

Kontury ruského symbolismu

Vladimír Svatoň

(Univerzita Karlova v Praze)

V evropských dějinách nastala několikrát situace, kdy se kulturní život inspiroval potřebou připomenout si principy, jež tvoří jeho východisko. Stalo se to nepochybně v období romantismu na počátku 19. století a zejména v období symbolismu na přelomu století devatenáctého a dvacátého. V takovéto reflexi zakládajících principů je nastolen především ústřední problém, kolem něhož myšlení a kulturní život v další etapě bude kroužit.

Poznání tohoto úběžného bodu nemůže být získáno empirickými postupy a korunováno jednoznačnými závěry: vedle empirického dokazování existuje mentální působnost koncepčního myšlení, jež navrhuje syntézy, přičemž jde pochopitelně o konstrukce závislé nikoliv pouze na souhrnu faktických zjištění, nýbrž na celkovém stylu myšlení. Vědomi si toho byli sami myslitelé na přelomu 19. a 20. století, autoři nových epistemologických koncepcí. Neuspokojoval celkový směr humanitního bádání v epoše tzv. pozitivismu, jenž se vzdálil od dějinně filosofických vizí Augusta Comta a vyznačoval se ne tak hromaděním fakt, jako spíše iluzí, že fakta sama se složí v koncepční poznání skutečnosti v jejích celkových konturách. Bylo zřejmé, že humanitní obory se nemohou omezit běžnými přírodovědnými postupy.

Dva filosofické proudy nastolily tehdy myšlenku o principiálně rozdílném koncipování věd o přírodě a věd humanitních. Byla to především tzv. filosofie života, zejména hermeneutické a psychologické úvahy Wilhelma Diltheye, který soudil, že v humanitních oborech nestačí věcně „poznávat“ empiricky zjistitelné skutečnosti, ale že je třeba jevům „porozumět“, niterně prožít jejich souvislosti s kontextem duchovního života: porozumění znamená proces, v němž se ze smyslově daných znaků usuzujeme na psychiku jejich původců a její významy.¹ „Poznávat“ lze vnější data, významu je třeba „porozumět“. Terminologicky radikálnější stanovisko zaujala „filosofie ducha“ (novokantovství): Wilhelm Windelband a později Heinrich Rickert rozlišili vědy „nomothetické“ (razící zákony a soustřeďující se na opakovatelné a empiricky ověřitelné jevy) od věd „idiografických“ (popisujících jevy singulární, tj. osobnosti a události). Selekcčním principem pro práci idiografických věd je hodnotové vědomí: historik vyzdvihuje to, „čemu díky faktickým hodnocením ze strany subjektů náleží

1 Dilthey 1980, s. 199 a passim.



kulturní význam. Objektivitu historické pojmotvorby zaručuje ta okolnost, že hodnoty kulturní představují mezilidsky sdílené hodnoty...“² V obou směrech bylo implikováno vědomí, že vědní obory nejsou definovány vnějším předmětem jejich zájmu, nýbrž specifickým hlediskem: koncepční úvahy o smyslu dění představují jiný typ myšlení nežli pořádání empiricky zjištělých faktů.³

*

Konec 19. a počátek 20. století byl fascinován pocitem dějinného zlomu. V myšlenkové houštině těchto desetiletí by patrně bylo možno jako onen zmíněný výchozí problém rozeznat dvě soupeřící tendence, jež se měly se situací vyrovnat.

Byly to především nápadné tendence, které lze nazvat „avantgardní“. V zásadě pokračovaly v emancipačním projektu osvícenství, proklamovaly všestranné osvobození člověka ve sféře politiky, životního stylu, morálky, ekonomických ohledů i autorské vůle: umělec se měl oddávat smyslovým dojmům („senzacím“) a nečekaným kreativním podnětům, jeho fantazie neměla být omezována, on sám měl volně tékat v proudu asociací. Metaforické vnímání skutečností mohlo být co nejvolnější, spoje mezi označením a významem co nejvzdálenější. Básník se mohl cítit jako suverénní pán řeči, zahrávat si s vyprávěnými příběhy, komentovat vlastní psaní, oddávat se asociacím, ukazovat reverzibilitu veškeré skutečnosti, zaměňovat realitu a sen, v tragice objevovat komično, v přirozenosti umělou konstrukci. Život nakonec měl být koncipován jako umělecké dílo, podle vnitřního nutkání, jež člověk cítil, a nikoliv podle vnějších podmínek, které mu byly vnuceny (život bohémy, její nedbalý životní styl jako dandysmus naruby).

Je zásluhou Milana Kundery, že od avantgardního umění oddělil jinou tendenci, jež nesdílela iluzi o hravém přeskočení do říše volnosti a štěstí:

Je moderní umění, které se v lyrické extázi ztotožňuje s moderním světem. Apollinaire. Exaltace techniky, fascinace budoucností. S Apollinaiem a po něm: Majakovskij, Léger, futuristé, avantgardy. Ale na opačném pólu než Apollinaire je Kafka. Modernismus antilyrický, antiromantický, skeptický, kritický. S Kafkou a po něm: Musil, Broch, Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Fellini... Tak jak postupuje čas, dědictví *antimoderního modernismu* nabývá na velikosti (Kundera 2014, s. 25–26).

Kundera zmiňuje u těchto spisovatelů „lásku k předbalzakovskému románu a libertinismu“, „nedůvě[ru] ke spravedlnosti dějin a k budoucnosti“, a celkově hovoří o „modernismu situovaném mimo avantgardistické iluze“.⁴

Když Kundera hovoří o romantismu, ztotožňuje ho s oním stylem myšlení, který by lépe bylo odvozovat z tradice měšťanského biedermeieru (a kýče): sebezalíbení, lyrismus, život ve snu jako náhrada skutečného života, sebeobelhávání, že „život je

2 Holzhey — Röd 2006, s. 140.

3 Počátek tohoto protikladu je v Kantově odlišení pojmu „rozvažování“ (Verstand) a „rozum“ (Vernunft).

4 Tamtéž, s. 38–39.

jinde“. To, co lze skutečně spojovat s pojmem romantismu, je naopak dynamická, ba dramatická představa světa: koneckonců ústředním pojmem romantické teorie umění byl pojem „ironie“, výbušné neuzavřenosti životního dění, ambivalentní mnohosti pohledů i soudů o světě, a tedy tragičnosti veškeré snahy o konečný tvar i konečný soud⁵ (vždyť známe z paměti verš „Nikdy — nikde — žádný cíl.“⁶).

Romantické umění bylo pravým předchůdcem „antimoderního modernismu“. Některé stylistické postupy sdílel „antimoderní modernismus“ s uměním avantgardním, v jeho kontextu však nabývaly jiného smyslu. Reflexe vyprávění neměla povahu hry, ale nejistoty, pokory před nekonečnými možnostmi významových určení, před nedozírností životních perspektiv, znamenala nejistotu mravních soudů stejně jako pochybnost o perspektivě samého psaní (nedokončenost a nedokončitelnost textu). Neuzavřenost díla přikazovala autorovi spíše pozici pokorného příjemce nabízených variant než roli suverénního vládce slova či příběhu. Metafora byla vesmírnou analogií, sugerovala srostitost všeho, každá jednotlivost byla úlohem světového celku, sen byl jednou z tváří reality, jež kvasí tragikou i komickým zároveň. Člověk v tomto postavení musil konat, rozhodovat o životě děj se co děj, a také ovšem psát. Byla to pozice člověka pociťující životní dění jako proud, který ho strhává a přesahuje, jakožto kosmický pohyb. (Ještě předtím, než se principy „antimoderního modernismu“ vyhranily, dominovala např. již u Čechova představa, že přímočaré racionální aktivity se míjejí s oním přesahujícím pohybem a vyznívají naprázdno. Podnikatel Lopachin, člověk pocházející z rodiny nevolníka, kupuje panství zchudlých majitelů, jejich „višňový sad“, a zamýšlí jej komerčně využít: má fantazii, říká se o něm, že má ruce jako umělec, jeho plán je reálný. Přesto nezbuzuje důvěru: tajemný zvuk, který zazní při idylické večerní debatě odkudsi z neznáma, působí jako osudové znamení, hrozba kosmických sil. Přiblížit se životu mohou jen bytosti nadané múzickým cítěním života, většinou ženské postavy, které cítí, co je možno učinit tady a teď.)

Byla to pozice skrytě nebo otevřeně teologická.

*

Ruská literatura samozřejmě „antimoderní modernismus“ znala, jeho aktuálnost je znovu objevována. Dramatické události, které určovaly podobu života na přelomu 19. a 20. století, revoluční dění, chápali avantgardní umělci jako racionálně motivovaný a ovladatelný společenský proces, jenž roztřásl nespravedlivé lidské vztahy. „Antimoderní modernismus“ je vnímal naopak jako živelnou událost, periodickou přírodní katastrofu. Snad nejvýznamnější ruský prozaik 20. století Andrej Platonov se při líčení životních příběhů soustřeďoval na elementární pocity hladu, na úpornou vůli k přežití, lidskou bídu, věčnou námahu a umírání. Je příznačné, že básník Osip Mandelštam vyjádřil životní pocit revolučních let v klasické stylizaci jako žalozpěv na troskách vyvráceného antického města. Sám název básně *Tristia* (1918) napovídá „odvěkost“ této situace, očekávání nejasné budoucnosti uprostřed událostí, jež čas od času přepadají lidstvo:

5 Srov. Japp 1983.

6 *Dílo Karla Hynka Máchy...*, s. 22.

Prostudoval jsem vědu o sbohemdání
 V prostovlasém a nočním zoufalství.
 Býci přežvykují, stále jen čekání –
 Na vigiliích města hodina poslední.
 Skláním se před mystériem té kohoutí noci,
 Když z prachu cest a nočních hrůz
 Do dálky se zvednou uplakané oči
 A ženský nářek splyne s hlasem múz.

Kdo ví: když řeknem rozloučení,
 Jaký je vlastně rozchod před námi?
 Co slibuje nám ranní kuropeční,
 Když v Akropoli hoří plameny?
 A proč na úsvitě jakési nové éry,
 Zatímco býček v chlévě líně žvýká,
 Proč kohout-věštec čepejší se svými péry
 A na hradbě se nepokojně zmítá?

I já mám rád ty dávné zvyky přástek:
 Vřetenko vrčí, člunek jen se míhá.
 A vidíš: Délie pružná jako klásek
 A bosá užuž do světlice vbíhá.
 Životy naše mají tkanivo jen chudé
 A radosti jsou také skoupě rozdány!
 Všechno tu kdysi bylo a znova zase bude
 A sladká je už jenom chvíle poznání.

Ale budiž jak buď. Nad hliněnou misku
 Se dívka naklání a střeží,
 Jak slévají se tvary průsvitného vosku
 A na dně jak veverčí kožka leží.
 Na otázky naše Erebos je dávno němý,
 Ženy at líjí vosk, muži si mohou zbraně brát.
 Jejich osudy jsou v bitvách přetrženy,
 Ženám je dáno čekat, snít — a potom umírat.⁷

V pocitu života jako součásti vesmírného živlu se obnovila pozornost k dosud pomíjeným lidským smyslům, mimo jiné k taktilním a chuťovým vněmům. U ruského symbolisty Fjodora Sologuba existuje téměř kult bosých nohou a jejich bezprostředního doteku se Zemí jakožto kosmickým tělesem, ploditelkou i hrobem všech živých bytostí. Podobně významné je u něho vedro nebo raný rozbřesk dne, kdy se na obloze zjevuje Slunce (jako vesmírný objekt). Stejně jako Slunce miluje Sologub vodu, řeky, koupel a plavbu na loďce, kdy je člověk unášen proudem nebo kdy voda proudí kolem

7 Mandelštam 1967, s. 73–74 (tento svazek obsahuje originální ruské znění Mandelštamova díla. Zde přel. V. S.).

těla, a naznačuje tak člověku, že je ponořen do světového živlu (chaosu). Ve vodě se utopí dva dospívající chlapci z jeho povídky *Osten smrti* (Žalo smerti), když zavrhnou pravidla běžného života. Jejich čin není jen aktem dospívání, není dokumentem psychologickým, ale mytickým splynutím se silami Země.

*

„Antimoderní modernismus“ nabízí klíč i k pochopení díla Mariny Cvetajevé. K avantgardním programům byla vždycky chladná. V exilu koncipovala básnickou sbírku *Po Rusku* (Posle Rossii, 1924). Ozvuky válečných událostí v ní sotva nalezneme: její manžel Sergej Efron přitom bojoval v bílé armádě, prchl po její porážce z Krymu, uvízl v tureckém zajetí a posléze získal stipendium ke studiu na Karlově univerzitě v Praze; sama Cvetajevá prožila zimu a hladovění revolučních let v Moskvě, zároveň napsala divadelní výjevy pro studio Vachtangova divadla, jež nepřerušilo práci ani za těchto poměrů. Stále se vracejícím námětem její lyriky je nesdílená láska, týž námět je osnovou jejích dramatických příběhů.

Nerovný milostný vztah nelze chápat ani biograficky, ani psychologicky: je jádrem jejího básnického světa a chápání lidského osudu.

Symbolický význam neopětované, či spíše nedostupné lásky objevila poezie na počátku novověku: byla zdrojem „melancholie“, tehdy rovněž nového životního pocitu. Je možno odkázat na cyklus sonetů Philipa Sidneye *Astrophil a Stella* (1591), věnovaných zoufalství neopětované lásky a posléze rezignaci a smíření.⁸ Tentýž cit tvoří jádro donjuanského mýtu, jehož vyvrcholením je marná láska ke vznešené ženě, kvůli které don Juan pomine své pomíjivé pozemské zalíbení (dceru rybáře nebo mlynáře): ideální lásce obětuje don Juan svůj život. Téma nenaplněné lásky patří takto k příznačným námětům raného novověkého umění i filosofie. Protiklad mezi láskou „pozemskou“ a „nebeskou“ (ideální, nedosažitelnou) se objevuje ve výtvarném umění (Tizian) i ve filosofii: zásadní význam má komentář Marsilia Ficina k Platónovu *Symposiu* (1469), z něhož vyšla řada platonizujících traktátů na téma lásky. Protiklad mezi oběma polohami intelektuálního života se stal úběžným bodem tehdejšího chápání člověka. Protíná se v něm pomíjivá pozemskost se spěním k věčným principům duchovních útvarů. Ani u Cvetajevé není láska prostým zklamáním: nemůže být naplněna sdílením, má jiný význam, je stejně jako u renesančních novoplatoniků základem principem lidského života, tragickým problémem člověka. (Připomeňme si Máchovy verše: „Kdo srdci takému útěchy jaké dá? / Bez konce láska je! — Zklamánáť láska má!“⁹)

Univerzální povaha nesdílené lásky se nemůže upínat k jediné bytosti, je to láska ke všemu a všem: „Ja b serdce vam dala vzamen,- / No vy ljubovnik vsej vseleannoj“, praví Marie Antoinetta vévodovi de Lauzun¹⁰ v dramatické scéně Mariny Cvetajevé *Fortuna*. U Cvetajevé však neústí marná láska v melancholii, ale v její přijetí jako nevyhnutelného osudu, v sýsifovské „znovu a znovu“.

8 Srov. Kastnerová 2015, s. 49 n.

9 *Dílo Karla Hynka Máchy...*, s. 49.

10 Cvetajeva 1988, s. 80 („Dala bych vám své srdce výměnou — / vy jste však milovníkem všehomíra“).

Pro tuto odvěkou marnost lásky je příznačné, že Cvetajevá v lyrické básni o Orfeovi nezmiňuje podrobnosti orfeovského mýtu, není tu nazván ostrov, k němuž voda Orfeovu hlavu, odtrženou rozezlenými bakchantkami, zaneše, mihne se jediné jméno řeky Hebros, které umožňuje scénu identifikovat. Ve své poezii podobně mísí Cvetajevá mytologii řeckou, biblickou (několikrát se objeví David a král Saul¹¹), folklór i symbolické obrazy novověké poezie, především z dramát Shakespearových (Hamlet, Ofélie). V různorodých narážkách není zdůrazněna citace mýtu nebo slovesného výtvaru, ale stejnorodost, opakovanost lidských vztahů a konstelací. Vždy je zmíněn pouze náznak mýtu (žárliivost krále Saula na budoucího vládce Davida), narážka předpokládá, že kontext bude automaticky evokován. Tomu odpovídá i poetika její poezie. Cvetajevá pracuje soustavně se výpustkami slov a s přesahy: zdůrazňuje tak fonetickou sevřenost a izolaci řádku, posilovanou navíc hrou slov stejného nebo podobně znějícího kořene. Rytmus je často nepravidelný a proměnlivý, rým foneticky přibližný, orientovaný spíše na znění (představované) nežli na grafický znak. Verše tak znějí jako říkadla nebo rozčítadla, jejich (ideální) mluvčí je ponořen do proudu řeči, která jej bez ohledu na oslabený význam větné konstrukce důvěrně spojuje s ostatními účastníky komunikace (čtenáři, posluchači):

Taková stylistika odkazuje na slovesnost, zakotvenou v kompaktním společenství. Slova jako společenství, mýtus, přísloví a pořekadla, znamená to, že ve světě této poezie panuje nepochybný řád: není to řád idylický, jenž charakterizoval folklorizující poezii sentimentalismu, je nemilosrdný a drsný, má v něm místo krutost, smrt a samozřejmě nesdílenost lásky. Přesto zde řád existuje. Cvetajevá jej zpřítomňuje opakujícími se obrazy proudící vody, větru, bouře, a především sněžné vánice, což je motiv pro ruskou literaturu emblematický (počínaje Puškinovou lyrickou básní „Běsí“, prózou „Metelice“ z *Bělkových povídek* a novelou *Kapitánova dcera*). Vánice je symbolem matečné látky všech věcí, řádu dynamického, nestabilního, který se jeví jako „vesmírný chaos“ (předchůdce symbolismu romantický básník Ťutčev hovořil o „prvobytném“ a „rodném“ chaosu¹²), jenž tvořil ontologické východisko romantické (i symbolistické) vize světa. Na rozdíl od platónského „Jedna“ nebo „Dobra“ jakožto principu a zdroje světového pořádku je v představě „vánice“ řád nadán pohybem a tajemstvím, překypuje možnostmi i zvraty.¹³ Nemožnost individuální lásky je v tomto smyslu touhou po návratu k původní jednotě s kosmem.

*

Přestože se ani motivy, ani poetika Mariny Cvetajevé výrazně nezměnily, došlo během jejího pražského pobytu (1922–1925) a následujících let v Paříži k významnému pře-

11 Cvetajeva 1965, s. 179.

12 V Ťutčevově básni „O čem ty voješ, vetr nočnoj?“, „O, strašných pesen sich ne poj / Pro drevnij chaos, pro rodimyj! / Kak žadno mir duši nočnoj / Vnimajet povesti ljubimoj! / Iz smertnoj rvetsja on grudí, / On s bespredel'nyh žažd'et slítsja! ...“ Srov. Ťjutčev 1966. s. 57 („O čem to sténáš větrě noční?“ Ó, nezpívej ty strašně písně / O dávném chaosu, o živlu rodném! / Jak náruživě duše v noci / Vnímá tu pověst svůdnou! / Ze smrtelné se chce vyrvat hrudi / S nekonečnem touží slít se!).

13 Srov. Berkovskij 1962, s. 32 n.

hodnocení jejího básnického světa i charakteristiky oněch sil, jež přesahují jedincovu vůli. Nejznámější díla jejího pražského období *Poéma hory* a *Poéma konce* jsou básněmi o nesdílené lásce. V lyrice se však objevilo několik sociálních námětů, inspirovaných předměstskými scenériemi Prahy. I rozsáhlá epická skladba *Krysař* (Krysolov), započatá a Praze a dokončená v Paříži, může být chápána jako satirický protiměšťácký pamflet, tedy jako skladba sociálního žánru. Nejvýznamnějšími díly Cvetajevé jsou pak dvě mytologické tragédie, *Ariadna* a *Faidra*, dovršující logiku její tvorby a vzniklé bez ohledu na bezprostřední dobové podněty.

Sociální motivy neznamenají pouze rozšíření tematického záběru v poezii Mariny Cvetajevé — vyjadřují posun v chápání lidské existence, a tím i v tradici symbolismu či „antimoderního modernismu“.

Na změny upozorňuje její stále se radikalizující poetika. Jestliže se u ní vyskytovaly přesahy mezi verši, ba mezi strofami, jež napínaly rozpor mezi intonací vět-nou a sevřeností veršové řádky do krajnosti, pak nyní jde její poetika ještě dále: Styl se stává zcela fragmentárním, přesahy zaléhají dovnitř verše samého. Řeč se mění v řadu volně seřazených slovesných jednotek, explicitní syntaktické vyjádření souvislostí je oslabeno a musí být uhadováno:

Muza! Muza! Da kak — smeješ' ty?
 Tol'ko uzal faty — vejušče!
 Ili veter stanic — šelestom.
 O stranicu — i, smyv, vzmyl...

I pokamest — sčeta — kipami,
 I pokamest — serdca — chripami,
 Zakipanije — do — kipeni
 Dvuch vspenennyh — krepis' — kryl.¹⁴

Slova jsou uměle dotvářena nezvyklými sufixy, rým je nepravidelný, přibližný, spíše náznakový, anebo naopak opakující či obměňující celý rýmovaný výraz. Řeč vytváří vlastní rytmus, neohlíží se na tradiční stabilizované veršové formy. Tyto řečové zvláštnosti mají však jiný smysl nežli v dřívějším období. Nevyjadřují soběstačný pohyb tradicí usazeného smyslu, třeba nepřítis laskavého, ale pevného, nýbrž nemožnost souvislého sdělení, fragmentarizaci jednotlivých myšlenek či pocitů, a tudíž i fragmentarizaci lidské bytosti, její zápolení o výraz toho, co ji naplňuje a ovládá.

Fragmentarizace postihuje samo vyprávění v epickém *Krysaři*: identita vypravěče se stále mění, subjekty výpovědi se střídají. Ve čtvrté kapitole poémy *Krysař* se například střídají hlasy jednotlivých krys, chór krysího stáda, popěvky krysaře, hlas vypravěče, přičemž není vždy jasné, komu daný segment textu náleží. V kapitole šesté se kříží hlasy dětí, které tajemný krysař (cizinec, trikster, svůdce) odvádí na smrt do řeky:

14 Cvetajeva 1965, s. 219 (přibližný překlad: „Múzo! Múzo! Jak se — opovažuješ? / Takový cípek závoje — povlávající! / Či jako vítr v lešeníh — šelestící / Papíry — sotva je zavře, hned zas rozevlaje... // A do toho — účtů — kupy, / A do toho — srdce — drnčí, / Vře to — ještě než — se to rozvíří / Dvě napružená — drž se — křídla!“).

- On v žaru menja bajukal.
 — Gde že on? — Ja idu za zvukom.
- Ja za krasnoju fatoj.
 — Ja za staršeju sestroj.
- Govorjat, čto raj — daleko.
 — Ja ne vyučil uroka.
- Čto-to bolno mne vtajne.
 — Ja — za dalnim. Ja — za krajnim.
- Ja — čtob detstvo naverstať.
 — Ne ostaťsja. Ne otstať.
- Za otčajavšimsja kladom.
 — Ja — za slavoj. Ja — za stadom.
- Vse ravno — domoj nelzja už!
 — Ja — tak za more! — Ja — zamuž.
- Potomu čto v škole b'jut.
 — Potomu čto vse idut.¹⁵

Zde je možno hovořit o chaosu, ale nikoliv tvůrčím („rodném“, jak napsal Ťutčev), ale ničivém, o zápase izolovaných entit, nebo o bezduchém splynutí s davem, jež nespojuje povědomí sdíleného řádu.

*

V literatuře mnohokrát pojednaný mýtus o Faidře uchopila Cvetajevá z opačného úhlu než napovídá tradice. V její tragédii od počátku panuje atmosféra blouznivé tělesnosti: ve zpěvu nezakrotných lovců (Hippolytovy družiny), přeplněném výkřiky a neartikulovalými citoslovci („ — Cho! — Echo!“¹⁶); ve slovech kojné Oinóny, která zná jenom fyzické vztahy mezi lidmi (mléko, kterým kdysi odkojila Hippolyta, je podle ní nejsilnějším lidským poutem); v chorobné vášni Faidry („znala b — v bezdnu b! / Znala b —

15 Cvetajeva 1965, s. 533 („V horečce mne kolébával. / Kde je ale? — Jdu za hlasem. // Jdu za rudým šátkem. / Já za starší sestrou. // Říká se, že ráj je — daleko. / Nejsem hotov s úkolem. // Cosi mne tíží na duši. / Jdu za dálkou. Jdu za krajností. // Jdu si dětství prodloužit. / Jen nezůstat. Nezpozdit se. // Za ponurým pokladem. / Já za slávou. Já za stádem. // Všechno jedno — domů nelze! / Jdu — za moře.! — Já — se vdát. // Protože nás ve škole bijí. / Protože už všichni jdou.“ — Přihlédli jsme k překladu Michala Laštovičky, zde však nejde o překlad básnický, nýbrž filologický, nemohli jsme proto použít Laštovičkův překlad integrálně, bylo nutno uchýlit se někdy k tzv. podstročnickům. Srov. Cvetajeva 2013, s. 189).

16 Cvetajeva 1988, s. 294.

v zemlju b!¹⁷). Ovzduší strhující smyslnosti proniká i do básnického stylu: fragmentarizace větné skladby je ještě patrnější než v dřívějších skladbách, přesahy lámou verš i v půlce slova („bogo- / ravnaja“). Vrcholné události příběhu jsou nicméně zachovány: Faidra se oběsí na stromě, pod kterým vyznala Hippolytovi lásku, Hippolytos její lásku odmítne a je usmýkán koňmi a smeten Poseidonovou mořskou vlnou. Vášně však nejsou u Cvetajevé hodny odsouzení a nejsou ani zdrojem viny. Podle pověsti vznikne Faidřina vášeň a následující Hippolytův trest z vůle bohů: Théseus, Faidřin muž, se kdysi dávno podrobil Bakchově přání a odstoupil mu milující Ariadnu, čímž urazil bohyni lásky Afroditu — poddal se jednomu božstvu, avšak opominul jiné, posloužil jednomu principu života a uškodil jinému. Afrodita se mstí Théseovi na jeho nevinných dětech, mstí se i tím, že Faidře vnukne bezuzdnou vášeň. Dalo by se říct i jinak: člověk je ustrojen tak, že prožívá vášně a včleňuje se tím do řetězu lidských skutků, aniž dohlédá konce. Následky, jež na něj dopadají, vnímá jako osud. Jeho cit je vystaven citům jiných lidí, tok lidských osudů nedospěje k břehu. Théseova slova uzavírají hru:

Ne staruchiny šašni, a staryj sčet,
Prja zavedomaja, starinnaja.
Net vinovnogo. Vse nevinnyje.¹⁸

Neexistuje světový řád, je jenom nekončící vír lidských vášní: „Moje Faidra nerozmýšlí, jenom chce. [...] Faidra se bojí odmítnutí, vůbec ne zločinu. Vybičovaná hrdost, ale ne svědomí. [...] Euripídova Faidra umírá, že se prohřešila: bojí se Thésea atp. [Moje] Faidra zemřela, protože ji Hippolytos skutečně zavrhl.“¹⁹ Člověk se může rozhodnout jakkoliv, jeho stanovisko je však osobním rozhodnutím, aktem jedinečné vůle: nepřináší obecně platnou katarzi. Podle zákonů světa je člověk odsouzen do chaosu lidských vášní a zmatků.

V raném dramatu *Fiorenza* nechal Thomas Mann hovořit své hrdiny:

Savonarola: Nevím, co je klid. Klid znají jen ti, kteří jsou bez poslání. Těm je lehké... V mém těle však hoří vnitřní oheň, který mě žene na kazatelnu.
Lorenzo Medici: Vnitřní oheň... Znáš ten žár...Člověk musí hluboce pohrdat ubožáky, kteří rozvážně opatrují svůj dům a žasnou nad tím, že si někdo může vyvolit divoký, krátký a vroucí život místo jejich dlouhého, úzkostlivého a nuzného žití... (Mann 1959, s. 62).

Mohlo by tak znít jednak vyznání životního postoje představitelů „antimoderního modernismu“: člověka ovládají kosmické zákony, jeho dobová sociální situace je pouze jejich momentálním výrazem.

Tento článek vznikl v rámci grantu GAČR č. 14-01821S *Pokus o renesanci Západu. Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století*.

17 Tamtéž, s. 317 („Vědět to — tak do tůně! / Vědět to — tak do země:“).

18 Tamtéž, s. 340 („Ne tak chůviny stařecké pletichy, ale starý dluh, / Pře dávno známá, letitá. / Všichni jsou bez viny. Není tu viníka.“).

19 Cvetajeva 2001, sv. 2, s. 304.

LITERATURA

- Berkovskij, Naum Jakovlevič. „F. I. Tjutčev“.
In Tjutčev, F. I. *Stichotvorenija*. Moskva —
Leningrad : Sovetskij pisatel', 1962,
s. 32 n.
- Cvetajeva, Marina. *Izbrannyje proizvedenija*.
Moskva — Leningrad : Sovetskij poisatel',
1965.
- Cvetajeva, Marina. *Krysolov*. Bolševo :
Memorialnyj Dom-muzej Mariny Cvetajevoj
v Bolševe, 2013.
- Cvetajeva, Marina. *Neizdannoje. Zapisnyje knižki*,
sv. 2. Moskva : Ellis Lak, 2001.
- Cvetajeva, Marina. *Teatr*. Moskva : Iskusstvo,
1988.
- Dílo Karla Hynka Máchy*, sv. 1. Praha : Fr. Borový,
1948.
- Dilthey, Wilhelm. *Život a dejinné vědomie*.
Bratislava : Pravda, 1980.
- Holzhey, Helmut — Röd, Wolfgang. *Filosofie
19. a 20. stol.*, sv. II. Praha : Oikumene, 2006.
- Japp, Uwe. *Theorie der Ironie*. Frankfurt/Main :
Vittorio Klostermann, 1983.
- Kastnerová, Martina. „Sidneyova Obrana
básnictví jako strategie vyrovnání
s antickými a kontinentálními vzory“. *Svět
literatury*, 2015, č. 51, s. 49 n.
- Kundera, Milan. *Slova, pojmy, situace*. Brno :
Atlantis, 2014.
- Mandel'stam, Osip. „Tristia“. In týž. *Collected
Works in Three Volumes*. Vol. 1: *Poetry*.
Washington : Inter-Language Literary
Associates, 1967, s. 73–74.
- Mann, Thomas. Fiorenza. Přel. Ludmila
Kopečná a Zdeněk Dufek. Praha : Dilia, 1959.
- Tjutčev, Fedor Ivanovič. *Lirika*, sv. 1.
Ed. K. V. Pigarev. Moskva : Izdatel'stvo
„Nauka“, 1966.

AN OUTLINE OF RUSSIAN SYMBOLISM

In order to describe the literary processes in the era of symbolism and the following decades it is important to realize that next to the avant-gard movements there is also the trend of the „anti-modern modernism“ (Milan Kundera). Against the emancipatory ideas of the avant-garde (following in the line of European Illumination) there is the continuation of Romantic cosmic visions. The author sees Osip Mandelstam, Andrei Platonov, and Marina Cvetaeva as rare representatives of this line in Russia. They see the Russian Revolution as a cosmic element (rather than a political event), the human being as torn between the perception of the immediate data of consciousness, and the feeling of cosmic movements. The implications of this vision are examined in more detail in the works and poetics of Marina Cvetaeva.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Symbolismus — ruská literatura — Marina Cvetajeva
Symbolism — Russian literature — Marian Cvetajeva

Vladimír Svatoň (* 1931) je český rusista a komparatista, profesor ruské a srovnávací literatury na FF UK v Praze. Působil v ústavech Akademie věd, nejdéle v bývalém Ústavu pro českou a světovou literaturu. Od roku 1993 přednáší na Filozofické fakultě UK. Podílel se na zrodu Centra komparatistiky FF UK. Je vedoucím redaktorem časopisu *Svět literatury*. Zabývá se mj. dílem A. S. Puškina, F. M. Dostojevského, Vl. Nabokova, Th. Manna a teorií románu.