

Kšicová, Danuše

**Proměny básnické sbírky : (genealogie Popele Andreje Bělého)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 1999, vol. 48, iss. X2, pp. [25]-36*

ISBN 80-210-2072-5

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/102882>

Access Date: 27. 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.

DANUŠE KŠICOVÁ

## PROMĚNY BÁSNICKÉ SBÍRKY

(Genealogie Popele Andreje Bělého)

Jsou básníci, přesvědčení o tom, že báseň je výrazem plynoucího času, který nelze vrátit, a proto své verše nikdy nemění. Takovým programovým impresionistou byl např. Konstantin Balmont. Jiní své verše cizelují k naprosté dokonalosti. Jsou však i takoví, kteří dráždí současníky, neboť své texty pokládají za stavebnici lega, jíž lze dát vždy nový tvar. A právě k takovým autorům patřil věčný experimentátor Andrej Bělyj. Ve dvacátých letech se dokonce uvažovalo o vzniku společnosti chránící dílo Bělého před jeho autorem. Každá reedice vedla Bělého k důkladné revizi díla předkládaného k tisku. Tak vznikla např. dvojitá verze románu *Petrohrad* (1916; 1922) i jeho neúspěšná dramaturgizace *Smrt senátora* (*Gibel' senatora*, vyd. 1968). Tak tomu bylo i s jeho básnickou tvorbou.

Bělyj je autorem šesti sbírek, koncipovaných jako kompozičně propracované celky. Zvláště první tři procházely značnými proměnami. Markantně se to projevilo u druhé, již vyzrálé sbírky A. Bělého *Popel* (*Pepel*, 1909), jež vznikla podobně jako následující kniha básní *Urna* (*Urna*, 1909) v záměrné opozici proti lyrickému okouzlení rozbřeskem života, zhmotněnému v rané knize *Zlato v azuru* (*Zoloto v lazuri*, 1904). Struktura i sémantika sbírky *Popel* vyplývá ze záměrné návaznosti na tvorbu Nikolaje Někrasova. Odpovídá tomu již volba mota z Někrasovovy básně *Každým rokem mi ubývá síl* (*Čto ni god — umen'sajutsja sily...*, 1861). 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 (*Deravnja*). V symbolické pavučině (*Pautina*) uvízlo město (*Gorod*), zachvácené bláznivým křepčením (*Bezumije*). Jen občas se protrhne nebe a zazáří slunce. Tomu napovídá název šestého cyklu (*Prosvety*). Název sedmého celku *Ubožáci* (*Goremyki*), jako by naplňoval zlidovělé někrasovovské dvojverší *Семь бед — одуh омаем*, tak charakteristické pro dobu první ruské revoluce r. 1905, provázené krví a požáry. Nadarmo nepřipomíná proslulá báseň Bělého *Veselí v Rusku* (*Vesel'je na Rusi*, cyklus *Rusko*) satanský tanec z tajného cyklu Goyo-

vých 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 nejpádnějším argumentem je perzonifikovaná Smrt, tvořící součást závěrečného rýmu. Dramatismus prvního cyklu je umocňován líčením neustálého pohybu. Cestuje se tu v železničním vagónu, umožňujícím pohled do krajiny i do hlubin vlastní duše. Hrdiny *Ruska* jsou uprchlí či propuštění trestanci, nacházející uklidnění v prostorách povolžských stepí (*Vězni — Arestanty*), kvartální pijáci či podruhové, kteří zcela bez prostředků prchají do krajiny (*Byl — Bur'jan, Podruh — 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 dramatickosti. 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 *Veselí 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 provdali 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. Přizračné podoby nabývá i motiv maškarního plesu, v němž jako jedna z masek vystupuje sama smrt (*Maskarad, Arlekinada, V Letnem sadu*). V pohřeb se mění i pouliční demonstrace (*Pohřeb, 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 strukturních znaků ruské moderny a rané avantgardy.<sup>1</sup>

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 odporováním 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: „Жемчужная заря не выше

<sup>1</sup> Srov. D. Kšicová: Secese. Slovo a tvar. Brno, MU 1998, s. 34–36, 232–236.

кабака, потому что то и другое в художественном изображении — символы некоей реальности: фантастика, быт, тенденция, философическое размышление predeterminedeny в искусстве живым отношением художника. И потому *действительность* всегда выше искусства; и потому то художник — прежде всего человек.“<sup>2</sup>

Bělyj tak zahajuje linii ruské pezie, kterou paralelně s ním rozvíjí Anna Achmatovová. I on totiž píše „skryté romány“, o nichž v souvislosti s Achmatovovou mluví Osip Mandelštam,<sup>3</sup> 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, ličících do naturalistických detailů bídu a beznaděj ruské provincie. Obyvatelé zapadlých stepních oblastí se pohybují v přízračném kruhu stereotypní práce, alkoholismu a beznadějného 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 a chudá nevěsta řeší finanční situaci rodiny sňatkem či milostným poměrem s ohyzdným starcem. Bělyj často užívá metafory pavučiny, pavouka a odporného hrbáče. Cyklus *Město*, tématem zimy blízký čtvrté Symfonii A. Bělého *Pohár metelic* (*Kubok metelej*, 1908) koresponduje s dikcí básnické tvorby blízkého přítele a posléze i milostného rivala A. Bělého — Alexandra Bloka. Sbírkou *Popel* ostatně do značné míry vyjadřuje pachučí hořkosti, jež básníkovi zbyla po nešťastném vzplanutí k Blokově manželce Ljubov, rozené Mendělejevové. Kromě souvislostí čtvrté symfonie se sbírkou *Popel*, na něž autor sám upozorňuje, se však nabízí ještě jedno srovnání, a sice s proslulým prvním románem Bělého *Stříbrný holub* (*Serebrjanyj golub*, 1910), vznikajícím prakticky 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 zánrově 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. Zrodila se z protikladu světa bohatých a chudých, vzdělaných a negramotných, jemného vkusu provázejícího filigránskou krásu, jež je konfrontován se svůdnou neodbytností rudimentální erotiky. Tančící dáma se stříbrnou

<sup>2</sup> Vmesto predisllovija (k sb. *Pepel*, 1909). V sb. Andrej Belyj: *Stichotvorenija i poemy*. Moskva, Leningrad 1966, 543 s. Tohoto vydání užívám i nadále.

<sup>3</sup> Osip Mandelštam: *Pis'ma o russoj poezii*, v jeho kn. *Slovo i kul'tura*. Moskva 1987.

vlečkou, kroužící na lesklém parketu je vnímána na pozadí beznadějného postavení protestujících chudých (*Ukor — Výčitka* 1909). Na opozitu je budována i kapitola *Dvě* v románě *Stříbrný holub*, v níž jsou půvab, něha a naivita Káti srovnávány formou paralelismu s živočišnou přitažlivostí vyzrálé Matrony. V nerovném boji podléhá bezbranná Káta i rozporuplný hrdina Darjalskij. Téma popela se stává vůdčím leitmotivem Kátiny proměny. Místo jabloňových lístků, k nimž byla Káta přirovnávána na počátku vyprávění, stává se zlomeným stéblem omotaným tenkou pavučinou, tonoucí v modropolelavém oparu.<sup>4</sup>

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 holub* apokalyptické podoby. Verše z Bělého básně *Maškarní ples* (*Maskarad*, 1908) předcházejí v symbolické podobě sugestivní scéně kolektivní rituální vraždy, jíž končí *Stříbrný holub*:

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

*С милой гостьей: желтой костью  
Щелкнет гостья: гостья — смерть.  
Прогрозит и лягнет злостью  
Там косы сухая жердь.<sup>5</sup>*

V románě pak téma smrti vystupuje v děsivě konkrétní podobě:

„Петр видел, как медленно открывалась дверь и как большое темное пятно, топотавшее восемью ногами, вдвинулось в комнату....“

„Бац: ослепительный удар сбил его с ног; качаясь, он чувствовал, что уж сидит на корточках: бац — удар еще ослепительней; и ничего; рвануло, сорвало.“<sup>6</sup>

Osudová beznaděj kruté doby zaznívá rovněž v závěru sbírky *Popel*, kdy čas unášejí bílé koně cválající do neodvratnosti (*Uspokojenije*, 1905).

V následujících letech prošla sbírka *Popel* několikerou proměnou. Určitý náznak je patrný již v neuskutečněném vydání *Sbírky veršů* (1914; 1997).<sup>7</sup> Realizaci tohoto edičního záměru, nad nímž básník pracoval z popudu petrohradského vydavatelství Sirin za svého pobytu v Dornachu, zabránilo vypuknutí první světové války. Nakladatel M. I. Tereščenko totiž pokládal za svou vlasteneckou povinnost věnovat své prostředky politicky aktuálnějšími záležitostem než bylo

4 A. Belyj: *Serebrjanyj golub'*, o. c., s. 79–80, 128.

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

6 A. Belyj: *Serebrjanyj golub'*. Moskva, Izd. Respublika, s. 1995, 229.

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

vydávání děl moderních autorů, jako byli A. Remizov, A. Blok, F. Sologub či V. Brjusov. Tak se stalo, že např. ze zamýšleného pětadvacetidílného vydání Brjusovových děl vyšlo jen několik svazků.<sup>8</sup> Andrej Bělyj vydával své práce v moskevském nakladatelství 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.<sup>9</sup> Nakladatelství chtělo znovu vydat román *Stříbrný holub* 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 Bělyj 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 (Prežde i teper')* s verši z r. 1903. Třísvezkové vydání básní zahrnuje tvorbu z let 1901–1914. Básně ze sbírky *Popel* jsou rozděleny do druhého a třetího dílu, počínaje r. 1904. Vzhledem k tomu, že záměrem Bělého bylo tentokrát vytvořit analogicky s třísvezkovým vydáním veršů A. Bloka jakýsi třídílný román ve verších,<sup>10</sup> setkáváme se ve druhém a třetím dílu 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 i Podmoskov'je*. Z původních cyklů *Urny* zachoval autor pouze soubor *Tristii*. Pro cyklus nesoucí tradiční ruský název reflexivní lyriky *Dumy (Úvahy)* volil příbuzný termín *Razdum'ja (Rozjímání)*. Až na některé výjimky, jako je syžetová báseň *Telegrafista*, vypustil Bělyj 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.

Takto je koncipován poválečný soubor veršů Bělého, jenž vyšel r. 1923 ve vydavatelství Z. I. Gržebina, které mělo své zastoupení v Berlíně, Petrohradě a Moskvě. Toto unikátní vydání se stalo dostupnějším až po jeho reprintní reedici z r. 1988. Předmluvu k němu psal autor ještě v Berlíně, kam se dostal na oficiální povolení r. 1921 a kde strávil dva roky.<sup>11</sup> Tento text, nazvaný tradičně

<sup>8</sup> V. Brjusov: Polnoje sobranije sočinienij i perevodov. S. Peterburg, Sirin 1913–14. Vyšly pouze svazky 1–4, 12–13, 21.

<sup>9</sup> Srov. A. V. Lavrov: Sobranije stichotvorenij. Kniga iz archiva Andreja Belogo. In: Andrej Belyj: Sobranije stichotvorenij, 1914 g., o. c., s. 313–345.

<sup>10</sup> Tamtéž.

<sup>11</sup> Básník se chtěl setkat se svou ženou Asjou, rozenou Turgeněvovou, jež zůstala v Dornachu, když on sám byl nucen vrátit se na povolávací vojenský rozkaz do Ruska. Když se ukázalo, že žena se k němu již nevrátí, uvažoval o pobytu v Praze. Marina Cvetajevová mu na jeho žádost dokonce opatřovala byt. Pak se však rozhodl vrátit domů. O svém dvouletém pobytu v Berlíně psal dosti kriticky v knize črt *Jedno z obydlí království stínů (Odna iz obitelej carstva tenej, Leningrad 1924)*. I to byla daň nelibostné doby. Život politických navrátilců vedl nutně k řadě kompromisů. Srov. K. V. Močul'skij: Andrej Bělyj. Paříž, Imca-Press 1955.

*Místo předmluvy (Vmesto predislovija)*, potvrzuje, že systém tvorby Andreje Bělého se utvářel již v jeho *Symfoniích*.<sup>12</sup> I tentokrát totiž básník zdůrazňuje, že jednotlivá báseň nemá plnou sílu výpovědi. Ta se naplňuje až když jsou verše zařazeny do určitého celku, jako je cyklus veršů nebo poema. Analogii autor spatřuje opět v hudbě — v písňových cyklech, jaké psal Schumann nebo Schubert, nebo v žánru symfonií typu děl Beethovenových.<sup>13</sup> Mluví o „poemě duše“ a zdůrazňuje, že vše co napsal, tvoří román ve verších, jehož obsahem je básnickovo „hledání pravdy“.<sup>14</sup> Ve vydání z r. 1923 se Bělýj 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 Bělýj řadí do oddílu *Posle Zvezdy*. Již v předmluvě ovšem upozorňuje na to, že nedodrží striktně původní rozložení básní do jednotlivých sbírek. Tak je tomu i v nové kompozici sbírky *Popel*. Bělýj 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 poemu námětově blízké Někrasovovi (*Železnice — Železnaja doroga*, 1908), ale i Korolenkovi. Žánru povídek a črt o tulácích a uprchlých trestancích z pera tohoto věčného štvance odpovídají poemu — *Tulák (Brodjaga*, 1906–08) a *Osika (Osinka*, 1906). Poslední z nich je sice věnována A. M. Remizovovi, tématem sebevraždy je však blízká i známé sociologické analýze T. G. Masaryka. Bělýj, 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 tam byla zakomponována částí svých veršů nám již známá báseň líčící život telegrafisty. Témata pohybu a neustálých proměn, geniálně vyjádřené filozofickým systémem Bergsonovým, jsou charakteristická 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.<sup>15</sup> 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 posvatným 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

<sup>12</sup> D. Kšicová: Hudební princip Symfonií Andreje Bělého. In: *táž: Poema za romantismu a novoromantismu*. Brno, UJEP 1983, s. 145–152.

<sup>13</sup> A. Belyj: *Vmesto predislovija*. In.: *Týž: Stichtovorenija. Apparat A. V. Lavrov*. Moskva, Kniga 1988, s. 5–9.

<sup>14</sup> *Tamtéž*, s. 9.

<sup>15</sup> Srov. scénu s utopencem, jehož tělo odstrkávají loďaři v jeho románě *Foma Gordějev*.

od většiny ostatních básní sbírky v ní Bělyj rozšířil princip nepravidelného členění veršů, jenž někdy tvoří jednotlivá slova, na celou poemu. Příjemně tak narušil převládající systém čtyřverší, vesměs spojených střídavým rýmem za použití klasické sylabotoniky. V poemě *Osika*, bohaté na dialogy stromu či rostlin a člověka, charakteristické pro folklor, Bělyj předjímá v mnohém styl pozdější poemy Bloka *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, широкие поля.  
Гої, еси, всяя Руси поля.*

*Не поминайте лихом  
Бобыля!*<sup>16</sup>

Druhá část takto stylizované sbírky *Popel* inzeruje již svým názvem *Dříve a nyní (Prežde i teper')*, že půjde o sepětí s řadou veršů z předchozího období, především z optimistické sbírky básníka mládí *Zlato v azuru*. Mnohé z básní Bělyj ostatně přejímá z obdobného cyklu, zařazeného v neuskutečněném vydání nakladatelství Sirin do prvního dílu s vrocením 1903. V úvodním slově k vydání z roku 1923 však básník zdůrazňuje, že i v těchto verších zůstává dominantní pocit zmaru, vyjadřovaný symbolem popela, mrtvé masky, pod níž se skrývá sama smrt.<sup>17</sup> Tentokrát však Bělyj 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 (Ob'jasnenije v ljubvi)*, *Menuet*, *Rozloučení (Proščanije)* a *Nemilost (Opala)*. Graciéznost času menuetů a vyznání v růžích 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 — Zabróšennyj dom*, 1903) či stesku starých moskevských domů (*Starý dům — Starinnyj dom*). Milostná setkání mají často charakter sentimentálních romancí (*Sentimental'nyj romans*) nebo stylizovaných milostných hrátek maskovaných dam a kavalírů. Není divu, že celý cyklus uzavírá již zmíněná báseň *Maškarní ples (Maskarad)*, 1908, v níž prázdnými sály, kde dozněla hudba, probíhá domino se zkrvaveným nožem.

Poslední variantou *Popele* (Moskva 1929) je samostatná sbírka označená jako druhé přepracované vydání. Bělyj se v ní vrátil k původní sociálněpolitické 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 Bělyj po dvaceti letech počítat. Přibyly nejen nezbytně vulgárně politologické formulace o kapitalismu a revolučním boji, ale i závěrečné didaktické poučení o rozdílu mezi autorským

<sup>16</sup> A. Belyj: *Osinka*. In: Týž: *Stichotvorenija*, Moskva, Kniga 1988, s. 161.

<sup>17</sup> Tamtéž, 169.



a lyrickým já. Bělyj pokládal za nutné upozornit na to, že hrdiny jeho básní *Po-druh* či *Tulák* není on sám:

„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 полям, но изучавшего проблемы логики и стиховедения.

Андрей Белый, Кучино, 28 года. Ноябрь.<sup>18</sup>

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 odsunutě prací nad *Urnou* a dalšími díly.<sup>19</sup> 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 symfonie. Tak je tomu i v daném případě. 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 tak stává *Zpustlé 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 poltch* (*V poljach*), zatím co na závěr je umístěna *Zlá vesnice* (*Zlaja derevnja*) — důstojný pandán *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 v té době žil v moskevské provincii. Očití svědkové ještě počátkem osmdesátých let líčili, jak ostražitě přijímala neznámé návštěvníky druhá Bugajejova manželka.<sup>20</sup> A v tomto duchu je koncipována celá sbírka. V nenávratnu zmizely pánové v cylindrech a dámy v stříbitých 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*, rozbitých na dvanáct hořkých strok, následují za tvrdým výkřikem „Umírej!“, zaznívajícím z polí experimentální verše plné neologismů. Ve třetí sloce je pozměněna pouze první sloka. Spolu s rozložením ostatního textu však nabývá nového významu:

<sup>18</sup> Andrej Belyj: Predislovije. Pepel. Stichi. Moskva, Nikitinskije subbotniki, 1929, s. 7.

<sup>19</sup> Bělyj uvádí jmenovitě básně: Dekabr', Pomojnaja jama, Japonec voz' mi, jež podle jeho názoru dokreslují atmosféru tehdejší doby.

<sup>20</sup> Srov. diskuse na konferenci, pořádané na jaře r. 1981 v Puškinském domě v Leningradě.

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

Bělyj 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*. Líčí stepní krajinu bičovanou deště, v níž bláznivá zlá smrt není již přítelkyní jako u Fjodora Sologuba.<sup>21</sup> I Bělyj prosí o její zásah, ne však proto, aby získal tvůrčí svobodu, ale aby byl zbaven kletby:

*Отголоски собачьего лая...*  
*Тучи — взануски. Небо — взадуй...*  
*Коловерть, —*  
*Сумасшедшая, злая...*  
*Смерть, —*  
*Пади: и меня — расколдуй.*

08 (25)<sup>22</sup>

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)*, v níž vidí autor jediné východisko z pocitu naprostého zániku:

*Туда — где смертей и болезней*  
*Лихая прошла колея, —*  
*Исчезни в пространство, исчезни,*  
*Россия, Россия моя!<sup>23</sup>*

Beznaděj rozvrácené země je vyjadřována téměř ve všech verších prvního cyklu. Srovnáme-li tento jinotaj s politicky poplatnými formulacemi cestovních zápisků Bělého z Berlína *Jedna z obyvatel carství stínů*, jimiž Bělyj platil 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*. Zázitky z revoluce r. 1905, rusko-japonské války i Říjnové revoluce vytvořily jednu monotonní 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 Bělým v *Symfoniích*, jsou verše Blokova pobratima Bělého, psané po zkušenostech občanské války, výpovědí o světě, v němž zemřela naděje.

21 Srov. jeho báseň „Nastalo vremja čudesam“ ze sb. „Plamennyj krug“, 1908.

22 Andrej Belyj: *Rossija*. In: Týž: *Pepel*, o. c., s. 13–14. Dvojitý vřočení básně odpovídá autor-skému komentáři z citované předmluvy k témuž vydání sbírky. Bělyj tak označil všechny básně, jež pro druhé samostatné vydání přepracoval.

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

Depresivní tónina je charakteristická i pro druhý cyklus *Mrtvé město*, jenž je dvaceti pěti zařazenými básněmi největším a nejvíce proměněným celkem sbírky. Byly do něho zařazeny jednak básně, jež původně ve sbírce nebyly, jednak verše 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 básni 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... Задержъ... Замин...  
Тресни и дребездень Пресни...  
Гулы орудия ...*

– Мин!

(„Декабрь“, 08/25)

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

(„Помойная яма“, 06/25)<sup>24</sup>

Páchnoucí odpadková jáma jako symbol násilí a zvůle předznamenává v poezii Bělého hrůzu zdokonalujících se koncentráků. V jednom z nich v okolí Vladivostoku skončil koncem 30. let podle jedné z verzí právě vedle tak nechutného místa uštvaný básník Osip Mandelštam. Téhož symbolu použil Bělyj i v reminiscenční básni inspirované rusko-japonskou válkou (*Japonský zábor. Japonec voz'mi*, 06/25). Téma politické zvůle s sebou neslo řadu dalších námětů: zrady a msty, vězňů a zoufalého veselí nad propastí, nové varianty dvojníků, masek a polomasek, ubohých harlekýnů a maškarád, končících smrtí. Autor přetváří i verše, které změnou letopočtu neoznačuje, jak je tomu např. v básni *Moskevský dům (Moskvoskij dom)*, která je rozšířenou a zdramatizovanou variantou někdejších veršů *Starý dům (Starinyj 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 pláňemi pokrytými ukřižovanými (*Rozvrat, Razval*, 1916).

Třetí část sbírky *V polích* navazuje vžitým archetypem rovinatého Ruska na cyklus úvodní. K molové tónině prvních dvou částí patří několik úvodních básní, např. *Vězňové (Arestanty)* nebo *Vyhnanec (Izgnannik)*. Současně však do tohoto cyklu přešlo něco z optimismu někdejšího *Štrání (Prosvety)*. Objevuje se v něm téma prostých přírodních nálad, lásky, milostných hříček i marných námluv postarších boháčů. Nostalgie rozvrácených venkovských sídel tam nabyla

<sup>24</sup> A. Belyj: *Pepel*, o. c., s. 67–68.

reality porevoluční doby (*Šlechtické sídlo — Usad'ba*, 1903/25). 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 starce, kupujícího si 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 dramatickost, 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 poemy, i když v ní žánrové označení chybí. Proslulá báseň *Veselí v Rusku* je tentokrát otištěna pod realistickým názvem *Pijatika (Pjanstvo)*, 1906). S ní korespondují verše z básní *Šibenice (Viselica)* nebo *Býlí (Bur'jan)*. 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 —  
Над Сибирью, да над Доном, да над Волгою.*

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

*Все-то он гупорит, все-то сказы сказывает,  
Все-то посохом, сердешный, вдаль указывает:*

*На житье-бытье де ропрькое да оховое  
Нападало тенью чучело гороховое.*

(1906)<sup>25</sup>

Do obdobných dvouverší, jaké jsou charakteristické pro citovanou báseň, Bělyj v poslední verzi své sbírky přetvořil původní čtyřveršové strofy. V souvislosti s tím měnil i rýmovou strukturu — z původního střídavého rýmu vytvářel rým sdružený, charakteristický pro ruskou častušku. Jindy verše rozkládal do sloupců, odlišujících přímou řeč postav atd. Nová sémantika si nutně vyžadovala i proměny básnické formy. Bělyj sice zůstává v podstatě stále věrný tradiční rýmované sylabotonice, jeho verš však nabývá na úspornosti a dynamičnosti. Je básnicky silnou výpovědí o nové době. Mnohé skutečnosti, jež by si vzhledem ke svému politickému postavení nemohl dovolit, vyjadřuje jinotajem.

<sup>25</sup> A. Belyj: *Pesenka kamarinskaja*. In: *Pepel*, s. 181–183.

Místo dvacet let staré poezie předkládá čtenářům dílo fakticky zcela nové, emocionálně působivé a politicky útočné.

## МЕТАМОРФОЗЫ СБОРНИКА СТИХОТВОРЕНИЙ Генеалогия Пепла Андрея Белого

А. Белый принадлежал к поэтам, которые работали над своими произведениями в течение всей жизни. Наглядным примером может служить один из лучших его сборников *Пепел*. Предметом данного исследования является сравнительное изучение всех прижизненных изданий *Пепла* (1909, 1923, 1929), в том числе также поэтом подготовленного, но только недавно изданного *Собрания стихотворений* (1914; 1977). Результатом сопоставления всех вышеупомянутых текстов является следующее: Изменяя структуру стиха, Белый актуализировал его содержание, наполняя произведения злободневными проблемами новой реальности. Многие стихотворения были им написаны сызнову, перегруппировка и шлифовка ранних стихотворений, часто сокращаемых или дополняемых новыми стихами, вела к созданию фактически новых поэтических текстов. Поэт мог, таким образом, под маской сборника двадцатилетней давности выразить многое, что было бы для современной цензуры не приемлемым. Новые издания сборника *Пепел*, особенно последняя редакция 1929 г., свидетельствует о том, что мнимое переиздание старого сборника было своеобразной мистификацией с явным политическим подтекстом.