

Kučera, Petr

Rainer Maria Rilke a Marina Cvetajevová

In: *Moderna - avantgarda - postmoderna*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2003, pp. 271-280

ISBN 8021031182

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132623>

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.

RAINER MARIA RILKE A MARINA CVETAJEVOVÁ

PETR KUČERA (PRAHA)

Ruská kultura zažívá na přelomu devatenáctého a dvacátého století období zvlášť příznivé pro přejímání a přetváření podnětů ze světové literatury (antické řecké, renesanční italské, novodobé španělské, anglické, francouzské aj.). Zásadní význam, a to nejen v 19. století, ale od období vrcholného středověku, má pro ruské prostředí kultura německá. Významnou roli hraje v 19. století vedle literatury také německá filozofie.

Specifikum ruské kulturní situace přelomu století charakterizuje výstižně Miluše Zadražilová - jako schopnost kombinovat cizí podněty a dál je rozvíjet těmi nejpřekvapivějšími směry. Ruský přelom století nebyl podle autorky trpnou nápodobou západoevropské moderny, nýbrž unikátním fenoménem světové kultury¹.

Podobně jako i jinde v Evropě spoluutvářely v Rusku myšlenkový kontext druhé poloviny devatenáctého století filozofické texty Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho. Základní myšlenku Schopenhauerova spisu *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1. díl 1819, 2. díl 1843, rusky v překladu A. Fetova 1881), tzn. zpochybnění zákonů kauzality, zprostředkoval v originální umělecké transformaci Lev Tolstoj v románech *Vojna i mir* a *Anna Karenina*. Schopenhauerovo pojetí hudby inspirovalo myšlení ruských symbolistů (srov. např. stati K. Ejgese v časopise *Zolotoje runo*).

V kontextu ruského myšlení a umění přelomu století silně rezonovala také tvorba Friedricha Nietzscheho. Nejpopulárnější - a nejen v Rusku - byl metaforicky zatížený text *Also sprach Zarathustra* (rusky ve dvou překladech z roku 1898²), který inspiroval řadu symbolistických i avantgardních děl tematizujících dobově módní mýtus o proroku, který sestoupil z velehor, aby zvěstoval příchod nového člověka.

Východní idea věčného návratu se objevuje v ruské literatuře v metamorfované podobě křesťanské spásy v dílech symbolistů, např. v básnické sbírce Fjodora Sologuba *Plamennyj krug*. Aluzi na zmíněný Nietzscheho text jsou *Simfonii* Andreje Bělého. Friedrich Nietzsche se také nemalou měrou podílel na zprostředkování děl Richarda Wagnera ruskému kulturnímu prostředí. Wagneriánský mýtus vyvrcholil v Rusku počátkem dvacátého století (zejm.

¹ ZADRAŽILOVÁ, Miluše, Ruská literatura přelomu 19. a 20. století, Praha 1995, s. 36.

² Tamtéž, s. 39.

operními inscenacemi nibelungovského cyklu). Ruským mlad-symbolistickým koncepcím poskytlo významný podnět Nietzscheovo dílo *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, které zaujalo ruské literáty protikladem umění apollinského a dionýského. Kupř. pro studie a stati uveřejněné v knize Vjačeslava Ivanova *Ellinskaja religija stradajuščego boga* a disertační práci *Dionys i pradionisijstvo* byl Nietzscheho spis významnou inspirací.³

Součástí kulturního kontextu ruské moderny byla díla německých romantiků (zprostředkovávaná jednak přímo, jednak francouzskou literaturou, v níž německý romantismus sehrál nezanedbatelnou roli), ale i autorů výmarské klasiky. Opět lze zmínit Vjačeslava Ivanova, který překládal do ruštiny díla Novalisova a svým rafinovaně archaizujícím stylem předjímal experimentátorství avantgardních básníků.

Zatímco v kruzích ruské intelektuálních a uměleckých kruzích mohla recepce německé kultury - a tedy i děl R.M. Rilka - probíhat bez větších překážek, v opačném směru byla situace podstatně komplikovanější.

Rainer Maria Rilke patří k nemnohým umělcům, kteří se při poznávání ruské kultury snažili konfrontovat tradiční západní představy o Rusku, ruském člověku a jeho duši s vlastními - a co nejautentičtějšími - zkušenostmi. Rilkovy výroky o Rusku prostupují všemi žánry jeho umělecké a publicistické tvorby - vyskytují se v básních, prózách, deníkových záznamech, dopisech aj. Erika Greber přispěla rilkovskému bádání zajímavým názorem, že Rilkův obraz Ruska lze chápat jako specifickou variantu mýtu o „ruské duši“ - variantu, pro niž je příznačná silná afinita ke slavjanofilským koncepcím Ruska (jejichž krajností je pojetí „ruského“ jako „obecně lidského“)⁴. V Rilkově obrazu Ruska nalézá E. Greber výrazné rysy synkretismu a multikulturního zvrstvení⁵ - tento obraz tvoří jednak německá klišé, jednak ruské informace (také poznamenané stereotypy) zprostředkovávané ponejvíce přítelkyní Lou Andreas-Salomé, která pocházela z Petrohradu z kruhů pobaltských Němců s francouzským zázemím.

Obraz Ruska jako zdravého středověkého světa dosud nenarušené zbožnosti, resp. ve filozofickém a uměleckém kontextu jako předmoderního světa, který tvoří protiklad moderní západní civilizaci, v Rilkových úvahách u Rusku s postupujícími osobními zkušenostmi sice poněkud slábne, ale nikdy zcela nemizí. Navzdory jistému sklonu k idealizování všeho ruského vytěžil Rilke ze studia ruské kultury pro svou vlastní tvorbu mnohé - kupř. právě archaické postupy ruských malířů ikon.

³ Tamtéž, s. 100.

⁴ GREBER, Erika, "Nur angesichts Rußlands": Rilkes Rußlandansichten als künstlerische Einsichten, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1977), s. 251.

⁵ Tamtéž, s. 251.

Z estetického hlediska jde v této souvislosti v první řadě o principy multiperspektivity a aperspektivity jako paralely ke středověkému principu tzv. „převrácené perspektivy“. V básnických textech R.M. Rilka z přelomu devatenáctého a dvacátého století se lze s využíváním tohoto principu opakovaně setkat. E. Greber sice upozorňuje na vzdálenost, která dělila svět Rilkových obrazů (ale i teorie umění přelomu století) od světa středověkých ikon v rovně tematické a ideové, příbuznost v organizaci obrazu však podle autorky umožňuje i mezi těmito v řadě aspektů odlehlými uměleckými jevy odhalit strukturální afinitu.⁶

Po svém návratu z Moskvy píše Rilke v dopise z 28. května 1899 Jeleně Voroninové, že se ponořil do studia ruských obrazů svatých, zobrazování Krista a madon (zkoumá např. čím se liší Vladimírskaja od madony ve Smolensku). Rilke je přesvědčen, že „ruské věci“ (die russischen Dinge) poskytují nejlepší obrazy a jména pro jeho osobní pocity a stavy⁷. V období mezi první a druhou cestou do Ruska Rilke celý rok intenzivně studoval nejen ruský jazyk (aktivně sice nemluvil, ale četl, rozuměl a začínal překládat ruskou literaturu a dokonce psát ruský básně), staré ruské malířství a ruskou literaturu 19. století.

Rilkovo objevování „ruské duše“ ústí v této době do řady nadšených generalizací (např. „všechny zážitky ruského lidu jsou náboženské povahy“), přičemž umělci údajně připadá v procesu kultivace důležitá úloha spolupřítivat s lidem tyto sny a touhy a naplňovat je novým obrazným obsahem.⁸

Představy Boha jsou v Rilkově poezii často velmi neobvyklé, s biblickými předlohami nemají téměř nic společného. Pro Rilka je Bůh „za věcmi“ (hinter den Dingen), „tam, kde se otepluje a šerí“ (dort, wo es ganz warm und dunkel wird“)⁹. Zajímavý je v této souvislosti postřeh Konstantina Asadovského, že Rilke vytváří protiklad mezi byzantsko-ruským malířstvím ikon (jehož základním prvkem je tmavé pozadí) a malířstvím italské renesance. Asadovskij dokládá na některých básních z prvního oddílu sbírky *Das Stunden-Buch* (Kniha hodinek, 1905) polaritu poloh, v nichž se pohybuje lyrický subjekt Rilkových básní ve vztahu k Bohu: na jedné straně se snaží Boha poznávat nebo ho dokonce stvořit, na straně druhé je Bůh tak mocný, že básnickému mluvčímu hrozí v blízkosti Boha zánik.¹⁰

Rilke se v období svých cest do Ruska zabýval ruskou kulturou do značné šířky - kromě studia ikon, překládání (veršů rolnického básníka Spiridona D. Drožžina, děl A. P. Čechova, F. M. Dostojevského, M. J. Lermontova, a po-

⁶ Tamtéž, s. 252.

⁷ ASADOWSKI, K. (Hrsg.), Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte, s. 97-99.

⁸ RILKE, R.M., *Russische Kunst*, Sämtliche Werke X, s.496.

⁹ Tamtéž, s. 431.

¹⁰ ASADOWSKI, K., *Einführung* (úvodní studie), dílo uvedené v pozn. 7, s. 28-30.

ku o přebásnění Slova o pluku Igorově) se seznamoval s ruským folkórem, četl etnografické studie, práce o ruské mytologii aj.

Studium ikon ovšem překračovalo rámeček nadšeného objevování „ruských věcí“. Bylo součástí Rilkeova celoživotního zájmu o hraniční problematiku umění výtvarného (zejména malířství a sochařství) a slovesného, o otázku možnosti či nemožnosti přechodu z umění do umění. Jako naléhavý estetický problém pociťoval Rilke obtíže se slovesným vyjadřováním obrazného obsahu. Komparatistické výzkumy zaměřené na otázky intermediálního transferu dokládají, že Rilke usiloval o to, aby se stal „ikonopiscem“ v médiu jazyka.¹¹

Z dosud řečeného je zřejmé, že nelze mluvit o recepci Rilkeovy poezie v ruské literatuře bez zřetele k ruské kultuře jakožto důležitém inspiračním zdroji Rilkeovy tvorby. Zvláštní místo v tomto uměleckém i osobním dialogu zaujímá ruská básnířka Marina Ivanovna Cvetajevová.

Cvetajevová se podobně jako Rilke pohybuje v několika evropských kulturách - ruské, německé a francouzské. Nebyla to ovšem jen umělecká kultura, co hrálo při utváření básnířčiny osobnosti důležitou roli. Vedle nonkonformnosti v pohnutém osobním životě je ve vztahu k Rilkeovi pozoruhodná schopnost a snaha neustále překračovat vžité hranice i v umění.

Na rozdíl od básníků kulturně i jazykově jednodomých reflektují Rilke a Cvetajevová nepřetržitě nesamozřejmost jazykového pojmenování. Nesa-mozřejmá byla kupř. již samotná volba jazyka vzájemné korespondence.

Rilke i Cvetajevová hledají hlubinné souvislosti mezi slovy, prostorově i časově odlehlými jevy. Celá řada jejich básní, dopisů a esejí působí neobvykle především díky hypertrofovanému etymologizování, naslouchání i vlastní mateřtině jako cizímu jazyku či dokonce jako tajemné až mystické bytosti. Rilke takové exkurzy do hlubin slov často proměňuje ve východisko básnické reflexe metafyzických jevů, Cvetajevová podniká výpravy k pramenům básnického pojmenování neméně často, na rozdíl od Rilke je však velice osobní a bezprostřední. Již ve svém prvním - německy psaném - dopise Rilkeovi z 9. května 1926 se hned v úvodu zabývá básníkovým jménem:

„Rainer Maria Rilke!

Darf ich Sie so anrufen? Sie, die verkörperte Dichtung, müssen doch wissen, daß Ihr Name allein - ein Gedicht ist. Rainer Maria, das klingt kirchlich - und kindlich - und ritterlich. Ihr Name reimt nicht mit der Zeit - kommt von früher oder von später - von *jeder*. Ihr Name hat es gewollt, und Sie haben den Namen gewählt. (Unsere Namen wählen wir selbst, was kommt - das folgt.)“¹²

¹¹ Dilo cit. v pozn. 4, s. 254.

¹² Dilo cit. v pozn. 7, s. 379.

Ve sbírce *Frühe Gedichte* vyjádřil Rilke svou představu otevřenosti, neohraničenosti lyrického postoje ke skutečnosti a básnického zásahu do jazyka v protikladu k destruktivním účinkům stereotypního, trivializujícího a instrumentalizujícího vyjadřování a myšlení:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
 Sie sprechen alles so deutlich aus:
 und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
 und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
 sie wissen alles, was wird und war;
 kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;
 ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.

Ich will immer warnen und wehren. Bleibt fern.
 Die Dinge singen hör ich so gern.
 Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
 Ihr bringt mir alle die Dinge um.¹³

Rilkovo otevírání se jinakosti na různých úrovních má své důsledky i v rovině básnického tvaru a stylu. Rilke bývá často označován - podobně jako Cvetajevová - za pozdního symbolistu. Neméně výrazné jsou ovšem i novoromantické, dekadentní a secesní, tedy modernistické rysy jeho tvorby, přičemž Rilke je zároveň - zejména axiologicky - také silně protimodernisticky zaměřen. Obdobný literárněhistorický a poetologický pluralismus je patrný také u Mariny Cvetajevové. Výstižně ho charakterizuje Zdeněk Mathauser:

„...její modernost na jedné straně nikdy neumožňovala považovat ji za pouhou pokračovatelku tradice, na druhé straně je to však modernost takového druhu, že také nedovolila přičlenit Cvetajevovou ke kteréholi ze soudobých avantgardních škol. Zato však je ztělesněním mnohosti metod. Cvetajevová jako by byla symbolistním básníkem díky svým průběžným mnohoznačným, významově přiléhavým symbolům; futuristou díky své slovotvorbě a eufonii i díky velkým metaforám, které se drobí v třiřet' metafor dílčích; je akmeistou ryzostí, průzračností a harmonickou uceleností svých obrazů; je imažinistou z hlediska svého opojení jejich hromaděním a vzájemným křížením.“¹⁴

¹³ RILKE, R.M., *Frühe Gedichte*. Sämtliche Werke I, Frankfurt am Main 1955, s. 194-195.

¹⁴ MATHAUSER, Z., *Doslov* k antologii M.C. Lichý střevíc, Praha 1996, s. 336.

Společným poetologickým rysem básnění R.M. Rilka a M. Cvetajevové je snaha o pronikání k podstatě sémantické a axiologické platnosti jevů s existenciálním dosahem pro lyrický subjekt. Nejen Rilke, ale i Cvetajevová zná principy fenomenologického filozofování - v době svého pobytu v Praze se Cvetajevová kupř. stýkala s ruským husserlovcem N.O. Losským (žil v Praze od r. 1922). V Praze ovšem také došlo k osudovému setkání M. Cvetajevové s poezií R.M. Rilka. Básnička se s touto iniciační událostí svěřuje v německy psaném dopise Rilkovi z 9. května 1926:

„...aus der russischen Revolution (nicht dem revolutionären Rußland, die Revolution ist ein Land mit seinen eigenen - und ewigen Gesetzen!) ging ich - durch Berlin - nach Prag, Ihre Bücher mit. In Prag las ich zum erstenmal die „Frühen Gedichte“. So gewann ich Prag lieb - am ersten Tag - wegen Ihres Studententums.“¹⁵

Cvetajeva se postupně seznamuje i s dalšími knihami Rilkových básní. Nejbližší k fenomenologickému typu filozofického myšlení mají *Neue Gedichte* (Nové básně - 1. díl 1907, 2. díl 1908). K nejvýraznějším básním uvedeného typu patří *Der Schwan* (Labuť - napsaná v Meudonu v zimě 1905/1906):

Diese Mühsal, durch noch Ungetanes
schwer und wie gebunden hinzugehn,
gleicht dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.

Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen
jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn,
seinem ängstlichen Sich-Niederlassen - :

in die Wasser, die ihn sanft empfangen
und die sich, wie glücklich und vergangen,
unter ihm zurückziehn, Flut um Flut;

während er unendlich still und sicher
immer mündiger und königlicher
und gelassener zu ziehn geruht.¹⁶

Poetiku korespondující s fenomenologickým nazíráním na podstatu jevů lze označit za stylovou konstantu v poezii M. Cvetajevové. V období pražského pobytu, kdy je básnička okouzlena tvorbou R. M. Rilka, se tato tenden-

¹⁵ Dilo cit. v pozn.7, s. 381.

¹⁶ RILKE, R.M., *Neue Gedichte, Sämtliche Werke I*, Frankfurt am Main 1955, s. 510.

ce prohlubuje směrem k větší reflexivnosti a gnómičnosti, jako např. ve dvoudílné básni *Tak vslušivajutsja ...* ze 3. května 1923:

1

Так вслушиваются(в исток
Вслушиваются – устье).
Так внюхиваются в цветок:
Вглубь до потери чувства!

Так в воздухе, который синь,—
Жажда, которой дна нет.
Как дети, в синеве простынь,
Всматриваются в память.

Так вчувствуется в кровь
Отрок – доселе лотос.
... Так влюбляются в любовь!
Впадают в пропасть.

2

Друг! Не кори меня за тот
Взгляд, деловой и тусклый.
Так вглатываются в глоток:
Вглубь – до потери чувства!

Так, в ткань вработываясь, ткач
Ткет свой последний пропад.
Так дети, вплакиваясь в плач,
Вшептываются в шепот.

Так вплясываются...(Велик
Бог – посему крутитесь!)
Так дети, вкрикиваясь в крик,
Вмалчиваются в тишь.

Так жалом тронутая кровь
Жалуется – без ядов!
Так вбаливаются в любовь:
Впадают в:падать.¹⁷

¹⁷ CVETAJEVA, M., *Stichotvorenija*, Sverdlovsk 1989, s. 273-274.

Zatímco ve fenomenologickém filozofování E. Husserla či ruských husserlovců jde o redukci jevu motivovanou ontologickým úsilím o zření podstaty předmětu reflexe, básniční „fenomenologové“ Rilke a Cvetajevová především ruší stereotypní hierarchie jevů tím, že sémantická pole vybraných (a často existenciálně zatížených) jevů propojují v posloupnosti, které se vyvažují ze situačního rámce evokovaného jednotlivými předměty. V takto vzniklém světě neplatí kupř. běžné představy o formách bytí lidí, zvířat rostlin či věcí, jsou zde běžné inverze ve vztazích subjektu a objektu, „rozvolněné“ jsou i rodové stereotypy. Rilke a Cvetajevová kladou hlavní důraz na intenzitu a autenticitu prožívání. Lyrický subjekt nebo lyrická postava jejich básni je bytost milující nebo toužící po lásce. Láska však u Rilka i u Cvetajevové v sobě nese znamení zániku, smrti, a tak je její prožívání či toužení po ní ambivalentní, velmi vzdálené i jen náznaku idyly nebo mýtu. V Rilkově tvorbě se v takovém duchu nese mnoho básní středního a pozdního období, ve zvlášť výrazné podobě se vyskytují v druhém díle sbírky *Neue Gedichte* jako např. v básni *Die Liebende* (Dívka, která miluje), napsané v Paříži mezi 5. a 9. srp-
nem 1907:

Das ist mein Fenster. Eben
bin ich so sanft erwacht.
Ich dachte, ich würde schweben.
Bis wohin reicht mein Leben,
und wo beginnt die Nacht?

Ich könnte meinen, alles
wäre noch Ich ringsum;
durchsichtig wie eines Kristalles
Tiefe, verdunkelt, stumm.

Ich könnte auch noch die Sterne
fassen in mir: so groß
scheint mir mein Herz: so gerne
ließ es ihn wieder los

den ich vielleicht zu lieben,
vielleicht zu halten begann.
Fremd, wie niebeschrieben
sieht mich mein Schicksal an.

Was bin ich unter diese

Unendlichkeit gelegt,
duftend wie eine Wiese,
hin und her bewegt,

rufend zugleich und bange,
daß einer den Ruf vernimmt,
und zum Untergange
in einem Andern bestimmt.¹⁸

Obdobné poetologické rysy jsou příznačné pro celou řadu básní M. Cvetajevové, v pražském období snad zřetelněji než dříve, kupř. v 5. části skladby *Poema gory* (Praha-Hora, 1. ledna až 1. února 1924), uvozené mottem z Hölderlina:

Liebster, Dich wundert
die Rede? Alle Scheidenden
reden wie Trunkene und
nehmen sich festlich.

5

Не обман – страсть, и не вымысел!
И не лжет, – только не дли!
О когда бы в сей мир явились мы
Простолюдинами любви!

О когда б, здраво и попросту:
Просто – холм, просто – бугор ...
Говорят – тягою к пропасти
Измеряют уровень гор.

В ворохах вереска бурого,
В островах страждущих хвой ...
(Высота бреда – над уровнем
Жизни.)

– На же меня! Твой ...

Но семь тихие милости,
Но птенцов лепет – увы!
Оттого что в сей нир явились мы

¹⁸ Dilo cit. v pozn. 16, s. 621-622.

Небожителями любви!¹⁹

Poezie R.M. Rilka a M. Cvetajevové představuje v jistém smyslu krajní polohy otevřenosti a dialogičnosti ve všech rovinách textu. Snad právě v této skutečnosti by bylo možné hledat příčiny neutuchající inspirativnosti jejich básní v kontextu čtenářském a nesnadné uchopitelnosti v kontextu literárněvědném. Básně těchto tvůrců si vytvářejí neustále, ale vždy jinak čtenáře k obrazu svému, zároveň se však také podivuhodně otevírají myšlení a prožívání současného člověka.

Dosud přežívá povědomí o vztahu R.M. Rilka a M. Cvetajevové jako o souznění v poloze citové a názorové. Cílem příspěvku bylo naznačit některé další souvislosti typologické, kontaktové genetické, ale i obecně interkulturní povahy. Je zřejmé, že při zkoumání děl tvůrců jako Rilke či Cvetajevová nelze vystačit s pohledy vytvořenými v rámci jedné národní literatury, to znamená ruské nebo německé, ani jediné kulturněhistorické epochy či jednoho literárního směru (moderna, symbolismus). Takovým jednostrannostem snad může čelit široce pojatý komparatistický přístup zahrnující více národních literatur, filozofii a různé druhy umění.

Summary

In the poetry of R. M. Rilke and M. Cvetajeva there are certain approaches that are definitely analagous with phenomenological thought which was developed by the German philosopher E. Husserl. With an almost plastic expressiveness Rilke and Cvetajeva created the basic existential situation of lyrical subjects which struggle to find their own identity.

¹⁹ CVETAJEVA, M.I., *Izbrannoje (stichotvorenija i stichotvornyje cikly)*, Sankt-Petěrburg 2000, s. 370-371.