, o čtyři roky mladšího Serjoži Solovjova. Solovjovovi a Bugajevovi totiž žili od r. 1896 v jednom domě. Obvykle se zdůrazňuje, že právě tady, v rodině mladšího bratra filozofa Vladimíra Solovjova, byl dán impuls k tomu, aby se Bělyj zabýval jeho filozofií. Neméně důležité však bylo i prostředí této mimořádné rodiny. Michail Sergejevič Solovjov překládal Platóna, po smrti svého bratra připravoval k vydání jeho sebrané spisy. Jeho žena

170 A. Belyj, *Princip formy v estetice*. In: Simvolizm, o. c. 179–181.

171 A. Belyj, *Na perevale*, kap. *Krizis žizni*. Berlin, SPb., M. 1923, 124. Dále viz str. v textu.

172 A. Belyj, *Meždu dvuch revolucij*, o. c. 402.

Olga Michajlovna byla malířka a překladatelka, která milovala anglické prerafaelisty, francouzské symbolisty a impresionisty, odebírala bohatě ilustrovaný časopis *Mir iskusstva*, líbil se jí Vrubel. Mnoho z jejích lásek s ní sdílel Borja Bugajev.¹⁷³ Právě zde také vznikl básníkův pseudonym Andrej Bělj. Neméně důležitý byl i první sňatek Bělého s malířkou Asjou Turgeněvovou, s níž cestoval po Evropě a severní Africe. Po seznámení s duchovním otcem antropozofie R. Steinerem žili téměř po tři roky v antropozofické komunitě ve švýcarském Dornachu. Bělj se tam podílel podle vlastních slov „neuměle a ostýchavě“ na stavbě Goetheana.¹⁷⁴

Bělj neměl malířský talent jako M. Ju. Lermontov nebo Viktor Hugo. Avšak podobně jako Puškin a řada dalších spisovatelů provázal svoje rukopisy kresbami či akvarely, v nichž se snažil zachytit to, co vyjadřoval verši či prózou. Tyto materiály jsou dodnes uloženy v ruských archívech a čas od času jsou přetiskovány v jeho knihách.¹⁷⁵ Zvláště zajímavé jsou akvarely, provázející jeho básnické dedikace Christíanu Morgensternovi. Jejich dominantu tvoří komety, umístěné do půlkruhu. Dvě prostřední se protínají svými chvosty. Na dalším akvarelu jsou komety opatřeny ptačími hlavami. Protipólem komet jsou motivy figurativní: dva zdravící se muži v šortkách spolu s prolutím dvou komet zřejmě znázorňují setkání Bělého s Morgensternem. Válečnou atmosféru navozují postavičky vojáků na siluete hor se srpkem měsíce, pod nímž je pěticasá kometa. Postavy vojáků či rytířů na hvězdném pozadí tvoří náměty i dalších akvarelů, jež provázejí každou sloku básně, tvořené pěti čtyřveršími.¹⁷⁶ Tato básnická posílání autor posléze zařadil na úvod a závěr své básnické knihy *Hvězda* (*Zvezda* 1918, 1922). Verše i akvarely s astrální tematikou plně odpovídají filozofickému systému antropozofie, jejímž stoupenci byli Bělj i Morgenstern.¹⁷⁷ V archívu Puškinského domu se také dochovaly zdařilé karikatury Bělého, na nichž básník zachytil sebe i několik svých přátel: Valerie Brjusova, Vjačeslava Ivanova, Alexeje Remizova, A. S. Petrovského a P. I. Baťuškovu. Tyto stylizované perokresby na kouscích papíru, výstižně zachycující blízké přátele, svědčí o tom, že Bělj dovedl ve zkratce charakterizovat podstatné rysy postav nejen slovy. Všechny kresby jsou provedeny modrým nebo černým perem na bílých kouscích papíru, nalepených na běžovém balícím papíru. Na úvodních třech

173 K. Močul'skij, *Andrej Belyj*, o. c. 18–21.

174 A. Belyj, *Na perevale*, o. c. 147.

175 O kresbách a akvarelech A. Bělého v moskevském Státním literárním muzeu píše zajímavě N. A. Kajdalova v čl. *Risunki Andreja Belogo*. In: Andrej Belyj, *Problemy tvorčestva. Stat'ji, vospominanija, publikaci*. M., Sov. pis. 1988, 597–605. Soubor vznikl jednak z materiálů, jež sem předal ve třicátých letech sám autor (o tom viz K. Bugajeva, *Kommentarii k risunkam A. Belogo*. 19. 7. 1935, CGALI, F 53, op. 2, jed. chr. 34; 11, 619, 622), jednak z kolekce, kterou sem zaslala r. 1957 ze zahraničí první žena Bělého A. A. Turgeněva. Tuto část tvoří kresby k románu *Petrohrad* a pocházejí asi z r. 1911. Druhý soubor se týká dalších románů Bělého, jeho cest na Kavkaz aj. a obsahuje i řadu schémat, jimiž autor provázal svoje estetické studie.

176 Akvarely Bělého, provázející rukopisy jeho veršů věnovaných Ch. Morgensternovi, jsou uloženy v Archívu M. Gorkého v Moskvě, Fond 11, opis 1, č. 39, 40. Srov. D. Kšicová, *The Symbol of the Spatial and the Linear in the Poetry of Russian Modernism*. Slavia Orientalis XLV, Nr. 3, Kraków 1996, 356–365. Táž, *Secese. Slovo a tvar*, o. c. 37–250. Zde jsou i některé reprodukce.

177 Rukopisy básnických posílání Bělého Ch. Morgensternovi, provázené akvarely ruského básníka, jsou uloženy v archívu Institutu M. Gorkého v Moskvě, Fond 11, opis 1, č. 39–40. Srov. Táž, *Secese. Slovo a tvar*, o. c. 237–250.

kresbičkách, zachycujících kubizujícím stylem přednášejícího Valerije Brjusova v dramatických pózách, je nápis «Рисунок Андрея Белого» a datace 12. února 1922. Na všech třech záběrech je Brjusovova hlava s chocholkou zježených vlasů, s výrazným obočím, černou bradkou a vejcovitě otevřenými ústy, letící prostorem téměř odděleně od postavy ve vypasovaném saku a prudce gestikulujícíma rukama. Na druhé straně obrázku je autoportrét Bělého s jasně se rýsující lysinou a zbytky vlasů po stranách. Stejně jako Brjusov je oblečen v dvouřadém saku. Kresbička nese nápis: «Я сам – Борис Бугаев». Z téže doby naprostého ekonomického propadu země pocházejí zřejmě i další karikatury. Číslovkou 2 jsou označeny kresbičky tří přátel – mladého Michaila Michajloviče Volkova s kulatým obličejem a ježkem. Pod ním je umístěna postavička s trombónem v podobě prasečího rypáku, celá stočená do klubička jako daný hudební nástroj. Sémantiku kresby vysvětluje nápis pod ní: «А. С. Петровский, музыковед и символист». Další krácející postavička má černý plnovous, husté obočí a je opatřena jakýmsi předmětem spočívajícím na hlavě a sahajícím až k zemi v podobě chobotu. Nápis hlásá, že jde o P. I. Baťuškovu, vnuka básníka a teozofa. Kresby jsou stejně jako všechny ostatní signovány. Profil muže s vystouplým nosem a bradou nese nápis Kazin.¹⁷⁸ Básník Vjačeslav Ivanov je zachycen en face. Kresbě dominuje orlí nos, malá očka, vlající kadeře a mašle místo vázanky. Alexej Michajlovič Remizov je nakreslen z profilu jako čepýřící se kos, který se právě chystá usednout. Dominantou jsou šosy pláště a esovitě vlající šála.¹⁷⁹

Nejdůležitější doklady o výtvarné orientaci A. Bělého lze však nalézt v jeho literárním díle. Mnohé básně, zvláště z rané tvorby, jsou jakýmsi „obrázky z výstavy“. Týká se to především druhého a třetího cyklu sbírky *Zlato v azuru* (1904). Zvláště cyklus *Dříve a nyní (Prežďe i teper)* obsahuje řadu idylických črt z venkovského života (srov. např. *básně Hádky – Ssora, Zchátralý dům – Zbrošennyj dom*). Jejich charakteristickým rysem je absence milostné tematiky a výrazná syžetovost, jež posunuje verše Bělého směrem k prozaickým črtám či dramatickým scénkám. Téměř celý cyklus by bylo možno označit jako lyrické pendant maleb členů proslulé skupiny Svět umění – Dobužinského, Somova či Benoise. Bělého s nimi spojuje táž skrytá ironie a burleskní vidění světa. K takovým veršům patří *Hanba (Opala)*, *Vyznání (Objasněnije v ljubvi)*, věnované A. Blokovi a mamince Bělého. Ještě markantnější to je v básni *Menuet*, v níž je prostředkem ironie kontrast mezi vysokým stylem a zobrazovanými detaily všedního života:

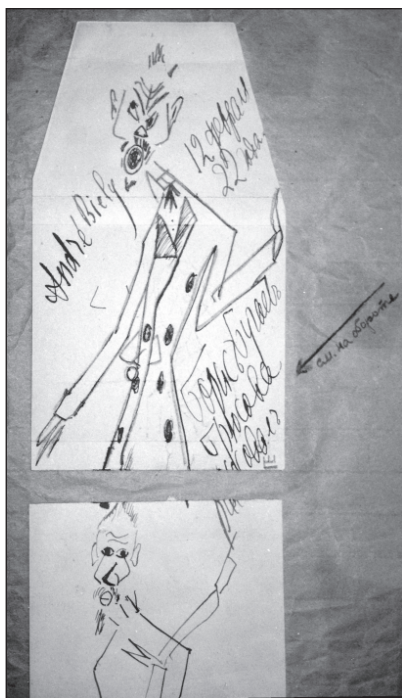
*На белом атласе сапфиры,
На дочках – кисейные шарфы.
Подули зефиры –
Воздушный аккорд
Эловой арфы.¹⁸⁰*

*Bílý atlas a safír,
dcerušky v přehozech z pěny.
Zavanul zefýr,
když zazněl akord
harfy aiolovy.*

178 Jde o básníka jeseninovského typu Vasilije Vasil'jeviče Kazina (1898–1981).

179 Rukopisné oddělení Puškinského domu v Petrohradě, F I, Op. 2. Jedinica chranenija 50. Jde o drobné kresbičky o rozměru od 8x14 cm do 17 × 26 cm.

180 Andrej Belyj, *Stichotvorenija i poemy*. Sov. pis. M.-L. 1966. Všechny citované básně jsou z r. 1903.

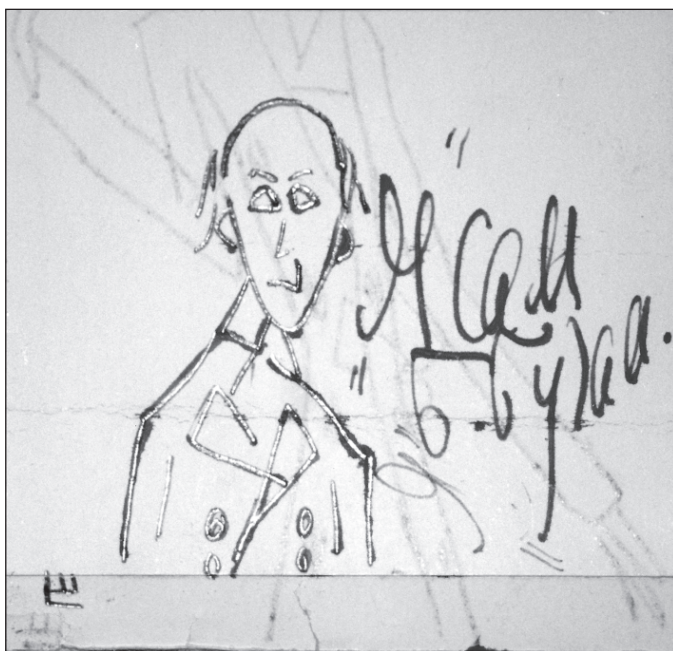


Bělyj, Andrej (vl. jm. Boris Bugajev, 1880–1934): *Valerij Brjusov*. Karikaturní perokresby. Modrý inkoust na útržcích bílého papíru, nalepených na béžový karton, 17,5×11 cm. Vlevo signováno perem André Biely. Vpravo datace 12. února 1922. Níže podpis občanským jménem Boris Bugajev, kresby Brjusova, nápis: viz na zadní straně. Archiv Puškinského domu, R 1, op. 2, jed. chr. 50, Šest' risunkov Andreja Belogo. Foto autorka.



Bělyj, Andrej: *Valerij Brjusov*. Karikaturní perokresba. Modrý inkoust na útržku bílého papíru, nalepeného na béžový karton, 17,5×11 cm. Nahoře uprostřed nápis perem: Kresby avtora Belogo. Vlevo dole tužkou označeno: Valerij Brjusov. Archiv Puškinského domu, R 1, op. 2, jed. chr. 50, Šest' risunkov Andreja Belogo. Foto autorka.

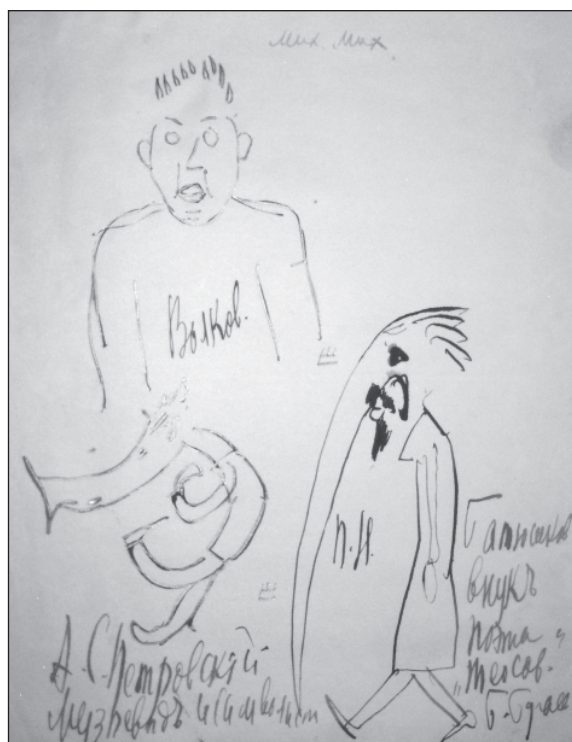
Přesným viděním reality a její lyrizací je Bělyj blízký Někrasovovi, jemuž věnuje básnickou sbírku o Rusku s charakteristickým názvem *Popel (Pepel)*, 1909). Třetí cyklus *Zlata v azuru* se hlásí k výtvarnému umění již názvem *Obrazy*. Obsahuje řadu míst, které jsou stylisticky blízké první pohádkové *Severní symfonii* A. Bělého. Vystupují v ní fyzicky poznamenané postavy, jako jsou hrbáči či bytosti mýtické: obři, trpaslíci, kentauři. Neoromantické vrstvě moderny a secese odpovídá zájem o folklor a jeho básnické transformace. Žánr kouzelné pohádky Bělyj použil ještě o několik let později ve sbírce *Královna a rytíři (Koroleva i rycari)*, 1919). Je to jakési poklidné zastavení mezi emocionálně exponovanými sbírkami *Hvězda (Zvezda)*, 1919) a *Po rozloučení (Posle razluki)*, 1922), do nichž zasáhl básníkův rozchod s Asjou. V básni *Před starým obrazem (Pered staroj kartinoj)*, 1919) se lyrický hrdina vrací do pohádkového světa *Severní symfonie*. Podobně jako v Blokově *Slavič z abradě* (1915) je pobyt v ireálném světě zaplacen návratem do časově posunuté a proto změněné reality.



Běljy, Andrej: *Autoportét*. Karikaturní perokresba na zadní straně předchozí karikatury V. Brjusova. Modrý inkoust na útržku bílého papíru, nalepeného na běžový karton. 17,5×11 cm. Vpravo perem: Ja sam B. Bugajev. Archiv Puškinského domu, R 1, op. 2, jed. chr. 50, Šest' risunkov Andreja Belogo. Foto autorka.

Z ruských malířů byl Bělému blízký především Michail Vrubel. Z básníkových dopisů je patrné, že na výstavě Světa umění r. 1902 na něho udělaly největší dojem obrazy *Šeršky* (*Sireň*), *Faust*, *Démon* aj.¹⁸¹ Není divu, že Vrubel, jenž dovedl s takovým pochopením vyjádřit podstatu Lermontovovy vize *Démona* a jenž namaloval psychologicky věrný portrét Valerije Brjusova, se musel nutně stát jedním ze stěžejních témat básnické sbírky *Urna* (1909), věnované Valeriji Brjusovovi. Bělého básnické poslání Vrubelovi, nazvané *Srůdce* (*Iskusitel*, 1908), zaujímá ústřední místo ve čtvrtém ze sedmi cyklů sbírky *Urna*. Jeho název *Filozofický stesk* (*Filosofičeskaja grust*) skrývá narážku na básníkův intenzivní zájem o transcendentální problematiku, jenž se projevoval již za jeho studií na Filozofické fakultě Moskevské univerzity. Běljy se k tomu posléze vrací v předmluvě ke stejnojmenné poemě, či spíše v básnickém cyklu *Pokušitel* (*Iskusitel*, 1923), jenž vznikl novým uspořádáním veršů z cyklu *Filozofický smutek*, který autor doplnil o některé verše z básnické povídky *První setkání* (1921). Stylistický rozdíl se projevil v jiném členění strof a veršů a vyčleněním některých slov, jejichž význam je tak zvýrazněn. V uvedené přemluvě A. Běljy vyjadřuje

181 Srov. dopis A. Bělého E. K. Metnerovi ze 17. listopadu 1902, v němž básník líčí svoje dojmy z výstavy: „Poprvé jsem viděl Vrubelovu soubornou výstavu... Je to opravdový gigant; jeho obrazy přímo šokují; zpočátku to působí až nepříjemně, protože je příliš „silný“... Když jsem vešel do sálu, kde byly rozvěšeny jeho obrazy, zdálo se mi, že se na mně sesypaly střepiny.“ Srov. A. Běljy, *Stichotvorenija i poemny*, o. c. 610.



Bělý, Andrej: *Tři karikatury*: Označeno číslovkou 2. Nahoře je mladý muž s ježkem s nápisem perem Volkov. Jde o mladého přítele Andreje Bělého Michaila Michajloviče Volkova. Karikaturní perokresba. Modrý inkoust na útržku bílého papíru, nalepeného na béžový karton. 16,9×21 cm. Postavička pod ním s prasečím rybakem, stočená do klubička, je karikaturou symbolisticky orientovaného muzikologa A. S. Petrovského, jak o tom vypovídá perem psaný zápis vlevo dole. Třetí krácející postavička s dlouhým vousem v podobě choboty představuje podle zápisu perem vpravo dole teozofa P. I. Baťuškovu, vnuka básníka. Podpis B. Bugajev. Bílý papír je nalepen na béžový karton s mastnými skvrnami o rozměru 26,5×18 cm. Foto autorka.

rozčarování z neokantiánství. Sebeironické narážky na Kanta a jeho pokračovatele sblíží tuto skladbu s druhou *Dramatickou symfonií* (1902), zachycující náladu intelektuální Moskvy přelomu století. Pokušitelem ve stejnojmenné básni Bělého je tajemná bytost, jakýsi básníkův dvojník, jenž je duchovně blízký Vrubeleově interpretaci Lermontovova *Démona*. S Vrubelem a rovněž s Rudolfem Steinerem Bělého spojuje rovněž obraz Lucifera, jenž sehrál tak závažnou roli v antropozofickém učení. Lucifer, latinsky „světloňoš“, je podle antropozofického učení silou, snažící se člověka proměnit v bytost výrazně citovou. Jeho protivíráč Ahriman hledá v člověku jen střízlivý a chladný rozum. Zatímco Lucifer symbolizuje sílu a schopnost pohlcení sebe sama, Ahriman vyjadřuje touhu po seberealizaci a materializaci. Člověk musí stále hledat harmonii mezi oběma těmito protikladnými silami. Zápas citu s rozu-

mem se projevil již v cyklu *Filozofický stesk* (*Filosofskaja grust'*), uvozeným básní *Moudrost* (*Premudrost'*, 1908). Antipodem suché abstraktní učenosti je tajemný přichozí, podobný Vrubelovu portrétu V. Brjusova a jeho zpodobení Démona, třebaže verše jsou věnovány kantiánci Borisu Alexandroviči Fochтови:

*Чуть шелковистый, мягкий лен,
Своей каштановой бородки,*

*Když nakrouť si měkký len
své kaštanové bradky*

*Небрежно закрутив перстом,
II, как рога, завьются турьи,
Власы над неживым челом
В очей холодные лазури:*

*na ledabylý prst,
dva tuří roby má nad mrtvým čelem,
vlasy zještěné jak srst
a v očích azurové nebe.*

Témuž filozofovi je dedikována i další báseň daného cyklu *Můj přítel* (*Moj drug*, 1908). Jeho protikladem, nikoli svými fyzickými, nýbrž duševními vlastnostmi, je básníkův dvojník, který nabývá podoby buď Démona nebo Lucifera (srov. básně *Pokušitel*, *Můj démon*). Téma dvojníka žijícího v zrcadle má v poezii Bělého dávné kořeny. Potvrzují to i jeho vzpomínky.¹⁸² Takový je podtext démonických veršů Bělého, blízkých Puškinovi, Lermontovovi i Vrubelovi (srov. jeho obraz *Letící Démon – Demon let'aščij*, 1899):

*Мрачающие тени вежд,
Безвластные души порывы.
Атласные клоки одежд
II веющие в ночь извивы...(312)*

*Stín víček jako temný mrak,
bezmocný poryv duše.
Vlající záhyby atlasových rób
chytají noc jak do loktuše.*

Bělého spojuje s Vrubelem také obdobné sepětí se secesi. Nejvýrazněji se to projevilo v básni *Pokušitel* (*Iskusitel'*, 1908). Secesi odpovídá táž barevná paleta (žlutý nehet, žluté strofy, stříbřité pavučiny, nazlátlé vlnité vlasy), užití týchž drahokamů i tkanin (perly, samet, atlas, hedvábí, len). I tyto stylistické rysy podtrhují symboličnost básně:

*Из серебристых паутинок
Сотканный грустью лик кивал.
Как будто рои сквозных былиннок
В полдневном золоте дрожал.*

*Smutná tvář z pavoučího tkaní
stříbřitě kynula mi,
chvěla se jak trsy polní trávy
v slunečním vysívání.*

182 V memoárech *Mezi dvěma revolucemi* o tom Bělý píše: „Když jsem ležel na divaně a díval se upřeně do zrcadla, jež viselo naproti mně, vpíjel jsem se očima v sebe samého: toto „já“, ve stínu celé zelené, jež bylo na divanu roztaženo jako mrtvola, se na mne dívalo zasmušile, nelaskavě a krajně nespokojeně; kouřilo, kouřilo tak, že se všude sypal popel, až se všechno ztrácelo v oblacích dýmu, jež mě však nijak nechránily před jeho vyčítavým zrakem; říkal jsem mu „můj démon“; teprve když mě konečně nechal na pokoji a odletěl, mohl jsem o něm psát...“ Srov. A. Bělý, *Stichotvorenija i poemy*, o. c. 610, dále uvádím str. v textu.

*В кудреях волнистых, золотистых
Атласный и мягкий лен
Из незабудок росянистых
Гирлянды заплетает он.*

*Ve vlnitých kadeřích zlaté trsy,
atlas a měkký len -
zaplétá girlandy rosy
na stéblech pomněnek.*

*Из легких трав восходят турфы
Едва приметные рога.*

*Dva tuří roby vyrůstají
z těch měkkých propletenců trav,*

*Холодные глаза – лазури,-
Льют матовые жемчуга;
(308)*

*ty chladné oči azurově tají
a matné perly kanou jak splav.*

Báseň *Pokušitel* nabyla nového významu poté, co ji autor zařadil do stejnojmenného cyklu ve sbírce *Verše (Stichotvorenija, 1923)*, ovlivněného antroposofií. Důraz je kladen na citovou stránku života. Rozum, charakterizovaný jako „abstraktní“, je traktován přezíravě. V úryvcích z poemy *První setkání* se dvakrát opakuje verš *Rozum – ten šašek co má rypák*. Neméně ironicky je charakterizována intelektuální činnost:

*Пусть я наук в пыли библиотек:
Я просвещенный, книжный человек.*

*V knihovně ukryt jak pavouk či mol:
jsem osvětlený knihomol.*

*Людей, как мух, в сплетенье слов ловлю:
Встаю чуть в свет: читаю, ем и сплю...*

*Na krásná slova chytám chudý lid
za šera vstávám: čtu, jím a spím.¹⁸³*

Svár rozumu a citu je tématem nové sloky, o níž byla rozšířena báseň *Pokušitel* ve stejnojmenném cyklu (č. 9). Kontrast střízlivého dne a soumraku, spolu s nímž přichází tajemný host, nabývá symbolického významu.

*Ты скажешь: День. – II день – обманет.
Он – вот...– голову закинь...
Гляди: и в змурый сумрак канет
Его сафировая синь.*

*Řekneš si : Den. – A den tě zklame.
Je tady, jen hlavu zaklonit.
Podívej, jak do soumraku kane
ten safírově modrý stín.*

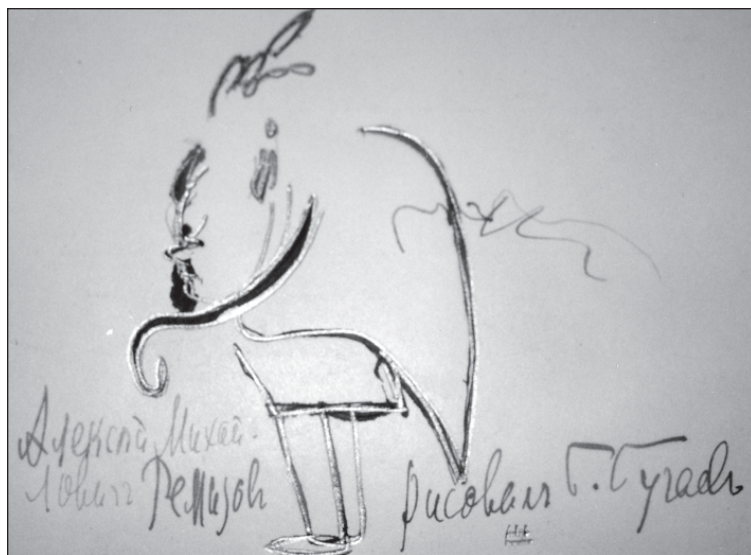
Filozofický podtext výtvarně pojednaných veršů je zřejmý. V tomto bodě se setkává výtvarné znění Bělého s poezií Vrubelových maleb.

Přesnost postřehu a jeho lapidární vyjádření jsou charakteristické rysy cestovních črt Bělého, shrnutých ve sborníku *Zápisky z cest*.¹⁸⁴ Autor si v nich všímá všeho možného: životního stylu, zvyků dané země i jejích obyvatel, architektury, společenských zvyklostí a také výtvarného umění. Charakteristický je např. způsob, jak Bělýj líčí sicilské mozaiky.

Za základ souladu světla a barvy pokládá světlo, nikoli barvu. Tajemství mozaiky se podle jeho názoru skrývá v umění vidět. Stylisticky je tato esej, napsa-

183 A. Belyj, *Příznanije*. Filosofičeskaja grust'; třináctá sloka cyklu *Pokušitel*.

184 A. Belyj, *Putevyje zametki*. T. 1. *Sicilija i Tunis*. M., Berlin, Gelikon 1922, dále str. v textu.



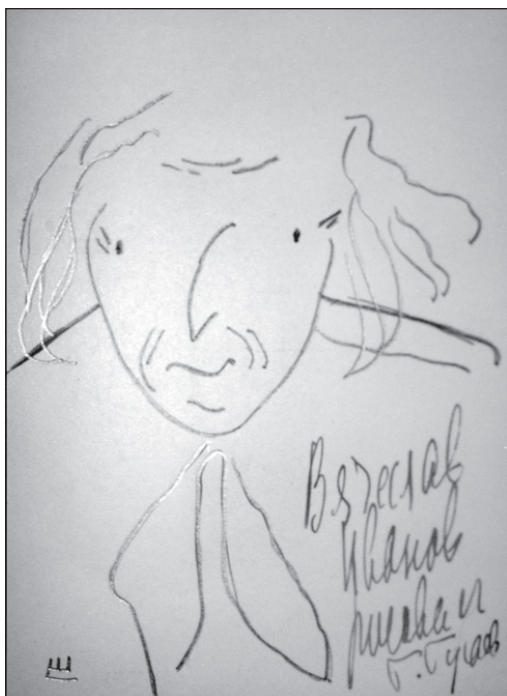
Bělyj, Andrej: *Profil muže*. Označeno vlevo dole nápisem perem Kazin. Pod ním podpis B. Bugajev. Perokresba, bílý papír 9,1 × 12, 4 cm nalepený na okrovém kartonu o rozměru 26,6 × 17, 6 cm. Nápis vlevo dole: Alexej Michajlovič Remizov. Vpravo nápis perem: kreslil B. Bugajev. Foto autorka.

ná téměř deset let poté, co básník navštívil Sicílii, blízká jeho metaforicky košatým memoárům: „Z těch zářících barev kdosi nahlédl do mé duše: i začala žhnout jako uhlí a stále ještě hoří, živena tou světelnou vzpomínkou“ (151).

Pozorovatelské schopnosti a hlubokou znalost výtvarného umění by bylo možno ukázat na řadě děl Bělého. Jako příklad lze uvést kontrastní užití secese v karikovaném milostném příběhu mladého Ableduchova a kubistické charakteristiky anarchistického Petrohradu. To je však již téma pro hloubkovou analýzu poetiky tohoto mistrovského díla A. Bělého.

O tom, že Bělému nebyl lhostejný osud výtvarného umění, svědčí jeho dopis Všesvazovému svazu spisovatelů z 18. února 1921, jehož autograf je uložen v archivu Institutu světové literatury M. Gorkého v Moskvě. Bělyj se v něm odvolává na ustanovení Svazu lidových komisařů o vytvoření státního *fondu cenin zahraničního obchodu* z 12. února 1921, č. 31. Protože pokládá za nutné vysvětlení celé řady problémů, odvolává se na první bod, který cituje v plném znění:

„Naším záměrem je vytvořit státní fond uměleckých děl a historicky cenných předmětů, jež by mohly být předmětem vývozu do zahraničí. Lidovému komisaři zahraničního obchodu se uděluje právo vytvořit v místech, kde to bude pokládat za nutné, komise expertů, kteří budou činní v souladu se stanovami, schválenými Lidovým komisiátem zahraničního obchodu a potvrzenými Lidovým komisiátem osvěty a financí.“ Ve druhém bodě se praví: „Expertním komisím se ukládá vybírat, posuzovat, klasifikovat, oceňovat a určovat umělecká díla, cenné předměty a historicky cenná díla, jež by mohla být předmětem exportu.“ Dále již následuje vlastní autorův komentář:



Bělyj, Andrej: *Perokresba muže s orlím nosem*. Označeno vpravo dole: Vjačeslav Ivanov, kreslil B. Bugajev. Bílý papír 9,1 × 12, 5 cm, nalepený na modrý balicí papír o rozměru 18 × 26, 7 cm. Bělyj použil staré poštovní obálky s odtrženou nálepkou doporučené zásilky s nápisem černým redisoovým perem: „Gospodinu Alekseju Michajloviču Remizovu.“ Foto autorka.

„Pro každého, kdo má rád antikvární věci, pro všechny, kdo mají vztah k výtvarnému umění a konec konců pro všechny Rusy je problematika vývozu uměleckých děl a starých památek, jež tvoří naše bohatství finančně nevyčísitelné hodnoty, tato zpráva nepochybně vyvolá hluboký smutek a obavy; finanční položky obdržené za starobylé umělecké předměty nemohou vytvořit prostředky, jež by mohly Rusko zbavit materiálních potíží; umělecká díla, jež nelze vyvážit penězi, jejich /svévolná/ směna za zlato musí Rusku způsobit v každém případě obrovskou škodu a nesmírnou ztrátu; v neposlední řadě hrozí nebezpečí, že bude při jejich vývozu docházet k řadě zneužití; zahraniční kapitalisté užijí všech prostředků k tomu, aby získali ty nejunikátnější staré památky.

Uvedený výnos se ostře rozchází s veškerou činností a dosud platnými nařízeními sovětské vlády (stačí uvést Odbor ochrany starých památek). Navrhuji proto, aby soudruzi odpovědně posoudili uvedené ustanovení. Pokud to budou pokládat za vhodné, obrátím se na Svaz spisovatelů, aby požádal o zrušení tohoto Ustanovení nebo o jeho změnu. Navrhuji, aby byl v každém případě vyrozuměn Lidový komisariát v čele se s. Lunačarským, stejně jako odbor Ochrany starých památek.

Se soudružským pozdravem

Adrej Bělyj, Moskva, 18. února 1921¹⁸⁵

185 Belyj Andrej (Bugajev Bor. Nikol.), *Vsesojuznomu Sojuzu pisatelej. (Všesvazovému svazu spisovatelů.)* Přípis o ochraně uměleckých předmětů a starých památek. Autograf, půldruhé stránky (22 x 35,2 cm). Rukopis na linkovaném papíře, části psané kurzívou jsou podtrženy. Dole na první

Jaký byl další osud tohoto dopisu a zda Běljj dosáhl změny tohoto ustanovení, není jasné. Spíše to byl hlas volajícího v poušti. Vždyť právě vývoz starých památek byl jedním z finančních zdrojů prvních pětiletok. Dopis Bělého má však hodnotu biografickou. Svědčí o tom, že spisovatel byl nejen výborným znalcem umění, ale i vlastencem, ochotným bojovat ve jménu kultury své země.

Ze všeho co bylo řečeno vyplývá, že Běljj naplňoval veškerou svou tvorbou zásady wagnerovského požadavku «Gesamtkunstwerku». Výtvarné umění bylo pro něho neméně důležité než hudba a poezie.

stránce je kaňka. Nejasné slovo je uvedeno v šikmých závorkách. Archiv Institutu M. Gorkého v Moskvě, F 11, Op. 2, č. 11.

7. PROMĚNY LYRICKÝCH CYKLŮ ANDREJE BĚLÉHO

Téma a obraz

Andrej Bělýj patřil k autorům, kteří na svých textech usilovně pracovali a často se k nim vraceli i po letech. Tak vznikla např. dvojí verze románu *Petrohrad* (1916; 1922) i jeho neúspěšná dramatinizace *Smrt senátora* (*Gibel senatora*, vyd. 1968). Obdobně Bělýj zdramatizoval i svůj román *Moskva* (1926); v této podobě dílo vyšlo až r. 1997. Tím markantnější jsou změny v jeho básnické tvorbě. Pro každé nové vydání básník své verše měnil; aktualizoval je podle nové společenské situace i podle změněného verzologického kódu, na který byl jako odborník velmi citlivý. Ve dvacátých letech se dokonce uvažovalo o vzniku společnosti chránící dílo Bělého před jeho autorem.

Bělýj je autorem šesti vydaných sbírek, z nichž nejobsáhlejší první tři se dělí na cykly. Druhá trojice je kompozičně sevřenější a jednotlivé sbírky jsou koncipovány jako samostatné cykly. Všechny sbírky a cykly jsou velmi promyšlené a sledují vždy určitou sémantickou linii bez ohledu na chronologii vzniku jednotlivých básní. Svou celkovou strukturou a filozofií svérázným způsobem korespondují s ostatní tvorbou autora. Vzhledem k tomu, že Bělýj je přesvědčen o blízkém vztahu hudby a básnického textu, užívá často některých básnických obrazů jako leitmotivů,¹⁸⁶ které tak spojují nejen jednotlivé cykly či sbírky, vynořují se však jako ponorná řeka i v jiných literárních žánrech. Zvláště charakteristické je to pro motivy folklorní proveniencie, jako je jeho varianta krásky a zvířete – princezna či mladá krásná nevěsta a starý hrbáč – nebo leitmotiv toposu z kouzených pohádek – hrad v hlubokých lesích – město či krajina zakleté v přízračném světle vánice. Takto jsou propojeny první čtyři sbírky Bělého *Zlato v azuru* (*Zoloto v lazuri*, 1904), *Popel* (*Pepel*, 1909), *Urna* (*Urna*, 1909), *Princezna a rytíř* (*Korolevna i rycari*, 1919) s jeho paralelně vznikajícími *Symfoniemi* (*Simfonii*, 1901–1908). Na čtyřvětém principu symfonie jsou založeny nejen tyto rytmizované prózy Bělého, jež jsou podle tohoto principu utvářeny jako jednotlivé skladby i ve vzájemném propojení,¹⁸⁷ ale i čtyři cykly sbírky *Zlato v azuru*. Napovídá tomu jejich rozložení do čtyř vět i prstencová návaznost cyklu prvního a čtvrtého. Svědčí o tom rovněž metaforická blízkost jejich názvu, symbolizující sluneční zenit (*Zlato v azuru*) a nach západu, totožný s královským purpurem (*Bagrjanica v ternijach – Purpur v trní*). Onen mnohoznačný název je jakousi slunečnou stopou i po historických reminiscencích druhého cyklu, nazvaného příznačně *Dříve a nyní* (*Prežde i teper*), a koresponduje

186 T. Chmel'nickaja, *Poezija Andreja Belogo*. In: A. Belyj, *Stichotvorenija i poemy*. M.-L., Sov. pis. 1966, 5–66.

187 D. Kšicová, *Das musikalische Princip der Symphonien von Andrej Belyj*. Zagadnienia rodzajów literackich, 29, 1986, z. 1, 47–57. Táž, *Poéma za romantismu a novoromantismu*. Brno 1983, 145–152.

i s folklorní a antickou mytologií cyklu třetího *Obrazy (Obrazy)*. Tato mytologická rovina ostatně spojuje první sbírku Bělého s jeho *Symfoniemi* nejvýrazněji. V jeho cyklu *Obrazy* se to jen hemží obry a kentaury, jejichž hřmění a dusot zaznívá i v první a druhé Symfonii – *Severní* (1901) a *Dramatické* (1902). K téže básnické symbolice se Bělýj vrací ještě po letech ve své pohádkově koncipované sbírce *Princezna a rytíři* (1919), opatřené podtitulem *Pohádky (Skazki)*. Zvláště markantní je to v baladě *Šašek (Šut, 1911)*, deponované do podobně tajemného hradu utopeného v lesích, jak je tomu i v první *Severní symfonii*. Motiv vysvození, symbolizovaný na konci balady úderem kopí na hradní vrata, spojuje tuto baladu Bělého s jinou básní téže sbírky *Hlas dávných časů (Golos prošlogo, 1911)*, stylizovanou v duchu kouzelných pohádek a národní mytologie, připomínající českou pověst o blanických rytířích. Strukturně typologická je i první báseň sbírky *Princezna a rytíři*, nazvaná příznačně *Před starým obrazem (Pered staroj kartinoj, 1910)*, motivem tajemství a návratu do jiné časové roviny připomínající básnickou povídku Alexandra Bloka *Slavič sad (Solov'jinyj sad, 1915)*. Téma obrazu, plnicího v daném případě sémantickou a filozofickou roli, je však do značné míry symbolickým upozorněním na skrytou část poetiky podstatné části básnické tvorby Andreje Bělého – výtvarné umění. Z předchozí kapitoly je zřejmé, že to bylo charakteristické zvláště pro druhý cyklus sbírky *Zlato v azuru – Dříve a nyní (Preždě i teper)*, hemžící se markýzy i markýzami v bílých parukách a atlasových šatech, dámami graciózně tančícími menuet a přijímajícími vyznání v růžích od svých galantních ctitelů (*Menuet, Vyznání – Menuet, Objasněníje v ljubvi*). Verše spojuje s takovými výtvarníky, jako byli Mstislav Dobužinskij, Jevgenij Lansere, Alexandr Benois, Viktor Borisov-Musatov nebo Konstantin Somov¹⁸⁸ nejen stylizace do doby Versailles Ludvíka XIV. či palácové kultury ruských careven 18. století, ale i smysl pro burleskní či parodický detail. Totéž lze říci i o verších Bělého, inspirovaných idylou ruských letních usedlostí (*Venkovskij obrázek – Selskaja kartina, Hádka – Ssora*). Většina básní vznikala v letech 1903–1904 a neotřelost pohledu mladého básníka je patrná z přesnosti jeho postřehů, plně potvrzujících jeho estetickou charakteristiku symbolismu jako básnického realismu. Kompozice sbírky *Zlato v azuru* je budována na principu obkročného rýmu. První a čtvrtý cyklus spojuje nejen shodná světelná symbolika jejich incipitu – slunce v zenitu (*Zlato v azuru*) a purpur červánků (*Purpur v trní*), ale i shodná poslání věnovaná osobám s Bělým duchovně spřízněným. Kult slunce, naplňující většinu úvodních básní, spojuje mladého básníka s idolem tehdejší ruské mládeže – Konstantinem Balmontem. Tři básně minicyklu *Věčné volání (Věčnyj zov, 1903)*, jež sblížuje motiv nového Krista, uvězněného v káznici, kterého mají strážliví současníci za blázna, je věnován autorovi symbolicky nazvané trilogie

188 Bělýj na to vzpomíná ve svých memoárech *Začátek století (Načalo veka)*: „Údiv vyvolaly především moje verše v duchu Somova a Musatova: krinolíny, markýzy, punčochy, paruky – to všechno v mých verších provokovalo svou nečekanou novostí. Když jsem se dozvěděl, že dokonce Borisovu-Musatovovi se moje verše líbí, přestože Somov takové napodobeniny nemá rád (jemu ty verše totiž také četli), byl jsem velmi pyšný.“ A. Belyj, *Načalo veka*. M. – L., Gos. izd. chud. lit. 1933, 206. Srov. také poznámky k vyd. A. Belyj, *Stichotvorenija i poemy*. O. c. 580 a kap. *Výtvarné umění v díle A. Bělého*.

Kristus a Antikrist (1896–1905) – D. S. Merežkovskému. Bergsonovskou kategorií času je poznamenána báseň dedikovaná Beethovenovi *Obraz věčnosti* (*Obraz věčnosti*). Závěrečná báseň cyklu *Zlato v azuru* užívá názvu hlavního symbolu filozofie Vladimíra Solovjova – *Duše světa* (*Duša mira*). A právě tomuto filozofovi a vlastně jeho moskevské rodině, v níž Bělyj našel v době svého vyspívání druhý domov, je věnována řada básní závěrečného cyklu *Purpur v trní*. Vyvolalo je trojí bezprostředně po sobě jdoucí úmrtí – r. 1900 velkého filozofa Vladimíra Solovjova, r. 1903 jeho bratra Michaila Sergejeviče, za nímž následovala sebevražda jeho zoufalé vdovy – nadané výtvarnice a překladatelky O. M. Solovjovové (r. 1903). Několik básní Bělyj věnuje i jejich synovi – příteli svého raného mládí – Sergeji Michajloviči Solovjovovi. V tomto cyklu se Bělyj vyznává ze všech svých lásek. Na počátku století, ještě do doby než se osobně setkali, vznikla básnická věnování Alexandru Blokovi, jenž se posléze stal jeho nejbližším přítelem a milostným rivalem. Závěrečná báseň *Reflexe* (*Razdumje*, 1901) si podává ruce přes oba výtvarné cykly. Je rovněž psána pro Vladimíra Solovjova, jehož prorocké volání je jakoby symbolickým echem básně *Duše světa*, jíž končil první cyklus.

Nejdelší a kompozičně také nejpropracovanější je druhá, již vyzrálá sbírka A. Bělého *Popel* (*Pepel*, 1909). Její struktura i sémantika je bezprostředně spjata se záměrnou návazností na tvorbu Nikolaje Někrasova. Odpovídá tomu již volba motta z Někrasovovy básně *Každým rokem mi ubývá síl* (*Čto ni god – umeňšajutsja sib...*, 1861). V úvodním slově nazvaném *Místo předmluvy* (*V mesto predislavija*) autor zdůrazňuje sociální podtext svých veršů. Bělyj je totiž stejně jako Černyševskij přesvědčen o tom, že „skutečnost stojí vždycky výše než umění“ a „umělec je především člověk“. Umění je však podle jeho názoru esoterické a je proto schopno razit cestu k dosažení vyšších cílů.¹⁸⁹ V duchu folklorní tradice, na jejíž poetice je založena valná část Někrasovovy tvorby, je sbírka členěna do sedmi cyklů, v nichž se postupuje od celkového obrazu Ruska (*Rossija*) přes její venkovskou konkretizaci (*Derevnja*). V symbolické pavučině (*Pautina*) uvízlo město (*Gorod*), zachvácené bláznivým křepčením (*Bezumije*). Jen občas se protrhne nebe a zazáří slunce. Tomu napovídá název šestého cyklu *Záblesky světla* (*Prosvety*). Název sedmého cyklu *Ubožáci* (*Goremyki*), jako by naplňoval zlidovělé Někrasovovo dvojverší «*Семь бед – один ответ*»,¹⁹⁰ tak charakteristické pro dobu první ruské revoluce r. 1905, provázené krví a požáry. Nadarmo nepřipomíná proslulá báseň Bělého *Veselí v Rusku* (*Veselje na Rusi*, cyklus *Rusko*) satanský tanec z tajného cyklu Goyových nástěnných obrazů. Rytmus opilého tance nasadil této básni bláznovskou čapku polského či ukrajinského hopaku. Verše jsou rozbity na slova, aklamace, citoslovce i samohlásky, rychlý sled otázek a odpovědí, jejímž nejpádňjším argumentem je personifikovaná Smrt, tvořící součást závěrečného rýmu. Dramatismus prvního cyklu je umocňován líčením neustálého pohybu. Cestuje se tu v železničním vagonu, umožňujícím pohled do krajiny i do hlubin vlastní duše. Hrdiny *Ruska* jsou

189 Srov. A. Belyj, *Stichotvorenija*. T. 1–3, Mjunchen 1982–84, Centrifuga. Russian Reprints and Printings. Ed. by Karl Eimermacher, Johannes Holthusen. Viz také: A. Belyj, *Sobranije sočinenij. Stichotvorenija i poemy*. Izd. V. M. Piskunova, M., Republika, 1994.

190 Odpovídá českému přísloví: „Je to prašť jako uhoď.“

uprchlí či propuštění trestanci, nacházející uklidnění v prostorách povolžských stepí (*Vězni – Arestanty*), kvartální pijáci či podruhové, kteří zcela bez prostředků přecháží do krajiny (*Býlí – Bur'jan, Podrub – Bobyl'*). Folklorní obrazovost a stylizace včetně převládajícího čtyřverší, v němž je častým prostředkem přímá řeč či dialog, ale i množství řečnických otázek, to vše dodává poetice básní Bělého na dramatictosti. Podle principu kontrastu má druhý cyklus *Vesnice* zcela reportážní charakter. Básník v něm zachytil řadu příběhů vesnických lásek a nelásek, ošklivých námluv starců, kteří si za pár grošů chtějí koupit povolnost mladých krasavic.

S neústupnou pravidelností se opakuje rým z prvního cyklu – „smert' – tverd'“ – jen z ledového námrazku země v básni *Ruské radovánky (Veselje na Rusi, 1906)* se stává tvrdě modrý blankyt nebe ve verších *Šibenice (Viselica, 1908)*. Cyklus *Vesnice* končí opět smrtí – tentokrát je obětí voják, jehož hnali uličkou. V cyklech *Pavučina* a *Město* se Bělyj vrací k řadě dramatických obrazů nešťastných krasavic, které provdaly proti jejich vůli za hrbáče. Symbol pavouka a pavučiny tak nabývá zcela konkrétní podoby. V cyklu *Město* Bělyj inovuje historickou stylizaci starých domů a maškarních plesů začleněním sociálního kontrastu. Přízračné podoby nabývá i motiv maškarního plesu, v němž jako jedna z masek vystupuje sama smrt (*Maskarad, Arlekínada, V Letném sadu*). V pohřeb se mění i pouliční demonstrace (*Pobřeb, Pochorony, 1906*). Šestý cyklus je idylickou pauzou před tragickým závěrem. Bělyj sem zařadil básně hříšné lásky a okouzlení životem, koncipované jako reálné příběhy z venkovského života (*Popovna, Večer*) i radosti z prosté fyzické práce (*Rabota*). Závěrečný cyklus však nevyznívá tak tragicky, jak je to naznačeno v názvu. Jsou to reflexivní básně plné lehkého smutku nad něčím, co odešlo a již se nevrátí. Jakousi morgensternovskou analogií veršů *Veselí v Rusku* je *Chuligánská píseň*, již si na hřbitově vesele notují dva kostlivci. Bělyj tak opět projevil svůj smysl pro grotesku, což byl jeden ze základních strukturálních znaků ruské moderny a rané avantgardy.¹⁹¹

Programní návaznost na tvorbu Někrasovovu se neomezovala jen na obdobný zájem o folklor a sociální problematiku ruského venkova. Bělého spojovala s nemilosrdným kritikem samoděržaví i shodná inspirace prózou. Bělyj však nebyl žurnalista jako Někrasov, nýbrž Bohem nadaný romanopisec. Jeho verše nevznikaly na základě zkušenosti fejetonistické, jak tomu bylo u Někrasova, nýbrž jako poetické kreace tvůrce příběhů. Oba pak byli vedeni přesným odpozorováním životní reality, již Bělyj pokládal zcela v duchu estetiky Černyševského za vyšší hodnotu než umění. Ve své eseji, uvozující první vydání sbírky *Popel* z r. 1909, to vyjadřuje velmi lapidárně: „Perlet'ové světlo není o nic hodnotnější než obyčejná hospoda, protože v uměleckém vyjádření jsou to stejné symboly určité reality: fantazie, obyčejný život, myšlenka, filozofická reflexe, to vše je v uměleckém díle spjata s uměleckým záměrem. *Realita* je proto důležitější než umění; umělec je především člověk.“¹⁹²

Bělyj tak zahajuje linii ruské poezie, kterou paralelně s ním rozvíjí Anna Achmatovová. I on totiž píše „skryté romány“, o nichž v souvislosti s Achmatovovou

191 Srov. D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. O. c. 1998, 34–36, 232–236.

192 *V mesto predislavija* (k sb. *Popel*, 1909). V sb. Andrej Belyj, *Stichotvorenija i poemy*. M. – L. 1966, 543. Tohoto vydání užívám i dále.

mluví Osip Mandelštam,¹⁹³ či „minutové romány“ jako jeho současník – rakouský spisovatel Petr Altenberg. Je charakteristické, že toto směřování k epičnosti se projevilo především v první redakci sbírky *Popel*. V jejích prvních třech cyklech *Rusko*, *Vesnice a Pavučina* je nápadně velký počet syžetových básní, líčících do naturalistických detailů bídu a beznaděj ruské provincie. Obyvatelé zapadlých stepních oblastí se pohybují v přízračném kruhu stereotypní práce, alkoholismu a beznadějněho sexu, přinášejícího prokletí velikých rodin, na jejichž obživu není dost prostředků (*Telegrafista*). Některé pasáže bezprostředně korespondují s pocity chudé inteligence, jež nemá prostředky na základní životní potřeby, jak to vyjádřil postavou učitele Nedvěděnka v dramatu *Racek* (1896) A. P. Čechov. Objektivní charakter má i erotická linie veršů Bělého. Autor se soustřeďuje na téma nerovných sňatků. Mladá, krásná, ale chudá nevěsta řeší finanční situaci rodiny sňatkem či milostným poměrem s ohyzdným starcem. Bělý často užívá metafory pavučiny, pavouka a odporného hrbáče. Cyklus *Město*, tématem zimy blízký čtvrté symfonii A. Bělého *Pobár metelíc* (*Kubok metelej*, 1908), koresponduje s dikcí básnické tvorby blízkého přítele a poslze i milostného rivala A. Bělého – Alexandra Bloka. Sbíрка *Popel* ostatně do značné míry vyjadřuje pachut' hořkosti, jež básníkovi zbyla po nešťastném vzplanutí k Blokově manželce Ljubov, rozené Mendělejevové. Kromě čtvrté symfonie, na jejíž souvislost se sbírkou *Popel* autor sám upozorňuje, se však nabízí ještě jedno srovnání, a sice s proslulým prvním románem Bělého *Stříbrný holub* (*Serebrjanyj golub*, 1910), vznikajícím ve stejné době jako obě depresivní sbírky A. Bělého *Popel* a *Urna*. Není jistě náhodné, že podobně jako tyto knihy básní má i román Bělého sedm kapitol. (Autor jej označuje žánrově jako „*Povest' v semi glavach*“.) Stejně jako sbírka *Popel* zachycuje i román *Stříbrný holub* dvě sociální linie – primitivního venkova a světa „lepší společnosti“, analogicky představovaného mladou dívkou a stařenkou. Mnohem výrazněji než v linii syžetové si však jsou obě knihy blízké po stránce stylistické. Mnohokrát konstatovaná ornamentálnost prózy Bělého má své nepochybné kořeny v autorově básnické praxi. Poetika jeho poezie i prózy je založena na kontrastu. Taková byla ostatně i doba první ruské revoluce, za níž zmíněná díla vznikala. Byla založena na kontrastu světa bohatých a chudých, vzdělaných a negramotných, jemného vkusu provázejícího filigránskou krásu, jenž je konfrontován se svůdnou neodbytností rudimentální erotiky. Tančící dáma se stříbrnou vlečkou, kroužící na lesklém parketu, je vnímána na pozadí beznadějněho postavení protestujících chudých (*Ukor – Vjčitka* 1909). Na opozitu je budována i kapitola *Dvě* v románě *Stříbrný holub*, v níž jsou půvab, něha a naivita Kátí srovnávány formou paralelismu s živočišnou přitažlivostí vyzrálé Matrony. V nerovném boji podléhá bezbranná Kát'a i rozporuplný hrdina Darjalskij. Téma popela se stává vůdčím leitmotivem Kátiny proměny. Místo jabloňových lístků,

193 Takto charakterizoval poetiku A. Achmatovové Osip Mandelštam v kn. *Slovo i kul'tura*, kap. *Pis'ma o ruskoj poezii*. M. 1987. *Minutové romány* – tak se jmenuje známý soubor impresionistických próz rakouského spisovatele Petra Altenberga (1859–1919).

k nimž byla Kát'a přirovnávána na počátku vyprávění, stává se zlomeným stéblem omotaným tenkou pavučinou, tonoucí v modropolelavém oparu.¹⁹⁴

Folklorní stylizace literatury přelomu století vychází ze stejných zdrojů jako tehdejší výtvarné umění. Expedicím výtvarníků na ruský Sever, odkud čerpali inspiraci pro svoji tvorbu takoví autoři, jako Ivan Bilibin či Nikolaj Rerich, odpovídalo zaujetí ruských literátů dávnou i současnou lidovou mytologií. Téma smrti, jež se ve sbírce *Popel* projevilo v mnoha variacích, nabývá v románě *Stříbrný bolub* apokalyptické podoby. Verše z Bělého básně *Maškarad ples* (*Maskarad*, 1908) předcházejí v symbolické podobě sugestivní scéně kolektivní rituální vraždy, jíž končí *Stříbrný bolub* :

Чей то голос раздаётся:
„Вам погибнуть суждено“, –
И уж в дальних залах вьется, –
Вьется в вальсе домино.

Náble zazní čísi blas:
„Musíš zabytnout!“
Za sálu je slyšet vals
a v něm krouží domino.

С милой гостьей: желтой костью
Щелкнет гостья: гостья – смерть.
Прогрозит и лязнет злостью
Там косы сухая жердь.¹⁹⁵

S milým hostem – žlutou kostí
přítukne si kmotra smrti.
Zabroží a kosou zlostí
břínka a báb a o zem škert.

V románě pak téma smrti vystupuje v děsivě konkrétní podobě: „Petr viděl, jak se dveře pomalu otvírají a jak se velká temná skvrna, přešlapující na osmi nohách, vevalila do pokoje;...“

Řach! Oslepující rána ho srazila k zemi; cítil, jak se v dřepu potácí: řach! Ještě silnější rána; a dost; šklub a zmar“ (288). Osudová beznaděj kruté doby zaznívá rovněž v závěru sbírky *Popel*, kdy čas unáší bílí koně cválající do neodvratnosti (*Uklidnění – Uspokojení*, 1905).

V následujících letech prošla sbírka *Popel* několikerou proměnou. Určitý náznak je patrný již v neuskutečněném vydání *Sbírky veršů* (1914; 1997).¹⁹⁶ Realizaci tohoto edičního záměru, nad nímž básník pracoval z popudu petrohradského vydavatelství Sirin za svého pobytu v Dornachu, zabránilo vypuknutí první světové války. Vydavatel M. I. Tereščenko totiž pokládal za svou vlasteneckou povinnost věnovat své prostředky politicky aktuálnějším záležitostem, než bylo vydávání děl moderních autorů, jako byli A. Remizov, A. Blok, F. Sologub či V. Brjusov. Tak se stalo, že např. ze zamýšleného pětadvacetisvazkového vydání Brjusovových děl vyšlo jen několik svazků.¹⁹⁷ Andrej Bělyj vydával své práce v moskevském časo-

194 A. Belyj, *Stříbrný bolub*. Přel. Jaroslav Šanda. Praha, Mladá fronta 1971, 93–95, 190. Dále uvádím str. v textu.

195 A. Belyj, *Maskarad*. Cyklus *Gorod*. In: *Stichotvorenija i poemy*, o. c. 223.

196 Kniha vyšla až po mnoha letech zásluhou vydavatele A. V. Lavrova. Srov.: Andrej Belyj, *Sobranije stichotvorenij 1914 g.* Izd. podgotovil A. V. Lavrov. M., Nauka 1997.

197 V. Brjusov, *Polnoje sobranije sočinenij i perevodov*. SPb., Sirin 1913–14. Vyšly pouze svazky 1–4, 12–13, 21.

pise Musaget, s nímž měl uzavřenu smlouvu. Záměrem vydavatelů Sirina bylo získat zájem Bělého o dlouhodobou spolupráci. Zamýšlené vydání jeho veršů mělo být jakousi rekapitulací básnickovy patnáctileté činnosti. Korespondenci s Bělým, jenž tehdy žil po několik let v Steinerově antroposofické komunitě v Dornachu, vedl literární redaktor nakladatelství Sirin, kritik a publicista Ivanov–Razumnik.¹⁹⁸ Nakladatelství chtělo znovu vydat román *Stříbrný bolub* a soubor čtyř sbírek Bělého: *Zlato v azuru*, *Popel*, *Urna* a optimistický soubor pohádek *Královna a rytíři (Korolevna i rycari)*, doplněný o juvenilie a několik nových básní. Na rozdíl od koncepce jiných svých sbírek se Bělý tentokrát držel přísně chronologického principu, aby čtenářům co nejvíce přiblížil vývoj své tvorby. Původní název sbírek je zachován pouze u *Zlata v azuru*, jemuž předchází cyklus *Dříve a nyní (Preždě i teper)* s verši z r. 1903. Třísvarezkové vydání básní zahrnuje tvorbu z let 1901 – 1914. Básně ze sbírky *Popel* od r. 1904 jsou rozděleny do druhého a třetího dílu. Vzhledem k tomu, že záměrem Bělého bylo tentokrát vytvořit analogicky s třísvarezkovým vydáním veršů A. Bloka jakýsi třídílný román ve verších,¹⁹⁹ setkáváme se ve druhém a třetím oddílu připravovaného vydání s verši ze všech sbírek, především však z *Popela* a *Urny*. Tak např. citovaná báseň *Maskarad*, původně zařazená do cyklu *Město* ve sbírce *Popel*, se tentokrát objevila pod r. 1908 jako úvodní báseň cyklu *Moskva a okolí (Moskva i Podmoskovje)*. Z původních cyklů *Urny* zachoval autor pouze soubor *Tristií*. Pro cyklus nesoucí tradiční ruský název reflexivní lyriky *Úvahy (Dumy)* volil příbuzný termín *Rozjímání (Razdumja)*. Až na některé výjimky, jako je syžetová báseň *Telegrafista*, vypustil Bělý z předválečného souboru svých básní téměř veškerou epiku. Toto zdůraznění lyrického a reflexivního principu předjímá další tendence jeho básnické tvorby, směřující k hluboké výpovědi o proměnách světa i lidí.

Podle logiky obraznosti dostala třetí básnická sbírka Bělého symbolický název *Urna* (1904–1909; 1909).²⁰⁰ V úvodu autor v podstatě rekapituluje svůj dosavadní vývoj a vysvětluje filozofický smysl svých prvních tří sbírek. *Zlato v azuru* charakterizuje jako předzvěst smrti básníka a jeho znovuzrození z popela, jenž zbyl poté, co se sám spalil. „Do *Urny* kladu svůj vlastní popel, aby nebránil průniku světla k mému živému já.“²⁰¹ Tématu deziluze odpovídá podle autorova názoru i zvolený jambický rytmus. Sbíрка je tvořena sedmi cykly. Mottem z básně Je. A. Baratynského *Rozčarování (Razuverenije)*, 1821) se hlásí k romantismu. Téma rozčarování se stává leitmotivem celé sbírky. Je věnována Valerii Brjusovovi, jehož jménem je nadepsán úvodní cyklus, obsahující čtyři básnická posláná. Brjusov je v něm představen jako hrdý demiurg a mág, plácící za svou velikost osamělostí. Je vykreslen i ve své civilní podobě „jako seriosní pán v saku“ (*Poet, Sozidatel, Mag*). Sbířku prstencově uzavírá obdobný celek, tematicky signalizovaný již názvem *Věnování (Posvjaščeniija)*. Je vybudován na vzpomínkách a rekapitulaci uplynulých let, kdy se formovala skupinka budoucích argonautů. Patřili k nim kromě jiných

198 Srov. A. V. Lavrov, *Sobranije stichotvorenij*. Kniga iz archiva Andreja Belogo. In: Andrej Belyj, *Sobranije stichotvorenij 1914 g.*, o. c. 313–345.

199 Tamtéž.

200 První vydání sb. *Urna. Stichotvorenija*. M., Grif 1909 obsahuje jednašedesát básní.

201 A. Belyj, *V mesto predislonija* (k sb. *Urna*). In: A. Belyj, *Stichotvorenija i poemy*. M.-L., Sov. pis. 1966, 545.

dva nejbližší přátelé – filozofův synovec Sergej Solovjov a muzikolog E. K. Metner. Básníkovi se zdá, že na jejich společných polodětských snech spočíval stín velkého Tolstého, který kdysi navštívil jeho rodiče (*Lvu Tolstomu, Sergeju Solovjovu, E. K. Metneru – Pismo*). Poetika básnického poslání Michailu Vrubelovi *Pokušitel* (*Iskusitel*, 1908; sb. *Filozofičeskaja grust*), se hlásí celým systémem znaků k secesi, charakteristické pro cyklus Vrubelových pláten, inspirovaných Lermontovovým *Démonem*. Azur jeho chladných očí má perleťově matný odlesk. Démon, nabývající chvílemi podoby Lucifera, je „hvězdným bratrem a věrným geniem“ básníka, sedícího podobně jako lyrický hrdina druhé *Dramatické symfonie* nad foliantem Kanta. Závěrečný obraz Lucifera jakoby předcházela pozdější opojení Bělého Steinerovou antroposofií, v níž hraje Světloňoš – Lucifer – nositel ohně, světla a citu – tak významnou roli. Steiner pokládal Lucifera za přímý protiklad racionalistického Ahrimana. Výtvarné konotace jsou patrné i v básnickém poslání V. Brjusovovi *Tvůrce* (*Sozidatel*, 1904), v němž je básník vykreslen obdobně, jak jej o dva roky později namaloval M. Vrubel. Obě díla zdůrazňují shodné rysy portrétovaného: černou bradku, pronikavý pohled, kontrast rudých rtů a bledosti tváří; v obou případech má básník ruce složené na hrudi. Obdobné Brjusovovy rysy Bělýj zachytil r. 1922 na svých karikaturách.²⁰² Je zajímavé, že Bělýj zdůraznil na rozdíl od statického pojetí Vrubelova charakteristickou dynamiku Brjusovových pohybů.

Cykly v pravém slova smyslu tvoří dalších pět částí sbírky *Urna: Zima, Rozčarování* (*Razžverėnja*), *Filozofičeský stesk* (*Filozofičeskaja grust*), *Smutky* (*Tristii*) a *Myslenky* (*Dumy*). Sborník *Urna* se od *Popel* liší záměrnou orientací na brjusovovský styl tvorby.²⁰³ Odpovídá tomu jak užitá poetika, tak sémantická linie sborníku. Cykly jsou řazeny podle symfonického principu kontrastu a tematicky korespondují zvláště s paralelně vznikající poslední – čtvrtou symfonií *Pobár metelic* (*Kubok metelej*). Odpovídá tomu jak motiv zimy, tak nešťastné lásky. Burleskní tón cyklu *Filozofičeský stesk* je naopak blízký 2. *Dramatické symfonii*.

Sémantická a strukturní provázanost prvních tří sbírek A. Bělého, který na ni sám upozorňoval, se projevila v několika rovinách. Sblízuje je společná tematika a záměrná aplikace Wagnerovy devízy „Gesamtkunstwerk“: využití principů hudebních, sepětí s výtvarným uměním a filozofičeský základ veršů. Formy jejich aplikace se však dosti liší. *Popel* ještě navazuje na epickou výpověď *Zlata v azuru*, kdežto *Urna* je výrazně lyrická. Velkou část tvoří jakýsi lyrický deník, plný hořkosti nad milostnou prohrou i rozchodem s nejbližšími přáteli – s Alexandrem Blokem a jeho ženou Ljubov. Zvláště markantní je to ve druhém a třetím cyklu *Zima* a *Rozčarování*. Avšak již z prvních čtyř básní sbírky je zřejmé, že milostný debakl má hlubší existenciální základ, rozvíjející romantické téma básníka a jeho osamělosti v odcizeném světě. Symbol chladu a ledu, spjatý s personifikovaným astrálním tématem magických hvězd a „zlého“ slunce (*Básník*), tvoří paralelu

202 Archiv Puškinského domu, Petrohrad: Belyj Andrej. Personalia. F. I, Op. 2, Jed. chr. 50. Soubor šesti karikatur obsahuje kromě tří kreseb Brjusova a dvou karikatur sebe sama portréty básnických přátel: M. M. Volkova, A. S. Petrovského, F. I. Batjuškova, Kazina, A. M. Remizova. Srov. kap. *Výtvarné umění v díle A. Bělého*.

203 T. Chmel'nickaja, *Poezija Andreja Belogo*. In: A. Belyj, *Stichotvorenija i poemy*. O c. 37–42.

„zlému“ smutku (*Mág*). Závěrečné čtyřverší básně *Setkání* je současně předejrou následujícího cyklu, zvláště pak jeho úvodní stejnojmenné básně *Zima*, věnované M. A. Vološinovi. Místo romantického setkání básníků v ledových skalách (*Setkání*), nabízí básně *Zima* útulný, teplý pokoj v tiché vesničce. Lyrický deník začíná básní *Hádka*, častém konci erotických opojení. Jako vzpomínky jsou psány i další básně. Na rozdíl od sociálně vyhrocené někrasovské linie se Bělýj tentokrát vrací k preromantismu Žukovského. Tichý koutek (*Svědění, Sověst*), kde se chce zachránit Světlana ze stejnojmenné balady, se v transformaci Bělého mění v útočiště „slepých duší“. Podle přijatého principu kontrastu autor transformuje obraz větru do symbolu vše pronikajícího světla nebo jej obtíží hmotností (experimentální básně *Noc*).²⁰⁴ V cyklu *Filozofický stesk* se inspirace Kantem slévá s motivy deziluze. Stesk je naznačen již názvem dalšího cyklu *Smutky*, strukturovaném jako věčně se vracející a dorážející vlny, přinášející stále se obměňující obrazy a symboly, hudebnost je násobena řadou anafor a epifor. Strídání dnů a nocí odchází „prstencem paprsků do nebytí“ (*Prsten, Kolco*).²⁰⁵ Zůstávají jen hořké vzpomínky, touha po tom co není, sladkost smutku, ale i ostrá bolest, vzbuzující touhu zemřít. Depresivní nálada se v cyklu *Reflexe (Dumy)* začíná měnit. Archaická lexika předchozích oddílů je nahrazena romantickými archetypy svobody: zlomenou mříží vězení a cestou do volné krajiny (*Pole*). Téma času jako bergsonovské věčné plynutí se prolíná s námětem stesku, jenž se „*vybvedzí do noci*“ (*Noc a ráno – Noč i utro*). V kosmickém sledu tisíciletí však vystupují do popředí reálné večery před bouří, jež se tak mění v symbol nevyhnutelnosti osudu. Život je vymezen okamžikem před smrtí (*Rozjasnění – Prosvetlení*). Již v době, kdy byla sbírka dána do tisku, vložil do ní Bělýj hieroglyfickou básně *Nain*. Označuje tak magické zařikávání, s nímž se autor seznámil v teozofických, okultistických a magických pramenech, které tehdy studoval. Popel v urně se díky magickému zaklínání promění v „*zářící světelný zdroj*“. Jakoby v předtuše obraznosti budoucí sbírky *Hvězda*, v níž básník podává ruku kosmickým prostorem zesnulému příteli Christianu Morgensternovi, se lyrický hrdina básně *Nain* zdraví ve své světelné substanci s Měsícem a Merkurem. V šestém cyklu tak osobní drama ustupuje do pozadí před základními existenciálními problémy. Tím neočekávanější proto bylo, že se v sedmém cyklu náhle ocitl cyklus *Amurovy verše (Amurnyje stichotvorenija)*, jež v tomto kontextu mohly vyjadřovat pouze burleskní sebeironii z rodu parodických veršů Kozmy Prutkova.²⁰⁶ Tvoří jej básně *Skromná láska (Skromnaja ljubov)* a *Rozkošná dívka (Roskošnaja děva)*, korespondující s galantními scénami, jaké malovali členové Světa umění. Autor se k této anakreontice později již nevracel.²⁰⁷

204 Ve vydání *Stichotvorenija i poemy* (1966) byl cyklus *Razžverenijsja* značně zkrácen. Z devíti básní v něm zůstaly jen čtyři. Vynechány byly např. básně *Sentimental'nyj romans*, *Noč*, *Razžverenijsje*, *Vragam*, *Granit*.

205 I tento cyklus byl ve vydání z r. 1966 zkrácen o čtyři básně, zůstalo jich tam jen osm.

206 Byla to populární literární mystifikace A. K. Tolstého a jeho bratranců Žemčužnikovových, blízká Matěji Broučkovi Svatopluka Čecha.

207 V edici z r. 1966 je tento oddíl nahrazen analyzovaným cyklem *Posvjaščenijsje*.

Ve *Sborníku veršů* Bělého připravovaném k vydání r. 1914 a svou strukturou připomínajícím analogické vydání *Blokovy poezie*²⁰⁸ *Urna* jako celek zařazena není. Většina básní však vešla ve druhém a třetím dílu do takových cyklů, jako *V polích, Smutky, Volání, Moskva, Okolí Moskvy, Reflexe (V poljach, Tristii, Zovy, Moskva, Podmoskovje, Razdumja)*. Jsou zde i verše, které v dalších vydáních chybí.

Mezi vydáním sbírky *Urna* (1909) a *Hvězda* (1919; 1922) uplynula řada let, během nichž se Bělýj věnoval především próze, lépe odpovídající jeho rozevlátému naturelu. V té době vznikly jeho nejvýznamnější romány *Stříbrný holub (Serebrjannyj golub)*, 1909), *Petrohrad (Peterburg)*, 1913–14; 1922) a novela *Kotik Letajev* (1922), psaná ještě v Dornachu. Z básnické produkce lze uvést jen veršované pohádky *Princezna a rytíři (Korolevna i rycari)*, vesměs 1910–1911; 1918), jež jsou těžkým spočinutím po mučivě deziluzivních verších předchozích dvou sbírek. V tomto utlém cyklu devíti lyrických a lyrickoepických básní si autor vyzkoušel princip rozkládání třístopého jambu do jednoslovných a vesměs i jednostopých veršů, který se ve dvacátých letech stal v jeho tvorbě dominantní. V biografické linii bychom mohli hovořit o bezprostředním zážitku ze setkání s Asjou Turgeněvovou či o vzpomínce na tuto nenadálou lásku,²⁰⁹ v básnické o návratu do pohádkového světa první symfonie a k výtvarné obraznosti *Zlata v azuru*. Příběh ze starého obrazu není zlý, nadějí končí i balada o krásné princezně a hrbatém šaškovi (*Před starým obrazem – Pered staroj kartinoj; Šašek – Šuť*). Lyrické verše jsou zjihle něžné, plné radostného očekávání, objevují se v nich obrazy úsvitu, vonící trávy, optimistických věstecských snů a večerů plných hudby. I neologismy, v nichž si Bělýj libuje, pouze násobí světelnou substancí veršů.²¹⁰

Jednocyklová výpověď sbírky *Hvězda*, odpovídající svou prstencovou kompozicí renesančnímu principu, bohatě využívanému v poetice ruské moderny, má na svém začátku a konci dedikaci německému básníkovi Morgensternovi. Citací částí Morgensternova jména (Stern – hvězda) je ostatně i incipit sbírky. O svém setkání s těžce nemocným básníkem Bělýj píše ve své knize esejí *V průsmyku (Na perevale)*, 1923). V úvodu třetí části nazvané *Kříže kultury* vzpomíná, jak se s Morgensternem seznámil na přednášce tvůrce antropozofie Rudolfa Steinera (1861–1925), konané v listopadu 1913 v Lipsku.²¹¹ Antropozofickým učením R. Steinera a vzpomínkami na Dornach, kde Bělýj žil se svou ženou Asjou Turgeněvovou v letech 1913–1916, jsou nesený i jiné verše této básnické sbírky. Většina básní sem zařazených vznikala v letech 1913–1918, tedy za pobytu v Dornachu a po návratu domů, kam básník odjel na povolávací vojenský rozkaz r. 1916. Steinerovy názory ovliv-

208 Aleksandr Blok, *Sobranije stichotvorenij*. T. 1–3, SPb. 1911–1912.

209 Potvrzuje to autorovo vyprávění o událostech z r. 1909: „Prvního dne po návratu z Boblova jsem se setkal s Asjou Turgeněvovou. Chovala se ke mně velmi přátelsky; ani jsem nevěděl, jak se to stalo a začal jsem jí vyprávět všechno možné; cítil jsem se jako v pohádce... byla pro mě něco jako oživlé jaro; když jsme s ní zůstali sami dva, měl jsem dojem, že jsme se setkali po dlouhém odloučení a že jsme spolu zřejmě kamarádili už v dětství.“ A. Bělýj, *Stichotvorenija i poemy*, o. c. Primečanija, 613–614.

210 Např.: «...ясные гляницы/Стекаясь, зеления, звездели» (*Včěr*) – „zelený odraz světél/ skelné se hvězdil“.

211 A. Bělýj, *Na perevale*. Petrograd, M., Izd. Z. G. Grzebina 1923, 148–149.

nily jak filozofické a estetické eseje Bělého, tak jeho básnickou tvorbu, spjatou s pobytem v Dornachu. Ve sbírce *Hvězda* jsou nejen básně nesoucí přímo název *Antropozofie*, ale i transpozice dílčích jevů, na nichž toto učení budovalo svůj systém. Nejvýraznější je však ve sbírce bezesporu téma kosmické. Takto je pojímána i Země – planeta, na níž došlo ke světové katastrofě. Hvězdné nebe je zabydleno antropomorfními kometami, létajícími kosmem v celých hejnech. Tohoto astrálního motivu Bělýj využil i v akvarelech, provázejících rukopis dvou básní, věnovaných Ch. Morgensternovi.²¹² Svá poslání německému básníkovi Bělýj napsal r. 1918, tedy pět let poté, co se s ním setkal r. 1914 na přednášce R. Steinera. Bylo to půl roku před smrtí rakouského básníka. Bělýj se k Morgensternovi hlásí jako ke staršímu bratrovi v antropozofii. Stěžejní báseň sbírky, nesoucí též astronomický název *Hvězda*, charakterizuje Slunce jako rudý kruh, jenž upadl na Zemi. Báseň rozevírá sbírku, koncipovanou jako spirálu uzavřenou v kruhu života, do kosmické tematiky. Protože podle Steinera znalost světa začíná poznáním sebe sama, následuje za básní *Hvězda* báseň *Sebepoznání*. Verše budované na protikladu kosmu a jeho vnímatele nabývají existenciální podoby. Kompozici spirály odpovídá i rozložení milostných veršů, korespondující se Steinerovým pojetím hierarchie lásky, jak ji vyjádřil ve své *Filozofii svobody*. Na rozdíl od Schopenhauera, oceňujícího lásku v její impulzivní podobě, zaručující zdravý vývoj lidstva,²¹³ Steiner hodnotí nejvýše intelektuální podněty lásky, založené na představitosti.²¹⁴ První stránka milostného deníku Bělého je proto spjata s láskou vášnivou, kterou Steiner pokládá za nejnižší, pudovou vrstvu. Další poslání je již výrazem lásky transcendentální. Milovaná se v něm stává zdrojem sluneční záře, do níž se halí její vyvolený. V této zářící podobě vyvstává žena i v poetické vizi posledního milostného poselství. Zbožštění ženského principu je zjevnou básnickou transpozicí učení Vladimíra Solovjova, jehož základní princip – Sofie neboli moudrost – je nazývána rovněž Pannou duhové brány. Ona světelná substance může být pokládána i za invariant křesťanského nimbu či aury, jež hraje i v antropozofii důležitou roli.

Milostný deník posledních sbírek Bělého uzavírá útlý *Berlínský zpěvník* (*Berlínskej pesennik*), jak zní podtitul sbírky *Po rozloučení* (*Posle razluk*, 1922. Kniha je plna hořkosti jako všechny verše Bělého s tematikou milostného debaklu. Od předchozích sbírek ji odlišuje zcela jiná poetika, spjatá již s oním rozkladem, který pro poezii znamenala zkušenost první světové války. Již z předmluvy, charakteristicky nazvané *Budeme hledat melodie* (*Budém iskat' melodii*), jež má programní charakter, je patrná proměna estetických kritérií tohoto věčného experimentátora. Hned v první větě Bělýj zdůrazňuje, že mu v dané básnické knize šlo především o hledání formy. Hlásí se tak programově k nastupující nové generaci. I když to není explicitně vyjádřeno, je zřejmé, že má blízko k ruské formální škole. Jen pro dokreslení souvislostí: v téže době vydává Roman Jakobson v Praze znamenitou studii *Nejnovější ruská poezie* (*Novějšaja ruskaja poezija*, 1921), analyzující tvorbu rus-

212 Srov. kap. *Výtvarné umění v díle A. Bělého*.

213 A. Schopenhauer, *Metafyzika lásky*. Přátelé duchovních nauk, Olomouc 1992. Týž *O ženách*. Zvl. vydání, Brno 1993.

214 R. Steiner, *Filozofie svobody*. Praha, Baltazar 1991, 20.

kých futuristů, především Velemíra Chlebnikova. Jeho jazykové experimenty jsou blízké stylu Bělého, který rovněž rád utváří neologismy a hledá skryté významy slov. Téměř paralelně s Bělým píše v Berlíně svou experimentální prózu *Zoologická zabrada* (*Zoo. Pis'ma ne o ljubvi, ili Tret'ja Eloiz'a*, 1923) další čelný představitel ruské formální školy Viktor Šklovskij. Nebyl by to však Andrej Bělj, kdyby svůj básnický experiment nezaložil na témže hudebním principu, který jej v mládí vedl k vytvoření proslulých rytmizovaných próz, vybudovaných na struktuře hudební symfonie.²¹⁵ Tentokrát mu již nejde o vytvoření jakési slovní analogie nějakého hudebního žánru, nýbrž o stanovení základního principu utváření verše. Bělj svůj přístup přesně časově limituje využitím zkušeností dosavadních experimentálních skupin: rytmistů, podtrhujících dynamiku verše, futuristů, zdůrazňujících jeho zvukovou stránku, či imažinistů, vycházejících z básnické obraznosti. Bělj staví na první místo melodii celku, již označuje termínem *melodismus* (*melodiizm*). Charakterizuje jej jako školu, jež by chtěla odstranit krajnosti a vyumělkovanost obrazu, znění a rytmu verše, neboť melodie je písňovou duší lyriky, zatímco rytmus zdůrazňuje abstraktně hudební princip verše. Bělj upozorňuje na to, že jeho absolutizací rytmisté vytvořili jen další stereotyp, který se velmi rychle vyžil. Je zajímavé, že Bělj, pro jehož styl jsou charakteristické gejzíry metafor, se v dané stati staví za poezii anikonickou, za právo prostého slova být součástí poezie. Podobně jako ruský filozof a estetik A. F. Losev²¹⁶ zdůrazňuje, že o kvalitě verše nerozhoduje ani množství metafor, ani zdůrazněná eufonie. Sám klade důraz na architektoniku intonací, v níž velkou roli hraje pauza. Základní teze melodismu shrnuje do pěti bodů:

1. Lyrická báseň je píseň.
2. Básník je nositelem melodie a proto je i skladatelem.
3. V čisté lyrice je melodie důležitější než obraz.
4. Neúměrné použití pomocných prvků verše (obrazu a harmonie zvuků) na úkor melodie je zbavuje účinnosti a mění na prostředek verš ubíjející.
5. Již dosti metaforické přesycenosti, méně imažinismu a více písňovosti, více prostých slov a méně halasnosti. Geniálnost skladatelů nespočívá v tom, jakých použijí nástrojů, ale v melodiích, jež vytvořili. Beethovenova instrumentace je prostší než instrumentace Straussova.²¹⁷

Programní stat' Bělého *Budeme hledat melodie* je datována červnem r. 1922 a byla napsána za básníkovu berlínskému pobytu. V duchu názvu této eseje je utvářena celá sbírka *Po rozloučení*. Plná třetina básní (pět z šestnácti) zdůrazňuje sepětí s hudbou demonstrativním užitím hudebního doprovodu: kytary, mandoliny nebo violoncella. Bez hudby si ostatně nelze představit ani jarmareční představení, v jehož duchu je stylizována jedna z nejvýraznějších poem této sbírky *Malý spektakl na malé planetě „Země“*. (*Maleňkij balagan na maleňkoj planete „Zemlja“*)

215 *Severní symfonie – Severnaja simfonija*, 1902; *Dramatická symfonie – Dramatičeskaja simfonija*, 1902; *Návrat – Vozvrat*, 1905; *Pohár melie – Kubok metelej*, 1908.

216 Srov. A. F. Losev, *Znak, simbol, mif*. M., Mosk. univ. 1982.

217 Andrej Bělj, *Budem iskat' melodii*. In: Týž, *Posle razluki. Berlinskij pesennik*. SPb. – Berlin, Epocha 1922, 9–16. Reprinted 1989, Berkeley Slavic Specialities.

Její bezmocnou hořkost vyjadřuje již vstupní motto s jakousi režijní poznámkou: „Vykřikuje se nepřetržitě do berlínského větracího okénka – Bum-bum a jede se!“²¹⁸ Její styl evokuje verše Ch. Morgensterna, jak tomu odpovídá i část motta (sr. Morgensternovu sbírku *Bim-bam-bum*). Existenciální sloveso „byli“ zde tvoří příznačně rým se slovem „zabyli“ (zapomněli, 451). Smrt, která rozděluje milence, přináší nenávist k druhému i k sobě samému – to je poselství války, provázené tamtámem rozkladu a nelásky.

Trauma beznadějně bolesti a citového ztroskotání je podtrženo scénou marného volání do světlíku, kam se vejdou jen jednotlivá slova, tvořící vždy jeden verš. I tím je navozen rytmus tamtamu, vysílajícího do éteru poplašené zprávy o světě, který se změnil v nepřátelské tábory a ničí vše – především lásku. Báseň o dvaceti bolestných výkřicích začíná i končí symbolickým náznakem dunění bubnů, použitých formou vojenského hlášení, tvořícího jakýsi prolog a epilog:

<i>Бум-бум:</i>	<i>Bum-bum:</i>	<i>Бум-бум:</i>	<i>Bum- bum:</i>
<i>Началось!</i>	<i>Зачнеме!</i>	<i>Кончено!</i>	<i>Скончѐме!</i>

Většina textů této experimentální sbírky je psána jako lyrické asyžetové poemy, v nichž je příběh nahrazen atmosférou, což se postupně stalo charakteristickým rysem transformace tohoto žánru ve 20. století. V grafickém členění veršů Bělýj využívá některých zkušeností Vladimíra Majakovského, jež ovšem upravuje v duchu své vlastní poetiky. Jeho verše neklesají do hlubin sémantiky postupně („lesenkoj“), jak je tomu u Majakovského. Vrhají se tam střemhlav slovy klouzajícími po holých pních stromů, na nichž se lze jen občas zachytit o vyčnívající větve delších řádků, aby pak následoval tím rychlejší skluz, umocňovaný hláskovým souzněním začátků slov či zvukových přesmyček, poodhalujících skrytý smysl básnické výpovědi. Jazykovými experimenty je Bělýj blízký Velemíru Chlebnikovovi. Omezuje se však jen na neologismy, utvářené v duchu jazykové struktury ruštiny (např. „prazdnomyslije“, jež je vtipnou variantou obdobné složeniny „prazdnoslovije“).²¹⁹ Bělýj tedy nešel tak daleko jako Chlebnikov, píšící celé básně podobně jako Jean Cocteau²²⁰ asemantickým (tzv. „zaumnym“) jazykem.

Andrej Bělýj, který se již od raného mládí skryl do zvukomalebného pseudonymu a jenž se o systému maskování vyjadřuje i ve své esejistice,²²¹ používá k maskování i vlastního básnického textu, jak to vyjadřuje v oxymorických verších:

218 «Выкрикивается в берлинскую форточку без перерыва». A. Belyj, *Stichotvorenija i poemy*, o. c. 450–460.

219 Srov. následující citát z básně věnované Marině Cvetajevové.

220 J. Cocteau byl od r. 1910 spolupracovníkem S. P. Ďagileva při uvádění tzv. Sezon ruského baletu v Paříži. O blízkosti poetiky J. Cocteaua a V. Chlebnikova píše zajímavě významný ruský portrétista předních ruských básníků Jurij Annenkov v knize vzpomínkových črt *Dnevnik mojih vstreč. Cikl tragedij*. Sovetskij kompozitor (místo a rok vydání neuvedeny), 138–153.

221 A. Belyj, *Maska*. Vesny 1904, №. 6, s. 6–15. Bělýj zde chápe masku jako symbol proradnosti a lsti. Srov. D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. O. c. 251.

Я –	<i>Mám</i>
Словами так немоцно	<i>slova bezmocná</i>
Нем:	<i>a němá:</i>
Изречения мои – маски...	<i>mé výroky jsou masky...</i>
II--	<i>A –</i>
Рассказываю	<i>vyprávím</i>
Вам всем -	<i>vám všem -</i>
– Рассказываю	<i>vyprávím</i>
Сказки, -	<i>skazky,</i>
– Потому что -	<i>– protože</i>
Мне так суждено,	<i>prostě musím,</i>
А почему -	<i>nechápu</i>
Не понимаю;	<i>proč.</i>
– Потому что –	<i>– Protože –</i>
Все давно ушло во тьму,	<i>všchno je dávno pryč</i>
Потому что – все равно	<i>a je to stejně jedno...</i>
Не знаю, или знаю...	<i>Nevím, nebo snad ano...</i>
Потому что мне скучно – везде...	<i>Ten stále stejný stesk...</i>
Потому что сказка – изумрудная,	<i>Jen v pohádce</i>
Где -	<i>je</i>
Все – иное...	<i>je všechno jiné...</i>
Потому что так хочется вбрызнь	<i>Proto tak čekám</i>
Утех;	<i>útěchu;</i>
Потому что: трудная	<i>protože všichni neseme</i>
Жизнь	<i>keřřž</i>
У всех -	<i>a finále</i>
С одною развязкою... ²²²	<i>je stále stejné.</i>

Experiment Andreje Bělého však nesměruje jen dopředu. Spíše připomíná taneční krok vpřed i vzad a melodickou dikci básníkovy přednesu vlastních veršů. Již v této sbírce totiž Bělý zpracovává některé své juvenilie. (Tak je tomu u básně *Hřbitov – Kladbiště*, datovaného lety 1901–1922 a místně označeného Moskva a Tsossen.) Do minulosti se někdy vrací i užitím klasického čtyřverší (srov. básně *Ne – Net*, nesoucí totéž časové a místní označení, nebo poemu *V borách – V gorach*, 1922). Podobně Bělý transformuje i některé náměty své rané tvorby. Tak např. inovuje téma severu. Jeho poema *O polárním klidu* (*O poljarnom pokoje* – govorit violončel) evokuje atmosféru první *Severní symfonie*, věnované Edvardu Griegovi, či čtvrté symfonie *Pohár metelic* (*Kubok metelej*). Jako kompozičně uspořádaná hudební skladba, postupující od optimistické ouvertury, nazvané *Jarní melodie* (*Vesennjaja melodija*. *Mandolina*, 1922), až k depresivní poemě *Já*, v níž je antroposofický svět duchovních bytostí propojen s křesťanskou představou Boha, který v básnické

222 A. Bělý, *Pojetsja pod gitaru*. Zossen 1922. In: *Posle razluki*. O. c. 45–46.

vizi Bělého zklamal. Jakýsi vykupující epilog sbírky tvoří báseň věnovaná Marině Cvetajeové, jež mu v té době připravovala politický azyl v Praze. Závěrečná sloka tohoto poslání ukazuje na jediný ostrov v rozbouraném moři – básnickou tvorbu, jež má jednoznačně vykupující poslání:

М. И. Цветаевой

*Неисчисляемы
Орбиты серебряного прискорбья,
Где праздномыслия
Повисли –
Тучи...*

*Среди них -
Тихо пою стих
В неосызаемые угодия
Ваших образов:*

*Ваши молитвы
Малиновые мелодии
II – Непобедимые ритмы.*

*Цоссен 22 года
(s. 123)*

М. I. Cvetajevové

*Nesčetná
stříbrná okružší stesku,
mračna bezmyšlenek
hluboko
dole...*

*Právě tam
tiše zpívám
v panenské zemi
Vaší fantazie:*

*Vašich modliteb,
sametových tónů
a – fantastických rytmů.*

Zossen 1922

Marina Cvetajeová v té době píše odbojné verše cyklů *Labutí ležení* (*Lebedinij stan*, 1917–1921) a sbírky *Rozloučení* (*Razluka*, 1922),²²³ plné víry v poslání bělogvardějců. Nostalgiu Bělého jsou však bližší básně jeho staršího kolegy, symbolisty Konstantina Dmitrijeviče Balmonta, shrnuté do sbírky *Fata morgana* (*Marevo*, Paříž 1922). Vznikaly v letech 1917–1921, tedy v době revolucí a občanské války, kdy se země sytila krví a tanec nabýval prokletí goyovských vidin. Někdejší básni Bělého *Jak se veselí v Rusku* (*Vesel'je na Rusi*) je velmi blízký Balmontův *Noční tanec* (*Nočnaja pljaska*, 21. sentjabrja 1921). Balmont na rozdíl od experimentu Bělého zachovává klasická čtyřverší, jež pouze šachovnicově posunuje vždy vpřed a vzad, aby tak zdůraznil taneční rytmus hopaku, v němž křepčí stíny skeletů, jejichž rubáš ulpěl i na duši básníka. Balmont je Bělému ostatně blízký i svou esejistikou, v níž vyjadřuje podobně jako Bělý víru v magickou sílu básnické tvorby. Tak bychom mohli srovnávat např. Bělého stat' *Magie slov* (*Magija slov*, 1909) a Balmontovu esej *Poezie jako čarování* (*Poezija kak volšebstvo*, 1915)²²⁴ nebo analyzovanou předmluvu Bělého ke sbírce *Po rozloučení – Budeme hledat melodie* s programovými Balmontovo-

223 *Der russische Gedichtzyklus*. Eine Handbuch. Heidelberg. Winter 2006, 427–436.

224 Srov. kap. *Magie poezie*.

vými články, v nichž se básník vyznává ze svého okouzlení lidovou písní.²²⁵ Zatím co Balmont směřuje spíše do šíře, poháněn nezkrotnou touhou projet celý svět a zachytit jeho melodie ve vši jejich pestrosti, Bělyj se noří čím dále hlouběji do vlastního nitra. I to je možná jeden z důvodů, proč se z Berlína vrátil domů, třebaže nutně musel vědět, co ho tam očekává. Jeho další tvorba nás přesvědčuje, že si vědomě navléká masku harlekýna či jurodivého. To byl také jeden z důvodů, že po šesté sbírce již vydává jen přepracované verze svých raných básnických knih. Jejich měnění vyvolává ostrou reakci současné kritiky. Básník na to reagoval po svém – ještě usilovnějším přetvářením celé struktury svých dřívějších prací. Velmi zřetelně se to projevilo např. v dalších vydáních sbírky *Popel* (1923, 1929), jež vedly k jejich proměnám a k doplňování řadou nových básní.

Podobně jako původně nevydaný „sirinský“ soubor básní Bělého, zdůrazňující lyrický a reflexivní princip, je koncipován i poválečný soubor veršů Bělého (1923). Toto unikátní vydání se stalo dostupnější až po reprintní reedici z r. 1988.²²⁶ Autorská předmluva potvrzuje, že systém tvorby Andreje Bělého se utvářel již v jeho *Symfoniích*.²²⁷ Básník zdůrazňuje, že osamocená báseň nemá plnou sílu výpovědi, jež se naplňuje, až když jsou verše zařazeny do určitého celku, jako je cyklus veršů nebo poema. Analogii autor spatřuje v hudbě – v písňových cyklech, jaké psal Schumann nebo Schubert, nebo v žánru symfonií typu děl Beethovenových.²²⁸ Mluví o „poemě duše“ a zdůrazňuje, že vše co napsal, tvoří román ve verších, jehož obsahem je básníkovo „hledání pravdy“.²²⁹ Ve vydání z r. 1923 se Bělyj vrátil k názvům původních sbírek: *Zlato v azuru*, *Popel*, *Urna*, *Královna a rytíři*, *Hvězda*, jež rozšiřuje o poemu *Kristus vstal z mrtvých* (*Christos voskres*). Básně posledního období Bělyj řadí do oddílu *Posle Zvezdy*. Již v předmluvě ovšem upozorňuje na to, že nedodrzuje striktně původní rozložení básní do jednotlivých sbírek. Tak je tomu i v nové kompozici sbírky *Popel*. Bělyj ji tentokrát člení pouze do dvou oddílů. Do prvního z nich, nazvaného *Pusté Rusko* (*Gluchaja Rossija*), soustředil nejcharakterističtější verše dané sociální tematiky, jež rozložil do větších celků. Čtyři z nich koncipoval jako lyrickoepické poemety námětově blízké Někrasovovi (*Železnice – Železnaja doroga*, 1908), ale i Korolenkovi. Žánru povídek a črt o tuláčích a uprchlých trestancích z pera tohoto věčného štvance odpovídají poemety

225 K. D. Bal'mont, *Čuvstvo rasy v tvorčestve*. In: K. Bal'mont, *Morskoje svečenje*. SPB.-M., Izd. T-va Vol'fa (nedatováno), 1–10. Týž, *Slovo o muzyke*. In: Týž, *Solnečnaja prjaža*. M., Detskaja literatura 1989, 214–215. V Knižovně východních jazyků v Paříži (Bibliothèque des langues orientales) se dochovalo původní moskevské vydání přednášky, proslouené 9. dubna 1917 na prvním matiné hudby a poezie (Notnyj magazin Rossijskogo jazyka, M., Kuzneckij most). Tamtéž se dochoval strojopis Balmontovy francouzsky psané přednášky *La Chanson populaire*, obsahující deset stran strojopisu formátu A 4. Balmont si v ní stěžuje na malý zájem ruských autorů o lidovou píseň, jež je ozvěnou citění veškerého světa. Jako doklad uvádí milostnou píseň z Malaisie. Na příkladech dalších písní z Litvy a Srbska dokládá, že lidová píseň je výrazem mystérie duše.

226 Andrej Belyj, *Stičbotvorenija*. Reprintnoje vosproizvedenije sbornika 1923 g. Moskva, Kniga 1988.

227 D. Kšicová, *Hudební princip Symfonií Andreje Bělého*. In: táž, *Počma za romantismu a novoromantismu*. Brno, O. c., 145–152.

228 A. Belyj, *V mesto predislavija*. In: Týž, *Stičbotvorenija*. Apparat A. V. Lavrov. M., Kniga 1988, 5–9.

229 Tamtéž, 9.

Tulák (*Brodjaga*, 1906–1908) a *Osika* (*Osinka*, 1906). Poslední z nich je sice věnována A. M. Remizovovi, tematem sebevraždy je však blízká i známé sociologické analýze T. G. Masaryka *Sebevražda* (1881). Bělyj, zdůrazňující v krátkém úvodním slově k tomuto oddílu, že veškeré verše sbírky *Popel* tvoří jakousi poemu, promýšlel své verše znovu, spojoval je a dotvářel tak, že vznikla díla odpovídající nové sociální skutečnosti i odlišnému estetickému vnímání. Rusko a jeho obyvatelé jsou nazíráni v neustálém pohybu a proměnách, jak je tomu při cestě železnicí, kde se střídají záběry zevnitř i zvenčí. Tak sem byla zakomponována část nám již známé básně líčící život telegrafisty. Téma pohybu a neustálých proměn, geniálně vyjádřené filozofickým systémem Bergsonovým, je charakteristické pro všechny citované poemu Bělého. Odpovídají tomu postavy tuláka a uprchlého trestance, jenž nakonec nachází východisko z krizové situace v chladných vodách Volhy, této řeky utopenců Maxima Gorkého.²³⁰ Sama osika je ostatně symbolem věčného chvění a neklidu, jenž je charakteristický i pro většinu lyrických hrdinů A. Bělého. V poemě *Osika* je to podruh, hledající záchranu před vlastním opilstvím v cestě k posvátným místům. Poutnickou hůl si odřízne z osiky, jeho cesta však končí opět v krčmě a poté v příkopě. Předposlední, sedmou částí poemu *Osika* se stala snad nejexperimentálnější báseň Bělého, nazvaná v prvním vydání sbírky *Veselí v Rusku* (*Vesel'je na Rusi*), v níž básník geniálně vyjádřil věčné prokletí této velké, špatně organizované země, jejíž obyvatelé dodnes nacházejí jedinou útěchu ve vodce. Na rozdíl od většiny ostatních básní sbírky zde Bělyj rozšířil princip nepravidelného členění veršů, jež někdy tvoří jednotlivá slova, na celou poemu. Příjemně tak narušil převládající systém čtyřverší, vesměs spojených střídavým rýmem za použití klasické sylabotóniky. V poemě *Osika*, bohaté na dialogy stromu či rostlin a člověka, charakteristické pro folklor, Bělyj předjímá v mnohém styl pozdější Blokovy poemu *Dvanáct*, v němž je obdobně využito životního rytmu (tance, pochodu, častušky, revolučních hesel atd.). Bělyj je pouze bližší tradici venkovského folkloru. Pasáž z krčmy připomíná rytmus hopaku. Z bylin je pak převzato závěrečné charakteristické církevněslovanské zvolání „Goj, jesi!“:

*Гої, еси, широкоє поля.
Гої, еси, всея Руси поля.*

*Hej vy, širá pole,
hej vy, ruská pole,*

*Не поминайте лихом
Бобыля!²³¹*

*Což už neshýšíte
dítě osiřelé!*

Druhá část takto stylizované sbírky *Popel* inzeruje již svým názvem *Dřívě a nyní* (*Prežďě i teper*), že půjde o sepětí s řadou veršů z předchozího období, především z optimistické sbírky básníkova mládí *Zlato v azuru*. Mnohé z básní Bělyj ostatně přejímá z obdobného cyklu, zařazeného v neuskutečněném vydání nakladatelství Sirin do prvního dílu s vročením 1903. V úvodním slově k vydání z r. 1923 však

230 Srov. scénu s utopencem, jehož tělo odstrkávají loďaři v jeho románě *Foma Gordějev*.

231 A. Belyj, *Osinka*. In: Týž, *Súchtovorenija*, M., Kniga 1988, 161.

básník zdůrazňuje, že i v těchto verších zůstává dominantní pocit zmaru, vyjadřovaný symbolem popela, mrtvé masky, pod níž se skrývá sama smrt.²³² Tentokrát však Běljy ponechává jednotlivé lyrické básně, jež pouze ve svém sledu vytvářejí vyšší sémantický celek. Někdejší okouzlení historickými stylizacemi skupiny Svět umění naplňuje úvodní čtyři básně *Milostné vyznání (Objasnenije v ljubvi)*, *Menuet*, *Rozloučení (Proščanije)* a *Nemilost (Opala)*. Gracieznost času menuetů a vyznání v různých naznačují, že jde spíše o hru na lásku než o skutečnou vášeň. Z některých veršů zaznívá obdobná nostalgie jako z Buninova světa rozpadajících se šlechtických usedlostí (*Opuštěný dům – Zabrošennyyj dom*, 1903) či stesku starých moskevských domů (*Starý dům – Starinnyj dom*). Milostná setkání mají často charakter sentimentálních romancí (*Sentimentalnyj romans*) nebo stylizovaných milostných hrátek maskovaných dam a kavalírů. Není divu, že celý cyklus uzavírá již zmíněná báseň *Maskarní ples (Maskarad)*, 1908, v níž prázdnými sály, kde dozněla hudba, probíhá domino se zkrvaveným nožem.

Sbírku *Urna* Běljy pro poválečné vydání *Veršů* (1923) zcela přepracoval. V předmluvě zdůraznil její návaznost na *Zlato v azuru* a poemu *První setkání*.²³³ Sbíрка je tentokrát rozdělena do čtyř oddílů, obsahujících i úryvky z citované poemy a několik dalších básní. Autobiografický podtext zůstává týž. V předmluvě k prvnímu cyklu *Sněhová panna (Sněžnaja děva)*, 1902–1922) autor zdůrazňuje téma rozčarování. Druhá část nese název *Léta zapomnění (Leta zabvenija)*, 1904–1909). Záměrnou archaičností se hlásí k Baratynskému, Baťuškovovi a Ťutčevovi. Klasické verše jsou však rozloženy na řadu jednoslovných strok. Další dva oddíly jsou vlastně poemami, inspirovanými Vrubelovým *Démonem* a Steinerovým pojetím Lucifera (*Pokušitel – Iskusitel*, 1904–21), stejně jako bolestí, vykupovanou klauniádou (*Umrlec – Mertvec*, 1906–08).

Poslední variantou *Popele* (Moskva 1929) je samostatná sbírka označená jako druhé přepracované vydání. Běljy se v ní vrátil k původní sociálně-politické inspiraci Někrasovem.

V knize již sice není přímá dedikace, v předmluvě však autor zdůrazňuje právě tuto orientaci. Již sama stylizace autorova úvodního slova svědčí o tom, s jak rozdílným čtenářem musel Běljy po dvaceti letech počítat. Přibylы nejen nezbytné vulgárně politologické formulace o kapitalismu a revolučním boji, ale i závěrečné didaktické poučení o rozdílu mezi autorským a lyrickým já. Běljy pokládal za nutné upozornit na to, že hrdiny jeho básní *Podrub* či *Tulák* není on sám: „Prosím čtenáře, aby mne neslučovali s mými hrdiny: lyrické „já“, znamená společný podmět „my“, zastupující líčené události; nejsem to „já“, B. N. Bugajev – Andrej Běljy. R. 1908 neběhal po polích, ale studoval problémy logiky a versologie. Andrej Běljy, Kučino, listopad 1928.“²³⁴

232 Tamtéž, 169.

233 Přesnou rekonstrukci změn v jednotlivých básních obsahují poznámky A. V. Lavrova k reprintnímu vydání sb. z r. 1923, M., Kniga 1988, 558–566.

234 „Прошу читателей не смешивать с ним меня: лирическое „я“ есть „мы“ зарисовываемых сознаний, а вовсе не „я“ Б. Н. Бугаева (Андрея Белого), в 1908 году не бегавшего по

K samotné koncepci sbírky autor poznamenává, že řadu veršů z původního vydání vypustil, nově pak doplnil v přepracované podobě některé básně, napsané v zárodečné fázi před lety, avšak odsunuté prací nad *Urnou* a dalšími díly.²³⁵ Bělyj tentokrát nesdružuje verše do větších celků. Celou sbírku totiž pokládá za poemu o čtyřech částech. Autor se tak v podstatě vrátil ke struktuře svých čtyř *Symfonií*, ve svém celku rovněž strukturovaných jako symfonické skladby. Sbíрка má promyšlenou kompozici, založenou obdobně jako v symfonii na kontrastu. V názvech není obtížné vysledovat emocionálně zdůrazněnou návaznost na první vydání. Z cyklu *Rusko* se stává *Zpusťlé Rusko (Gluchaja Rossija)*, z *Města* přesunutého ze čtvrtého místa na druhé je teď – koncem dvacátých let – *Mrtvé město (Mertvyj gorod)*, třetí část tvoří cyklus *V polích (V poljach)*, zatím co na závěr je umístěna *Zlá vesnice (Zlaja derevnja)* – důstojné pendant *Mrtvému městu*. Již samotné názvy napovídají mnohé, o čem básník otevřeně v té době již mluvit nemohl. Vydání básní dvacet let starých, jež byly psány jako obžaloba kapitalismu, bylo dostatečně funkční maskou v době, kdy nad sovětským venkovem vycházela nová hvězda teroru v podobě blížící se kolektivizace. Vždyť Bělyj, jemuž v Moskvě přidělili suterenní byt, trávil léto v moskevské provincii. Očití svědkové ještě počátkem osmdesátých let líčili, jak ostrážité přijímala neznámé návštěvníky druhá Bugajejova manželka.²³⁶ A v tomto duchu je koncipována celá sbírka. V nenávratnu zmizeli pánové v cylindrech a dámy v stříbřitých závojích a s vlečkou. Dívky již neměly důvod prodávat se hrbatým starcům. Trauma nerovných sňatků bylo zapomenuto. Zato s tím větší aktuálností zaznívá téma bídy, rozvratu, msty, nenávisti, vězení a hrobu. Básník postupuje zcela programově. Původní uhlazená čtyřverší rozbíjí do většího počtu řádků, tvořených často jedním či dvěma slovy, jež tak v nové izolaci nabývají na síle působnosti. A nejen to. Uprostřed básně či na jejím konci vznikají verše nové, jež původní text mění v aktuální projev nové reality. Jako příklad lze uvést hned úvodní verše prvního cyklu. Po prvních dvou slokách básně *Rusko*, rozčleněných do dvanácti hořkých veršů, následují za tvrdým výkřikem „Umíreji!“, zaznívajícími z polí, experimentální verše plné neologismů. Ve třetí sloce je pozměněn pouze první verš. Spolu s rozložením ostatního textu však nabývá nového významu:

Мараморохи по-полю носят!
Те же стаи насытых смертей
Под откосами
Косами косят -
Под откосами
Косят
Людей.

Máry čáry v poli nosí!
Hejna nenasytých smrtí
pod násypu
kosou kosí
pod násypu
kosí
lidí.

полям, но изучавшего проблемы логики и стиховедения. Андрей Белый, Кучино, 28 года. Ноябрь.“ Andrej Belyj, *Predislovje. Pepel. Stichi*. M., Nikitinskije subbotniki 1929, 7.

235 Bělyj uvádí jmenovitě básně: *Dekabr', Pomojnaja jama, Japonec voz'mi*, jež podle jeho názoru dokreslují atmosféru tehdejší doby.

236 Srov. diskusi na konferenci, pořádané na jaře r. 1981 v Puškinském domě v Leningradě.

Běljy vynechává všechno popisné a tradiční. Nemluví již o matce Rusi – zlé vlasti, jak tomu bylo v původní básni *Vlast (Rodina, 1908)*, zařazené v prvním vydání sbírky na závěr cyklu *Rusko*. Místo toho líčí stepní krajinu bičovanou deští, v níž bláznivá zlá smrt není již přítelkyní jako u Fjodora Sologuba.²³⁷ I Běljy prosí o její zásah, nikoli však proto, aby mu vrátila tvůrčí svobodu, ale aby jej zbavila kletby:

<i>Отголоски собачьего лая...</i>	<i>Echo psů, co boní štěkot..</i>
<i>Гучи – взапуски. Небо – взадуу...</i>	<i>Mračna – start a nebe – pal...</i>
<i>Коловерть,-</i>	<i>Víří vrt,</i>
<i>Сумасшедшая, злая...</i>	<i>zlá, pomatená</i>
<i>Смерть,-</i>	<i>smrt, -</i>
<i>Пади: и меня – расколдуу.</i>	<i>padni: a mne odčaruj.</i>
	<i>1908; 1925</i> ²³⁸

Plné hořkosti nad osudem země a jeho ubohých obyvatel jsou i verše psané počátkem století, původně však do sbírky nezařazené. Tak je tomu např. s básní *Zmizni, Rusko (Isčezni, Rossija, 1908)*. Jediné východisko před hrozbou naprostého zániku autor spatřuje v útěku:

<i>Туда – где смертей и болезней</i>	<i>Tam, kde projel chorý</i>
<i>Лихая прошла колея,-</i>	<i>smrtonosný vlak, –</i>
<i>Исчезни в пространство, исчезни,</i>	<i>skryj se v dálce polí,</i>
<i>Россия, Россия моя!</i> ²³⁹	<i>Rusko, nastokrát!</i>

Beznaděj rozvrácené země je vyjadřována téměř ve všech verších prvního cyklu. Srovnáme-li tento jinotaj s politicky poplatnými formulacemi cestovních zápisků Bělého z Berlína *Jeden z obyvatelů carství stínů*, jimiž se Běljy odvděčil sovětskému režimu za právo na existenci po návratu ze zahraničí, je zřejmé, jaké bylo skutečné básníkově smýšlení. Obdobně je tomu i v následujícím cyklu *Mrtvé město*. Zážitky z revoluce r. 1905, rusko-japonské války i Říjnové revoluce vytvořily jednu monotónní melodii, připomínající pronikavé kvílení sirén válečných poplachů. Byl-li Alexandr Blok bezprostředně po revoluci schopen spojit pochod revolucionářů s vidinou Ježíše Krista, na jehož hlavě spočíval věneček z bílých růží – symbol nevinnosti, použitý Běljým v *Symfoniích*, jsou verše Blokova pobratima Bělého, psané po zkušenostech občanské války, výpovědi o světě, v němž zemřela naděje.

Depresivní tónina je charakteristická i pro druhý cyklus *Mrtvé město*, jenž je dvacetí pěti zařazenými básněmi největším a nejvíce proměněným celkem sbírky. Byly do něho zařazeny jednak básně, jež původně ve sbírce nebyly, jednak verše

237 Srov. jeho básně *Nastalo vremja čudesam* ze sb. *Plamennyj kerug*, 1908.

238 Andrej Belyj, *Rossija*. In: Týž, *Pepel*, o. c. 13–14. Dvojí vnočení básně odpovídá autorskému komentáři z citované předmluvy k témuž vydání sbírky. Běljy tak označil všechny básně, jež pro druhý samostatné vydání přepracoval.

239 A. Belyj, *Isčezni, Rossija*. In: *Pepel*, o. c. 36.

podstatně přepracované. Tvrdá zkušenost obou revolucí i občanské války poznamenala poezii Bělého reportážní krutostí. Mrtvá jsou okna domů i oči obětí, jejichž krev barví sněh. Nová realita vstoupila do básní nejen proměnou techniky (fiakry nahradily tramvaje), ale i hrůzou policejních razíí. Nadarmo se dvakrát po sobě neobjevuje na konci jedné a na začátku druhé básně toponymické označení jedné z neblaze proslulých moskevských ulic:

*Улица... Бледные блесни...
Оторопь... Задержь... Замин...
Тресни и дребездень Пресни...
Гулы орудия ...
– Мин!
(Декабрь, 08/25)*

*Ulice... reflektor...
„Nastup!“ a řach.
Říznění zbraní, koridor,
Jdou lidé –
s nimi strach.
(prosinec 1908; 1925)*

*Бросила красная Пресня
В ветер свои голловни...
Кончено: старая песня -
Падает в дикие дни.*

*Rozhodil rudý arest
oharky po větru...
Finito: je to za trest
zřívát do hluchých dnů.*

(Помойная яма, 06/25)²⁴⁰

(Odpadková jáma 1906; 1925)

Nechutně páchnoucí odpadková jáma jako symbol násilí a zvláště předzna-
menává v poezii Bělého hrůzu zdokonalujících se koncentráků. V jednom z nich
v okolí Vladivostoku skončil koncem třicátých let podle jedné z verzí právě vedle
tak nechutného místa uštváný básník Osip Mandelštam. Téhož symbolu použil
Bělý i v reminiscenční básni inspirované rusko-japonskou válkou (*Japonský zábor.
Japonec voz'mi*, 06/25). Téma politické zvláště s sebou neslo řadu dalších námě-
tů: zrady a msty, vězňů a zoufalého veselí nad propastí, nové varianty dvojní-
ků, masek a polomasek, ubohých harlekýnů a maškarád, končících smrtí. Básník
přetváří i verše, které změnou letopočtu neoznačuje, jak je tomu např. v básni
Moskevský dům (Moskovskij dom), která je rozšířenou a zdramatizovanou variantou
někdejších veršů *Starý dům (Starinnyj dom)*, 1908). Podobně je tomu i s jinými texty,
v nichž je podtržená dramatická vyjadřována i emocionálním zesílením názvu,
jako např. v přepracované verzi *Letního sadu*, který se nyní dostal do druhého
cyklu pod názvem *Msta (Vozmezdije)*, 1906). Svět, v němž se rodnou matkou stává
hrob (*Mogila*, 1907), kde člověk končí ve vězení nebo v blázinci, ústí v totálním
rozkladu. Takový svět je symbolizován pláněmi pokrytými ukřižovanými (*Rozpryt,
Razval*, 1916).

Třetí část sbírky *V polích* navazuje vžitým archetypem rovinatého Ruska na
cyklus úvodní. K molové tónině prvních dvou částí patří několik úvodních bás-
ní, např. *Věžňové (Arestanty)* nebo *Vybnanec (Izgnannik)*. Současně však do tohoto
cyklu přešlo něco z optimismu někdejšího *Šírání (Prosvety)*. Objevuje se zde téma

240 A. Bělý, *Pepel*, o. s. 67–68.

prostých přírodních nálad, lásky, milostných hříček i marných námluv postarších boháčů. Nostalgie rozvrácených venkovských sídel zde nabyla reality porevoluční doby (*Šlechtické sídlo – Usad'ba*, 03/25). Cyklus končí přírodní lyrikou, v níž je ústřední obraz popele kontaminován s jedním z archetypů ruského symbolismu – sněhové vánice. Smířlivé podoby nabývá i symbol pavouka, protože již nejde o bohatého mrzáka, jenž si kupuje krasavici, ale o nešťastného, nemocného starce, přejícího štěstí své vnučce.

Po této symfonické peripetii zaznívá s tím větší intenzitou tragičnost závěrečné části *Zlá vesnice (Zlaja derevnja)*. Básník do ní zařadil část básní z původních cyklů *Rusko* a *Vesnice* i některé z poem vytvořených pro vydání z r. 1923 (*Osika – Osinka, Stesk – Gore*). Jen názvy jsou někdy měněny pod tlakem nové reality. O venkovskou krasavici se již neuchází kupec, ale kulak. (Takto je pozměněn název básně *Kupec*, 1908). Některé básně jsou podstatně zkracovány, tak aby vynikla jejich dramatická stránka, která je naznačována již incipitem. (Báseň *Starý – Star* byla změněna na *Žárlivost – Revnost'*, 1908). Naopak balada *Vražda (Ubijstvo)*, 1908) byla proti prvotní verzi rozšířena do podoby čtyřvěté poem, i když v ní žánrové označení chybí. Proslulá báseň *Veselí v Rusku* je tentokrát otištěna pod realistickým názvem *Píjatička (Pjanstvo)*, 1906). S ní korespondují verše z básní *Šibenice (Viselica)* nebo *Býlí (Burjan)*. Scénář je vždycky stejný – bída a útěk před sebou samým, hoře utápěné v krčmě, jež zůstává stále symbolem Ruska. Nadarmo nekončí cyklus a tím i celá sbírka absurdní groteskou folklorního ražení, k níž se tak hodí veselý lidový tanec *Kamarinská*, jenž byl vděčnou inspirací i pro ruské skladatele. Námět písně Bělého připomíná známou sbírku Sergeje Jesenina *Moskva krčem – Moskva kabackaja*:

Кабаки огнем моргают ночью долгою – Krčmy blikavě svítí dlouho do noci
Над Сибирью, да над Доном, да над Волгою. nad Sibiří, Donem, nad Volhou.

Od krčmy ke krčmě putuje starý poutník do Svaté země, onen Leskovův očarováný poutník s věčnými zkazkami:

Все-то он заторит, все-то сказы сказывает, On pořád mluví, má co vyprávět,
Все-то посохом, сердешный, вдаль указывает: poutnickou holí mává v rytmu vět:

На житье-бытье де горькое да оховое na hořký život, co také přebolí,
Нападало тенью чучело гороховое. upadl stín strašáka do polí.
1906²⁴¹

Do obdobných dvouverší, jaké jsou charakteristické pro citovanou báseň, Bělj v poslední verzi sbírky přetvořil původní čtyřveršové strofy. V souvislosti s tím měnil i rýmovou strukturu – střídavý rým nahrazoval rýmem sdruženým, charakteristickým pro ruskou častušku. Jindy verše rozkládal do sloupců, odlišujících přímou řeč postav atd. Bělj sice zůstává v podstatě stále věrný tradiční

241 A. Belyj, *Pesenka kamarinskaja*. In: *Pepel*, 181–182.

rýmované sylabotónice, jeho verš však nabývá na úspornosti a dynamičnosti. Proměny básnické formy si nutně vyžádala nová sémantika. Poslední redakce *Popelky* je básnicky silnou výpovědí o nové době. Mnohé skutečnosti, jež by si vzhledem ke svému politickému postavení básník nemohl dovolit, vyjadřuje jinotajem. Místo dvacet let staré poezie předkládá čtenářům dílo fakticky zcela nové, emocionálně působivé a politicky útočné.

8. MÝTUS DÉMONICKÉ SOCHY

Impulsy Romana Jakobsona

Dílo Romana Jakobsona je i v současnosti inspirativní; týká se to rovněž studia ruské moderny a avantgardy. Z hlediska mezidisciplinárního výzkumu je zvláště zajímavá jeho stať *Socha v symbolice Puškinově*.²⁴² Motiv sochy má v Puškinově tvorbě dvě základní formace: hrdinskou a mýtickou. Jejich kořeny vedou ke dvěma různorodým tradicím – západoevropské a byzantské. Hegel, jenž pokládá sochařství v porovnání s jinými typy umění, především s malířstvím a poezií, za vzdálenější duchovní podstatě umění, současně zdůrazňuje jeho sepětí s ideálem. Je přesvědčen, že se „skulptura musí utvářet tak, jak bohové ve svém oboru utvářejí všecko podle věčných idejí...“²⁴³ Jakobson, vycházející z byzantských zdrojů ruské kultury, které vedlo ve středověku k přísnému zákazu trojrozměrného zobrazování, věnuje pozornost především „mýtu o ničivé síle skulptury“, spjaté s přesvědčením ortodoxní církve o „ďábelské substanci sochy“.²⁴⁴ Démonická podoba sochy, jež je nadána silou pohybu, se stala inspirativní pro další vývoj ruské kultury. Jakobson uvádí v závěrečné části své stati několik příkladů z tvorby autorů, které pokládá za nejdůležitější představitele ruské poezie 20. století: Alexandra Bloka, Velemíra Chlebnikova a Vladimíra Majakovského. V daném kontextu se omezíme na tvorbu dvou stěžejních představitelů ruské moderny a avantgardy – Bloka a Chlebnikova.

Jako podklad analýzy Puškinovy poezie Jakobson použil tři díla, jež ruský klasik vytvořil během svého trojího pobytu v Boldině: malou tragédii *Kamenný host* (1830), poemu *Měděný jezdec* (1833) a *Pobádku o zlatém koboutkovi* (1834). Ve všech těchto dílech vystupuje socha jako destruktivní síla, namířená proti tomu, kdo ji

242 Česká verze vyšla k Puškinovu jubileu v čas. Slovo a slovesnost 3, 1937, 2–24. V angl. překladu: *The Statue in Puškin's Poetic Mythology*. In: Puškin and His Sculptural Myth. Translated and edited by John Burbank. The Hague – Paris, Mouton 1975, 1–44.

243 G. W. F. Hegel, *Estetika*. D. 2, Praha, Odeon 1966, 63–73, cit s. 73.

244 Roman Jakobson, *Socha v symbolice Puškinově*, o. c. 23. Jakobson se odvolává na Gogolovu stať *Sochařství, malířství a budba (Skulptura, žvopis i muzyka)*, 1831). Zdůrazňuje, že plastika byla v ruském nazírání spjata s pohanstvím a že byla pokládána za nástroj zlé magie. Svědčí o tom také skutečnost, že i v poválečné době, kdy se začalo se shromažďováním pozůstatků dřevěných skulptur, byli sběratelé nejméně úspěšní ve folklorně i etnograficky nejbohatších severních oblastech, kam státní ani církevní administrativa nemohly zasahovat tak výrazně, jak tomu bylo v centrálním Rusku. Srov.: N. N. Pomerancev, *O ruskéj derevjannoj skulpture*. In: Russkaja derevjannaja skulptura. M., Izobr. isk. 1994, 12–17. Úvodní stať autora reprezentativního alba a iniciátora i účastníka sbírek dřevěných skulptur. Skutečnost, že se v Rusku uplatnil především nízký reliéf, měla vliv byzantská tradice, na jejímž utváření se podílela i koptská kultura, v níž tento žánr převládá. Srov. V. Tjaželov, O. Sopocinskij, *Malaja istorija iskusstv*. M., Iskusstvo 1975, 38–39.

uvedl do pohybu. Puškinova transformace donjuanského mýtu je dostatečně známá. Místo molieriovského nepolepšitelného hříšníka, právem potrestaného za zlo, které napáchal, Puškin zobrazuje tragické gesto básníka lásky, který je pro ni ochoten obětovat vlastní život. Jeho tragédie *Kamenný host* je plna jižního temperamentu, hudby a vůně letní noci. Zcela jiný obraz vytváří Alexandr Blok ve své znamenité básni *Kroky komandora* (*Šagi komandora*, 1912). Zásadní změna topu, nastávající poté, co Blok přenesl děj z letního Madridu do zimního Petrohradu, způsobuje řadu transformací. Namísto teplého večera je zobrazeno mrazivé ráno před rozbřeskem, místo milostné schůzky je líčeno loučení s nebožkou. Komandora, příjíždějícího v černém automobilu, potkává místo Dona Juana – Donna Anna na smrtelném loži. Jediné v čem se obě básnická díla setkávají je ztotožnění Dona Juana s autorským subjektem. Blok používá také rozdílných zvukových efektů – místo kytary a milostné písně je slyšet kokrhání, osudové odbíjení hodin a zvuk typického secesního nástroje – flétny:

Жизнь пуста, безумна и бездонна!
Выходи на битву, старый рок!
*И в снежной мгле поет рожок...*²⁴⁵

Bezúdný život a nikde nic!
Kulhavý osude, pojď se bít!
V sněhové mlze flétna žní...

Blokův Don Juan je potrestán víc než všichni jeho předchůdci. Nepostihla jej vlastní smrt, ale skon jeho milované. Tato poeovská varianta naplňuje báseň zvláštním napětím. Začleněním symbolu moderní civilizace – „Černého motoru, tichého jako sova“ («Чорный, тихий, как сова, мотор») je Blok blízký poetice Apollinaievově. Donna Anna se v Blokově transformaci přibližuje Solovjovovu pojetí Sofie. Stává se z ní „Světelná panna“ (Děva Světa), která přijde k tomu, kdo ji zahubil, v hodině jeho smrti. Báseň tak získává nový transcendentální smysl, odpovídající symbolistickému hledání skrytých významů zdánlivě jednoznačných řešení.

Puškinovu *Měděnému jezdcí* i groteskní *Pohádce o zlatém koboutkovi* je blízká nevelká poema V. Chlebnikova *Jezdec (Pamjatnik)*.²⁴⁶ Protagonistou se stalo jezdecké sousoší Alexandra III. – dílo znamenitého sochaře přelomu století Pavla Trubeckého, vytvořené r. 1909, zřejmě krátce předtím, než začal Chlebnikov psát svoji poemu. Obrovská masa hmoty, umístěná na podsaditém těžkopádném koni, odpovídala vizáži i psychice tohoto omezeného vladaře. Sousoší Trubeckého se výrazně odlišovalo od běžných idealizovaných jezdeckých pomníků, jaké lze nalézt v celé Evropě. Lidé se už před revolucí smáli při pohledu na dílo, tak výstižně zachycující tupou sílu. To vše byly předpoklady, aby se jezdecká socha stala námětem pro satirické zpracování.

Chlebnikov využívá archetypického motivu zjevení přízraku na pustém místě. V daném případě jde o jeden ze vzdálených ostrovů v Japonském moři, kde se ode-

245 A. Blok, *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 1. M., Gos. izd. chud. lit. 1955, 369.

246 Poema byla napsána r. 1909/10 a poprvé byla otištěna ve futuristickém sborníku *Poščešina obščestvennomu vkusu*. M. 1912. V úplnosti bez cenzurních zásahů byla vydána v Chlebnikovových spisech: *Sobranije sočinenij* V. V. Chlebnikova, t. 2. Slavische Propylen, Band 37. München, Wilhelm Fink Verlag 1968, 85–88. Primečanija, 306.

hrála bitva mezi Rusy a Japonci. (Prohraná rusko-japonská válka z let 1904–1905 byla tehdy v Rusku ještě v živé paměti.) V tomto prostředí se začal zjevovat tajemný přízrak, jehož se lekali tučňáci, s nářkem prchající před domnělým nebezpečným lovcem. Jen modrooká dcera molokánů, plující v úzkém kajaku, se podivovala, jak je mohutný. S nemenší plastičností básník líčí námořní bitvu, kterou ustaraně sledují tuleni, podobní otcům početných rodin. V okamžiku největšího nebezpečí, kdy smrt přinášela pach voňavky Jahodová vůně a moře podobné velrybám vrhala do výše gejzíry vody, se do válečné vřavy zapojil odlitý Jezdec a ruské loďstvo zachránil před neodvratnou záhubou. Když se poté vrátil domů na pustý podstavec, byl potrestán za to, že opustil svoje stanoviště. Předvolali jej na policejní stanici a protože mlčel podobně jako Lermontovův kupec Kalašnikov, zbavili jej bronzového nápisu a znovu dopravili na náměstí, kde mu kolemjdoucí s posměchem radili, aby si nechal přešit hřívu. Poema končí charakteristickým čtyřverším:

<i>И пленному на площади вновь тесно и узко.</i>	<i>Na náměstí zase smutně stojí.</i>
<i>Толпа шевелится, как зверя мех,</i>	<i>Dav jak srst se rozvlní,</i>
<i>Беседуют по-французски,</i>	<i>francouzsky se vybarvují,</i>
<i>Раздается острый смех. (88)</i>	<i>tu a tam se ozve smích.</i>

Politický i etický záměr skladby je evidentní, stejně jako její historické konotace. Ve středověkém Rusku panoval antropomorfní vztah k věcem, které byly trestány stejně jako lidé. Provinilé zvony, které v případě nebezpečí nebyly na poplach, bičovali a posílali do vyhnanství. Policejní téma bylo počátkem 20. století častým námětem satiry. Takové jsou např. verše Saši Černého *Před reakcí (Do reakci)*:

<i>Дух свободы... К перестройке</i>	<i>Jsme svobodni, všichni slaví,</i>
<i>Вся страна стремится.</i>	<i>zase bude líp.</i>
<i>Полицейский в грязной Мойке</i>	<i>Tajný agent do vln hledí,</i>
<i>Хочет утопиться.</i>	<i>chce se utopit.</i>
<i>Не топись, охранный воин, –</i>	<i>Nadstrážmistře, nač se topit,</i>
<i>Воля улыбнется!</i>	<i>jen zachovej klid!</i>
<i>Полицейский! Будь покоен.</i>	<i>Nic se neboj, hled' se vzbopit,</i>
<i>Старый гнет вернется...²⁴⁷</i>	<i>teror bude žít...</i>

V Chlebnikovově *Jezdci* se tak sešly v zajímavé transformaci oba zmíněné motivy: tajemného pronásledovatele (*Měděný jezdec*) i burleskní antisochy (*Zlatý koboutek*), blízké Puškinově satíře.

U Puškina, jenž je jako „starší romantik“²⁴⁸ ještě do značné míry spjat s klasicismem, se setkáme i se sochou v hegelovském ideálním smyslu, navazujícím na estetiku klasicismu. Právě takové sochy Puškina obklopovaly v parku Kateřinské-

247 *Russkaja epigramma*. L., Sov. pis. 1988, 497.

248 K. Krejčí, Karel Hynek Mácha v rámci slovanského romantismu. *Slavia* 46, 1977, 4, 364–376.



Trubeckoj, Pavel Petrovič (1866–1938): *Jezdecký pomník Alexandra III.* 1909. Pohled z boku. Foto autorka.

ho paláce v letním sídle Carskoje Selo, kde se utvářelo jeho estetické cítění. Není divu, že právě alegorické plastice je věnováno Puškinovo elegické distichon *Socha v Carském Sele* (Carskoselskaja statuja, 1830). Básník je napsal řadu let poté, co jako lyceista obdivoval pozoruhodnou klasicistickou kamennou sošku Pavla Petroviče Sokolova (1764–1835), inspirovanou La Fontainovou bajkou *Dívka a džbán* (1810). Je umístěna na umělém skalním výběžku v parku letní rezidence carské rodiny v Carském Sele, dnešním Puškinu. Antikizující sochařská proměna prosté venkovské dívky ve smutnou nymfu Hesperii, hledící na rozbitou amforu, z níž prýští pramen vody, inspirovala básníka k užití elegického disticha. Žánr spjatý původně s motivem smrti (užíval se k náhrobním nápisům) Puškin aplikuje na motiv smutku nad ztraceným snem.

Snad ještě výraznějším příkladem klasicistické tradice v díle Puškinově je proslulá óda *Exegi monumentum* (*Pamjatnik*, 1836), vyjadřující jeho pohrdání tupým davem. Složitě evoluci motivu sochy od antiky po současnost věnoval M. P. Aleksejev celou monografií.²⁴⁹ Patos puškinské ódy však futuristy dráždil. Svědčí o tom jeho parodie z pera Alexandra Kručonycha, otištěná ve sborníku *Slovo kak takovoje* (14). Pro Marinu Cvetajevovou tato klasicistická linie Puškinovy tvorby splývá s moskevským básnickovým pomníkem z dílny Alexandra Opekušina (1880). Pro Moskvaný se v dobách politické zvůle stal podobným symbolem svobodné tvorby jako Máchův pomník v Praze. Černé olovo, z něhož je pomník odlit, bylo

249 M. P. Aleksejev, *Ja pamjatnik sebe vozdvigt*. L., Akademija 1967.

pro malou Marinu symbolem básníkovy negerského původu. Návštěva Puškinova syna u nich doma se v její dětské představitivosti proměnila v oživlou sochu v úřednické uniformě: „A tak jsem před Puškinem, před Donem Juanem, měla svého vlastního Komtura.“²⁵⁰

Esej Mariny Cvetajevové je typickým příkladem procesu metaforizace, charakteristického pro avantgardu. V moderně, zvláště pak v symbolismu, jenž je v našem textu zastoupen Blokovou básní *Komturovy keročky*, je poetika založena na zcela odlišném principu. Symbol se noří sám do sebe jako do speciálně vybrušovaného zrcadla. Blok to vyjadřuje v téže básni pozoruhodným dvouverším:

Чи черты жестокие застыли
В зеркалах отражены! (369)

Či kruté rysy ztubly
v zrcadle – či je ta tvář!

V avantgardě symbol začíná žít zcela samostatně. Těžkopádné jezdecké sousoší Alexandra III. se zachová hrdinsky a pomáhá ve chvíli, kdy je vlast v nebezpečí. Přesto je popotahováno za kázeňský přestupek. Děje se tak podle pravidla, že každý dobrý skutek má být po zásluze potrestán. Puškinův syn se podle představ čtyřleté holčičky Mariny mění v oživlý pomník vlastního otce a není proto divu, že může navštěvovat známé. Jde o zřejmou metaforizaci Gogolovy synekdochy, mistrovsky využitě v povídce *Nos*. Právě tato novela zaujala svou absurdností vynikajícího představitele hudební avantgardy Dmitrije Šostakoviče, který podle ní vytvořil stejnojmennou operu (1927–28). Naplňuje se tak Jakobsonova charakteristika vztahu mezi sochou jako předmětem umělecké inspirace a literárním dílem, jež je s ní tematicky spjata. Roman Jakobson hovoří v citované stati o obraze obrazu nebo o znaku znaku, tj. o specifickém invariantu, který začíná žít samostatným životem.

Kristýna Pomorská u Jakobsona oceňuje především úsilí hledat ve variantech jejich invarianty. Zdůrazňuje, že i Jakobsonovy literární montáže či politicky aktualizované koláže, často s politickým podtextem, „vycházejí z herakleitovského předpokladu, že schopnost variací je universálním invariantem.“²⁵¹

Jakobsonova stat' *Socha v symbolice Puškinově* je přínosná i z hlediska genologického. Na rozdíl od badatelových předchůdců – Lessinga, Hegela, Schellinga, Schopenhauera, Nietzscheho aj., kteří k dané problematice přistupovali z hlediska filozofie a estetiky, Jakobsona přitahuje mýtus biografie a autobiografie, jako byl např. Pasternakův metonymický *Glejt (Ochrannaja gramota)* nebo Chlebnikovova literární autobiografie *Domov (Svojasj)*, napsaná r. 1919 na Jakobsonův podnět jako úvod k nevydaným Chlebnikovovým spisům (102). Jakobson píše, že podobně jako v Rusku, kde měl blíže k literátům a umělcům než k filologům, se situace opakovala i v meziválečné době v Československu. K jeho nejbližším přátelům patřili čeští avantgardní básníci a umělci, pohybující se mezi Paříží a Prahou, jako byl Josef Šíma, který přiznával, že do jeho malířských experimentů se promítly

250 M. Cvetajevová, *Máj Puškin*. In: *Táž, Básník a čas*. Přel. Jan Zábřana. Praha, Mladá fronta 1970, 24.

251 Roman Jakobson, *Dialogy*. Roman Jakobson Foundation, Praha, Čs. spisovatel 1993, 133.



Trubeckoj, Pavel: *Ježdecký pomník Alexandra III.* 1909. Pohled zezadu. Foto autorka.

diskuse s Jakobsonem o binární struktuře jazykových znaků a sémantice paralelismů (107). Zajímavé jsou i Jakobsonovy poznatky o inspirativnosti básnických překladů. Jakobson udělal podobnou zkušenost jako Pasternak, který mu psal, že teprve díky českým překladům uviděl svoje verše, které se mu už zdály mrtvé, ve zcela jiném světle. Jakobsona inspirovaly české překlady tří Puškinových žánrově zcela odlišných děl k hledání invariantu, jenž je oživil, a našel jej v ničivé soše (108). Donjuanská varianta, v níž socha plní tutéž roli jako středověký hliněný Golem, má zřejmě též mýtický zdroj, založený na představě, že nemoc či jiné nebezpečí lze odstranit přenosem na sošnou podobu bytosti, již je třeba zachránit.²⁵² (Vynášení smrtky a její vrhání do řeky jako očistného živlu, jež bývalo oblíbenou součástí českého jarního kalendářního obřadu, je v současné době v některých moravských oblastech obnovováno.) Démonický podtext sochy aktualizoval za romantismu Puškin básnickým zpracováním mýtu o zlatém kohoutkovi, vytvořeným s použitím západoevropského zdroje.²⁵³ Obdobné konotace lze nalézt i v díle E. A. Poea, jenž nechává usednout svého proslulého Havrana na

252 James Georgie Frazer, *Zlatá ratolest*. Magie, mýty, náboženství. Praha, Mladá fronta 1994, 467–468.

253 Pramen Puškinovy pohádky se podařilo bezpečně zjistit Anně Achmatovové, jež dokázala, že jím byla pohádková novela amerického spisovatele Washingtona Irvinga, otiskovaná v jeho knize *The Alhambra of the New Sketch Book* (1832). Puškin ji znal z jejího francouzského překladu, který vyšel téhož roku jako originál. Kniha se zachovala v jeho knihovně. Srov. A. Achmatova, *Skazka o zolotom petuške* (1933). In: *Táž, Sočinenija*, t. 2, 8–42. V komentáři je uváděna další bohatá puškinská literatura. O. c. 378–417.

bustu Pallas Athény, jejíž jméno Pallas je spjato s mýtem o zabití (podle jedné z variant přítelkyně z dětství, podle jiné Giganta z Pallény, při jeho vzpouře). I tzv. zvané palladium – posvátné sošky bohyně Athény, které měly ochranou funkci – byly poznamenány mýtem o násilné smrti nebo šokujícími představami o rozseknutí Diovy hlavy, odkud se zrodila již dospělá Pallas Athéna.²⁵⁴ Mýtus o démonické soše, použitý Puškinem, odpovídá šesté skupině Losevovy klasifikace mýtu.²⁵⁵ Losev hovoří o „subjektivní i objektivní struktuře mýtu, jenž má racionální základ.“ Vychází přitom z karteziánského učení o abstraktním rozumu jako základu společnosti i přírody, která je rovněž chápána jako myslící subjekt. Podle tohoto učení by nemělo být připuštěno žádné narušení zákona rozumu a přírody. V duchu tohoto pojetí zápasu ideje a citu byla formována i mytologie. Všechna uvedená Puškinova díla jsou vystavěna na konfliktu mravnosti a nepřekonatelné vášně nebo individua a státu. Srovnávací studium mýtického základu literárních děl a biografie jejich autorů dává impuls k rehabilitaci biografie. Jakobson ve svých *Dialozích* potvrzuje,²⁵⁶ že svoji studii o Puškinovi psal pod dojmem zprávy o násilné smrti Vladimíra Majakovského, jehož spor s Leninem mu připomněl vztah Puškina a Mikuláše I.: „...pro básníka takzvaná reálná fakta vlastně neexistují. Každý životní detail se v jejich vjemu okamžitě transformuje ve fakt symbolický a může být spojen s básníkem jen v této podobě... Tak se stírá hranice mezi básnickým mýtem a všedním životem“ (112). Na tomto neustálém propojování mýtu a reality je založena moderna a ještě více avantgarda.

254 Vojtěch Zamarovský, *Bobové a brdinové antických bájí*. Praha, Mladá fronta 1965, 72–74, 306.

255 A. F. Losev, *Znak symbol, mif*. Trudy po jazykoznaniju. M., Izd. Mosk. univ. 1982, 447–448.

256 R. Jakobson, *Dialogy*, kap. 14. Životopis básníka, poezie, mýtus, 101–112.

9. POETIKA POEM MARINY CVETAJEVOVÉ

Počátkem 20. let, kdy Marina Cvetajevová (1892–1941) začínala psát poemy, měl tento žánr v ruské literatuře za sebou bohatý vývoj. Zásluhou Někrasovovou se výrazně uplatnil i v době naprosté převahy prózy a neobvyklého rozkvetu románu, charakteristického pro druhou polovinu 19. století. Tím spíše mu byla věnována pozornost v tzv. stříbrném období ruské literatury, kdy začal opět nebývalý rozvoj poezie. Citlivá básnířka, stojící poněkud stranou vášnivých sporů o podobu literatury a umění, do sebe sála podněty z celé pestré škály soudobé kultury²⁵⁷ a s láskou se hlásila i ke klasické literatuře, především k Puškinovi. Cvetajevová netrpěla nesmiřitelností mladých bouřliváků. Byli jí blízcí dva tak rozdílní básníci, jako jsou Vladimír Majakovskij a Boris Pasternak. Jestliže Annu Achmatovovou vidí prismatem svého vlastního verše: „A tvýma očima přesto hledí ikony!“, pak Pasternaka vnímá v sepětí s přírodou. Dokládá to analogickým veršem: „A tvýma očima přesto hledí stromy!“²⁵⁸ V mládí obdivovala Andreje Bělého, s nímž se pak sblížila za pobytu v Berlíně, kdy prožíval těžkou duševní krizi. Velmi se jí líbila jeho budoucí žena Asja Turgeněvová, jež namalovala obálku pro její druhou básnickou knihu.²⁵⁹ Za velkého básníka pokládala i Konstantina Balmonta, který byl pro mladé futuristy nepřijatelný. Vysoce hodnotila jeho knihu esejí *Horské výšiny* (*Gornyje veršiny*, 1900, 232). Bylo by možné pokračovat ve výčtu autorů, kteří jí byli blízcí za mládí v Rusku či ve zralém věku v zahraničí, nebo s nimiž si dopisovala. Sama básnířka ostatně přiznává: „Naslouchám každému velkému hlasu, ať patří komukoli. ... Naslouchám rabínovi... naslouchám sedmiletému dítěti, všemu, co je moudrost a příroda... Když mluvím o sedmiletém dítěti, mluvím také... – o nezkaženém prvotním sluchu divocha.“²⁶⁰ To je přiznání, které vysvětluje, proč se básnířka za svého pobytu v Paříži tak sblížila s Natálií Gončarovovou, a která část avantgardy jí byla nejbližší. Výmluvné jsou v tomto směru i její poemy.

257 Z. Mathauser hovoří o tom, že Cvetajevová „ve své poezii nemálo z avantgard rozpustila: obrazotvorbu imažinistů, ryzost akmeistů, slovotvorbu futuristů, zvládla jak předavantgardní mýtus symbolistů, tak publicističnost lefovců (ovšem s jiným ideovým zacílením). Srov. jeho čl. *Česká a ruská avantgarda a jejich filosofický průvodce*. In: *Avantgarda. Vztah české a ruské avantgardy*. Praha, Národní knihovna ČR, SK 2002, 9–30.

258 Marina Cvetajevová *Vladimír Majakovskij a Boris Pasternak*. In: *Táz, Básník a čas*. Praha, Mladá fronta 1970, 187–188.

259 M. Cvetajevová, *Duch v pasti. Mé setkání s Andrejem Běým*, tamtéž, 81–170. V téže knize jsou i další citované eseje, viz str. v textu.

260 M. Cvetajevová, *Komu nasloubám*. Tamtéž, 236–237. Srov. také M. Cvetajeva, *Slovo o Bal'monte*. (Vystuplenije po povodu 50–letija literaturnoj dejatel'nosti poeta). – Veřejná přednáška přednesená 24. 4. 1935 v sále Sociálního muzea v Paříži. – In: *Táz, Proza. M., Sovremennik* 1989, 513–522.

Žánr poemy je v básnické tvorbě Mariny Cvetajevové zastoupen dosti výrazně. Autorka napsala patnáct poem, dva jejich fragmenty a osm dramát, jimž jsou její básnické povídky stylisticky dosti blízké, protože je v nich hojně využíváno dialogů a monologů. Společným znakem obou těchto žánrů je výrazná lyrizace textu. Po intenzivní spolupráci s divadlem v letech 1918–1920²⁶¹ Marina Cvetajevová konstatuje spolu s H. Heinem, že divadlo není pro básníka a básník se nehodí pro divadlo. Přerušila kategoricky svoji spolupráci s divadlem s odůvodněním, že divadlo vždycky pocítovala jako násilí nad sebou samou, zásah do svého sepětí s Hrdinou, své samoty s básníkem, svého splynutí s touhou. Je to něco jako třetí osoba při milostné schůzce.²⁶² Je to ovšem výrok, který je třeba brát s rezervou. Svědčí o tom jak zápis autorky v jejích denících,²⁶³ tak skutečnost, že teprve po takto nabytých zkušenostech psala své tragédie na antická témata.

Začátkem dvacátých let svoji pozornost soustředila na žánr poemy, který si vyzkoušela již r. 1914 ve skladbě *Čaroděj*. Za poslední dva roky strávené v Rusku (1920–1922) napsala tři poemy: *Dívka bohatýr* (*Car-Dévíca*), *Uličky* (*Pereuločki*), *Na Rudém koni* (*Na Krasnom Koně*), započala čtvrtou *Mládenec* (*Moloděc*) a rozepsala pátou *Jegorka* (*Jegoruška*). Po příjezdu do Prahy dopsala a vydala poslední ze svých folklorně stylizovaných poem *Mládenec*. Je to svérázné pendant k první pohádkové poemě *Dívka bohatýr* (Moskva 1922). Pro obě našla inspiraci ve sborníku Afanasjevových pohádek. Mytologický základ skladeb je však transformován v duchu avantgardních proměn symbolismu,²⁶⁴ blízkých Velemíru Chlebnikovovi. Na rozdíl od něho Cvetajevová ve svých prvních poemách téměř neužívá grotesky, tak charakteristické pro její pozdější satirickou skladbu *Krysař* (*Krysolov, Volja Rossii*, 1925).²⁶⁵ Cvetajevovskému stylu, čerpajícímu jak z klasicismu, tak z romantismu, byl tehdy bližší patos Majakovského, jehož si autorka vážila i v pozdější době, stejně jako její přítel Boris Pasternak.²⁶⁶ Hudebností svého verše je Cvetajevová blízká mladším ruským symbolistům Blokovi a Bělému, s nimiž ji spojovalo totéž okouzlení hudbou slov. Uvedené folklorní poemy utváří podobně jako Bělyj svoje

261 Pavel Antokol'skij, *Teatr Mariny Cvetajevovoj*. In: Marina Cvetajeva, *Teatr*. M., Iskusstvo, 1988, 5–22.

262 M. Cvetajevová použila epigraf H. Heineho ve stejné funkci v esejí *Dva slova o teatre*, již uvedla svou scénku *Konec Casanovy* (1919). Šlo o třetí část dramatu *Fénix*, která posléze vyšla jako samostatná knížečka. Srov. Viktorija Švejcer, *Byt i bytije Mariny Cvetajevovoj*. M., Interprint 1992, 199–200.

263 Upozorňuje na to V. Svatoň, analyzující fragmentárnost poetiky M. Cvetajevové, kterou spojuje s jejím pojetím světa života i lásky v jejich pomíjivosti. Srov. V. Svatoň, *Romantismus v dramatech Mariny Cvetajevovoj*. In: Týž, *Z drubého břebu*. (Studie a eseje o ruské literatuře.) Praha, Torst 2002, 345–353.

264 O symbolistických zdrojích lyriky M. Cvetajevové srov. : Oleg Kling, *Poetičeskij stil' M. Cvetajevovoj i prijemy simvolizma: prijaženije i ottalkivanije*. Voprosy literatury 1992, č. 3, s. 74–93.

265 Srov. zajímavou stať Je. Etkinda, *Flejtist i kryvy*. (*Poema Mariny Cvetajevovoj „Krylosolov v kontekste německoj narodnoj legendy i jeje literaturnyob obrabotok*). Voprosy literatury 1992, č. 3, s. 43–71.

266 M. Cvetajevová, *Epos a lyrika dnešního Ruska*. (*Vladimir Majakovskij a Boris Pasternak*.) In: Táž, *Básník a čas*. O. c. 173–215. Boris Pasternak, *Glejt*. Praha, Mánes 1935. Týž, *Doktor Živago*. Praha, Odeon 2003.

Symfonie.²⁶⁷ Využívá přitom především principu hlavních leitmotivů, spjatých se základní filozofickou výpovědí textu. Logický vývoj syžetu zůstává často potlačen. V obou rozsáhlých poemách Cvetajevové *Dívka bobatýr* a *Mládenec* prochází syžetová složka složitou konfigurací, v níž je často zastírán vlastní autorský záměr. Pravděpodobnou evoluci jejich strukturování lze odhalit srovnáním s poměrně dlouhým fragmentem poemy *Jegorka* (Moskva 1920–1921). První část skladby, uveřejněné v new-yorském pětisvazkovém vydání *Veršů a poem (Stichotvorenija i poemy)*, 1983) Mariny Cvetajevové, sestává ze tří částí, v nichž Jegorka – ruský Svátý Jiří, jenž je podobně jako Romulus a Rémus odkojen vlčicí, projevuje od dětství velkou fyzickou silou, ale také vrozenou dobrotu. Jako pastýř zachraňuje stádo ovcí před vlčicí. Když se pak stává handlířem, dráždí kupce svou nezištností. Autorka se ke skladbě vrátila v polovině dvacátých let, kdy začala psát její druhou část, práce se jí však nedařila, takže nakonec zůstal *Jegorka* nedokončen.²⁶⁸ Na rozdíl od pohádkových poem *Dívka bobatýr* (Moskva, začátek 20. let; Berlín 1922) a *Mládenec* (dokončena na Štědrý den r. 1922; Plamja 1924), v nichž řada písňových pasáží plní funkci digresí a pro něž je charakteristický taneční rytmus, blízký známé satíře Andreje Bělého *Jak se veselí v Rusku (Veselje na Rusi)*, 1906), *Jegorka* je útvarom výhradně epickým.

Narůstající proces lyrizace se nejnvýrazněji projevil v téměř asyžetových poemách *Na Rudém koni* (Berlín 1922) a *Uličky* (Berlín 1923). Autorský komentář k *Uličkám*, napsaný až po řadě let v soukromém dopise, vysvětluje, že zdrojem této poem, již kritika nevěnovala téměř žádnou pozornost, byla bylina o čarodějce Márince, která žila v uličkách na Ignat'jevce. Básnická transformace zde probíhá formou metaforizace. Místo čarování, charakteristického pro pohádky, je užito principu souvislého toku výpovědi (srov. Haška a Hrabala), během něhož dochází k řadě zázraků, blízkých lidovému humoru, představovaném ve staroruském prostředí poetikou ruských skomorochů – lidových tanečníků, herců a hudebníků, kteří byli v polovině 17. století vypuzeni z centrálního Ruska do severských oblastí Karélie. Cvetajevová ve zmíněném dopise uvádí např., jak se z prostěradla stane plachta na říčním rybářském člunu.²⁶⁹ Dominantní obraz azurového nebe spojuje *Uličky* s první básnickou sbírkou Andreje Bělého *Zlato v azuru* (1903). Je charakteristické, že v poemách *Na Rudém koni* a *Uličky*, blízkých dadaismu, je již užito dvou základních lyrických témat Cvetajevové: tématu hory (*Na Rudém koni*) a schodiště (*Uličky*), jež jsou přítomny i v lyrické autorčině pozůstalosti. Obraz rudého koně je zřejmě spjat nejen s tvorbou Vjačeslava Ivanova, jak se domnívá Mark Slonim.²⁷⁰ Neméně důležitým zdrojem mohlo být také výtvarné umění, s nímž

267 D. Kšicová, *Hudební princip Symfonií Andreje Bělého*. In.: *Poéma za romantismu a novoromantismu*, o. c. 145–152.

268 Srov. Marina Cvetajeva, *Stichotvorenija i poemy v pjati tomach*. T. 4, *Poemy*. Poznámky k fragmentům New York, Russica Publisher, INC. 1983, 388.

269 Srov. dopis M. Cvetajevové Ju. Ivaskovovi z 25. ledna 1937, jenž je citován v poznámkách k *Uličkám* v knize Marina Cvetajeva, *Poemy 1920–1927*. SPb., Abris 1994, 324–325.

270 Volja Rossiji 1922, č. 13, s. 24. Srov. poznámky k poemě *Na Rudém koni* v knize Marina Cvetajeva, *Poemy*, o. c. 323–324.

byla básnířka těsně spjata, a to nejen prostřednictvím otce – tvůrce Puškinského muzea v Moskvě. Expresionismus, jenž se výrazně projevil v mnichovské skupině *Der blaue Reiter* (*Modrý jezdec*, 1911), byl Cvetajevové velmi blízký. V roce vzniku skupiny namaloval Franz Marc dva tematicky blízké obrazy: *Rudé koně* a *Sen*. Na předním plánu Marcova *Snu* jsou umístěny dva modří koně, tvořící magickou protiváhu předchozího plátna. Přízračná modř ulpěla i na kolorované dřevorytině *Modrého jezdce* Vasilije Kandinského na obálce stejnojmenného almanachu skupiny (1912). Neméně důležité jsou i folklorní a mytologické zdroje obou skladeb. Rudá barva v kombinaci s bílou je nejčastější barevnou kombinací ruského folkloru.²⁷¹ Symbol plamene, v secesi obvykle spjatý s ptákem Ohnivákem,²⁷² Cvetajevová spojila s mýtem koně a slunečního vozu. Antropomorfní vyjádření kultu slunce, dobře známé z prehistorického umění, se stalo základem nejstarších indoevropských mýtů. Nebeské putování slunečního vozu je spjata s obrazy vichru a místa pobytu bohů – azuru, kam spěje v závěrečném čtyřverší skladby *Na Rudém koni* autorčin Génius:

Немой соглядатай
Живых бурь –
Легу – и слезу
Тени.
Доколе меня
Не умчит в лазурь
На красном коне –
Мой Гений!

Ležím a blídám
bru stínů –
němý svědek
bouřlivých dnů –
než odnese mne
do azuru
můj génius
a rudý káň!²⁷³

Společné téma obou pohádkových poem *Dívka bobatýr* a *Mládenec* – milostná vášeň a její ztráta – kulminovala v mistrovských dílech pražského období básnířčiny tvorby. *Poema hory* (*Poema gory*) a *Poema konce* (*Poema konca*, obě 1924), jejichž průzračný styl spojuje Cvetajevovou s tehdy dominantním neoklasicismem, jsou nepochybným vrcholem její tvorby. Současně vytvářejí předěl v evoluci daného žánru. Místo do pohádky jako prostředku alegorizace se autorka vydává do tajemné jeskyně pramýtů. Mýtus hory jakožto vrcholu je spjat s akmé lidského života – láskou, jež je odsouzena k zániku. Dochází tak k nejtragičtější variantě tématu ztráty: konec lásky je srovnáván s koncem života. Tragické završení milostného příběhu je již naznačeno v *Prologu* (*Posvjaščenje*) k *Poemě Hory*, v němž duše propadá hoři a zpívá o hoře. Srovnání „Hora jako Atlasův hrb“ („Гора как горб Атласа“, 185) připomíná milostný příběh *Mládence*. Hrdinka poemy Marusja jde

271 A. I. Alijeva aj., *Opyt sistemno-analitičeskogo issledovanija istoričeskoj poetiki narodnych pesen*. In: Fol'klor. Poetičeskaja sistema. M., Nauka 1977, 68–69.

272 Bettina Eberspächer, *Realität und Transzendenz – Marina Cvetaevas poetische Synthese*. München, Otto Sagner 1987, 136–140.

273 M. Cvetajeva, *Poemy. Závěr skladby Na Rudém koni*, o. c. 105. Srov. podrobnou analýzu folklorních poem Cvetajevové v čl.: Je. B. Korkin, *Liričeskij sjužet v fol'klornych poemach Mariny Cvetaevoj*. Russkaja literatura 1987, № 4, 161–168.

na radu své matky potají za svým vyvoleným, aby zjistila, že je to upír. Ženicha odhalí v groteskní podobě – na zádech mu totiž uvízla rakev (srov. v originále: „Мертвец с гробом на горбу“, 124). Autorka tak vtípně využívá anagramatické souvislosti slov *grob* a *gorb*, v ruštině násobené plnohlasím. Zvukově shodné české slovo *brob* ovšem neodpovídá sémantice originálu (*grob* = *rakev*). Závěrečná metafora milostného rozchodu v *Poemě konce* „tonoucí shrbený koráb“ upozorňuje na skryté souvislosti básnických skladeb. Pražské poemy Mariny Cvetajevové signalizují změnu její poetiky, vyvolané přechodem k nové sémantice, jež autorku vede od pohádky k realitě, od alegorie k symbolu, založeném na skryté předmětnosti, v níž se „předmět“ v duchu autorčiny životní filozofie ztotožňuje s básnickým slovem.²⁷⁴ V obou pražských poemách je zřetelně patrný přechod od objektivismu, charakteristického pro rané pohádkové skladby, k otevřenému subjektivismu, příznačnému i pro zralé poemy Anny Achmatovové.

Zmíněná předmětnost je příznaková také pro pařížské lyricko-epické útvary Cvetajevové, zvláště pro *Schodiště* (*Lestnica*) a *Pokus o pokoj* (*Popytka Komnaty*, obě 1926; 1928). Ještě před jejich vznikem však básnířka otiskla v pražském emigrantském časopise *Volja Rossiji* (*Vůle Ruská*), kde se cítila jako doma,²⁷⁵ jednu ze svých nejrozsáhlejších poem – *Krysař* (*Krysolov*, 1925–1926). Použila k ní syžetu německé pověsti o krysaři z Hammelnu, kterou znala ze sbírky bratří Grimmů. Vytvořila tak znamenitou satiru měšťáctví. Využila promyšleného systému digresí, které se v tomto žánru ustálily od dob Byronových. Etický dosah *Krysaře* ocenila již soudobá kritika.²⁷⁶ Zvláštní pozornosti si zaslouží lingvistický talent Cvetajevové, jenž básnířka projevila v řadě svých skladeb včetně *Krysaře*. Německý pramen poemy zdůraznila komickým využitím německých frazeologismů, vytvářejících někdy celý verš. Autorka tak navázala na žánr středověkých studentských satir, využívajících systému makaronského jazyka, v němž byla obdobným způsobem užitá latina. Podobně jako jinde setkáme se i zde s vtípnými neologismy. Cvetajevová stejně jako Andrej Bělýj rozděljuje slova na slabiky do dvou či více veršů nebo vynechává slova, jež by měla tvořit očekávaný rým. Tradiční gradace daného námětu – smrt krys i dětí v sepětí s omamující hrou na flétnu – je umocněna popularitou tohoto nástroje v době moderny. V ruském prostředí se pak o jeho nové konotace postaral D. S. Balmont známým sonetem *Zrození hudby* (*Rožděnije muzyki*), v níž prehistorický člověk vyluzuje první tóny na nástroji, zhotoveném z kosti nepřítelů. Hudba jako spojenec vášně, jejímž důsledkem je smrt (vzpomeňme i na *Kreutzerovu sonátu* L. N. Tolstého) je v Balmontově textu zbavována tíže msty a nenávisti, protože je schopna rozeznát neznámé hlubiny lidského nitra.

274 Srov. filozofickou srovnávací analýzu tvorby M. Cvetajevové a B. Pasternaka: D. Svjatopolk-Mirskij, *Marina Cvetajeva. Moloděc. Skazka*. Izd. Plamja, Praga 1924. In: M. Cvetajeva, *Poemy*, o. c. 368–371.

275 Viktorija Švejcjer, *Byt i bytje Mariny Cvetajevovj*. O. c. 330–333.

276 D. Svjatopolk-Mirskij pokládá *Krysaře* za aktuální odvážnou politickou satiru, postihující závažné etické problémy. Srov. jeho recenzi „*Krysolov*“ *M. Cvetajevovj*. *Volja Rossii* 1926, č. VI-VII, s. 99–102. In: M. Cvetajeva, *Poemy*. O. c. 368–374.

Všední realita, karikovaná v *Krysaři*, vystupuje do popředí i v pařížských poemátech *Pokus o pokoj* a *Schodiště*. Téma domu, jež se v *Mládenci* stává místem smrti a rituálního pohřbu, je využito v obou pařížských poemátech jako synekdocha i symbol. V *Pokusu o pokoj* autorka symbolicky vchází do někdejšího Domu, do něhož se uchýlila zoufalá hrdinka *Poemy konce*. Na rozdíl od lyrické básně, napsané nedlouho po příjezdu do Paříže, kde má pokoj ještě čtyři stěny a kde je stůl, o který je možné opřít loket, čelo i myšlenku, protože ráj je tam, kde se nebouchá dveřmi a nemluví,²⁷⁷ má místnost v *Pokusu o pokoj* jen tři stěny, protože za čtvrtou se nikdo nemůže zaručit. Je to stěna zad u klavírů, psacího či jídelního stolu, na němž však příbor dostává podobu břitvy, protože záda přinášejí konotace politických výsledků, střelení zezadu a poprav. Do jedné vývojové řady se zde dostávají postavy, dobře známé ruským čtenářům Puškina (Danzas a Dantes), dohnaného k osudnému souboji, i zkratka smutně proslulé porevoluční tajné policie.²⁷⁸ Se stropem je spjata vzpomínka na středověká mučení – kapky vody stékající na hlavu zazděné oběti. Podobně je tomu s podlahou, jíž se člověk dotýká před skokem na koně či na provaz. Pokoj je v domě setkávání, do něhož vedou chodby jako tunely, stěny mizí a podlaha je v něm jen proto, aby se propadla. Do poemy vstoupila i dominanta surrealismu – sen. I ten má však svoje anti. Je mělčí než revelská mělčina. Básníka vykupuje pouze vítr, jímž se Cvetajevová vrátila k Blokovým *Dvanácti*, kráčejícím za vidinou Krista («Ветер, ветер, над лбом – как стягом/Подымаемый нашим паром!», 777–Jen vítr, vítr, prapor šlehá bokem/plápolá v rytmu s naším krokem). Vykupující závěr připomíná dopis Rilkeho, v němž je citován úryvek z předśadky na *Duinských elegiích*: básníci se dotýkají svými křídly.²⁷⁹

*Над ничем двух тел
Потолок достоверно пел -
Всеми ангелами. (779).*

*Nad prázdňem dvou těl
strop úporně zněl -
andělským kůrem.*

Tematicky navazující poema *Schodiště* do sebe vsála život plný nepravostí, špíny a zápachu, pronikajícího celým domem. Rozviklané příkré schodiště, metaforicky spjaté s vodopádem, propadajícím se do pekla (srov. rým „vodopad – ad“), se v závěrečné metafoře spojuje s tématem hory a jasanu, jenž v Balmontově stejnojmenné sbírce navazuje na skandinávský mýtus stromu světa yggdrasyl. Obě

277 M. Cvetajeva, * * * (*Tiše, chvála!*) Báseň bez názvu, datovaná Paříž, 26. 1. 1926. In: Táž, Stichtvorenija i poemy, M., Řipol klasik 2002, 444–445. Odtud cituji dále stranou v textu.

278 Cvetajevová uvádí obě jména jako symboly osudovosti. Konstantin Karlovič Danzas (1800–1870) byl Puškinovým blízkým přítelem a sekundantem při souboji, v němž byl básník smrtelně raněn. Puškin mu před smrtí daroval prsten, který sňal z prstu. Georg-Karl Dantes (1812–1895), který Puškina v osudném souboji zabil, působil pod jménem svého adoptivního otce Heckeren ve francouzské royalistické politice a dožil se vysokého věku. Srov. Encyklopedičeskij slovar', t. 10, SPb. F. A. Brokgauz, I. A. Jefron, 1893, 74–75, 119–120. Bol'shaja sovětskaja encyklopedija, t. 20, M., Sov. enc. 1930, 409. ČK–hovorově Čeka – analogie české STB.

279 Úvod ke knize *Rajner Marija Ril'ke, Boris Pasternak, Marina Cvetajeva, Pis'ma 1926 g.* Podgotovili K. M. Azadovskij, Je. B. Pasternak, Je. V. Pasternak. M., Kniga 1990, 29.

skladby postupně obrůstají obrazy, jak je tomu v Apollinairově *Pásmu*. Plavnost symbolistických a ranně avantgardních hudebně nadaných veršů je však vystřídána odlišnou poetikou, založenou na obnažované dřeni slov, schopných utvářet novou realitu (srov. verše: «Стол! Да ведь локтем кормится/Стол. Разлоктись по склонности,/Будет и стол – настольности», *Попытка комнаты*, 776.) Hudba je ovšem rovněž přítomná, avšak v podobě hodné dvacátého století, v němž se řítí stropy a Marx se rýmuje se Stravinským («Крыши – грохают!/Большинством заплат – / Маркса проповедь/На stravинский лад», *Поэма лестницы*, 782) Stropy jsou schopné vařit oběd, z něhož se zvedá stupnice pachů, jež je lépe cítit («Крыши – стряпают!/Ре-ми-фа-соль-си – /Гамма запахов!/Затыкай носы!», 783). Realita představovaná „věci“ nabývá nové dimenze s příchodem noci, jež je její zpovědí. Do strážlivé šedi přináší modlitba církevněslovanské ozvláštnění v podobě lexiky i syntaxe. Sklo ztrácející plnohlasí se mění v písek, prostá existence nabývá vznešenosti církevněslovanskou podobou slovesa být. («СТКЛО, с полок бережных:/ – Пе-сок **есмь!** Варебезги ж!/Сти-хий пощечина!/СТКЛО – в пыль песочную!», 785). Věc jako signální slovo skladby se demonstruje svou neexistencí («Вещи бедных. Разве рогожа – /Вещь? И вещь – эта доска?/Вещи бедных – кости да кожа,/Вовсе – мяса, только тоска», 788). Věci chudých jsou jenom duše, proto tak dobře hoří (789). *Poéma schodiště* končí za svítání, kdy „usíná“, zatímco po schodišti „chodí nahoru a dolů duhy.“

Symbolika živlů, již tak rád využívá ve své poetice Balmont, s níž se Cvetajevová sblížila v Paříži, se stala dominantou *Poemy vzduchu* (*Poema vozducha*, 1930). Cvetajevová však nezná okouzlení, jež živly vyvolávaly v Balmontovi. Je bližší Brjusovově apokalyptické vizi jejich zániku, jak to vyjádřil v dramatu *Země*, i dnešním katastrofickým scénářům budoucnosti země. Letadlo, jež v Apollinairově *Pásmu* ještě provázejí andělé, Cvetajevová nechává vzlétnout jen proto, aby jej svrhla k zemi, zbavené vzduchu. Téma smrti, jež zde zaznívá s takovou silou, má svůj reálný podtext ve smrti Reiner Maria Rilka. Druhý impuls, který dal vzniknout této skladbě, byl první přelet Atlantiku, který uskutečnil 21. – 22. května 1927 americký letec Charles Lindberg. Básnířka, jež podle vzpomínek své dcery spoluprožívala let ve své obrazotvornosti,²⁸⁰ rozvinula téma letu do nové metaforické řady, blízké surrealismu. Vzduch zde nabývá sedmera podob od těžkého ovzduší, v němž se zalyká vězeň na samotce, až po jeho vodivou sílu, díky níž vzniká píseň. K surrealistickým představám patří hlava opatřená křídly nebo špička věže, jež se náhle odpojuje od letícího chrámu. Podobný námět se po mnoha letech zcela nezávisle objevil na surrealistickém plátně brněnského malíře Karla Bajáka (1930–1998) v podobě létající katedrály. Zatímco Cvetajevová předvídavě dělí vzlet chrámu do dvou etap, jak je tomu při startu kosmických raket, avšak v optimistické variantě – za vystřelenou špicí katedrály následuje i chrámová loď – Karel Baják na svém předsmrtném akvarelu navozuje téma feministické. V průvodním básnickém textu to zdůvodňuje takto:

280 Srov. komentář k cit. vyd. Marina Cvetajeva, *Stichotvorenija i poemija*, 2002, 844.

Nahá žena
nevzlétne
do výšky.
Je ztěžklá
potřebou žít.
Proto
létá nad zemí
těsně
sem a tam.
Katedrála plná vzdechů
náble
s klenbou plnou
myšlenek
proseb
vzlétne
vysoka.²⁸¹

U Mariny Cvetajevové se let katedrály mění v alegorii sebepoznání («Шпиль нагоняет смысл/собственный», 801 – Hrot věže dohání /smysl sama sebe). Katastrofickou variantu téhož námětu vytvořil v počítačové verzi mladý krakovský sociolog a psycholog Janek Simon (1977) v podobě jakéhosi happeningu, nazvaného *Odjezd* (2003). Na horizontu je běžné střeoevropské město s několika kostely. Jejich věže jsou za velkého rachotu postupně odpalovány do kosmického prostoru jako rakety. V poslední sekvenci již není na záběru ani jediná věž.²⁸² Výpověď o společnosti, v níž už není místo pro symbol duchovna, je dostatečně výmluvná a deprimující.

Cyklus poem ze druhé poloviny 20. let je bezprostředně spjat s korespondencí, jež se r. 1926 rozvinula mezi Cvetajevovou, Borisem Pasternakem a na jeho popud i s Reinerem Maria Rilke. Těsně před *Poemou vzduchu* vznikla poema *Novoroční* (*Novogodněje*), jež byla zakončena čtyřicátý den po smrti Rilkeho – 7. února 1927. Toho dne se totiž podle ortodoxní víry duše zemřelého definitivně loučí se zemí. Pasternakovi, v němž Cvetajevová našla svého duchovního bratra, věnovala citované poemu *Od moře* (*S morja*, 1926; 1928) a *Pokus o pokoj*. Poema *Od moře* rozvíjí motiv snu, který nezná hranic. Tématem svobodného živlu, jímž je moře, se básnířka vrací k amazonské poemě *Dívka bohatýr*, jejíž podstatná část probíhá na moři.

Obě poemu z konce dvacátých let *Rudý býček* (*Krasnyj byček*, 1928) a *Obranný val* (*Perekop*, 1929) spojuje téma mladých dobrovolníků Bílé armády. První z nich, krátká lyrizující skladba *Rudý býček*, vznikla z podnětu předčasné smrti bratra přítelkyně Mariny Cvetajevové, jemuž se v předsmrtných snech zdálo o rudém býčkoví, který se s ním honil po zelené trávě. Následujícího dne mladý muž zemřel

281 Rukopis, věnovaný D. K. Karel Baják (23. 4. 1930–12. 3. 1998) namaloval kvaš *Létající katedrála*, prováděný stejnojmennou básní, v polovině 90. let. Srov. příloha a obálka.

282 Bienále 2005. Katalog. Národní Galerie, Praha.

na střevní tuberkulózu.²⁸³ Skladba zachycuje pohřeb na pařížském předjarním hřbitově, jehož hlína ulpívá na pařížských podpatcích matky zemřelého. Táž hlína pokrývala podrážky jejího syna, když po tři roky bojoval v dobrovolnické armádě. Následky války, doznívajíc i po letech, poznamenala duše všech, co vědí. *Obranný val* je rozsáhlou poemou o paměti. Je uvozena dedikací Sergeji Efronovi: „Mému drahému, věčnému dobrovolníkovi“ (290). To byl jeden z důvodů, proč poema nebyla za autorčina života otištěna. Efron se počátkem 30. let snažil před vládou SSSR očistit a nechtěl proto upozorňovat na svoji účast v Bílé armádě. Podkladem k napsání poemu byl deník, který si autorčin muž psal za svého pobytu na Krymu. Části tohoto textu byly vloženy do skladby, jež tak získala na autentičnosti. Básnická povídka nezachycuje celou krymskou anabázi Bílé armády, jež skončila její definitivní porážkou. Efronův deník i poema končí vítěznou bitvou Wrangelovy armády. Přesto na celém textu spočívá stesk budoucího tragického exodu mladých dobrovolníků. Cvetajevová v autorských vysvětlivkách k textu nadarmo nepřipomíná stylisticky blízké *Slovo o pluku Igorově*. Podobně jako Někrasovova básnická povídka o děkabristovi vracejícím se domů a setkávajícím se s vnoučkem, toužícím poznat pravdu (*Dědeček – Děduška*, 1870), má i *Obranný val* generační charakter. Vyprávění je stylizováno jako svědectví, jež snad bude mít větší přitažlivost po řadě let. Oslovován je malý synek někdejšího dobrovolníka, což podtrhuje autobiografičnost díla. Člověk je stále konfrontován s nehostinnou přírodou. Větší nebezpečí než země vyschlá jako sůl, poskytující jedinou kořist v podobě ježků, je však člověk a nemoc. Charakteristický je již začátek, vystihující ve dvou verších největší nebezpečí („Jenom ne Češi! / Jenom ne tyfus!“ – «Лишь бы не чехи! / Лишь бы не тиф!»), 290). Sled událostí skladby je totožný s realitou. Začíná kopáním valu, jenž musel být budován s pomocí náloží, přes úmorné vyčkávání v nehostinné krajině, jejíž místní název koresponduje s názvem díla a plní podobnou funkci signálu jako vlastní jména bílých generálů. Podobně jsou užita i slova Otčenaše, pronášená před rozhodujícím utkáním, kdy je třeba opustit obranný val, osedlat koně nebo sama sebe a postavit se tváří v tvář smrti.

V první polovině 30. let Cvetajevová napsala rozsáhlou historickou poemu *Sibiř (Sibirʹ)*, věnovanou posledním dnům carské rodiny, odvečené na Sibiř. Před odjezdem do Ruska r. 1939 skladbu ponechala s částí svých rukopisů u pařížských přátel. Za války však ve sklepech, kde byl uskladněn archiv, prasklo potrubí a sklep byl zaplaven vodou. Z kratičkého úryvku, datovaného r. 1930, je těžko usuzovat, jak vypadala celá básnická povídka. S předchozí tvorbou torzo spojuje téma koní a rakve. Podobně je tomu i se zlomkem poemu *Autobus (Autobus)*, duben 1934 – červen 1936), který z autorčina čistopisu sestavila její dcera A. S. Efron.²⁸⁴ Dynamický začátek skladby, líčící zběsilou jízdu autobusu, spojuje text s líčením tance v začátku poemu *Mládenec*, téma smrti pak prakticky se všemi básnickými povídkami M. Cvetajevové, jež vede neustále vnitřní polemiku s okolním světem

283 Poznámky k vyd. M. Cvetajeva, *Stichotvorenija i poemy*, t. 4, New York, Russica Publisher, INC, 1983, 383. Cvetajevová o tom psala Teskové 11. 3. 1928. Z téhož vydání cituji str. v textu.

284 Informace i text obou zlomků srov. M. Cvetajeva, *Stichotvorenija i poemy*. O. c. 802–811, 845–847.

i sama se sebou.²⁸⁵ Domy neslouží k bydlení, ale k umírání, láska je předem odsouzena k zániku. „Kámen požaduje hlavu!“ (*Schodiště*),²⁸⁶ kámen i flétna jsou spjaty s pomstou. Šplhání po žebříku přivede zamilovanou dívku v básnické povídce *Mládenec* k hrůznému kanibalskému odhalení. Stoupání po příkrém schodišti či do vysokého kopce, stejně jako pohyb letadla směrem vzhůru – to vše končí negací. I po krátkodobém příměří spánku a utišujícího snu se ohlašuje začátek nového dne nezbytným práskáním dveří (*Schodiště*). V žánru poemy vede cesta od folklorního mýtu k mýtu skrytě navazujícímu na dávné archetypy, aktualizované v biblické době (hora a s ní konotačně spjaté motivy vzestupu a pádu, vzkříšení a ztracení, uzavřeného prostoru domu, jehož rozpadem je ohroženo poslední ochranné sakrální útočiště, atd.). Tutéž funkci plní i obranný val, jehož opuštěním začíná budoucí útěk. Návazností na domácí i evropské mýtické zdroje i jejich svérázným překódováním Cvetajevová vytváří jakousi básnickou paralelu hudebním i výtvarným experimentům své doby.²⁸⁷

285 Jefim Etkind, *Flejtist i krysy*. O. c. 43–45.

286 „Камень требует головы!“ (*Лестница*).

287 Novoří se také o atonálnosti, disharmonii či rytmu synkop ve verších M. Cvetajevové. Srov. K. Lepilová, *Slovo, obraz, muzika (Paradoxy junoj M. Cvetajevoj)*. LH XII, Brno 2003, 383–390.

10. POHANSKÁ POEMA

Marina Cvetajevová a Natálie Gončarovová

První významné dílo, které Cvetajevová dokončila v emigraci, byla poema *Mládenec (Molodec)*. Autorka ji začala psát v březnu r. 1922 v Moskvě, pokračovala v ní po svém příjezdu do Berlína v květnu r. 1922, i poté, co 1. srpna přijela do Prahy, kde v té době studoval její muž Sergej Efron, a dopsala ji v mýtickém čase – o Štědrém dni téhož roku.²⁸⁸ Ani tím však její práce na textu nekončila. Její pokračování mělo složité peripetie a přispěla k němu zajímavá shoda okolností. R. 1928 se Marina Cvetajevová seznámila prostřednictvím Marka Slonima s ruskou experimentální malířkou Natálií Sergejevovou Gončarovovou (1881 Nagajevovo v Tulské gub. – 1962 Paříž). Vzájemný kontakt se změnil v přátelství a vedl k pozoruhodné spolupráci. Cvetajevová začala psát o Gončarovové rozsáhlou stat' , malířka se pustila do ilustrací poemy *Mládenec*. 31. 12. 1928 Cvetajevová píše Gončarovové u příležitosti novoročního přání, že její esej o ní se rozrůstá na celou knížku. Doufá, že pražský časopis *Volja Rossii*, který to bude publikovat, k ní bude vstřícný.²⁸⁹ Poměrně rozsáhlá esej zde skutečně vycházela r. 1929 ve třech pokračováních. Byly k ní připojeny i čtyři reprodukce obrazů Natálie Gončarovové – kubisticky stylizovaná stojící *Španělka s vějířem (Ispanka, 1915)*, *Španělka v krajkové šále (Ispanka, 1925)*, fragment obrazu *Podzim (Oseň, 1927, tehdy v majetku M. N. Wiborg, New York)*, a fragment kubisticky stylizované *Krajiny (Pejzaž, 1927, který vlastnil Arts Club, Chicago)*.²⁹⁰ V citovaném dopise Cvetajevová prosí Gončarovovou, aby si s ní při příští návštěvě mohla osobně pohovořit a zdůrazňuje, že o mnohém vypovídají i věci, které ji obklopují. Posílá jí šátek, který jí bude slušet a k dopisu přikládá dvě básně z r. 1916 a 1920, inspirované osudem malířčiny jmenovkyně Natálie Nikolajevny Gončarovové – Puškinové – Lanské, vzdálené malířčiny příbuzné. Svou esej totiž koncipovala jako srovnávací studii osudu dvou žen z rodu Gončarovových, který „dal Rusku – jednu, co **vzala**, a druhou, co **dala**. Jednu, co Rusko šokovala, a druhou, co mu dala radost“ (č. 5–6, s. 68). Tvorbu Natálie Gončarovové pokládá za výraz čisté radosti. Básníkovu ženu však Cvetajevová neodsuzuje. Pokládá ostatně za lhostejné, zda byla Puškinovi věrná

288 Počátkem r. 1923 předala rukopis do pražského nakladatelství Plamja a s velkou nelibostí nesla, že se vydání skladyby protáhlo až do jarních měsíců r. 1925, kdy vyšlo ze zpětnou datací 1924. N. A. Teletova, *Russkaja poema „Molodec“; táž, K istorii sozdanija poemy*. In: Marina Cvetajeva, *Mólodec. Poema*. Izdanije podgotovila Natal'ja Teletova. SPb., Dorn 2003, 207–233; 244–251.

289 Rukopisný fond Gončarovové a Larionova v Tret'jakovské galerii v Moskvě, č. 180.

290 Marina Cvetajeva, *Natal'ja Gončarova. (Žizň i tvorčestvo)*. Volja Rossii 1929, č. 5–6, s. 38–69; č. 7, s. 31–44; č. 8–9, s. 88–121, ilustrace jsou otištěny v č. 5, s. 36, 45 a v č. 8, s. 90–91. Dále cituji stránkou v textu.

nebo ne. V tomto vztahu je pro ni důležité jen jediné: přítomnost nebo absence lásky. Natálie Nikolajevna nemohla být vinna, protože muže nemilovala. Byla spící panna a osudová žena. Stejně osudové bylo i její manželství s Puškinem. Pro takové dvojice není naděje na tomto, ani na onom světě. Natálie poznala lásku až ve svém druhém manželství s generálem Lanským, kterému byla věrná (63–65). Tak lze také pochopit první z básní Cvetajevové, přiložených k dopisu N. Gončarovové:

*Счастье или грусть –
Ничего не зная наизусть,
В пышной тальме катать бобровой,
Сердце Пушкина теребить в руках,
И прослыть в веках –
Длиннобровой,
Ни к кому не суровой
Гончаровой.
Сон или смертный грех –
Быть как веер, как пух, как мех,
И не слыша стиха литого
Процветать себе без морщин на лбу –
Если грустно – кусать губу –
И потом, в гробу,
Вспоминать Ланского!*

*Smutek, štěstí, tak či tak –
verše – zřívá je snad pták?
K trojce bobří pelerínu,
srdce napilo se blínu.
Je krutý, kdo nemiluje?
Žena básníka tak žije,
dloubobrvá
Natálie.
Smrtelný hřích nebo sen,
být kožešinou, vějířem,
verše – a co má být,
jsem mladá, chci žít,
kolikrát steskem svírám rty
a potom, z jiné planety
vzpomínat muže, dražšího než ty.*

Moskva, 11. listopadu 1916 g.²⁹¹

Na této koncepci milostného vztahu je budována i poema *Mládenc*. Láska se v ní stává absolutní hodnotou, jíž je podřízeno vše, život nejbližších a posléze i vlastní život včetně posmrtného. Taková je Marusjina replika na Mládencovo varování:

*Не хочу твоей раны
– Ад с тобой – сад румяный.²⁹²*

*Nechci ti přece ublížit!
I v pekle je sladké s tebou žít.*

Ústředním tématem poemy, kterou autorka v pražském vydání opatřila žánrovým označením „pohádka“, je láska a smrt – krutá láska či ne-láska, onen nulový bod vztahu, který Zdeněk Mathauser pokládá za stěžejní filozofickou rovinu autorčiných básní o lásce, jež však vůbec neznamená její absolutní popření, protože má „bezprostředně, už v podzemí básně samé, velikou sílu: nejsou přece vůbec zapomenuty procházky, které mohly být, mileneček, který mohl zůstat, šťastná

291 Další báseň, začínající veršem „Пуши и полночь. Пуши и Пушкин“ je označena č. 2. Obě básně jsou přepsány oboustranně na stroji na papíře formátu A 4 a přiloženy k citovanému dopisu. Rukopisný fond Gončarovové a Larionova v Tret'jakovské galerii v Moskvě, č. 180.

292 M. Cvetajeva, Mólodec. O. c. 2003, 25.



Gončarovová, Natálie Sergejevna (1881–1962): *Le gars. Taneční pár: Marusja s Mládencem*. 1928–1929. Tužka, papír. Archiv Ruského muzea v Petrohradě, Mramorový palác. Rs 10608–10638.

realita, která mohla přetrvat.²⁹³ Tradiční upířské téma Cvetajevová pozoruhodně inovuje sepětím s reáliemi ruské vesnice. Líčení tance koresponduje s tématem divokého hopaku v básni Andreje Bělého *Jak se veselí v Rusku* (*Vesel'je na Rusi*, 1906) i s poetickými transformacemi vlastní tvorby, které Bělýj prováděl ve dvacátých letech.²⁹⁴ Na Bělého Cvetajevová navazuje i rozbíjením verše na jednotlivá

293 Zdeněk Mathauser, *Marina Cvetajevová a vznešenost poezie*. In: Týž, *Estetické alternativy*. Praha 1999, 140. Týž, *Báseň na dosah eidosu*. Praha, UK 2005, 149–162.

294 D. Kšicová, *Proměny básnické sbírky* (*Genealogie Popele Andreje Bělého*). SP FF MU, X 2, 1999, 25–36. Týž, *Die lyrischen Zyklen von Andrej Belyj*. Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge



Gončarovová, Natálie Sergejevna: *Le gars. Mrtvá Marusja*. 1928–1929. Tužka, papír. Archiv Ruského muzea v Petrohradě, Mramorový palác. Rs 10608–10638.

slova. Na exponovaných místech zůstávají některé výrazy nedořečeny, čímž je zvyšováno napětí. Dům je u Cvetajevové spjat s momentem smrti, jejíž obětí se stává upírova nevěsta, a to jako třetí v pořadí – po bratrovi a matce. Téma prahu v poemě nabývá mýtické podoby v okamžiku, kdy pozůstalí plní dívčino poslední přání a její mrtvé tělo protahují pod prahem a pochovávají na rozcestí, zatímco ostatním nebožtíkům se dostává tradiční piety. Práh je totiž podle ruské tradice pokládán za místo předělu i v transcendentálním smyslu slova. Právě zde se pochovávala podle starobylého zvyku nekrtěňátka. Dodnes je v Rusku tabu podávat si ruce přes práh. Další synekdochickou tajeňkou je mramor paláce, v němž se ve druhé části poemě setkává kníže s dívkou, žijící v květu, nalezeném uprostřed

zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.–20. März 1997, 277–286. Táž, A. Belyj, *Pepel, Urna, Zvezda*. Der russische Gedichtzyklus. Ein Handbuch. Heidelberg, Winter 2006, 234–245. Z prací Z. Mathausera, „Mystický šasek“ *Andrej Bělyj*. In: Týž, *Estetické alternativy*, o. c. 114–120.



Gončarovová, Natálie Sergejevna: *Le gars. Proměna Marusji ze stromu v dívku*. 1928–1929. Tužka, papír. Archiv Ruského muzea v Petrohradě, Mramorový palác. Rs 10608–10638.

sněhu na rozcestí. Cvetajevová vychází ze syžetu Afanasjevova zápisu lidového vyprávění o upírovi, který si však sama upravuje.²⁹⁵ V duchu folklorních zákonitostí se proměna květu v krasavici odehrává o půlnoci. Téma namlouvání a lásky je stejně jako v první části spjato s tématem tance. Dívčina duchovní podstata je vyjadřována nehluchostí jejího tanečního kroku, vážnoucího v popelu podobně jako Rusko ve druhé sbírce Andreje Bělého *Popel* (*Pepel*, 1909). V duchu kou-

295 Srov. Komentář Anny Saakjanc k vydání Marina Cvetajeva, *Stichotvorenija i poemy*. Moskva, Ripol klassik 2002, 836. Srov. také: *Upyr'*. In: Narodnyje russkije skazki A. N. Afanas'jeva v 3 tt. No. 363. M., Nauka 1986, t. III, 70–73. *Rasskazy o mertvecach*. Tamtéž, No. 351, O. C. 60–61. Srov.: Marina Cvetajeva, *Poemy*. 1920–27, SPb., Abris 1994, 354–359. Tamtéž jsou přetištěny recenze současníků M. Cvetajevové. O poemě *Molodec* srov.: V. Chodasevič, *Zametki o stichach. M. Cvetajeva. Molodec*, o. c. 363–367. D. Svjatopolk-Mirskij, *Marina Cvetajeva, Molodec. Skazka*. Izd. Plamja, Praha 1924, o. c. 368–371.

zelných pohádek jsou stanovena pravidla vzájemného soužití knížete s dívkou. Jejich porušení je provázáno trestem, probíhajícím ve třetím domě, jehož práh byl v rozporu s úmluvou překročen. Sakrálnost má křesťanskou podobu, stejně jako závěr, jehož polyvalentnost si autorka uvědomila při psaní nové redakce poemy, zesilující heretické vyznění skladby.

Opozitem domu jako zakotvení, jako sepětí s místem, dávajícím pocit jistoty, je cesta, hrající roli tajemné neznámé. Před jejím započítím je třeba provést obřad zasvěcení. Hrdinové dramata Alexandra Ostrovského dodržují starý ruský zvyk a před odjezdem na chvíli usedají. Rerichův poutník před odchodem několikrát obchází dům, který opouští.²⁹⁶ Jeho chování je z rodu arménských obětních rituálů. U jezera Sevan musí ženich před svatbou třikrát obejít chrám s obětním beranem. Jen tak si může zajistit budoucí štěstí. Pro Marinu Cvetajevovou, stejnou běženkyni jako Balmont, s níž se ve Francii ještě více sblížila, je cesta vykoupení. V poemě *Mládenc* Cvetajevová vkládá do úst rozjařeného bárina, ujíždějícího trojkou po sněhových pláních, pozoruhodné dvojverší:

*Таму песня, тому слава,
Кто дорогу породил.*²⁹⁷

*Komu čest, tomu čest,
kdo pomohl zrodu cest.*

S tématem smrti a pohřbívání je motiv cesty a rozcestí spjat i v analyzované poemě *Mládenc*. Mrtvý ženich se v noci vrací na hřbitov. Dívka, kterou zahubí, je pochována na rozcestí, jehož zálužnost vyjadřují mnohé folklorní texty. Motiv domu nabývá podoby hřbitovní kaple, kde upír kanibalsky ukusuje z nebožtíka, i rakve, jež uvízla na zádech mrtvého milého jako symbol antidomu, tak dobře známého z Bürgerovy *Lenory*, Žukovského *Ludmily* či z Erbenových *Svatebních košilí*.

Marusja se probouzí k novému životu v mramorovém paláci pána, který si ji v podobě rudé květiny odvezl domů. Osudová transformace květiny v krásnou dívku je spjata s archetypickým časovým údajem – dvanáctým úderem půlnočního zvonu. Pohansko-křesťanská konotace tématu světla s hořícím keřem nebo stromem, do něhož je zakleta krásná dívka, je jakousi předehrou ke druhé fázi Marusjina života, kdy se stává pánovou ženou.

Z kompozičního hlediska mají obě části poemy zrcadlový charakter. Milostná zápletká začíná vždy tancem. Obě části poemy končí obrazem smrti, jež má kultovně obětní charakter. Vášnivá láska hubí postupně mladšího bratra, matku i zamilovanou dívku. Porušený slib usmrtí dívku podruhé a definitivně. Její druhé zrození a smrt jsou opět identické – jsou spjaty se září plamene, v jehož světle Marusja poznává v závěrečné scéně svou první lásku – krásného Mládence. Specifickou transformací prochází i obraz domu. Protikladem domu jako symbolu rodinného zázemí, jehož zneuctění vede k vyhnání na cesty, je mytický antidům („гроб на горбѣ“, 20), jímž autorka geniálně charakterizuje umrlce. Funkci anti-

296 D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. O. c. 1998, 264–278. Táž, *N. K. Rerich – chudožnik i poet*. Rossica 1, 1998–99, 10–32.

297 M. Cvetajeva, *Molodec*. Praga, Plamja 1924, 47, dále viz str. v textu.

teze plní rovněž mramorový palác, jehož vysoké schodiště je analogií žebříku, po němž jako kočka šplhá upír s nitkou zachycenou na knoflíku. Klubičko, jež se za ním rozmotává a označuje jeho noční putování, Cvetajevovou spojuje s archetypickým motivem kouzelných pohádek, s tématem přadlen a věčné příze z Blokovy *Noční fialky* (1905–06) i s antickou mytologií, především s nití bájně Ariadny. Touto tematikou se Cvetajevová začala zabývat r. 1923, když promýšlela plán dramatické trilogie *Afroditin hněv* (*Gněv Afrodity*). Hlavní hrdinou všech tří částí se měl stát Theseus, který si vysloužil hněv bohyně za to, že se vzdal lásky k Ariadně. To byl námět první z tragédií, otištěné v Paříži pod názvem *Theseus* (*Tezej*, 1927) a v poněkud upravené podobě a se změněným titulem *Ariadna* v Rusku (1940).²⁹⁸ Funkci antidomu v poemě *Mládenc* plní nejen palác, jenž se zázračně objeví na nečistém místě, ale i stavby sakrální: hřbitování kaple a kostel, kam bárin veze Marusju na bohoslužbu. Ve finále však posvátné místo mění svoji funkci – místo spásy přináší hrdince záhubu. I s touto archetypickou kontaminací folkloru s křesťanstvím Cvetajevová polemizuje. Bližší je jí pozice Oscara Wildea, pro jehož vodní pannu je láska rovněž cennější než život a vlastní spása.²⁹⁹ Láska jako absolutní hodnota tanula Cvetajevové na mysl při psaní uvedené dramatické trilogie a posléze i poté, co se po sblížení s N. Gončarovovou rozhodla přeložit poemu *Mládenc* do francouzštiny. Z dopisů básnířky pražské přítelkyni Anně Teskové je zřejmé, že se poemou *Mládenc* zabývala r. 1930.³⁰⁰ Práci započala zřejmě v zimě r. 1929, tedy v téže době, kdy N. Gončarovová pracovala na ilustracích, které zakončila v dubnu 1930. Překládat vlastní text je však velmi obtížné. Většinou to vede ke vzniku nových variant. Tak tomu bylo i v případě Cvetajevové, která vycházela jak z rozdílů obou jazyků, tak z nových životních zkušeností, změněného estetického vnímání i zvýrazněné hierarchie etických hodnot. To vše se projevilo v rozšíření některých scén, v úpravách kompozice i v proměně hlavních protagonistů a jejich osudů. Poema tak byla prodloužena asi o jednu třetinu.

Změna kompozice i důrazu na jednotlivé části skladby je patrná z pozměněných názvů obou oddílů i jejich vnitřního členění. Zvýraznění role hlavní hrdinky je naznačeno novým názvem první části *Tanečnice* (*La danseuse – Plasnujka*). Místo názvu *Mládenc* básnířka volila termín pro první část svatebního obřadu *Námluvy* (*Accordailles – Pomolvka*), v níž jsou zahrnuty obě scény loučení mládence s Marusjou u vrátek. Další členění již odpovídá mýtické rovině skladby od nočního putování Marusji za Mládencem (*Žebřík – L'Echelle – Lesenka*), přes smrt bratra (*Sestra a bratr – Soeur et frère – Sestra i brať*), matky (*Matka a dcera – Mère et fille – Mat' i doč'*) až po scénu vynášení mrtvé Marusji z domu (*Pod prahem – Sous le seuil – Pod porogom*)

298 Druhá část trilogie napsána nebyla, třetí se jmenovala Fedra. Otištěna byla rovněž časopisecky v Paříži r. 1928.

299 Srov. jeho pohádku *Rybář a vodní panna*.

300 Z údajů v této korespondenci (Marina Cvetajeva, *Pis'ma k A. Teskovoj*. Izd. podgotovil Vadim Morkovin. Praha, Academia 1969) usuzuje sestavitelka prvního ruského kompletního vydání *Mládence* v ruštině, francouzštině a ve zpětném překladu do ruštiny N. K. Teletova, že práce na nové verzi poemu zabrala asi osm měsíců, a že proto na ní básnířka zřejmě pracovala od prosince r. 1929 do konce r. 1930. Srov. Táž, *Francuzská poema Le gars*. O. c. 234–243.



Gončarovová, Natálie Sergejevna: *Le gars. Marusja a Pán*. 1928–1929. Tužka, papír. Archiv Ruského muzea v Petrohradě, Mramorový palác. Rs 10608–10638.

a její pohřbení na širé pláni, vyjádřené ve francouzské verzi rozložením slova „rov – ná pláň“ (Plaine pla – i – ne). Ještě výrazněji se úpravy projeví ve druhé části poemy, jejíž hrdinka se mění ve spící pannu, probouzející se k novému životu až při závěrečném setkání s milovaným, které je tak zbaveno původní dvojnácnosti (*Spící – La dormeuse – Spjaščaja*). Takovému pojetí Marusji zřejmě Cvetajevová vytanulo poté, co se ve své esejí o malířce Gončarovové zabývala i její jmenovkyní Natálií Nikolajevnou, která je pro ni rovněž spící pannou. Její manželství pokládá za neméně pohanské, než byl sňatek Pána s Marusjou (vzpomeňme na zákaz všech křesťanských atributů v poemě a autorčin postřeh, že ve vztahu Puškina a jeho ženy chyběl Bůh /64/, že krása jeho ženy byla rovna prázdnu /62/). Folklorní proměna se dotkla i postavy Pána, který se stává opozitem chytrého starého sluhy, jehož role je ve francouzské verzi rozšířena. Zatím co názvy prvních dvou pododdílů zůstaly beze změny (*Pán – Le barine – Bárin; Mramor – Marmoré*³⁰¹ – *Mramorá*), další části jsou již strukturovány jinak. Místo oddílu nazvaného *Syn* je ve francouzské verzi *Manželství – Novomanželka* (*L'épousée*³⁰² – *Supružestvo*).

301 -é-en = mramorový

302 Dial. nevěsta, novomanželka



Gončarová, Natálie Sergejevna: *Le gars. Marusja s novorozeným synem.* 1928–1929. Tužka, papír. Archiv Ruského muzea v Petrohradě, Mramorový palác. Rs 10608–10638.

Narození syna, který dostává charakterizační jméno Bohdan (daný Bohem), je líčeno ve vztahu k mladému otci, který poprvé pozná, co je to zázrak. Místo názvu další části *Hostina (Pír)* volila autorka její činitele *Kmotry (Les compères – Kumovjá)*, aby mohla celou část rozvést do dramatické scény světa, nepřátelského vůči všemu cizímu a nepochopitelnému. Táž situace se ve vyostřené podobě opakuje ještě jednou v kostele, jehož publikum je vůči příchozí neznámé krásce nepřátelské. Zatímco původní skladba končila *Písni cherubínů (Cheruvimskaja)*, což je dominanta pravoslavného církevního sborového zpěvu, ve francouzské verzi je tento pátý oddíl nazván *Andělský zpěv (Le chant des angel, Angelskoje penije)*, aby byla pravoslavná reálie přizpůsobena novému prostředí. Je jím označena poslední hodina před rozedněním, kdy bude paní nucena odjet do kostela. Mnohem expresivněji zde zaznívá tajemný hlas, který se v kostelní scéně (*Předsíní chrámové lodi – La porche de l'église – Cerkovnaja papert*) střídá se zpěvem kněze, aby nad ním zcela dominoval

v závěru, kdy se někdejší Marusja silou lásky stává „božskou Marií“ – „la dive Marie“. Oba splyvají do jediné substance a mizí v modru nekonečna (Un coeur/ Un corps/ Accord/ Eссор// Unis/ Étreints/ Au ciel/ Sans fin. – Srdce/těla/spjata/ letem// Spjata/v jedno/ v hloubce/nebes/).

Nezájem předválečného francouzského tisku o otištění poemy *Le gars* tedy nebyl způsoben důvody jazykovými, jak by napovídalo zapomenuté „s“ v návrhu obálky N. Gončarovové, i když svoji roli mohla sehrát i jistá jazyková nezvyklost, zvláště citlivě vnímaná v textu cizinky, a zřejmě i jiná tradice veršovaného textu, tehdy pro francouzského čtenáře nepřijatelná.³⁰³ Hlavním důvodem však bylo zřejmě provokativně antiklerikální vyznění celé skladby, které vadilo i ruské emigraci, jak to pocítovala a komentovala sama autorka. Nasvědčuje tomu i marný pokus otisknout novou verzi v překladu do angličtiny, který vznikl v téže době zřejmě rovněž z iniciativy Cvetajevové.³⁰⁴ V kontextu ruské moderny a avantgardy šlo o skladbu, navazující na celou vrstvu děl, zdůrazňujících právo jedince na plnou svobodu své osobnosti. Jistou roli sehrála rovněž popularita pohanské tematiky, již se inspirovali přední umělci k vytvoření takových děl, jako bylo např. *Svěcení jara* Igora Stravinského a další balety, které Ďagilev uváděl nebo chtěl uvádět v Paříži (*Zlatý koboutek*, *Půlnoční slunce* aj.). O možných inspiračních zdrojích z evropského romantismu a řady dalších pramenů píše zasvěceně vydavatelka trojí verze *Mládence* N. Teletová.³⁰⁵ Závěrečná evokace božské Marie ve francouzské verzi *Mládence* ukazuje ještě na jeden skrytý zdroj – na Puškinovu voltairovskou burlesku *Gabrieliáda*, ovšem v posunu do antipodicky vážné až vznešené polohy. Francouzský text byl poprvé v úplnosti otištěn až k padesátému výročí úmrtí M. Cvetajevové v r. 1991.³⁰⁶ V Rusku se objevil spolu s původní pražskou verzí, s filologickým překladem Leonida Cyvjana a s poprvé otištěnými ilustracemi Natálie Gončarovové r. 2003 v citovaném vydání Natálie Teletové.³⁰⁷

Ilustrace Natálie Gončarovové se dostaly do Ruska r. 1988 na základě poslední vůle malířky. Dnes jsou uloženy v oddělení kresby 20. století ve fondech Ruského

303 Tuto domněnku vyslovuje Viktorija Švejcer v monografii *Byt i bytije Mariny Cvetajevoj*. M., SP Interprint 1992, 412–413. Autorka ostatně dala svůj překlad k jazykové revizi známému lingvistovi. Z jeho návrhů na přizpůsobení překladu soudobé jazykové normě Cvetajevová přijala jen část. (Srov. cit. čl. N. Teletové, *Francuzskaja poema Le gars*). Postupovala tedy záměrně inovačně, jak to činili ruští futuristé.

304 R. 1931 přeložil skladbu básník a překladatel Alec Brown (1900–1962), s nímž byla Cvetajevová v kontaktu. Svědčí o tom její poznámka v dopisu Gončarovové ze 3. března 1930. I anglická verze zůstala neotištěna. Zmíněný dopis nemá vrocení, Cvetajevová však zve Gončarovovou k návštěvě, aby jí mohla přečíst část svého překladu *Le gars*, nad nímž v té době pracovala. Fond 180, rukopisné odd. Tret'jakovské galerie. Srov. také čl. N. Teletové, *Francuzskaja poema Le Gars*, kde je citována i sekundární literatura včetně analýzy poemy *Le Gars* z pera Je. G. Etkinda, dokazujícího, že básnička záměrně volila francouzské archaismy a inovace, přestože se vystavovala nebezpečí, že to bude chápáno jako ngramotnost. Srov.: Je. G. Etkind, Tam, vnútri: O ruskooj poezii XX v., SPb. 1997, 434.

305 *Táž, Ljubimaja poema Cvetajevoj*, o. c.

306 Podle textu z následujícího roku byl text přetištěn spolu s filologickým zpětným překladem do ruštiny v citované knize: M. Cvetajeva, *Mólodec*.

307 Francouzský text byl otištěn podle druhého francouzského vydání r. 1992.

muzea v Petrohradě. Nacházejí se v nově zrekonstruovaném Mramorovém paláci na protilehlé straně Martova Pole. Vzhledem k tomu, že francouzská verze poemy vznikla až poté, co byly ilustrace N. Gončarovové hotové, nemohla k ní malířka přihlížet, i když ji Cvetajevová s francouzským zněním seznamovala.³⁰⁸ Obálka, viněty, grafické lemování stránek jsou kubisticky stylizované. Kresba mramorového paláce s bohatým sloupovím, završeným na střeše řadou jehlanovitých špiček a věžiček, je zjevně ovlivněná soudobým stylem art deco, výrazně zastoupeným v sakrální a mortální architektuře. Dominantou kresby je mohutné ústřední schodiště. Všechny ostatní kresby Gončarovové jsou figurativní. Téma tance, zdůrazněné v první i druhé části poemy, Gončarovová spojuje jen s postavou černoookého a černobrvého Mládence – upíra. Zatímco na první kresbě jsou v pozadí za tancujícím párem vidět hlavy venkovských dívek, na druhém tanečním výjevu hoří za tanečnický jen vysoké svíce. Ohnivý tanec provází slavnostní osvětlení, ve venkovských podmínkách velmi neobvyklé. Korály na odhalené šiji Marusji, vlající rusé copy, rozčuchané vlasy obou tanečnicků, pod jejichž nohama praská prkenná podlaha – to vše vytváří iluzi dynamického tance. Na poslední kresbě k první části poemy je Marusja se zkříženými rukama a zavřenými očima zachycená v okamžiku před smrtí. Podle dochovaných dvanácti kreseb ke druhé části poemy věnovala výtvarnice tomuto textu mnohem více pozornosti. Zvláště působivě je zachyceno zrození dívky ze stromu. Obnažené dívčí poprsí a ruce zvednuté k rusým vlnitým vlasům, oči ještě zavřené po dlouhém spánku, úzký pas – to všechno vdechuje kresbě půvab východních pohádek. Druhý dramatický moment poemy zobrazuje pánův strach, že se dívka vrátí zpět do stromu. Dochovaly se tři skici, na nichž Gončarovová zachytila úsilí mladého muže, aby dívka zůstala na tomto světě, aby se opět nestala jen květem, jenž v zimě zázračně vykvetl na cizokrajném stromě. Tři kresby jsou rovněž věnovány milostnému štěstí. V pozadí dvojice na první z nich je párek vrkajících holoubků – archetypický symbol lásky. Další dvě kresby jsou dvěma variantami téhož záběru. Pán v saku objímá pravou ruku dívku kolem ramen a levou jí svírá ruce. Hlavy milenců jsou skloněny k sobě, dívka se zavřenými očima se opírá o ramena svého milého. Půvabně je rovněž zachycena scéna mateřství. Žena zastřená průhledným závojem hledí zpod dlouhých řas na spící dítě stažené povijanem, jež pevně svírá v náručí. Těsně za její hlavou je vidět profil muže. Na dalších dvou kresbách je zachycena spící žena s rozpuštěnými vlasy, rozhozenými po podušce. Na první kresbě je opět motiv závoje – tentokrát je to baldachýn postele. Scéna plní funkci peripetie před dramatickým vyvrcholením. Právě v tomto okamžiku se totiž opilý muž rozhodne, že ženu odveze proti její vůli na mši do kostela, kam ji neměl podle slibu, který jí dal, po dobu pěti let nikdy zavést. Poslední dva letmé náčrty zachycují dramatické vyvrcholení poemy: zmizení

308 Srov. cit. dopis Cvetajevové ze 3. března 1930, který poslala Gončarovové po dcerce Ale. Cvetajevová zde píše: «Блжны будут в 5 ч... Почитаю Вам новое из *Молодца*, за которого взялась. Если не можете завтра, то в четверг, в то-же время и с теми же планами. Моему английскому переводчику написала, скоро ответ. На вокзале встретим. Аля Вам скажет, когда... Целую Вас и жду. Очень рада буду, если и М. О. сможет. Привет ему М. Ц.» Fond 180, archiv Třeťjakovské galerie.



Gončarovová, Natálie Sergejevna: *Le gar. Spící Marusja*. 1928–1929. Tužka, papír. Archiv Ruského muzea v Petrohradě, Mramorový palác. Rs 10608–10638.

ženy v zářícím plameni, vinoucím se do okna kostela, a její materializaci při setkání s Mládencem – Upírem. Ilustrace jsou provedeny černou tužkou, podtrhující jemnost okouzlivě neoklasicisticky stylizované kresby.³⁰⁹ Pojetí N. Gončarovové se podstatně liší od stylu jejích kreseb i maleb z mládí v Rusku i od obálky prvního pražského vydání poemy *Móloděc*, na niž umělec, kryjící se pod iniciálami N. I.,³¹⁰ zobrazil v horní části naivisticky stylizované střechy maloměstských domů a kostelních věžiček. Jméno autorky a dekorativní černý nápis jsou orámovány ornamentem, z něhož vyrůstá na spodní části obálky stylizovaný květ zvonečku, provedený v odstínu bordó, korespondujícím s béžovým podkladem obálky. Z obou

309 Maketa knihy Marina Zvetaeva *Le Gar* je uložena v oddíle kreseb ve Státním Ruském muzeu v Petrohradě, pc 10608 – 10638.

310 Autorem obálky prvního pražského vydání (Plamja 1924) mohl být moskevský malíř Ignatij Ignat'jevič Nivinskij (1881–1933), jenž byl v letech 1906–11 vedoucím a jedním z dekoraterů působících v Muzeu krásných umění. Srov. *Sovětskoje iskusstvo 20–30-tych gg.* Gosudarstvennyj Russkij muzej. L., Iskusstvo 1988, 41, 69. Šífra autora není v knize vysvětlena. Důvody mohly být i politické. Sovětský grafik, publikující v emigrantském nakladatelství, by to neměl doma právě lehké.

projevů je patrný jak posun v estetickém vjemu v průběhu necelého desetiletí, tak možnost rozdílného pojetí téhož námětu. Působivé kresby Natálie Gončarovové svědčí také o tom, že obě ruské umělkyně žijící v cizím prostředí, k sobě měly v té době velmi blízko. Shoda v estetickém citění umělkyně je patrná i ze srovnání jejich kresebného projevu, který přes časový posun téměř dvou desetiletí spojuje táž neoklasicistická orientace. Podle archivně dochovaných materiálů byla totiž Marina Cvetajevová i talentovanou malířkou, jež v desátých letech vytvořila cyklus osmi neobyčejně vytríbených kreseb dívčích a mužských hlav. Je otázka, zda šlo alespoň v některých případech o portréty reálných postav, o inspiraci výtvarnými předlohami či o jejich kopie. V každém případě je však soubor profesionálně provedených kreseb překvapujícím nálezem, odhalujícím silný malířský talent básnířky, který musel ustoupit dominantnímu zaměření na básnické slovo. Svědectví ženy, jež se s Marinou Cvetajevovou v desátých letech často stýkala, vypovídá o tom, jak nemilosrdně básnířka před svým odjezdem z porevolučního Ruska do zahraničí likvidovala všechno, co nepokládala za nezbytné.³¹¹ Při této příležitosti zřejmě vzala za své i většina jejích kresebných projevů, z nichž se jako zázrakem část uchovala v družstvu ruských spisovatelů, zvaném Nikitinskije subbotniki. Pozoruhodná shoda kresebných projevů obou umělkyně je zvláště patrná při srovnání mladé Pánovy ženy z cyklu kreseb Natálie Gončarovové a jedné z dívčích tvářiček kolekce Mariny Cvetajevové. Dívka s bohatými lehce zvlněnými vlasy, ozdobenými proplétanou čelenkou, má obdobně něžně nakloněnou hlavu a přivřené oči s hustými řasami, jaké má i novomanželka spočívající v objetí svého mladého muže na kresbě Gončarovové. Obě kresby zachycují týž pocit blaženého štěstí.³¹²

Blízkost obou umělkyně dokládá jak citovaná rozsáhlá básnická esej Cvetajevové o životě a díle Natálie Gončarovové, tak korespondence z let 1928–1932, týkající se zmíněné stati i dalších aktivit obou umělkyně. O jejich srdečném vztahu svědčí také skutečnost, že se navzájem osobně navštěvovaly, často i při příležitosti různých svátků. V archivu Tret'jakovské galerie je uloženo sedmáct dopisů Cvetajevové adresovaných N. Gončarovové a tři omluvné dopisy její dcery Aly, která většinu matčiných dopisů doručovala malířce osobně. Její dopisy jsou datovány a pocházejí z let 1931–1932, kdy již studovala na výtvarné škole, měla však potíže se zaplacením školného.³¹³ Svízelná finanční situace M. Cvetajevové a problémy,

311 Grineva (provod. Balagina) Marija Ivanova, *Vospominaninije o Marine Cvetajevoj*. 1960, 45 l. autograf v sešitě. Vzpomínky zachycují dobu deseti let od r. 1912, závěrem pak zmínku o posledním spatření zestárlé básnířky, jedoucí v moskevské tramvaji v létě r. 1939. Archiv Ruské knihovny v Moskvě, F. 218, karton 1380, jed. chr. 8.

312 Cyklus osmi kreseb tužkou na bílém papíře lehce zežloutlém stářím, představující čtyři dívčí a čtyři mužské hlavy, se dochoval v souboru Nikitinskije subbotniki, jež věnovala Ruské knihovně r. 1950. Je. F. Nikitina, jedna ze zakladatelek družstevního vydavatelství spisovatelů „Nikitinskije subbotniki“. V archivu Ruské knihovny v Moskvě je cyklus veden jako soubor prací Mariny Cvetajevové ve fondu 198 (Nikitinskije subbotniki), karton č. 15, jed. chr. 54, pozn. Post 16-1950. Kresby typologicky korespondují s neoklasicistickou linií tehdejší básnické tvorby. Nejen básnické, ale i malířské nadání starší dcery Mariny Cvetajevové Aly se tedy zjevně utvářelo po mateřské linii.

313 Jde o dopis Aly ze 7. 1. 1932, fond 180, o. c.

kteřé provázely vydávání jejích děl, např. cyklu *Obranný val (Perekop)*, jsou patrné např. z nedatovaného dopisu, v němž prosí malířku, aby jí pomohla setkat se u ní v ateliéru s redaktorem časopisu *Sovremennyje zapiski*, kde se chce pokusit verše uplatnit. Nedělá si však velkou naději, protože ji již ve dvou jiných časopisech odmítli. 18. února 1929 píše Gončarovové z Medonu plna rozhořčení, že její stat' o ní nechali v pražské redakci ležet čtyři měsíce. Nakonec jí neposlali ani korekturu, takže je tam plno překlepů, které úplně mění smysl. Kdyby museli autorovi platit za každou chybu, dali by si větší pozor. Cvetajevová zve Gončarovovou na návštěvu, aby jí mohla číslo s článkem dát. 9. dubna 1929 jí děkuje za nádhernou kytici tulipánů k Velikonocům a lituje, že se nesetkaly. Zve ji na večer, kde bude číst z *Perekopu*. Upozorňuje malířku na své přednášky (v říjnu 1929 např. přednášela v Turgeněvovské společnosti o Brjusovovi). Jindy nabízí malířce společnou návštěvu divadelního představení. Obrací se na ni i s prosbou pomoci některému ze svých známých. Nikdy neprosí sama za sebe. Dělají to však za ni jiní. Začátkem 30. let vznikl dokonce Komitét na pomoc M. Cvetajevové, jehož jménem se na Gončarovovou obrací dne 9. 8. 1931 L. Karsavinová oficiálním dopisem, rozesílaným na různé adresy, s prosbou, aby se stala přispívajícím členem Komitétu.³¹⁴ Situace básnířky a její rodiny byla v době krize kritická. Po marném pokusu otisknout francouzskou verzi *Le gars* s ilustracemi Gončarovové, které zůstaly neotištěny až do r. 2003, korespondence a zřejmě i osobní kontakt Cvetajevové s N. Gončarovovou přestal. V uvedeném souboru je poslední dopis M. Cvetajevové datován 1. května 1932. Autorka v něm prosí Gončarovovou, zda by se mohly setkat, protože se dozvěděla, že výtvarnice píše do Srbska svoji pracovní autobiografii. Vzhledem k tomu, že tam o ní má také psát, ráda by si o tom s ní promluvila. Nechtěla by, aby se tam některé věci opakovaly. Závěrem se zmiňuje o Ale jako nadějně malířce a Murovi, který už trošku mluví francouzsky a pěkně maluje. V Srbsku nakonec vyšla poněkud zkrácená verze pražské eseje M. Cvetajevové v překladu do srbštiny.³¹⁵

Pozoruhodná esej Cvetajevové o Natálii Gončarovové, jež je dnes zařazována do sebraných spisů Cvetajevové, do souborů próz básnířky i do memoárové literatury o malířce,³¹⁶ by stála za samostatnou analýzu. Je psána s hlubokým porozuměním pro malířský rukopis výtvarnice a s osobním zaujetím, charakteristickým pro většinu próz Cvetajevové, jež svým zdůrazněným lyrismem, násobeným začleňováním veršů, tvoří pozoruhodnou paralelu její básnické tvorby. V daném kontextu stojí za pozornost skutečnost, že promýšlení a srovnávání osudů dvou neobyčejných žen téhož jména – krasavice a malířky – spoluutvářely proměnu struktury pohanské poemy *Mládenec*, jež se ve své francouzské verzi již otevřeně vymanila z tradičního folklorního pojetí upíra, který se ve skladbě *Le gars* stal postavou podobně antipodickou vlastní tradici jako Byronův *Kain* svému biblic-

314 I tento dopis je součástí jmenovaného souboru.

315 Esej Cvetajevová vyšla v bělehradském časopise *Ruskij archiv* ve 4. a 5.–6. č. r. 1929. Srov. N. A. Teletova, *Francouzská poéma Le gars*, o. c. 235.

316 Srov. např. *Natal'ja Gončarova, Michail Larionov. Vospominanija sovremennikov*, M. Galart 1995, 6–87. Marina Cvetajeva, *Proza poeta*. M., Vagrius 2001, 204–306 aj.

kému prototypu. Marusja neumírá, dostává se jí podobné milosti jako Matce Boží, protože pouze mění svoji podstatu.³¹⁷ Tento ostentativně obrácený mýtus mohl být jedním z důvodů tak pozdního otištění francouzské verze poemy.



Cvetajeva, Marina Ivanova (1892–1941), *Kresba dívčí hlavy*. (desátá léta 20. stol.) Kresba tužkou. 21,5 × 27 cm. Rukopisné odd. Ruské knihovny v Moskvě, fond č. 198 (Nikitinskije subbotniki), karton 15, jed. chr. 54. Získáno r. 1950 od Je. F. Nikitinové, jedné z organizátorek nakladatelského družstva spisovatelů „Nikitinskije subbotniki“.

317 Srov. N. Teletova, *Francouzská poéma Le Gars*, o. s. 241: «Не смерть ее, но успление, не перерождение его, но преображение.»

11. OD SYMBOLISMU K AVANTGARDĚ

Poetika ruské a české poezie

Podle Balmontových slov se ruská a česká poezie vyvíjely ve svých uzavřených kruzích.³¹⁸ Avšak přes veškeré rozdíly v historickém vývoji obou literatur v něm lze nalézt i jisté paralely. Mnohé shody pochopitelně vyplývají z téhož dobového kulturního kódu i z obdobných existenciálních problémů. Obě literatury čerpaly z téhož filozofického zázemí – z Kanta, Schopenhauera, Nietzscheho, Bergsona i Edmunda Husserla.³¹⁹ Romantické prolínání žánrů dosahuje na přelomu století kulminace, stejně jako symbióza symbolu a mýtu. Nejde však o projevy ve stejné době a v obdobném rozsahu. V českém symbolismu se opakoval scénář z doby romantismu, avšak v zrcadlovém pohledu. Zatímco jediný český romantický básník světového významu K. H. Máchu patří ke generaci „mladších“ evropských romantiků, Otokar Březina tiskne svoje první sbírky ve druhé polovině 90. let, v téže době jako jeho vrstevníci – „starší“ ruští symbolisté. Duchovně blízký je však především „mladším“ ruským symbolistům, kteří čerpali z filozofie, estetiky a poezie Vladimíra Solovjova.³²⁰ Poetice „starších“ ruských symbolistů, především Konstantinu Dmitrijeviči Balmontovi (1867–1942), jenž kultivoval hudebnost ruského verše, je svou zpěvností příbuzná poezii Karla Hlaváčka (1874–1898), mistra violoncella české lyriky, jak se to projevilo v jeho sbírkách *Pozdě k ránu* (1896) a *Mstivá kantiléna* (1898). Životní osudy obou básníků byly jiné, i když stín smrti obcházel i mladého Balmonta. Jeho pokus o sebevraždu z něj ostatně učinil básníka. Profilové básně obou autorů, jež jsou si tematicky blízké, vznikaly v různých údobích jejich tvorby. K. Hlaváček zařadil báseň *Hrál kdosi na hoboj* do své první významné sbírky *Pozdě k ránu*. O dva roky později umírá ve čtyřadvaceti letech na tuberkulózu. K. D. Balmont věnoval báseň *Zrození hudby (Rožděníje muzyki)* do jedné ze svých zralých sbírek *Sonety slunce, medu a luny (Soněty solnca, mjoda i lunny)* (1917). Oba texty dělí časový předěl dvaceti let a přirozeně i rozdíly v básnické tradici obou zemí. Přesto je v nich hudbou prosycen celý svět:

318 K. D. Balmont, *Praždník srdca*. In: Jaroslav Vrchlický, *Izbrannyje stichi*. preveod K. D. Bal'monta. Praga, Slavjanskaja biblioteka 1928, XIX.

319 Ruský překlad prvního svazku Husserlova díla *Logische Untersuchungen* vyšel r. 1909, o dva roky později bylo přeloženo dílo *Philosophie als strenge Wissenschaft*. Srov. Z. Mathauser, *Česká a ruská avantgarda a jejich filosofický průvodce*. In: *Avantgarda, Vztah české a ruské avantgardy*, Praha, NK SK 2002, 9–30.

320 D. Kšicová, *Secese*. O. c. 206–212.

K. Hlaváček

*Hrál kdosi na boboj, a brál již kolik dní,
brál vždýcky navečer touž píseň mollovou
a ani nerozžal si obeň pobřežní,
neb všecky obně prý tu zhasnou, uplovou.*³²¹

K. D. Balmont

<i>Звучало море в грани берегов</i>	<i>V zajiťi břehů zpíval oceán.</i>
<i>Когда все вещи мира были юны,</i>	<i>Svět mladý byl. Jak rozzechvělé struny</i>
<i>Слагалиль многопевные буруны,</i>	<i>v písečném tichu zaznívaly duny</i>
<i>В них была и гуд струны, и рев рогов.</i>	<i>a boboj větrů zvučel ze všech stran.</i> ³²²

Blízkost Hlaváčkově vystupuje zvláště zřetelně v tlumočení Hany Vrbové, kde je vitalistická linie Balmontova prehistorického sonetu poněkud potlačena. Zatímco obraznost Hlaváčkových veršů se noří čím dál hlouběji do středu symbolu a končí v absolutní beznaději, Balmont přetíná ozvučení lesa, květů i rákosí pohanskou antitezí – z kosti nepřítelů se stává první hudební nástroj. Oba básníci jsou však věrnými žáky Verlainovými – hudba je pro ně na prvním místě. Přesto Hlaváček Balmontovi unikl i po letech, protože mu nevěnoval pozornost ani autor anglických antologií slovanské a české poezie Paul Selver,³²³ jehož prostřednictvím mohl Balmont poprvé nahlédnout do literatury dalšího západoslovanského národa. (Polskou literaturu znal a překládal od mládí, což bylo již vzhledem k tehdejší politické mapě Evropy pochopitelné.) Zvláště verše Vrchlického ho okouzily svou blízkostí k symbolismu natolik, že se kvůli tomuto básníkovi, jehož význam je znovu docenován až v posledních letech,³²⁴ začal učit česky. Stalo se tak za Balmontovy francouzské emigrace v polovině 20. let, kdy podle jeho vlastních slov hledal způsob, jak se odvděčit Československu za finanční podporu, kterou dostával od r. 1925 jako mnozí porevoluční emigranti z řad inteligence.³²⁵ Výsledkem byla knížka jeho překladů Vrchlického, vydaná r. 1928 v Praze, a celá antologie české poezie od K. H. Máchy přes J. Vrchlického, O. Březinu, A. Sovu, P. Bezruč, K. Tomana, O. Theera až po J. Wolkra aj. Svoje eseje postupně otiskoval ve druhé polovině 20. let v pařížském emigrantském časopise *Posledniji novosti*. Ukázkou z té-

321 K. Hlaváček, *Hrál kdosi na boboj*. In: Detto, Praha, Čs. spis. 1978, 27.

322 K. D. Balmont, *Roždenije muzyki*. Sonety solnca, meďa i luny, 1917. Týž, Stichotvorenija, perevody, staťji. M., Chud. lit. 1983, 342. Týž, *Zrozeni hudby*, přel. Hana Vrbová. In: Sonety slunce, meďa a luny. Praha, Mladá fronta 1976.

323 Význam Vrchlického je docenován až v posledních letech. Překlady P. Selvera: *Anthology of Modern Slavonic Literature in Prose and Verse*. London, Kegan, Trench, Trubner, New York, E. P. Dutton and Co. 1919. *Modern Czech Poetry*. London-New York, Dutton 1920.

324 Srov. např. *Vrchlický und der tschechische Symbolismus. Kapitel zur Poetik*. Die Welt der Slaven, B. 18, München, Otto Sagner 2003. O vztahu Balmontova k Vrchlickému zde píše M. Grygar, v čl. *Sezessionistischer Vrchlický*, 113–127, jenž omylem datuje Balmontův zájem o českou poezii r. 1907.

325 D. Kšicová, *Balmont a česká poezie*. In: Táž, Duše Českých zemí ve slovech a činech. Brno, MU 2001, 11–45.

to miniantologie přinesl r. 1927 i pražský časopis *Volja Rossii*. V téže roce Balmont navštívil cestou z Polska Prahu, kde přednášel. Soubor patnácti studií pod názvem *Duše Českých zemí (Duša Čechii)* Balmont připravil r. 1931 pro tisk a poslal do Prahy významnému prorusky orientovanému politikovi K. Kramářovi, v jehož podporu doufal. Situace v době krize však nebyla pro vydání příznivá a rukopis byl pak po léta nezvěstný. Objeven byl až r. 1994 při zpracování rukopisné pozůstalosti K. Kramáře. Teprve poté mohl být vydán.³²⁶ Balmontova antologie vypovídá o kulturní orientaci svého tvůrce. Největší pozornost v ní je věnována básníkům, jejichž tvorba souzněla s vlastní autorovou lyrou. Kromě Vrchlického to byl Otokar Březina a Antonín Sova. Výstižně to Balmont charakterizuje v úvodní části eseje věnované Otokaru Březinovi: „Jaroslav Vrchlický mi odhalil, nakolik je lidská duše schopna horečně tvůrčí činnosti, jež dovede přetrvat po celý život. Je to básník věčného jara... Antonín Sova, citlivý malíř a mistrný hudebník slova, jehož tvorbu prolнула krása jeho rodného jihočeského kraje, dovede jednou slokou či dvěma verši rozehrát v mé duši to, co se v ní již nejednou zablýsklo jako zlatá rybka či zatřepetalo křídly lesního ptáka, když jsem nečekaně zaslechl odněkud housle, violoncello či flétnu. Otokar Březina – to je celý orchestr dechových nástrojů v tom pomyslném chrámu přírody, kde jsou sochy svatých utvářeny ze stalaktitů a stalagmitů a vysoké svíce vyrůstají přímo ze srdcí tisíců lidí, jejichž životy zhasly bolestí srdce. To proto jsou ty svíce tak vysoké a světlo, jež vrhají, je až přízračné. Pozorné oči moudrého člověka však vidí v tomto osvětlení do takové dálky, jak tomu není ani za poledního slunce. Poezie Otokara Březiny, jež je tak filozofická a symbolická, je plná duchovní krásy, stvrzující život.“³²⁷ Balmont proniká do české poezie prostřednictvím vlastní tvorby. Mohutný talent Otokara Březiny srovnává s mýtickým stromem yggdrasil, známým ze skandinávských ság.³²⁸ Obrovská koruna tohoto bájného jasanu pokrývá celé nebe. Strom překonávající velká protivenství se mu stává symbolem věčné potence života. Tak vyznívá podle jeho názoru i tvorba Březinova, zrozená z traumatu smrti, bičovaná větry od pólu a ztišená v symfonickém finále souručenstvím rukou. Březinovy verše evokují Balmontovi vlastní básnickou sbírku *Jasan* (1916), kterou připomíná citací svých veršů. Podobně spřízněnou duši nachází i v Otokaru Theerovi, kterého charakterizuje jako básníka živlů, jež ho rovněž vždy přitahovaly. Neví, zda Theer jako mladý četl jeho verše, je však přesvědčen, že opravdový talent přejímá odjinud snad jen určitý impuls, všechno ostatní je již dílem jeho tvůrčí potence. Z básníků, kteří prošli sibiřskou anabází, vytušil největší talent ve Františku Kubkovi, jehož verše o lásce a moři mu právem připomínají japonské tanky. Zatímco Bezruč spíše obdivuje pro jeho vypjaté zaujetí jediným sociálním tématem, ve Wolkrovi oceňuje schopnost nacházet poezii v prostých věcech tohoto světa (báseň *Věci*) i umění absolutního ztotožnění s přírodou (*Pokora*) a kosmem. Wolkrovo

326 K. D. Balmont, *Duše Českých zemí ve slovech a činech*. Vydání, překlad, studie, komentáře D. Kšicová. Brno, MU 2001. Rukopis objevila dr. Irena Camutaliová, která jej poskytla vydavatelce.

327 K. D. Balmont, *Poet kristalličeskij. Otokar Březina*. Přel. D. K., tamtéž, 89.

328 O tomto tajemném stromu se hovoří v Eddách. O jeho mýtu srov. komentář k cit. knize a encyklopedii *Mify narodov mira*. T. I, M., Sov. enciklopedija 1987, 478–479.

pojetí slunce jako „velikého básníka“ mluvilo ruskému vyznavači solárního kultu přímo z duše. Za trojici secesně stylizovaných Wolkrových básní *Bílý kůň*, *Háj* a *Hoj* by se nemusel stydět žádný pravověrný symbolista. A právě tou vyhraněně osobní orientací lze vysvětlit skutečnost, že Wolker byl jediným z básníků mladé generace, jemuž Balmont věnoval svou pozornost.³²⁹ Asi i proto, že Wolkrova tvorba byla v té době již uzavřena navždy. Český poetismus a surrealismus, který se ve dvacátých letech počínal formovat, byl stárnoucímu ruskému impresionistovi příliš vzdálený. Jména jako Jaroslav Seifert či Vítězslav Nezval proto u Balmonta nenajdeme, třebaže příležitostně českou poezii překládal i ve třicátých letech, kdy byla jeho antologie již odeslána do Čech a kdy marně usiloval o její vydání. I v těchto pozdních překladech převládají autoři starší generace jako Antonín Klášterský nebo Svatopluk Machar, na něhož se Balmont rovněž obracel s prosbou o pomoc při vydání svých esejí.³³⁰ Stárnoucí ruský básník, deprimovaný bídou a kvartálním alkoholismem, nacházel v kontaktu se slovanskými zeměmi alespoň částečnou náhradu za ztrátu vlastní země a nadšených čtenářů. Důvody výběru autorů pro antologii byly ovšem i politické. Pro Balmonta, jako ostatně pro celou ruskou emigraci, byli nepřijatelní komunističtí autoři, kteří se zase vědomě distancovali od ruské emigrace. Z hlediska literárněhistorického byla však jeho antologie významným činem, neboť tak mohla být ruským čtenářům poprvé zpřístupněna česká poezie v reprezentativním, i když přirozeně subjektivním výběru, ovlivněném autorovým vkusem, poetickou orientací a do značné míry i politickými záměry. Je třeba si uvědomit, že jí předcházela jen jediná, a do jisté míry již ve své době zastaralá antologie *Poezije Slovanů (Poezija slavjan, 1871)*,³³¹ kde byla pozornost věnována i české literatuře. Kromě překladu proslulých RKZ, v jejichž pravost se v té době ještě věřilo,³³² česká část tohoto sborníku obsahovala ukázky ze staročeské literatury (Husa a Lomnického) a poté především výběr z děl autorů první poloviny 19. století od Puchmajera přes Čelakovského, Máchu, Erbena, Nebeského až po Havlíčka a Pflęgra-Moravského.³³³ Májovci v čele s Nerudou a Hálkem tehdy Gerbelovi známi zřejmě nebyli. Situace nebyla o mnoho lepší ani před první světovou válkou. Prahu v té době (r. 1909) navštívil oficiálně jen jeden z iniciátorů ruského symbolismu Valerij Brjusov, jehož prostřednictvím poté navázali čeští výtvarníci spolupráci s ruským časopisem Apollon. V Petrohradě propagoval české umění František Táborský, který tam byl

329 Jednu ze svých pozdních básní sice Balmont věnoval mladému brněnskému básníkovi Mirkovi Elpovi (1905–1960), v daném případě však šlo spíše o sympatie k autorovi vlasteneckých básní, jenž měl též zájem o Balkán jako Balmont. V básnické korepondenci se zachovalo básnické poslání *Talantlivomu poetu Mireku Elplu z října 1937*. Srov. Fond Elpl Mírek, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha, č. 596, přír. 17/75.

330 Milena Vinařová, *Dopisy Konstantina Balmonta J. S. Macharovi z let 1933–1934*. Literární archiv 7, 1972, 956–114.

331 *Poezija slavjan*. Sbornik izdannyj pod red. N. V. Gerbelja, AN, SPb. 1871, 542 s.

332 Byly zařazeny do *Písni zápádních Slovanů*, zahrnujících oddíl český, moravský a slovenský.

333 Česká literatura je zastoupena v odd. VII *Čechy* těmito autory: Hus, Lomnický, Šnajdr, Stach, Puchmajer, Nejedlý, Polák, Hanka, Erben, Tupý (Jablonský), Rubeš, Štulc, Furch, Nebeský, Rieger, Havlíček, Pflęger-Moravský.

v letech 1909–1910 na roční studijní stáži.³³⁴ Letmá zmínka v knize cestovních črt Andreje Bělého *V průsmyku (Na perevale, 1923)* svědčí o tom, že básník zřejmě projížděl Prahou za své svatební cesty po západní Evropě v r. 1912.³³⁵ V českém prostředí byl ovšem o ruskou literaturu intenzivní zájem i v této době. Z ruské moderny byla věnována pozornost především symbolismu, značně zkresleně se psalo o prvních projevech futurismu.³³⁶ Oba směry čekaly na své hlubší pochopení až do doby meziválečné. Zatímco ruskému symbolismu se posléze dostalo důkladného zhodnocení na české půdě akademické,³³⁷ o ruském futurismu, především o Velemíru Chlebnikovovi, se mohli čtenáři znali ruštiny dočíst již počátkem 20. let, kdy v Praze vyšla kniha *Nejnovější ruská poezie (Novješaja ruskaja poezija, 1921)* mladého Romana Jakobsona, který ji otiskl nedlouho po svém příjezdu do Prahy. Spolu s dalším významným židovským intelektuálem, spisovatelem Iljou Erenburgem, projíždějícím křížem krážem Evropou, se pak stal zprostředkovatelem mnoha osobních kontaktů mladé generace ruských a českých básníků.³³⁸

Společné zázemí obou literatur vytvářel též evropský kulturní kontext. Pro české prostředí to bylo v předválečné době kromě samozřejmého kontaktu v rámci mnohonárodní říše Rakousko-uherské především prostředí německé a francouzské. Z Paříže přivážel první kubistická plátina ještě neznámého Pabla Picassa kustod Národní galerie v Praze Vincenc Kramář, v jehož bytě tak vznikla pozoruhodná kolekce abstraktního kubismu. Vzácná domácí sbírka expresionistických pláten Georgese Rouaulta byla vytvořena o něco později v domě nevšedního editora a překladatele modernistické literatury Josefa Floriana (1873–1941) ve Staré Říši na Českomoravské Vysocině, kde kousek odtud v Nové Říši před první světovou válkou kantořil Otokar Březina. Tehdy také vznikaly díky uměleckému vkusu ruských mecenášů bohaté kolekce francouzského umění v petrohradské Ermitáži a v Puškinském muzeu v Moskvě, jehož tvůrcem byl otec Mariny Cvetajevové. Budoucí básnička studovala na švýcarském lyceu, protože se tam léčila její tuberkulózní matka. Zájezdy či delší pobyty v zahraničí byly před první světovou válkou samozřejmou součástí života většiny ruských intelektuálů. Mladou Annu Achmatovovou v Paříži maloval její přítel Amadeo Modigliani. Její první manžel a zakladatel akméismu Nikolaj Gumiljov vydával v Paříži r. 1907 svůj první časopis *Sirius*. V Heidelbergu i na Sorbonně studoval její oddaný přítel akméista Osip Mandelštam. Ve frankofonních oblastech pobýval delší dobu básník a malíř Max Vološin, jehož dům v Koktebelu na Krymu se stal Mekkou tehdejších ruských básníků. U novokantovce Hermanna Cohena v Marburgu studoval v letním

334 D. Kšicová, *Ruská poezie v interpretaci F. Táborského*. Brno, UJEP 1979, 17–20. Táž a kolektiv, *Východoslovancké literatury v českém prostředí do vzniku ČSR*, Brno, MU 1997, 58–59.

335 K. Močul'skij, *Andrej Belyj*. Paříž, Ymca-press 1955, 183–186.

336 Srov. článek Josefa Karáska, *Ruský symbolismus*, Moravská orlice 8. 10. 1910, věnující pozornost A. Blokovi a A. Bělému, stať Josefa Folprechta o krizi ruského symbolismu (Čas 1910), zmínky o Majakovském a Chlebnikovovi v článku Augustina Vrzala o futuristickém sborníku *Poliček veřejnému vkusu* (týž, *Poličce veřejnému vkusu*, Hlídka, duben 1913). Srov. D. Kšicová, *Východoslovancké literatury v českém prostředí*, o. c. 57–58.

337 Jan Máchal, *O symbolismu v literatuře polské a ruské*. Praha 1937.

338 Ilja Erenburg, *Lidé, roky, život*. 1–4. Praha, Čs. spis. 1962–1967.

semestru r. 1912 Boris Pasternak. Podal o tom pozoruhodné svědectví v mladistvé autobiografii *Glejt (Ochrannaja gramota)*, věnované památce pražského rodáka Reïnera Maria Rilkeho. Její básnický překlad do češtiny, provázený Jakobsonovým doslovem, patřil v českých zemích spolu s tlumočením *Teorie prózy* (1933) klasika ruské formální školy Viktora Šklovského k základním výpovědím o pramenech ruského myšlení.³³⁹ V českém prostředí lze jako příklad uvést roční pobyt Karla Čapka v Berlíně (1909) a následný studijní rok v Paříži, kde se setkal s bratrem Josefem, jenž předtím navštívil Itálii. Jejich studium v tomto pozoruhodném kulturním prostředí bylo velmi inspirativní. Osobně se poznali s Mattisem, Picassem a Apollinaiem. Odtud vede cesta k výjimečné antologii Karla Čapka *Francouzská poezie nové doby* (1920), jež podle přesvědčivého úsudku Vítězslava Nezvala otevřela „pramen, jehož podzemní tichý hlas zněl potom takřka ve všech dobrých básních českého básnického pokolení po válce.“³⁴⁰ Zájem Josefa Čapka o černošské a jiné exotické umění i bezprostřední kontakt s kubismem jej vedly podobně jako jeho vrstevníky ke kubistické fázi tvorby. Vzbudily v něm však i zájem o umění profánní. Výsledkem je jeho kniha *Nejskromnější umění* (1920), pozoruhodně zachycující na tom předělu staré a nové doby svět drobných řemeslníků a hokynářů s jejich oblékáním, životním stylem, vývěsními štíty, fotografiemi z rodinných alb i naiivistickými malbami, jako byl rodinný portrét babičky bratří Čapků, jež vnučka podivně sugestivní název jedné z kapitol citované knihy *Tvář mrtvé strašná*. Josef Čapek věnoval pozornost rovněž vyřezávaným hračkám, hrnečkům a pout'ovým vázičkám i výšivkám. I když sám autor nepřikládal těmto výtvorům žádný mimořádný význam a domníval se, že „vždy se najde hrnčír, který se pokusí urobiť pro děti kočku, lakýrník, který namaluje bochníky a housky, řezbář, který vytvoří ptáčka.“³⁴¹ Po téměř sto letech je třeba konstatovat, že spontánnost tohoto umění zanikla spolu s řemesly, jež reprezentovala, a je mnohdy pracně ožívována demonstračním předváděním na vánočních či jiných trzích. Pozoruhodně je však udržují u dětské populace Základní umělecké školy, podporující přirozenou touhu dětí po tvůrčí činnosti. Inspirativní podnět tohoto typu umění pro poetickou linii avantgardy ostatně prokazatelně potvrzuje nedávná stejnojmenná výstava v Obecním domě a doprovodná česko-anglická monografie.³⁴² Naïvní umění je spolu se specifickou atmosférou předválečného maloměsta někde v podtextu tvorby světově známého Marka Chagalla i jeho mladšího ruského vrstevníka Grigorije Musatova, jenž podněty svého mládí, prožitého na březích Volhy, rozvíjel v meziválečném

339 Boris Pasternak, *Ochrannaja gramota*, 1929, český překlad Svatavy Pírkové, *Glejt*. Praha, Mánes 1935.

340 V. Nezval, *Průvodce mladých básníků*. In: Karel Čapek, *Francouzská poezie nové doby*. Praha, Čs. spis. 1968, 179. Miroslav Halík, tehdejší nejlepší znalec Čapkova díla, charakterizuje genealogii Čapkovy antologie, jejíž kořeny vedou k jeho studii o moderní francouzské lyrice z r. 1913 provázené vlastními překlady, přes jejich postupné časopisecké otiskování až ke konečnému knižnímu vydání u Fr. Borového r. 1920 (tamtéž 186–188).

341 Josef Čapek, *Nejskromnější umění*. 2. vyd. Praha, Aventinum 1930, 90. K černošskému umění, s nímž se seznamoval v pařížském Musée de l'homme, se Josef Čapek po letech vrátil systematicky zpracovanou knihou *Umění přírodních národů*. Praha, Čs. spis. 1957.

342 Josef Čapek, *Nejskromnější umění*. Praha, Obecní dům 2003.

období v Praze. V poezii pak naležeme výraz téže životní filozofie ve verších Sergeje Jesenina (1895–1925) či Jiřího Wolkra (1900–1924), kteří odešli téměř ve stejné době. Jako příklad shod mezi oběma básníky, kteří se neznali, ale i stylistických posunů, lze uvést jejich předsmrtné básně, založené na folklorním paralelismu přírodní scenerie a duševního stavu člověka:

Sergej Jesenin:

Снежная равнина, белая луна,

Саваном покрыта наша сторона.

II березы в белом плачут по лесам,

*Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?*³⁴³

Rovina i luna bílé po okraj,

bílý rubáš pokrýl celý rodný kraj.

Břřzy v bílém pláčou lesním houšřtinám.

Kdo zahynul? Umřel? Nejsm to já sám?

Jiří Wolker:

Potápěč v hlubině pláče a rozezřává,

že nad hlavou mu vlastní život zřtroskotává

a za ním vrhá s paluby překocené

*zmařené poklady a lidi utopené...*³⁴⁴

Rozměry i symbolika básní se ovšem liší. Jeseninovo čtyřverší svědčí o autorově sepětí s dávnou preromantickou tradicí typu Žukovského, na niž navazoval již symbolista Valerij Brjusov.³⁴⁵ Wolkrova balada o halucinačním zřtroskotaném korábu a potápěči, potkávajícím pod mořskou hladinou veselé příběhy z dalekého světa a svoje nejbližší v podobě utopenců, je zjevným prologem budoucího surrealismu. Citované čtyřverší je čtvrtou a poslední slokou básně, založené na paralelismu horečky a mořské hlubiny, v níž bloudí ztracený a zatracený potápěč. Ještě bližší jsou si jejich básně na rozloučenou, v nichž oba mladí lidé účtují s vlastním životem.

Sergej Jesenin:

До свиданья, друг мой, без руки и слова,

Не грусти и не печаль бровей,-

В этой жизни умирать не ново,

Но и жить, конечно, не новей (225).

Na shledanou, drabá, jen tak, bezře slova,

nebuď smutná, k čemu pláč, -

v životě smrt není nijak nová,

ale ani žít – tak nač.

Jiří Wolker:

Až umřu, na světě nic se nestane a nezřmění,

jenom já zřtratím svou bídu a zřměním se ze všeho,

snad stanu se stromem, snad děckem, snad bromadou kamení,

smřti se nebojím, smřt není zřlá, smřt je jen kus zřivota těžkého (377).

343 S. Jesenin, *Izbrannoje*. Kijev, Molod' 1959, 210.

344 J. Wolker, *Horečka zelené oči má...* Týž, Výbor z díla. Praha, Svoboda 1950, 376.

345 Srov. např. jeho poemu *Splněné přání* (*Ispolnennoje obeščanije*, 1906–07). D. Kšicová, *Poéma za romantismu a novoromantismu*. O. c., 158.

Tentokrát jde v obou případech o básně téměř anikonické, plnicí funkci posledního dopisu. Wolker dává své dívce volnost a utěšuje se možností reinkarnace. Jesenin doufá v posmrtné setkání. Existenciální vyznění je však odlišné, protože smrt měla pro oba jinou dimenzi. Pro Wolkra byla nezvaným hostem, jehož tápavé kroky mu dlouho zaznívaly do horečnatých nocí, kdy „v rezavém potrubí těla čas hnije jak pomyje“. Pro zoufalého Jesenina byla smrt jediným východiskem. Svou bolest skryl za černým humorem pod stále houstnoucí rudou hladinou vany, měnící se v katafalk.

Téma smrti se stalo na dlouhá desetiletí skrytým leitmotivem ruské avantgardy, jež koncem 20. let dotančila svůj tanec nad sopkou. Nic nepomohla výrazná změna frazeologie, jež je patrná v manifestech Proletkultu, Kuznicy, LEFu a částečně i konstruktivismu, mávajících rudým praporem permanentního boje proti kapitalismu a buržoasii.³⁴⁶ Již Lenin nemohl vystát futuristy. Jeho výrok „namrskat za futurismus“ se dostal k Majakovskému, který na to reagoval v rukopisném náčrtu k *Páté Internacionále*.³⁴⁷ Levě orientovaní čeští básníci toto skryté pozadí života ruské avantgardy neznali. Charakteristickým příkladem situace v polovině 20. let je brněnský časopis *Host*, jehož IV. číslo ročníku 1924–1925 je zajímavou přehlídkou ruské, francouzské a české avantgardy. Ruskou poezii zde reprezentují Anna Achmatovová, Ilja Erenburg, Velemír Chlebnikov, Vladislav Chodasevič, Sergej Jesenin, Vasilij Kamenskij, Vasilij Kazin, Nikolaj Kljujev, Vladimír Majakovskij, Boris Pasternak, Ilja Sadofjev a Vadim Šeršeněvič. Jsou zde tedy zastoupeni představitelé všech stěžejních směrů od akméismu přes futurismus, imažinismus až po konstruktivismus, i těch, kdo se s žádnou z těchto skupin zcela neztotožňovali, jako byli Boris Pasternak a Ilja Erenburg. Z neznámějších francouzských básníků přineslo číslo verše Stephana Mallarméa, Guillaumea Apollinaire, Jeana Cocteaua, Paula Eluarda, Maxe Jacoba či Paula Valéryho. Z nejvýznamnějších českých básníků lze uvést Konstantina Biebla, Františka Branislava, Františka Halase, Josefa Horu, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta a Viléma Závadu. Méně byla zastoupena próza, přínosné jsou analýzy současných básníků či nových směrů, jako např. charakteristika nadrealismu z pera Františka Götze, článek Karla Teigeho *Umění sovětského Ruska* či Erenburgova esej *O umění*. Podobně reprezentativně je zde zastoupeno i výtvarné umění; setkávají se tak Alexandr Archipenko s Naumem Gabo, Fernand Léger s Jacquesem Lipchitzem a El Lisickým, Kazimir Malevič s Pablem Picassem, Léopold Survage s Josefem Šímou, Jindřich Štýrský s Osipem Zadkinem, Karel Teige s Janem Zrzavým atd. Výsledkem je zajímavý přehled moderní evropské kultury, kde si podávají ruce země s odlišnými režimy. Vladimír Majakovskij, který se posléze díky svým návštěvám Prahy v letech 1927 a 1929 stal v Československu neznámějším reprezentantem sovětské avantgardy, zde otiskl svou stručnou autobiografii *Já*. Jeho životní osudy jsou blízké tomu, co prožil o generaci dříve Maxim Gorkij. Velmi přirozeným způsobem to vysvětluje kořeny vztahu Majakovského k marxismu. Uvedené číslo *Hosta* je však charakteristické i tím, co v něm chybí. Není zde ani zmínka o Marině Cvetajevové, která

346 *Literaturnyje manifesty* I. München, Wilhelm Fink Verlag, 1969.

347 Roman Jakobson, *Dialogy*. Praha, O. c., 104–105.

v té době žila v Praze, již proslavila dvěma nádhernými poemami, jež publikovala r. 1926 v Praze a v Paříži.³⁴⁸ Projevil se tak stav v československé společnosti po první světové válce. Na jedné straně stála oficiální garnitura, podporující ruskou emigraci a oceňující zásluhy početné řady legionářů, kteří se nedávno vrátili ze sovětského Ruska a podávali svědectví o krvavých bojích, které provázely jejich dalekou cestu Sibiří na Dálný Východ. Na druhé straně to byla mladá sociálně citící skupina básníků (Seifert, Hora, Nezval aj.), okouzlená možnostmi svobodného projevu, jak se v prvních porevolučních letech mohla z dálky zdát situace v sovětském Rusku. Výpovědi očitých svědků pokládali za projev nepřátelské propagandy. V tomto kontextu jsou zajímavé vzpomínky Vítězslava Nezvala na jeho setkání s Borisem Pasternakem na I. sjezdu sovětských spisovatelů v Moskvě r. 1934: „Ptal se nás, je-li přeložena do češtiny Cvetajeva: «Byla to má přítelkyně. Teď je v Paříži. Tam jí pokládají za bolševičku a zde se říká, že je kontrarevoluční. To je velmi zlé.»³⁴⁹ Co mohl Nezval říct. Ve 20. a 30. letech bylo sice vesměs časopisecky uveřejněno několik jejích básní v překladu Otto Františka Bablera, Františka Kubky a Marie Marčanové (v antologii *Nová ruská poezie 1910–1930; 1932*),³⁵⁰ dosah její tvorby však u nás nikdo neznal.

Změnu v politickém klimatu Sovětského svazu ostatně musel Nezval vnímat již tehdy v Moskvě, i když se to snažil všemožně omlouvat. Jedině, co neodpouštěl, byl záporný vztah k surrealismu, jehož byl vášnivým stoupencem. I ve svých velmi umírněných vzpomínkách vyjádřil podivení nad tím, že z jeho krátkého sjezdového příspěvku vynechali Bretonovo jméno a jak zkresleně otiskli v *Literárních novinách* (*Literaturnaja gazeta*) interview, které jim poskytl. Místo obšírného vysvětlení surrealistického umění ubezpečili čtenáře, že se u nás všichni věnují „zнову a znovu studiu děl Maxima Gorkého“ (53). Podobného charakteru je i Nezvalova poznámka o současných sovětských architektch, kteří budí „empirové sloupy Velkého divadla a nutí je, aby se rozmnožovaly“ (54), nebo jeho zdůrazňování, že i tzv. socialistický realismus si musí uvědomit, „co je příčinou emocionality básnických obrazů“ a že inženýr lidských duší, jímž je podle Stalina spisovatel, musí dobře znát materiál, který má překonstruovat (76). Ještě bolestnější lekce se Nezvalovi dostalo o rok později na Kongresu na obranu kultury v Paříži, kde si sovětská delegace vymohla, aby nesměl vystoupit André Breton a posléze nepustila ke slovu ani samotného Nezvala.³⁵¹ Na přímý Stalinův pokyn se tehdy sjezdu

348 *Poema konca*. In: Kovčeg. Sborník Sojuza ruskich pisatelej v Českoslovakii. Pod red. Val. Bulgakova, S. V. Zavadsckogo, Mariny Cvetajevoj. Praga, Plamja 1926, 3–29. *Poema gory*. In: pařížský sb. *Versty*, No 1, 1926. Velmi intenzivně básnička spolupracovala s pražským časopisem ruské emigrace *Volja Rossii*, kde opublikovala v letech 1922–1932 pětáctyřicet příspěvků. Srov. T. Gladkova, L. Mnuchin, *Bibliographie des oeuvres de Marina Tsvetaeva*. L'institut d'études slaves 1982. V časopise *Volja Rossii* vyšly celkem tři poemky: *Poema žastaty*, 3, 1924, č. 14/15, s. 30–31. *Lestnica*, 5/1926, č. 11, 29–44. *Poema vozducha* 9/1930, č. 1, s. 16–26.

349 Vítězslav Nezval, *Nevídělná Moskva*. In: Týž, *Pražský chodec. Dílo XXXI*, Praha, Čs. spis. 1958, 69.

350 A-Z. *Malý slovník rusko-českých literárních vztahů*. Praha, Lidové nakladatelství 1986, 23–24. Květuše Lepilová, *Epistoljarnoje nasledije junoj poetesy Cvetajevoj i moravskije perevodčiki*. In: Dni Mariny Cvetajevoj – Všenory 2000. Novyje rezul'taty issledovanij. Praga, Slavjanskaja biblioteka 2002, 207–218.

351 Vypovídají o tom Nezvalovy vzpomínky na pařížské léto r. 1935 *Ulice Gât-le-Coeur*. V. Nezval,

zúčastnil i Boris Pasternak, dlouholetý korespondenční přítel Mariny Cvetajevové. Osobní setkání obou přátel však dopadlo jinak. V jejich ochlazení sehrály pravděpodobně svou roli i důvody politické. Situace se o mnoho nezměnila ani po návratu spisovatelky do Sovětského svazu. Její dobrovolná smrt však Pasternakem otrásla.³⁵² Vzhledem k napjaté situaci mezi stoupenci surrealismu a oficiální sovětskou delegací, k níž patřil i Pasternak, nedošlo v Paříži zřejmě ani k nějakému bližšímu kontaktu mezi Borisem Pasternakem a Vítězslavem Nezvalem, který se v citovaných vzpomínkách rozepisuje především o svých schůzkách s Bretonem a ostatními surrealisty včetně Salvátora Dalliho, kterého tehdy poznal jako krásného mladého muže. Nezvalův pobyt byl zkalen také sebevraždou surrealisty René Crevela, které snad, jak se domníval, mohl zabránit svým telefonátem, i náhlým vážným onemocněním Štýrského, jenž musel být na delší dobu hospitalizován.

Při typologickém srovnávání ruské a české poezie vystupuje do popředí především problém verzologický. Změna poetiky v ruské i české básnické moderně byla spjata s hledáním nových rytmických možností, na něž upozorňovala již zkušenost francouzských symbolistů. Systém volného verše, jehož jako první použil Whitman ve *Stéblech trávy* (1855), se však utvářel v české a ruské poezii dosti rozdílně. Ruská poezie mohla vycházet z dlouhé tradice tónického verše, charakteristického rozměru folklorní epiky,³⁵³ která v české literatuře není zastoupena. Český tónický verš vznikl jako varianta verše ruského až za obrození,³⁵⁴ kdy byl folklor natolik populární, že se stal jedním ze zdrojů poezie umělé.³⁵⁵ Tehdy vznikla i tzv. poezie ohlasová. Báseň nabývala podoby písně, kultivována byla lidová balada. Český tónický verš spjatý nedílně s poetikou folkloru proto zůstal v českém metrickém systému exotikem, které bylo uplatňováno především v překladech folklorních textů. Představitelé české dekadence (Karel Hlaváček, Jiří Karásek), symbolismu (Otokar Březina, Antonín Sova) a vůbec celé moderny (S. K. Neumann, Otakar Theer aj.) se od předchozích básnických generací distancovali mimo jiného i programovým užitím volného verše, který nabýval v průběhu svého vývoje odlišné podoby v souznění se svou sémantickou výpovědní hodnotou. Ani v době svého nejmarkantnějšího nástupu v generaci symbolistické nebyl však provázen nějakými manifestačními vystoupeními. Podobně tomu bylo

Dílo XXXI, o. c. 139–230. Zajímavé jsou i posmrtně vydané Nezvalovy nedokončené vzpomínky *Z mého života*. Praha, Čs. spis. 1959.

352 V. Švejcer, *Byt i bytije Mariny Cvetajevovj*. M., SP Interprint 1992, 498.

353 Josef Hrabák, *Nejdůležitější zvláštnosti českého verše*. In: L. I. Tímofejev, *Základy teorie literatury*. Praha, SPN 1965, 425–455.

354 Josef Hrabák, tamtéž. V *Úvodu do teorie verše* (Praha, SPN 1958, 96–99) Hrabák cituje ukázky z *Oblasu písní ruských* F. L. Čelakovského a upozorňuje na marný pokus O. Theera zavést tónický verš do češtiny v dramatu *Faěton* (1916). Za neústrojně exotikum pokládá český tónický verš i Miroslav Červenka v *Dějínách českého volného verše*. Brno, Host 2001, 49.

355 Na složitou evoluci ruského lidového verše a jeho vjemu básníky 18. a 19. stol., kteří mohli vycházet pouze z knižních zápisů a skutečné znění ruské epiky, zvláště bylin, vlastně neznali, upozorňuje M. I. Gasparov v monografii *Sovremenyj russkij stich. Metrika i ritmika*. M., Nauka 1974, 352–371. Rekapituluje rovněž tři hlavní teorie ruského lidového verše, z nichž první zdůrazňuje jeho stopovost, druhá jeho tónický charakter a třetí jeho hudební strukturu. Tamtéž, 352.

i později, kdy čas od času vystupoval do popředí jako jedna z metrických možností.³⁵⁶ Experiment ruské poezie měl jiné základy. Vzhledem k odlišným tradicím ruské verzologie i k rozdílům fonetické struktury ruštiny zde vývoj šel jiným směrem. Inovace ruského verše byla na přelomu století spjata především s postupným narušováním sylabotónického verše v podobě „dolniku“ – verše děleného na jisté úseky (rusky „dolja“). Objevy ruské mladogramatické školy vedly básníky především k experimentům v oblasti fonetiky, lexiky a sémantiky. Stěžejní teoretik ruského symbolismu Andrej Běljy se zabýval problémy ruské metriky především na modelu verše jambického.³⁵⁷ Důkladně však analyzoval sémantické rozdíly ve znění hlásek a samohlásek včetně jejich funkcí při utváření slova a jeho skryté poezie.³⁵⁸ Teorie Bělého do jisté míry koresponduje s objevy ruských futuristů, které mistrně analyzoval Roman Jakobson v citované studii *Nejnovější ruská poezie*. Úsilí ruských futuristů o očistu ruštiny vyústilo v programový purismus, hledající čistou ruštinu v předpetrovské době. Táž snaha vedla k vytváření neologismů a posléze i asémantického, „zaumného“ jazyka. Úsilí o experiment, charakteristické pro ruský futurismus i český poetismus a surrealismus, mělo předeheru v moderně, jak o tom svědčí vývoj poezie Andreje Bělého. Zájemem o sociální tematiku, ale i syžetovostí fejetonistického typu Běljy vědomě navazoval na Nikolaje Alexejeviče Někrasova. V české poezii přelomu 19. a 20. století je sociální tematika nejvýrazněji zastoupena v básnické tvorbě slezského barda Petra Bezruče. Většina veršů *Slezských písní* vznikla v letech 1899–1900 jako protestní song proti útlaku jeho kraje. Bezručův volný verš je založen na principu střídání dlouhých a krátkých veršů, v nichž je vždy zdůrazněno nejvíce sémanticky zatížené slovo. Obdobné tendence lze vystopovat v poetice Andreje Bělého.³⁵⁹ Sociální a politická tematika přitahovala i další autory. Na přelomu století byla charakteristická zvláště pro Josefa Svatopluka Machara. Programního charakteru nabyla počátkem 20. let v tvorbě „proletářského“ básníka Jaroslava Seiferta, v sociálně vyhocených baladách Jiřího Wolkra, v levě orientovaných esejích Josefa Hory atd.

Experimentální tvorba ruských symbolistů a akméistů kulminuje v básnickém díle futuristů, blízkých Apollinairovi stejně jako představitel českého poetismu, vesměs se sdružujících v *Uměleckém svazu Devětsil* (1920–1931).³⁶⁰ Velemír Chlebnikov, jenž spolu s ostatními členy skupiny provokativně odmítal jakoukoli tradici, ve skutečnosti rozvíjí nejrůznější podněty od Puškina přes Gogola až po Whitmana a Nietzscheho. Na něho např. navazuje aforistický styl jeho rané poemy *Zvěřinec* (*Zverinec*, 1909).³⁶¹ Všechny podněty však Chlebnikov přetváří natolik, že je dovádí až na nejzazší mez.

356 Miroslav Červenka, *Dějiny českého volného verše*. O. c. 2001.

357 M. L. Gasparov, *Belyj-stichoved i Belyj-stichotvorec*. In: Andrej Belyj. *Problemy tvorčestva*. M., Sov. pis. 1988, 444–460.

358 Andrej Běljy, *Glossalolija. Poema o zvuke* (ruk. 1917). Berlin, Epoque 1922. Srov. stať V. Grigor'jeva *Ot samovitogo slova ke samovitomu slovosocetanju* (*A. Belyj, V. Chlebnikov, O. Mandelštam*). In: Týž, *Buděljanin*. M., *Jazyki russkoj kul'tury 2000*, 731–736.

359 Srov. M. L. Gasparov, *Belyj stichoved i Belyj – stichotvorec*. O. c.

360 *Česká výtvarná avantgarda dvacátých let Devětsil*. Galerie hlavního města Prahy a Dům umění města Brna aj. Katalog výstavy z r. 1986.

361 D. Kšicová, *Ceseca*. O. c. 230–236.

Tropus se u něho stává samostatným fenoménem jako nos ze stejnojmenné Gogolovy povídky, takže často nabývá funkce básnické postavy. Slovo se mění ve svou zrcadlovou podobu jako v dětské hře, která spolu s folklorem a nejrůznějšími mýty, zasazovanými do běžných reálií, spoluutváří fantaskní svět Chlebnikovy poetiky. Slovo v jeho poezii „ztrácí předmětnost, svou vnitřní a posléze i vnější formu“³⁶² a mění se v hudební entitu. Rytmu Chlebnikov nevěnoval velkou pozornost.³⁶³ Tento úkol na sebe vzal Majakovskij, pro něhož byla zvuková stránka verše maximálně důležitá. Na rozdíl od plachého Chlebnikova byl mužem estrády, který se nemohl obejít bez patosu a mocného hlasu, stejně jako bez své proslulé žluté vesty. Jeho poezie i malířství se utvářely na poetice reklamních sloganů. Největší síly básnické výpovědi však dosahoval až tehdy, když sešel s tribuny a zůstal sám se svým zjitřeným citem, jak tomu bylo zvláště v poemách *Miluji* (*Ljublju*, 1922) nebo *O tom* (*Pro eto*, 1923). Tónického principu využívá Vladimír Majakovskij při utváření svého stupňovitého verše (tzv. „lesenka“). Na rozdíl od folkloru však užívá rýmu.³⁶⁴ Originální metrika veršů Majakovského, jejíž analýze se věnovali přední teoretici 20. století,³⁶⁵ se proto v českých překladech do značné míry ztrácí a nabývá podoby invariantu volného verše. Na problémy českého překladatelství ruské poezie upozorňovali počátkem 20. let mnozí. Jako příklad lze uvést článek ruského teoretika M. Skačkova *O tonice ruského verše*, jenž byl otištěn v citovaném čísle brněnského časopisu *Host*.³⁶⁶ Skačkov se opírá o knihu *O českém verši* R. Jakobsona,³⁶⁷ jenž byl v té době přesvědčen o tom, že česká poezie se vyvíjela pod vlivem různých literatur kromě ruské. (Jakobson ovšem nemá zcela pravdu, protože na vzniku českého tónického verše se podílel F. L. Čelakovský svými překlady a ohlasy ruské poezie.³⁶⁸) Skačkov se domnívá, že velký rozdíl mezi ruskou a českou veršovou tradicí vede k tomu, že se překladatelé snaží vyjádřit smysl, že jim však estetická kvalita originálu uniká. Z hlediska ruské formální školy to byla složka nejdůležitější. Souvisí s tím i přesvědčení ruských futuristů a konstruktivistů o bezprostředním vztahu estetiky, výtvarného umění a literatury. Naopak jakoukoli spojitost literatury s filozofií, etikou a tím spíše s historií oba tyto směry odmítají. Zdůrazňují především funkci slova, jeho zvukovou a stylistickou stránku, neopomíjejí ani písmo a jeho grafické vyjádření.³⁶⁹ Estetické 20. let hovoří o slovesné industrializaci. Vliv konstruktivismu shledávají v kompozici a ve stylu prózy i poezie.³⁷⁰ Ruští konstruk-

362 R. Jakobson, *Novejšaja ruskaja poezija*, o. c. 68.

363 Tamtéž, 34.

364 B. S. Tomaševskij, *O stichbe Majakovskogo*. In: B. S. Tomaševskij, *Stilistika i stichovedenije*. L., Učpedgiz 1959, 471–493.

365 Srov. dvě závěrečné kapitoly v cit. knize M. L. Gasparova *Sovremennij ruskij stich (Vol'nyj chorej i vol'nyj stich Majakovskogo i Akcentnyj stich Majakovskogo)*, 372–468.

366 M. Skačkov, *O technice ruského verše*. *Host* IV, 1924–25, 55–58.

367 R. Jakobson, *O češskom stiche, preimuščestvenno v sopostavleniji s ruskim*. In: *Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*. Vyp. V, OPOJAZ – MLK 1923.

368 Jos. Hrabák, M. Červenka, tamtéž.

369 Jakobson hovoří v citované knize *Novejšaja ruskaja poezija* o výtvarném umění, hudbě a poezii ve vztahu ke slovu, jež se tak stává samostatnou entitou – podle Chlebnikova jde o tzv. „samovitoje slovo“, o. c. 10–11.

370 M. Skačkov, tamtéž, 58.

tivisté věnovali pozornost i teorii verše. Podrobným výzkumem verše z hlediska jeho rytmické podoby zvláště deklamací upozornili na takové metrické útvary, jako jsou taktovik, který je spolu s útvarem zdůrazňujícím akcent ještě volnějším útvarem než je tomu u dolniku.³⁷¹ Petrifikace formy měla u ruských formalistů vliv i na jejich teorii překladu. Do značné míry to souvisí s kultivací automatického zápisu, s pojetím tvorby jako hry a posléze i s využitím podvědomí. To vše bylo příznačné i pro českou experimentální poezii 20. a 30. let, jež rozvíjela podněty dadaismu a posléze i surrealismu.

Jako příklad zajímavé ruské paralely hravosti českého poetismu lze uvést Mandelštamovu básně o měsíci, jejíž tři redakce a časové rozpětí třinácti let svědčí o básníkově zaujetí touto tematikou. Obdobný příklad poetiky je možné nalézt u V. Nezvala. Záměrně volím básně, kterou s Mandelštamovým textem spojuje dětská obraznost. Z druhé rozšířené varianty Mandelštamovy básně o čtyřech slokách, uvedených prologem, cituji dvě závěrečná šestiverší.

Osip Mandelštam:

*На луне нет дорог
И везде скамейки,
Поливают песок
Из высокой лейки —
Что ни шаг, то прыжок
Через три скамейки.*

*Cesty nejsou na Luně,
jen lavičky v parku,
kropí písek příhodně
z pípy na hydrantu. -
Každý krok jeden skok
přes tři lávky v parku.*

*У меня на луне
Голубые рыбы,
Но они на луне
Плавать не могли бы,
Нет воды на луне,
И летают рыбы...*

*Pěstití na Luně
namodralé ryby,
protože na Luně
plavat nemohly by,
bez vody na Luně
musí létat ryby.*

(Камень, 1914–1927)

Vítězslav Nezval, *Čechy*
*Na louce stojí prastarý úl
dva draci se nad ním vznáší
Pocestný zabodl do květináče hůl
Květy jsou obsypány krupicovou kaší*

*Na stromě stojí něžná klec
praporek vlaje s její střechy
a pod ním zpívá pastevec
To jste vy zelené Čechy*³⁷²

(Nápisy na hroby, 1926)

371 M. L. Gasparov upozorňuje na práce svého učitele A. P. Kvjatkovského a řady dalších. In: *Sovremennyyj russkij stich*. O. c. 294–351.

372 Osip Mandelštam, ... *na lune ne rastet*. In: Týž, *Sobranije sočinenij v trech tomach*, t. 1, *Stichotvorenija*, Washington, Meždunarodnoje Literaturnoje Sodružestvo 1967, 37. Vítězslav Nezval, *Čechy*. In: Týž, *Dílo I, Básně 1919–1926*. Praha, Čs. spis. 1950, 190.

Princip obraznosti je v uvedených textech obdobný, i když v prvním případě jde o vědomou fikci. Oba autoři začleňují atributy všední reality do nevšedních souvislostí a vytvářejí tak poetický svět imaginace, protože u skutečných básníků slovo nabývá magického významu. Není proto divu, že řada badatelů, kteří se s odstupem času věnují srovnání moderny s avantgardou, nacházejí kromě diferencí i celé vrstvy shod a souvislostí.³⁷³ Znovu se tak přesvědčujeme o hluboké provázanosti vývoje umění, který se projevil i v dílčích básnických projevech ruské a české poezie, i když jejich vývoj skutečně probíhal v samostatných soustředěných kruzích.

373 Srov. sborníky vydávané Uměnovědným ústavem v Moskvě, citované v první kapitole, nebo sborník z konference v Postupimi (Potsdam) *Vrchlický und der tschechische Symbolismus*. O. c.

