Vztahy české a ruské literární avantgardy

sborník z kolokvia

Klementinum
15. června 2000, Praha

V. V. Kamenskij: Futuristický portrét V. Kozlovové, 1920

Vztahy české a ruské literární avantgardy

sborník z kolokvia

Obsah:

Šest důvodů, proč si vážit Zdeňka Mathausera, aneb laudatio k jeho osmdesátinám
Jiří Honzík 7

K pomezí filosofie a moderny básnické i literárněvědné
Zdeněk Mathauser 11

Majakovskij a česká poezie
Jiří Honzík 22

Mathesius a Majakovskij
z vystoupení Jiřího Fraňka 32

Bohumil Mathesius – překladatel dramat
Alena Morávková 37

Lapšinovo pojetí intuice
Jiří Vaněk 40

Zdeněk Mathauser a český pohled na moderní ruskou poezii
Oldřich Richterek 46

Diskuse 51

Vladimír Vavřínek 58

Šest důvodů, proč si vážit Zdeňka Mathausera, aneb laudatio k jeho osmdesátinám

Jiří Honzík

Všichni jsme to nejednou zažili. Větší či menší skupina lidí se shromáždí, aby oslavila někoho, kdo dosáhl údajně požehnaných osmdesáti let. Cinkají sklínky, zaznívají upřímná i formální blahopřání, nakrátko a v růžovém oparu se zpřítomňují dávno pozapomenuté děje, jména, tváře. Především se ovšem připomíná, co jubilant vykonal, v čem obohatil naše poznání, popřípadě nás samé, čím se zapsal do dějin svého oboru, eventuálně své doby a své země. Neboli: vysoce, vřelými slovy se hodnotí a vyzvedá jubilantovo celoživotní dílo. Zároveň se však na základě jakési apriorní tiché dohody pro jistotu pomíjí, že toto dílo je v dané chvíli zpravidla už dovršeno a uzavřeno a nanejvýš k němu tu a tam přibudou jedna dvě další položky.

U našeho dnešního oslavence – profesora Zdeňka Mathausera, jemuž osmý křížek na záda přibyl letošního 3. června – nám nic takového nehrozí, o ničem mlčet naštěstí netřeba. Jestliže většina osmdesátníků své klíčové životní výročí trávívá v důchodcovsky poklidném závětří a spoléhá se na včerejší a předvčerejší vavříny, kolegu Mathausera osmdesátiny zastihují uprostřed plné aktivity, do značné míry patrně na jejím vrcholu. Po nejrůznějších omezeních a ústrcích, jimiž tzv. normalizace oblažila i jeho, teď maximálně využívá podstatně příznivějších podmínek, jež tvořivému myšlení a hledání nabízí polistopadová éra. A poněvadž pilně a soustavně pracovat mu nikdy nečinilo potíže, vždy toho hodně věděl a uměl a má odkud čerpat, oč se opřít a co rozvíjet, není na rozdíl od tolika jiných, zhusta i mnohem mladších, změněnými poměry zaskočen, dovede se s nimi znamenitě vyrovnávat, ukazuje se hoden konečně nabyté možnosti uvažovat a formulovat opravdu svobodně, bez jakýchkoli vnějších a vnitřních zábran. Proto ani nevymetá šuplíky, ani post festum nevyvrací socialistický realismus, ani mnohomluvně nezvěstuje světu, co ho právě napadlo. Zato v odpovědně kritické návaznosti na pozitivní intence svého předchozího usilování přichází se spoustou cenných podnětů, poznatků a počinů, takže výrazně zasahuje do soudobého domácího – a namnoze nejenom domácího – duchovědného dění, řadí se k těm, kteří se je snaží pozvednout na patřičnou, nárokům nastupujícího milénia adekvátní úroveň. Nejvýmluvněji o tom svědčí jeho neustále se rozrůstající bibliografie, zejména fakt, že poslední dobou mu málem každým druhým rokem vychází nová, novými přístupy a pohledy se vyznačující kniha.

Tato mimořádná, navzdory pokročilému věku neutuchající dělnost a kreativita znamená pro mne první důvod, proč si Zdeňka Mathausera hluboce vážit. Další, neméně závažný důvod spatřuji v jeho mnohostrannosti, v obdivuhodné šíři jeho odborných zájmů, jež kromě hlavního Mathauserova pole působnosti, tj. literární rusistiky, zahrnuje ještě filosofii, estetiku a literární teorii. Zdůrazňuje-li se dnes s oblibou význam interdisciplinárnosti, předpokládá-li se, že k nejzávažnějším objevům, nejdůsažnějším průlomům do dosavadních znalostí a ustálených představ dochází na pomezí jednotlivých oborů a problémových okruhů, pak Zdeněk Mathauser to potvrzuje

takřka vším, co je, co říká a dělá, k čemu tíhne. Hlásí se k tomu ostatně sám – například hned titulem své předposlední knížky: Mezi filosofií a poezií.

Necítím se dost kompetentní, abych posuzoval, jak se tato ustavičná oscilace odráží v Mathauserových filosofických, estetických a literárněteoretických pracích. Nicméně se mi zdá, že nebudu příliš na štíru s pravdou, povím-li, že jeho literárněhistorická, poetologická a přímo rusistická zkušenost je jim velice ku prospěchu. Vnáší do nich potřebnou míru konkrétnosti, poskytuje jim uvážlivě vybraný a spolehlivě osvojený a utříděný materiál pro jejich zkoumání, nutí je, aby bedlivěji, než bývá jejich zvykem, přihlížely k věcné realitě, byly vnímavější vůči pouze rozumem nepostižitelným jevům. Řečeno jinak: mám za to, že Mathauser rusista zaštiťuje Mathausera filosofa, estetika a literárního teoretika před nebezpečím nadměrné spekulativnosti, umožňuje mu držet se blíže u země a díky tomu účinně oslovovat i ve filosoficko-teoretických oblastech méně zběhlé publikum.

Pokud jde o samu literární rusistiku, tam dosah Mathauserovy důrazně filosofické, teoreticky ambiciózní orientace snad ani nelze dostatečně ocenit. Jí kolega Mathauser děkuje za vskutku myslitelský ráz a nadhled svého uvažování o literatuře, za oproštění od anekdotického biografismu i popisného sociologizování a ideologizování standardní literární historie, od mechanického podřizování dějin literatury obecným dějinám. Jí vděčí i za schopnost vnímat a analyzovat ruskou literaturu nejen v souvislosti s jinými literaturami a jinými druhy umění (v jeho případě zejména s výtvarným uměním a s filmem), ale také v citelně širším dějinně duchovním kontextu, na pozadí bohatě rozrůzněných a přesvědčivě prezentovaných filosofických a estetických proudů a tendencí. Ovšem tak jako přes všechen respekt k ruskému formalismu a českému strukturalismu a jejich následovníkům literatura Mathauserovi nebyla jen uměním slova, objektem poetiky, tak mu přes jeho vynikající obeznámenost se starší i novější filosofií a estetikou – či spíše právě díky ní – není ani pouhou ilustrací, tribunou, tlampačem té či oné filosofické nebo estetické školy. Vztah mezi filosofií a estetikou na jedné straně a uměním, literaturou, poezií na straně druhé kolega Mathauser naopak chápe jako složitý a mnohonásobně proměnlivý vztah dvou sice souběžných, avšak samostatných, navzájem se podmiňujících a umocňujících se systémů, jako plodný dialog principiálně odlišných a přesto si blízkých hlasů.

Projevuje se to zejména v té části Mathauserova díla, která se zabývá jeho korunním tématem – ruskou avantgardou, futurismem, Majakovským. Aniž by popíral, že futuristé a jmenovitě Majakovskij často zpracovávali aktuálně politické náměty a hlásili se k revoluci, Mathauser zásadně odmítá redukovat jejich tvorbu na jednostranně společensky exponovaný, byť strhujícími rytmy, vynalézavými rýmy a působivými metaforami vybavený nástroj mimoliterárních záměrů. Na základě přesvědčení o hlubinné souvztažnosti moderního umění a fenomonelogického konceptu bytí ji označuje za svrchovaně svéprávný, dobově, lokálně a personálně aktualizovaný výraz bytostně lidské tvořivosti a s velkým osobním nasazením, suverénní znalostí věci a brilantně promyšlenými argumenty prokazuje její umělecké kvality a přednosti, traktuje ji jako jeden z největších a nejpozoruhodnějších výbojů umění 20. století, či aspoň jeho první třetiny.

Právě precizní rozbory poezie Majakovského, jeho druhů a jeho doby vynesly Zdeňku Mathauserovi značný mezinárodní ohlas až věhlas, učinily z něj vyhledávaného účastníka hojných semi-

nářů, konferencí, symposií a vědeckých sjezdů, způsobily, že absolvoval řadu zahraničních přednáškových vystoupení a cest a dočkal se něčeho, co české rusisty a české literární vědce vůbec právě běžně nepotkává – jinojazyčných vydání svých statí a dokonce i knih. Vykládám-li si širší, českou kotlinu přesahující resonanci Mathauserova díla jako třetí důvod k tomu, aby vzbuzoval naši úctu, za čtvrtý důvod k témuž považuji jeho intenzivní podíl na dnešním obecnějším úsilí o nápravu následků minulého období na stavu české vědy a českých vysokých škol. Legitimuje jej k tomu jeho někdejší dlouholeté působení vysokoškolského učitele a funkcionáře, zejména ovšem na výsost progresivní, svobodomyslné řízení akademického ústavu v 60. letech. Až časem asi bude možno náležitě zvážit, jak dobře je, že v neokázalém posouvání vývoje k lepšímu pokračuje i dnes soustavným vedením vědeckého dorostu, účastí na obhajobách aspirantských a doktorandských prací a na habilitačních řízeních. A to nejen na pražských, ale také na mimopražských pracovištích, dokonce i na Slovensku, kde jej letos na jaře nitranská universita poctila udělením čestného doktorátu.

I když většina Mathauserovy činnosti je spjata se světem přísné vědy a akademickým prostředím, přece jen se zdaleka neomezuje jen na ně. Kolega Mathauser zaujímal a dodnes zaujímá významné místo v českém kulturním životě v širším slova smyslu. Setkáváme se s ním jako s autorem fundovaných doslovů a předmluv k českým vydáním ruské literatury, převážně poezie, jako se zasvěceným komentátorem literárněvědné a estetické produkce, nápaditým a pečlivým editorem a solidním překladatelem odborných textů z ruštiny a z němčiny. Nemluvě o četných, pronikavými postřehy a soudy oplývajících článcích, kritikách a esejích co nejrozsáhlejšího tématického záběru v předních literárních a kulturních periodikách. Či o – zas ne pouze nominálním členství v jejich redakčních radách – v přítomné chvíli, pokud vím, v redakční radě Tvaru a Světa literatury.

Shledávám-li v této popularizační, publicistické a ediční angažovanosti pátý důvod svého obdivu ke kolegovi Mathauserovi, jako šestý důvod se mi jeví odvaha, s jakou se dokáže dokonale vymknout z úzce intelektuálního, filosofickými, estetickými a literárněvědnými aspekty určovaného přístupu ke skutečnosti směrem k tzv. normálnímu životu. Aby bylo jasno, co tím míním, připomenu jeho silně emotivně prožívané fotbalové fanouškovství, které ho v mládí evidentně přivádělo na tribuny fotbalových stadionů a patrně i dnes ho drží alespoň u obrazovek, jakmile se po ní honí dvě jedenáctky za kulatým míčem. A které – v tom tkví Mathauserova jedinečnost – nám dalo dvě nejen bystré a originálně neotřelé, ale také překvapivě moudré studie jak o poměru dnešního člověka k fenoménu hry, náhody a osudové nepředvídatelnosti, tak o zvláštním napětí mezi jeho cílevědomostí a potřebou rizika.

Při příležitosti osmdesátých narozenin kolegy Zdeňka Mathausera jsem se pokusil uvést šest důvodů, pro něž si po mém soudu obzvláště zaslouží, abychom si ho vážili, byli rádi, že se těšíme jeho blízkosti a přátelství, začítali se do jeho díla. Samozřejmě jsem je nevyčerpal a ani nemohl vyčerpat všechny. Ale snad není pochyb, že mi nešlo o pouhý výčet Mathauserových kladů a zásluh, nýbrž o něco podstatnějšího. Že jsem sice chtěl alespoň v základních obrysech nastínit jeho přínos české vědě a kultuře, upozornit na jeho pozici evropsky uznávané autority v několika vědních oborech, člověka, jakých naše věda a kultura, naše společnost nemá nazbyt. Především však

bylo mým úmyslem poděkovat mu jménem nás všech za jeho práci, za vše, co nám dává, čemu nás naučil. A z celého srdce mu do příštích let popřát, aby jich bylo ještě hodně a aby ho v nich provázelo hodně zdraví a hodně nových myšlenek a nových úspěchů.

K pomezí filosofie a moderny básnické i literárněvědné

Zdeněk Mathauser

Dovolte mi, aby referát na kolokviu, které je tak trochu spjato s mými osmdesátinami a naplňuje mne pocity díků, vyšel z mých zkušeností při práci s modernou jak literární, zvláště avantgardní (půjde o poezii ruskou, dotknu se však i vztahu české avantgardy k fenomenologii), tak i s modernou literárněvědnou.

Přihlašuji se – ovšem nikoli proto, že bych odtud vyvozoval nějaké své ješitné nároky – k tezi, že nejlákavější je práce na soutoku dvou různých oborů, dvou myšlenkových toků. Básnické texty mne zajímaly vždy nejvíce z toho hlediska, jak nikoli vyslovené v nich názory, ale jejich zorný úhel připomínal zorný úhel dobové filosofie: taková příbuznost bývá v určité době ve vzduchu, kdesi na hraně obou kulturních útvarů, a z ní čerpají jak básníci, tak filosofové, aniž jedni museli číst ty druhé.

I. Literatura a fenomenologická intencionalita

Když jsem v první polovině šedesátých let napsal rukopis o Majakovském a ruské avantgardě a přirovnal tam svět viděný očima kubofuturismu s viděním fenomenologické filosofie, překvapilo to jednoho posuzovatele rukopisu natolik, že rukopis bylo nutno obezřetně upravovat, aby kniha mohla vyjít, stejně čekala v tiskovém dozoru dlouho na schválení. Dnes je analogie obou světů, kubistického a fenomenologického, takřka už locus communis kulturní historie. Přirozeně není tomu tak zásluhou mé práce, ale proto, že v téže době (jak jsem zjistil později) tutéž analogii nalézali vědci na Západě, ale např. i v Polsku (Piwocki).[1]

Oba pohledy nazírají svět esencialisticky, apsychologicky, zaobleně a (zde myslím výslovně na Majakovského) na všech místech v témže jasném osvětlení a jakoby velkými písmeny psaný. Analogie kubismu a kubofuturismu s fenomenologií mi umožnila pochopit dobovou potřebu obrazu světa odhlížejícího od psychologizující drobnokresby stavů, které Majakovskij nazval „citovým trnutím". Jeho milostná poezie zná jen tahy přes celá nebesa: *„Kdybych byl / maličký / jak Veliký oceán, / na špičky vln bych vstal, / pocely přílivů bych luně házel. / Kde však bych milou si našel / pro svoje srdce já, / vždyť v droboučké nebe by taková nevešla se!"*

V jiném případě mi Husserlovo učení pomohlo – aspoň myslím si to – zahlédnout momenty příznačné pro Marinu Cvetajevovou.

Paralela nové literatury s Husserlovou fenomenologií mj. znamená, že literární díla otevřeně vycházejí vstříc tomu, co bylo filosoficky zdůvodněno I. Kantem: umělecké dílo se vzdává *zájmu*. U Husserla se jím nemíní jen zájem vysloveně utilitární, nýbrž vůbec zájem na *reálné existenci* předmětností vykazovaných uměleckým obrazem: právě tato rezignace (tzv. *epoché*) na naivní víru v reálný ontologický statut obrazově prezentovaného a jeho nahrazení statutem *intencionálním*, tj. ryze významovým míněním, umožňuje recipientovi, aby poprvé uviděl samu strukturu po-

přeného a funkci odkazových mechanismů obrazu! Nejde o to, popřít přirozený *noetický efekt* provázející recepci textu: je nesporné, že si opravdu mnoho prvků textu při četbě promítáme *ven z textu*. Tato tzv. gnoseologická transcence by však neměla být prodloužena do „*vadné ontologie*", kdy např. v postavě či události promítnuté *ven* čtenář spatřuje i reálný vnější korelát obrazu.

Tážeme-li se kohokoli, o čem je Šrámkova báseň *Splav* z r. 1916, uslyšíme odpověď: o milostném setkání. Není to nesprávné, pokud máme na mysli setkání jako jev intencionální. V básni samé však není nikde slůvka o setkání uskutečněném: je tu jen úvodem řada *možných* míst setkání (prostřední strofa je pak básnickou reflexí o muži a ženě) a závěrem opět *kondicionální* reflexe o tom, jak by bylo setkání doznělo, *pokud by k němu bývalo došlo*. Řekl bych, že je to pro dané údobí symptomatická otevřená redukce modu reality a jeho nahrazení modem možnosti.

E. Husserl se nikde nehlásí k subjektivismu negujícímu realitu: „Fenomenologický idealismus nepopírá skutečnou existenci reálného světa."[2] Zároveň však trvá na jedině prokazatelném filosofickém stanovisku, podle něhož jinak než ve vědomí pojatém v duchu intencionální subjektivity nám svět dán není: svět je „intencionálním symbolickým obrazem transcendentální subjektivity".[3] Říká-li, že věda zaměřená k esencím může stanovit jen tolik, jaký neporušitelný řád by měl svět, *pokud by existoval,* je to výrok z kontextu *možnostního* způsobu myšlení.[4]

Nebudeme jej sice uvádět do bezprostředního dotyku se Šrámkovou básní (už proto ne, že u filosofa jde o koncepci transcendentalistickou), nicméně nezaváháme vychutnat jakousi souhru dvou kurzívou vysázených *kondicionálních* pasáží – jedné z odstavce věnovaného Šrámkovi, druhé z odstavce husserlovského.

Také poezie M. Cvetajevové vrcholila v téže době jako Husserlův filosofický impuls směřující k závorkování nepodstatného a vypínání modu reality intendovaného předmětu. A vezměme u Mariny Cvetajevové její opětovné abstrakce od modu reality takového jevu, jehož význam má být prožit adekvátně.

Je tomu tak ve velkém počtu básnířčiných negací při vzepětí k její ústřední hodnotě – lásce: „*Tak ráda jsem, že po vás nestonám*" (ze stejnojmenné básně, 1915), „*Z celého srdce děkovat vám chci / za všechnu lásku, která ve vás není*" (tamtéž), „*Co se pro nás oba změní, / jste-li či nejste škrt pera, můj žale*" (z cyklu *Kejklíř,* 1918), „*Mé kroky u tvého domu nekončí*" (ze stejnojmenné básně, 1920).

Anebo – na rozdíl od relacionistického pojetí, jemuž jde o póly vztahu, zatímco vztah sám je pro ně neuchopitelný – Cvetajevová naopak abstrahuje od těchto pólů a vyhlašuje přímé zření (obdobně jako Husserl) vztahu samého: básnířka přiznává, že nikdy nemilovala coby póly lásky jeho a ji, zamilována byla jen a jen „do jejich lásky", tj. do samého vztahu. A vzpomeňme přímo fenomenologické transparence ukryté v básnířčině výroku, jímž vyjadřuje způsob, jak se jí coby autorce klade „věc" (text): „Píši pro samu věc. Věc se píše skrze mne sama."

V případě Majakovského se ponaučení o analogii kubofuturismu a fenomenologie týkalo především hladce, zaobleně projektovaného lyrického subjektu i předmětného světa; v případě Mariny Cvetajevové bylo ponaučení více zaostřeno na sám způsob zření, na lyrický subjekt vidoucí, ale též – zde připomínám básnířčiny negace (*není, nemusel, nejste, nekončí*) – záměrně nevidoucí.

Odtud se pak zračila další paralela, opět spjatá s dějinami fenomenologie – s takovými Husserlovými pokračovateli, jako byl buď k učitelovu dílu umírněně kritický Roman Ingarden, anebo radikálnější v kritice Martin Heidegger. Při všech rozdílech mezi nimi, ať v kvalitě i kvantitě kritičnosti, ať v protikladnosti poněkud suchého polského a básnivého filosofa německého, oba je spojuje další přesun těžiště: od proměn zřícího subjektu (zření předmětného světa buď v modu jeho reálnosti, anebo naopak „pouhé" intencionálnosti včetně modu výslovného popření předmětu) až po onu fázi, kdy subjekt cosi ze své aktivity postupuje tomu, co bylo dosud míněno jen jako její nositel, její nástroj. V případě Heideggera je dnes obecně znám přenos akce mluvení na samu řeč: *„Jak řeč jako řeč bytuje? Odpovídáme: řeč mluví,"* píše Heidegger v pasáži o básni Georga Trakla *Zimní večer* ve svém eseji *Řeč.*[4]

Obdobným činem, byť ten se trochu vytrácí vedle sugestivní formulace Heideggerovy, je v Ingardenově knize *Umělecké dílo literární* odkaz na jev, který autor nazývá *čistou intencionalitou odvozenou* či *propůjčenou*: intencionalita předmětu neplyne v daném případě bezprostředně z intenčního aktu vědomí, nýbrž z nějakého útvaru, který už obsahuje intencionální ráz, např. slovního významu, věty. Intencionalita slovesného textu má pro literární estetiku samozřejmě obrovský význam: text vidíme coby východisko obdobné aktivity, jakou běžně připisujeme jen vědomí. Tato koncepce z Ingardenova díla z r. 1931[5] tak patří k známým obratům navyklých pozic subjektu a předmětu, a to spolu s obracením vztahu semiózy, jak je známe zvláště z českého strukturalismu: v něm jde o směřování od označovaného nazpět k označujícímu, k samému znaku jakožto středu pozornosti při vjemu uměleckého textu. Obraty jsou stejně nápadné i v dobové poezii.

Na příklad u Borise Pasternaka *„a pořád ztrácí brýle v husté trávě / a stejnou knihu čte si Stín"* v básni *Zrcadlo* z knihy *Sestra moja žizň. Leto 1917 goda* (sbírku, jež vyšla poprvé roku 1922, tvoří básně vzniklé zhruba v té době, již udává její podtitulek): nikoli subjekt, nýbrž objekt je nyní agens, a nikoli objekt, nýbrž subjekt je patiens. Anebo z první části textu nazvaného *Z poémy. Dva fragmenty* (z let 1916, 1928) ocitujme verše pro jejich složitost nejdříve v originále: *„Bezumstvujet byl, pritvorjajas neznajuščej, / Čto bolše ona už u nas ně žilica"*. Překlad L. Kubišty *„A minulost, jež sešla pamětníkům z čela, / se pitvoří, tváří se, že na všechno zapomněla"* dobře tlumočí paradox: ne přítomnost zapomněla, ale minulost zapomněla – minulost už není předmětem zapomnění, nýbrž jeho subjektem. Každé z takových míst lze pojednat v termínech teorie tropů, zvláště metonymie, jenže jejich nakupení v poetice jediného autora si už asi žádá promyslet věc v kontextu dané epochy.

II. Autor životopisný a autor implikovaný v literární projekci.

S oním přesunem, o němž byla nyní řeč, souvisí další; je spjat opět s M. Heideggerem, se způsobem, jímž Heidegger domyslel a sugestivně vyslovil transparenci prostoru mezi subjektem a objektem: propadat se přímo k věci čili ono známé „Být u věci." Asi jsme dosud nedocenili, jak je německému filosofovi v jednom bodu své estetiky blízek Michail Bachtin. Kde totiž podle něho dlí autorský subjekt ve vztahu ke skutečnosti zobrazované? Odpověď: „Na tečně chronotopů

uměleckého díla." Je „u zobrazované skutečnosti", lze parafrázovat jak Heideggera, tak Bachtina. A též M. Jankoviče, jenž nazývá recepčního autora „svědkem".[6]

Ovšemže takto – na tečně, tj. v situaci svědecké, kdy není životopisný autor účastníkem událostí zobrazovaných v díle (tam by se proměnil v jednu z postav díla) ani vypravěčem – se původce textu jeví jen vůči skutečnosti, jež je míněna jako *zobrazovaná.* Životopisný autor je sice – na rozdíl od implikovaného *autorského subjektu* – z masa a krve a v textu zanechává určitou stopu, např. jeho členění, přesto se však nekryje s oním autorským subjektem, jejž čteme v díle samém. Nekryje se přirozeně s vypravěčem (o tom zde před literárními vědci netřeba ani mluvit), ale není totožný dokonce ani se svým tak veristicky reprodukovaným *obrazem*, jako je např. jeho vlastní postava na filmovém plátně.

Četli jsme nedávno, jak se Chaplin, tj. životopisný autor filmového artefaktu, v němž sám účinkuje jako ústřední postava, díval na svou grotesku, na svého tuláka, a volal na dceru: „Pojď se honem podívat, co dělá!" To je přece krásné „prořeknutí": Ne, co já tam dělám, ale co on tam dělá.

Jinak než s realitou zobrazovanou je tomu u Michaila Bachtina s realitou *zobrazující*, s podhoubím samého zobrazení: ta je místem a časem díla samého.

Pohlédněme na rozdíl mezi implikovaným *autorským subjektem a autorem životopisným*, jak je promítnut do prózy našeho klasika. Kdo je *básník* ve stejnojmenné povídce Karla Čapka? Je to jediná bytost, ale s dvojím postojem, a každý z nich by mohl načrtnout podobu toho či onoho autora: a) autora životopisného, svědka (svědka ve smyslu policejním) automobilové nehody; ten u dr. Mejzlíka interpretuje verše napsané v atmosféře osudné události, dohaduje se původu metafor v básni vlastně svého dvojníka, totiž autorského subjektu: vrací – dokonce poněkud nejistě a váhavě – slovní znaky z básně do jazyka cifer skládajích číslo auta (labutí šíje – dvojka, dva obloučky ňader – trojka, buben a činely – pětka). A je zde b) zmíněný dvojník, autorský subjekt: ten je tu interpretován jako básnivý vizionář a je spíše implikován v samém textu své básně.

Kdybychom totiž znali jen verše této interpretované bytosti, museli bychom za vlastní skutečnost *zobrazovanou* pokládat jakýsi poetický kraj úsvitů a zlomených květů, zatímco ten de facto je zde jednou ze složek skutečnosti *zobrazující*; nevěděli bychom nic o zrodu básně; netušili bychom, že v její skutečnosti zobrazované coby mateční půda básně leží pouliční událost velkoměsta, automobilová nehoda, událost s chronotopy jinými, nežli jsou chronotopy skutečnosti zobrazující. Hlavně bychom však neznali „událostní totalitu díla", jež obsahuje obě přírody – onu městskou před dílem i exoticky poetickou v díle samém, přesněji: „zahrnuje jeho vnější materiální stránku, i jeho text, i svět v něm zobrazený, i autora-tvůrce, i posluchače-čtenáře".[7] Autor-tvůrce je uvnitř světa zobrazujícího, vůči chronotopům světa zobrazovaného zaujímá jen polohu „jakoby na tečně k nim", polohu svědka.

Připomeňme si nyní, že celá situace se skutečností zobrazovanou a zobrazující a – v souhlasu s oběma skutečnostmi – s autorem životopisným a autorem „v díle", resp. i „po díle" (tj. s onou jeho polohou, již dotvořilo jeho vlastní dílo), je u Čapka přenesena do textu povídky *Básník*: nuže svědkem, jak tomuto pojmu rozumí dr. Mejzlík, bude zde především básník životopisný – interpret veršů, kdežto svědkem ve smyslu literárněvědném bude spíše druhá básníkova tvář, extatická, tj. básník interpretovaný.

Čeho bychom však měli dbát na druhé straně, je to, abychom při rozlišování autora životopisného a autora implikovaného nevybočili do předpojatostí: není myslím důvod k tomu, abychom pouze ten *autorský subjekt*, jejž vyčteme z díla při jeho recepci, pokládali za jedině posvěceného básníka, kdežto v autorovi biografickém abychom viděli pouhou bytost mimouměleckou, řízením osudu pověřenou pronášet „poetismy", jež sama vůbec nechápe.

Pro K. Čapka byla dlouhodobým tématem dvojí situace: básník tvořící a týž básník konfrontovaný s interpretací svých veršů. V románu *Obyčejný život* je tato podvojná situace rozprostraněna do sukcesívnosti: když usedlému přednostovi stanice nadšený student předčítá jeho moderní, asociativní verše z mládí, někdejší autor už jim nerozumí, biografický autor se už nehlásí k *autorskému subjektu,* k autoru implikovanému v textu. V Čapkově próze *Básník*, o níž tu již byla řeč, jsou obě podoby básníka naopak simultánní: autor *životopisný* interpretuje – převážně z hlediska genetického – verše autora *implikovaného, recepčního*, extaticky zaměřeného. Životopisný autor na rozdíl od druhého zaujímá zorný úhel z boku: interpretuje, srovnává událost automobilové nehody s jevy, jež se ocitly v básni. Lze však o něm říci, že jeho – biografické bytosti – se už netýká titul povídky *Básník*? Myslím, že ne, i tato životopisná bytost je básník, jenže s jiným zorným úhlem, s jinou životní zkušeností, jiným zázemím, než má autor extatický.

Důvod, proč jsme tu nyní mluvili o různých podobách autora, které jsou jinak dobře známy jak z díla Mukařovského, tak i jeho přímých žáků, je především právě ten, že u Bachtina jsou navíc k jednotlivým podobám autora přiřazeny i jednotlivé mody reality. O tyto mody šlo především v I. části referátu, v II. části přistoupila související s danými mody otázka autora životopisného a autora implikovaného, v III. části přejdeme od modů a jejich důsledků k další problematice vidění uměleckého textu.

III. Fenomenologické a básnické odchody očí do věcí

Paralela mezi děním filosofickým a děním poetickým spočívá totiž i v *uvolnění samého směru vidění*. Dané uvolnění je velmi zřetelné již v estetice Jana Mukařovského. Především podmiňoval viditelnost a neviditelnost estetické funkce a hodnoty pohledem z určitého směru: nevidíme estetické funkce a hodnoty, pokud se díváme *směrem* od hodnot a funkcí praktických[8] (k tomu, co jsem o této věci psal už několikrát, bych dnes nedodal nic nového, k věci se výstižně vyjádřila i M. Kubínová[9]). U J. Mukařovského je však navíc – a u toho se chci zastavit – přítomnost autorského subjektu ve výtvarném díle dokládána šíří této prezence: „výběr tématu, jeho pojetí, výběr a rozložení barev, tahy štětce (…) až k perspektivě viděné z určitého bodu, na kterém je pomyslně předpokládáno umístění subjektu."[10] Dávala tu o sobě tušit blížící se proměna paradigmatu.

A skutečně, radikální krok fenomenologie umění nedal na sebe čekat: nestačí už být u zobrazované skutečnosti, ale samo vidění se uvolňuje z vazby na subjekt recipienta, stává se samostatným vybavením textu a odtud hledí na samotného diváka. Onen obrat, který byl naznačen už v Ingardenově intencionalitě propůjčené intendovanému předmětu a ještě jasněji vysloven pro oblast jazyka ve zmíněné již tezi M. Heideggera „Řeč mluví", doznává univerzální platnosti u Maurice Merleau-Pontyho: obraz shlíží na diváka. Sentence blízké zmíněné myšlence Mukařovského,

podle nichž na pozici zřícího upoutává to, že sám je viděn v onom místě, odkud se dívá, jsou u francouzského filosofa velmi četné.

Zvláště pozoruhodný je postřeh, který je takřka z téhož myšlenkového kontextu jako kult věcí v české a ruské avantgardě (*věščizm* v terminologii ruských avantgardistů), ale také jako obdobně proti spekulativnosti starší duchovní kultury zaměřené heslo „K věcem samým" (*An die Sachen selbst*) u E. Husserla.[11] Výrok Maurice Merleau-Pontyho, rozmnožující „vidění obrazu divákem" viděním vycházejícím z obrazu samého a spojující daný obrat se zvláštní pozorností vůči věcem, spočívá v tom, že na obrazech ukazujících malíře, jak malují, zříme „i to, co viděly věci na malíři".[12]

Teoreticky rozvinut je tento postřeh tam, kde – a nyní je radno myslet i na českou avantgardu – Merleau-Ponty odlišuje takto vědu a poezii: „Věda manipuluje věcmi, ale odmítá v nich pobývat. Vytváří si z nich vnitřní modely a (…) stále víc a více se vzdaluje současnému světu. Věda je a vždycky byla podivuhodně aktivním, důmyslným a nenuceným myšlením, oním zaujetím zkoumat každé jsoucno jako předmět obecně , jako by pro nás nebylo ničím."[13] Umění podle francouzského filosofa zaujímá vůči věcem, v nichž věda odmítá pobývat, vztah zcela opačný: malířův „duch vystupuje z očí a jde na procházku do věcí".[14] A tak: obraz se dívá na diváka, malíř opouští své oči, vstupuje do věcí a odtud pohlíží na svět. Celé navyklé panoráma se obrací, věci ožívají a samy zírají na nás.

V tom, jak vidění pojímal Jan Mukařovský, je myslím nenahraditelné to, že vztah vidění a nevidění spojil s otázkou praktického a estetického: buď vidíme to, anebo vidíme ono, a od opačného pólu vždy přitom abstrahujeme. Spuštění „mechanismu", vyznačeného protiklady *estetické* kontra *praktické,* resp. *neviditelné* kontra *viditelné*, jako by ale u Mukařovského bylo vystaveno především volbě: zapnu-li jeden aspekt, vypne se automaticky druhý, a naopak. Naopak Merleau-Ponty se zdá spíše probourávat určitými specifiky zření smyslového k fenomenologicky popsatelnému zření estetickému, posléze až k prvkům Heideggerovy filosofie bytí. Základní dvě možnosti, lineární a zpětnovazebné, – analogické *praktickému* a *estetickému* u Mukařovského – tu neleží jen proti sobě: navlečeny za sebou na jedinou osu naplňují jakýsi proces eschatologický.

Proč jsme apelovali na to, abychom nad řádky Merleau-Pontyho z r. 1961 (ale formulujícími představu, jež byla u francouzského filosofa již dříve) mysleli na českou poezii 20. let? Ocitujme aspoň první polovinu Wolkrovy básně *Věci* ze sbírky *Host do domu* (1921): *„Miluji věci, mlčenlivé soudruhy, / protože všichni nakládají s nimi, / jako by nežily, / a ony zatím žijí a dívají se na nás / jak věrní psi pohledy soustředěnými / a trpí, / že žádný člověk k nim nepromluví."* Blízko tomuto kultu věcí stojí verše z básně *Těžká hodina* ze stejnojmenné Wolkrovy sbírky: *„Milenčin dopise, lampo, kniho kamarádova, / věci rozhozené z lásky, světla a víry, / dnes při mně stůjte a třikrát mi věrnější buďte."*

Psychologickou autoreflexi, vlastní starší poezii, sice moderna 10.–20. let převážně vyškrtla ze svého rejstříku, ale tím, že se zúžila na intencionální uchopování věcí, tímto intencionálním *věščizmem* autorský subjekt zároveň svůj vlastní prostor nesmírně rozšířil. Každá výpověď o věci, objektu, je v rámci tohoto postoje stejnou mírou výpovědí o subjektu. Subjekt avantgardní poezie je průzračný, soubor všech věcí, o nichž básník vypověděl, je rubem jeho vlastního portrétu. Do

základu své – dnes již dávné – knihy o Majakovském a ruské avantgardě[15] jsem položil identifikační metaforu básník-svět: básník, jenž odhodil psychologizující autoreflexi a jímž je přesto (či právě proto) vidět celý svět.

Stejně je tomu ale i ve filosofii těchže desetiletí. Zmíněná Husserlova výzva „K věcem samým" a jeho odvrat (v kontextu filosofie vědomí!) od psychologismu je rubem téže mince, na jejímž líci leží perspektiva transcendentálního subjektu.

Také zmíněné uvolňování pohledu, otočka vidění od předmětu nazpět k vidícímu, bloudění očí po předmětu nebo jejich vstup do předmětu, dokonce i odlučování pohledu od vidícího a nakonec od samých očí – to vše jsou společná gesta poezie a filosofie vlastně od počátku století zhruba do jeho poloviny.

V poezii Jiřího Wolkra z počátku 20. let toto gesto kulminovalo. Dokladů je nesčetně (nejde samozřejmě o žádný naivní nárok na „prioritu českého autora"). Čteme-li u Merleau-Pontyho o odloučení pohledu od očí a jeho vstupu do věcí, vybavuje se nám i obdobné dění u Wolkra. Filosofova metaforika tkví ovšem v tom, že obohacení zřením vybavuje věci *jejich vlastním hledi*skem, zatímco u Wolkra osou metafory je vstup pohledu do věci *ve* své *doslovné materializaci*: *„výrostek zpola a zpola muž, / a pohledem ostrým a chladným jako nůž / prořízl okno a vbod se v tu nádheru, / v číše a valčík, v zrcadla pro milenky, / v břicha a teplo, fraky a peněženky, /* a zůstal v nich trčeti čepelí, */ i když ty dvě oči zmizely.*" (Z básně *Tvář za sklem* ze sb. *Těžká hodina,* 1923.) Tak jako je tu pohled odloučen od očí a osamocen, zůstávají odloučeny od úst trčet na místě v básních Majakovského slova, výkřiky a polibky. Vraťme se však i k Wolkrovým metaforám opuštěných očí.

Např. v básni *Moře* opět ze sbírky *Těžká hodina*: *„Teprv dne sedmého, kdy nad městem zvon zněl, / já opilec z vlastních svých očí jsem se vypotácel.*" Nejvíce jsou přirozeně tyto metafory, které jako by o celá desetiletí předjímaly *techniku* fenomenologie Merleau-Pontyho, spjaty s Wolkrovou *Baladou o očích topičových*: *„a že jenom z člověka světlo se rodí, / tak za uhlím vždycky kus očí svých hodí / a oči ty jasné a modré jak květiny / v praméncích drátů nad městem plují.*"

Stále totéž či obdobné platí pro avantgardu a pro moderní poezii a estetiku první poloviny 20. století: jde tu o určité způsoby, jimiž se vyslovuje čirá estetická složka uměleckého prožitku coby jeho kulminace. Čiře estetický prožitek, daný jakoby *jenseits von Gut und Böse*, jde souběžně s obrácením směru semiózy: od předmětu zpět k subjektu, od označovaného k označujícímu, od předmětu zastupovaného k zastupujícímu jej artefaktu, od jazyka referenčního k básnickému, od viděného k vidícímu, od předmětu k očím. Oči ale odcházejí a další tragédii prožije setrvavší na místě pohled sám, nebo se oči odcizují svému vidění a odcházejí do elektrických drátů. Všechna ta „od něčeho k něčemu" lze si představovat jako přechod od líce k rubu a naopak.

Po ryze estetickém recepčním prožitku se vracíme do širokého, syntetického proudu uměleckého s jeho životními, praktickými hodnotami. Rozhodně naše pozastavení u momentu čirého estetického vjemu neznamená pledoajé za *l'art-pour-l'artismus*: nejde tu o skupinový program, nýbrž o noetiku uměleckého prožitku! Tím méně jde o *estétství*, což je opět pojem ze zcela jiného okruhu – totiž z okruhu určité osobní stylizace autora.

Dal by se ke všem těmto obratům dodat jeden nejpříznačněji wolkrovský, kdy vesmírné nachází oporu v nejdrobnějším, nejkřehčím, obávám se ale reprodukovat tuto otočku a tento skvělý básnický paradox o nebesích a kvítku: mohl bych někomu připomínat profesora češtiny z parodie Jaroslava Žáka. Role je to krásná, bohužel satira s ní spojená nám už trochu zabraňuje vidět, že Wolkrova báseň *Pokora* z roku jednadvacátého spolu se Šrámkovým *Splavem* z roku šestnáctého jsou asi vrcholy menší lyrické formy v české poezii prvních tří desetiletí právě končícího věku.

Zostřený smysl pro zpětné vazby, potěšení z nich, uzavření okruhu od subjektu přes předmět nazpět k vysilateli triumfuje takřka současně v poezii jako ve filosofii a estetice. Lyrický subjekt Majakovského poémy *Vojna a svět* si přilepuje na čelo eso, aby byl jasněji vidět cíl, v básni *Píšou mi psaní* Fráni Šrámka *„voják vezme si na mušku/ třeba vlastní srdce své“*, a současně v literární teorii obou zemí – v linguistických a poetologických kroužcích petrohradském, moskevském, o něco později pražském – se rodí obdobné myšlenky o návratu znaku k sobě samému, o sebeoznačování, chcete-li o tom, jak si znak sám na sebe přikládá kartu, aby cílil přesně: také *si bere na mušku vlastní srdce své.*

IV. Asketická a slastná tvář paralelních kontemplací

Promluvili jsme o oné fázi recepce, v níž *věci* nejsou jen úběžníky čtenářových soudů, ale samy předkládají svůj názor čtenáři: text jako by tehdy četl čtenáře sama! Tehdy recipient také každé slovo, každý znak považuje na daném místě za zcela nutný, splývá s ním: jako by jak recipient, tak i znak byli pokračovateli autorského subjektu. Neútočíme tudíž na text násilnou interpretací, naopak jdeme bok po boku s ním.

Tu a tam bývá připomenut můj skoro deset let starý návrh *paralelních kontemplací*.[16] Paralelní kontemplací jsem nazval ten typ sekundárního textu, jenž je alternativou literární kritiky: ta atakuje dílo z boku a riskuje podsunout mu takto cizí intenci, vlastně je od nás odstrčit, obdobně jako to činí psychologická, boční reflexe niterného jevu. Naopak fenomenologický postoj – na rozdíl od psychologického – podržuje směřování intence vědomí k předmětu, k významu, a přitom se snaží odejmout intenci její skrytý smysl, význam míněného významu; jde tu o badatelovu ne-li identitu se zaměřením reflektované intence, tedy aspoň o co nejvěrnější paralelu. A obdobně také *paralelní kontemplaci* přisuzuji úkol jít – na rozdíl od literární kritiky – souběžně s intencí textu, neútočit naň, dát přednost sledování svého cíle, který ovšem leží v sousedství cíle paralelního textu uměleckého.

P. Michalovič – ovšemže v kontextu hravosti, jak jej udává titul knihy *Orbis terrarum est speculum ludi* (čili *Celý svět je zrcadlem hry*)[17] – nachází protiklad de Saussurovu abstraktnímu, obecně platnému a nadčasovému systému šachové hry: zatímco ten se realizuje v nekonečně rozličných konkrétních utkáních, postmoderním vzorem hry je naopak utkání statkáře Nozdrjova s Čičikovem v Gogolových *Mrtvých duších*: Nozdrjov při partii dámy prsty posunuje jednu figurku a rukávem současně druhou, prostě tvoří nová pravidla během hry. Obdobně hraje šachy Velký kombinátor Ostap Bender v Ilfových a Petrovových *Dvanácti křeslech*: existují tudíž jen regule

konkrétní, jedinečné události. Řekl bych, že máme před sebou postmoderní obdobu středověkého nominalismu, resp. o singularity opřený pluralismus.

Ovšemže u Petra Michaloviče se to vypráví i v atmosféře dobrého rozmaru: závěrem se dozvídáme, že příběh v *Zlatém teleti* Ilfa a Petrova nekončí na hranicích Rumunska a říše Sovětů, nýbrž že se Ostapu Benderovi podařilo dostat do Prahy, kde pak pod pseudonymem Roman Osipovič Jakobson působil jako lingvista a byl spoluzakladatelem Pražského lingvistického kroužku.

P. Michalovič ve své knížce řadí mé *paralelní kontemplace k* postmoderním pluralitním koncepcím a cituje důležité místo (myslím dosti obdobné onomu upozornění, jež adresuji staré psychologii i event. literární kritice) z Barthesova varování před literární kritikou, „lebo tá vždy obsahuje nejaký taktický zámer, spoločenské využitie".[18] S *rozkoší* v názvu Barthesovy statě souvisí pak i to, že v „paralelních kontemplacích" spatřuje Peter Michalovič prodloužení požitku, slasti čtení v novém textu, čímž může vzniknout nekonečný řetěz textů. Připouštím, že je to pro mne překvapivý závěr: má původní inspirace z Husserla byla spíše asketická (Husserlovy závorky, redukce), zde vyústila v krajině hedonismu, ale budiž, nezříkám se.

Sám jsem vzor *paralelních kontemplací* viděl v Heideggerových statích o Hölderlinovi, Rilkovi, Traklovi, van Goghovi. Z aspektu odborné kritiky neříkají tyto statě nic nového, jsou však významné jako filosofické paralely uměleckých textů: přichází si tu na své i slovo umělecké, jež cítí po boku reflexi filosofovu, ale toto slovo nehodlá vybočit do ideové utilitárnosti, a uplatňuje se tu i prostředí životní praxe, nikoli ovšem na úrovni sháněclivé praktičnosti, nýbrž *starosti pobytu* o své bytí, tj. motivu z Heideggerovy transcendentální ontologie.

V. Nahlížení přes plot

Má generace vyrostla v době, kdy zásluhou ruského formalismu a českého strukturalismu byly nastoleny nezbytné dělící čáry, jež vnesly řád do našeho oboru, ve kterém do té doby často převládala nepřehledná směs: autorské životopisy, syžety literárních děl, psychologizování, sociologizování – to vše, co je míněno v Jakobsonově známém srovnání tradiční literární vědy s policií. To, co naopak proponoval Jakobson, byla vlastně fenomenologická redukce, prováděná v zájmu specifičnosti našeho oboru.

V meziválečném období díky zmíněným školám – moskevské, petrohradské, pražské – byly protaženy dělící čáry mezi autorem životopisným a oním recepčním autorem, o němž tu byla řeč, mezi estetikou kreace a estetikou recepce, mezi statutem skutečnostním a intencionálním, mezi genezí jevu a jeho platností, mezi *vysvětlením*, které redukuje jev jedné řady na jev řady jiné, a fenomenologickým *osvětlením,* jež podržuje identitu jevu, dbá ale paralel daného jevu s řadou druhou, konečně mezi diachronií a synchronií, což jsou spíše kategorie významové nežli kategorie reálného času: ovšemže reálná recepce lyrické básně řadí i lyriku do umění časových, ale významové hledisko celostní postuluje pro lyrickou báseň – o tom psali Jan Mukařovský a Miroslav Červenka[19] – její pochopení v plánu synchronním.

Všechna tato dělidla patří ve směs k triumfům 20. století a zásadní platnost plotů trvá. Jejich počet by bylo možno dále rozšiřovat; lze sem přiřadit např. dělítka mezi *littérature comparée*

a *littérature générale*, o nichž píše Slavomír Wollman.[20] Jsme ale v údobí jakéhosi nahlížení přes plot. Chceme vědět, co je za plotem, nakukujeme tam, ale nehodláme přepadnout.

Před nedávnem jsem četl v studii Milana Jankoviče výrok, který se mi nesmírně líbí: „Dnes je už zcela zřejmé, že stále znovu a znovu, tentokrát od recipienta, je požadováno analogické sjednocující gesto, jehož prchavým praobrazem v čase je zrození díla."[21] Ano, dnes jde o praobraz jedné sféry v druhé, ale právě o praobraz prchavý: nebudujeme recepci díla jako pouhé pokračování geneze díla, jak tomu bylo v předstrukturalistické literární vědě (s ukončením geneze – neříkáme, že s momentem, kdy je dílo hotovo – nastává zásadně nová situace), nicméně připouštíme, že *struktura díla* má vzor v *prchavém praobrazu geneze*. Právě tak *morfologie* má vzor v *struktuře oné reality*, kterou míníme jako vnější korelát díla, byť ovšem víme, že je promítnuta dílem samým. Psal jsem nedávno o perspektivě disciplin jako *ontologizovaná tropologie* a *estetizovaná ontologie*.[22] Shrňme závěrem paralelnost avantgard a fenomenologie.

V předchozích filosofických směrech se pól *deduktivnosti a diskurzívnosti* pojil s pólem *psychologismu*: oba póly jsou nyní překonávány novou, husserlovskou polaritou, a to *racionální intuice* a *esencialismu*. Cosi obdobného probíhá i v literatuře: byla tu polarita *rétoriky* (rétorický jazyk poezie lze chápat jako paralelu deduktivnosti v teorii) a *citové drobnokresby* (tu lze v poezii považovat za paralelu psychologismu v teorii), a místo nich nyní spolu harmonizují ve filosofii i umění polarity jiné:

ad a) racionální intuici a intencionální průzračnosti ve fenomenologické filosofii odpovídá v slovesném umění *ryzí lyrika,*

ad b) s fenomenologickým esencialismem koresponduje sklon ke *kubistické velkorysosti*, zaoblenosti, stejnoměrnosti, hladkosti.

Celkově nový umělecký model můžeme určit tak, jak je naznačeno v názvu referátu: přechod od *básnické ontologie*, tj. od modu naivní reálné důvěry, k modu zdůrazněné *intencionality a znakovosti.*

Filosof a básník vdechují tutéž atmosféru. Nejde přitom vůbec o to, že by oba říkali totéž – jen různými jazyky. Poezie by byla takto jen vábivou ilustrací myšlenek. Věřím však, že lze vystopovat něco jako *dobová inspirace* filosofů a básníků.

Na závěr bych však chtěl zmínit moment týkající se avantgard vůbec. Nedávno jsem slyšel o plánu zdatného autorského týmu, jenž se rozhodl probádat *krizi avantgard*. Myslím, že si vytyčil téma originálně a že je zřejmě i co do znalostí výborně připraven. Ale kdybych mohl, varoval bych tým před rizikem apriorismu: zúžením úkolu jen na krizi by mohl být tým jaksi ponoukán k tomu, aby závěr určitého avantgardního směru vždy bezděčně ztotožnil s důsledkem krize. Byl ale např. závěr poetismu na přelomu 20. a 30. let důsledkem krize? Nebyla to spíše nezkrotná kreativita Nezvala a ostatních, která je hnala dál? Ani historický limit filosofických směrů, jimiž byly avantgardy paralelně provázeny, jako je fenomenologie, již jsem tu zmiňoval především, ještě zdaleka neznamená krach: takovéto směry inspirují dále.

V každém případě myslím, že týmový slogan by měl spíše znít: *Krize a sláva avantgard!*

1) K. Piwocki: Husserl i Picasso, Estetyka, r. III, 1962, 3–22.
2) E. Husserl: Gesammelte Werke – Husserliana V, Den Haag 1950, 152. Cit. podle F. J. Wetz: Edmund Husserl, Frankfurt a. M., Campus Verlag 1995, 88.
3) Tamtéž, Husserl 153.
4) M. Heidegger: Konec filosofie a úkol myšlení, přel. I. Tomáš s přáteli, Praha 1984, 80.
5) R. Ingarden: Das literarische Kunstwerk, 3. vyd., Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1965, 122.
6) Srov. M. Jankovič: Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala, Praha, Torst, 1996, 39.
7) M. M. Bachtin: Román jako dialog, přel. D. Hodrová, doslov D. Hodrová a V. Svatoň, Praha, Odeon 1975, 375.
8) Srov. J. Mukařovský: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, in týž: Studie z estetiky, Praha, Čs. spisovatel 1966, s. 51.
9) M. Kubínová: Sondy do sémiotiky literárního díla, Praha, ÚČL AV ČR, 1995, 117–124.
10) J. Mukařovský: Osobnost v umění, in Studie z estetiky, Praha 1966, 242 (kurz. má – Z. M.). K problematice vidění v ruské avantgardě, zvláště výtvarné, viz T. Glanc: Viděnije russkich avantgardov, Praha, Karolinum 1999.
11) Viz pozn. č. 2, Husserliana XXV, 206, F. J. Wetz 58. 12. M. Merleau-Ponty: Oko a duch, přeložil a doslov napsal O. Kuba, Praha, Obelisk 1971, s. 15.
13) Tamtéž, s. 7.
14) Tamtéž, s. 13.
15) Z. Mathauser: Umění poezie. Vladimír Majakovskij a jeho doba, Praha, Čs. spisovatel 1964, 84–91.
16) Týž: „Sekundární literatura“ či „paralelní kontemplace“? in Česká literatura 1992, č. 5, viz rovněž týž: Estetické alternativy, Praha, Gryf 1994).
17) Bratislava 1999.
18) R. Barthes: Rozkoš z textu, Bratislava 1994, 128. Cit. podle P. Michalovič, pozn. č. 17, 71.
19) J. Mukařovský: Lyrika, in Ottův slovník naučný nové doby, 3. díl, 2. sv., Praha, J. Otto, 1935, 1333. M. Červenka: Obléhání zevnitř, Praha, Torst 1996, 105–110.
20) S. Wollman: Porovnávacia metóda v literárnej vede, Bratislava, Tatran 1988, 71–94.
21) M. Jankovič: Cesty k otevřenému smyslu. In: W. F. Schwarz: Prager Schule. Kontinuität und Wandel, Frankfurt a. M., Vervuert Verlag 1997, 185.
22) Z. Mathauser: Pražská škola v česko-německém osvětlení. Nad knihou Prager Schule. Kontinuität und Wandel, I., Česká literatura 1998, č. 3, 289.

Majakovskij a česká poezie

Jiří Honzík

Na první pohled by se mohlo zdát, že Majakovskij je u nás v takřka ideální situaci. Přeloženo z něj máme snad vše nebo alespoň téměř vše. V každém případě tolik, že v tom ohledu předčíme i bývalé sovětské republiky a zřejmě držíme světový primát. Nadto o Majakovském existuje několik pozoruhodných statí české provenience a dvě znamenité knihy, jejichž autorem je Čech. Těmi statěmi myslím přinejmenším zamyšlení Vítězslava Nezvala nad poemou *Oblak v kalhotách*, překladatelské konfese Bohumila Mathesia a Jiřího Taufra a rozsáhlejší studii Jaroslava Závady *Verš Vladimíra Majakovského v českém překladě*. Těmi knihami jsou knižní studie Karla Teiga, vydaná v Knihovně Levé fronty roku 1936, a rozsáhlá, i mezinárodní odbornou veřejností vysoce ceněná monografie Zdeňka Mathausera *Umění poezie. V. Majakovskij a jeho doba*, jež česky vyšla roku 1964 a tři roky poté ji ve zkrácené verzi dostali do rukou také ruští a němečtí čtenáři. Přesto na českou poezii samu Majakovskij zapůsobil minimálně.

Proč tomu tak je? – tak zní otázka, na niž se ve svém vystoupení pokouším nalézt odpověď. Soustřeďuji se při tom na tři problémy: a) Co se u nás z Majakovského znalo a zná z přímé čtenářské zkušenosti, tj. hlavně z překladu?; b) co se u nás o něm vědělo, soudilo a psalo (resp. ví, soudí a píše)?; c) zda – a pokud ano – potom v čem a jak jeho poezie ovlivňovala (ovlivňuje) tvorbu jednotlivých českých básníků, event. českou poezii vůbec? S uvedenými problémy se nevyrovnávám naráz, nýbrž se o to snažím ve dvou etapách: zvlášť pokud jde o období před rokem 1945; a zvlášť, pokud jde o období po tomto roce. To proto, že postavení, jaké ruská literatura sovětské éry (a v jejím rámci i V. Majakovskij) zaujímala v českém prostředí v letech dvacátých, třicátých a první polovině čtyřicátých let, se pronikavě liší od jejího postavení v následujících desetiletích.

Období před rokem 1945

V tomto období byl Majakovskij do češtiny překládán jen málo, rozhodně méně než Blok, Jesenin, Pasternak a Achmatovová. První dva překlady (jedním z nich byl Weilův překlad *Levého pochodu*) se objevily roku 1920 v Neumannově *Červnu*. Následovalo několik víceméně náhodných a zpravidla záhy zapadlých překladů jednotlivých básní v levicově zaměřených periodikách, dvě ukázky v Mathesiově antologii *Nová ruská poezie* z roku 1930 (s *Ódou na revoluci* v pořadatelově překladu) a sedm ukázek ve *Sborníku sovětské revoluční poezie* z roku 1932, na nichž se spolu s již zmíněným Jiřím Weilem podíleli F. Kubka, J. Vyplel, J. Holický, J. Procházka a I. Bartošek. Nevelký počet Majakovského básní a výňatků z jeho větších skladeb vyšel (mimo jiné v překladu Karla Konráda) též ve třicátých letech. Nicméně první (a do roku 1945 jediný) český knižně vydaný překlad Majakovského poezie představuje Mathesiův překlad poemy *150 000 000* z roku 1925.

Hned nad tímto překladem se odehrála zajímavá a pro rozpornost českého vztahu k Majakovskému příznačná polemická šarvátka. Jindřich Vodák se v recenzi otištěné v *Českém slově*

nejen nemohl smířit s perziflážním vyobrazením amerického presidenta Wilsona v Majakovského poemě, ale zaujal k ní vůbec krajně rezervovaný postoj a ač jí neupíral nemalou vnitřní dynamiku, označil ji za dílo, jež „bude vždy důležitou památkou na dobu, ve které vzniklo, ale jen potud, že se v jeho velkofrázovitých verších ozývají úvodníky sovětských žurnálů, bájivé řeči sovětských schůzí, dogmatické články sovětského vyznání víry." Mathesiovi ostře vytkl, že si vybral k překladu právě *150 000 000*, odmítal chápat Majakovského jako příkladného představitele soudobé ruské poezie a jednoznačně nad něj postavil Bloka, neboť v jeho *Dvanácti* lze prý „aspoň cítit, že trpí revolučními křivdami". Mathesius na to kontroval tvrzením, že po Majakovském a jeho bojovné a nesentimentální skladbě sáhl záměrně ve snaze „poznat… nové, netrpitelské a činné Rusko."

Jinak se v tomto období o Majakovském u nás mnoho nevědělo. Nehledě na letmou zmínku v Olbrachtových *Obrazech ze soudobého Ruska* přinášely jisté, byť kusé informace jednak stručné obzory ruského literárního dění po roce 1917 z pera Františka Kubky a Naděždy Melnikové-Papouškové, jednak též problematice věnované články Weilovy, Mathesiovy a Horovy v polovině dvacátých let. Zevrubněji se o Majakovského rozepsal až roku 1928 v informativním přehledu *Sovětská kultura* Karel Teige na základě poznatků, jež získal během předchozího pobytu v SSSR. Mimo jiné mu to umožnil jeho adekvátnější a pro lepší porozumění Majakovského důležitý pohled na celkovou atmosféru v tehdejším Rusku: „Tam na východě" – čteme v Teigově brožuře – „zažehnala bolševická revoluce záhadu a tajemství Ruska, kterému se kořili rusofilové. Rusko Ťutčevovo, Rusko, které rozumem se nedá chápat a všedním loktem měřit, které má zvláštní podstatu a kterému možno pouze věřit – to Rusko zmizelo z duchovní mapy dnešního světa. A na témže území vyrůstá nový tvar života a práce, nový stát lidstva, jehož tvůrci usilují rozumem pochopit, změřit ne loktem, ale metrem, přesně rozměřit obrovský socialistický svaz mikrometrickými přístroji do hloubky i do šířky, přerodit jej technicky, poněvadž nenávidějí plným právem starého Ruska a starého ruského člověka, jejž opěval Ťutčev." Za nejautentičtější a nejsměrodatnější výraz takto viděného Ruska Teige považoval futurismus. A jakkoli podle něj „vlastním vůdcem a iniciátorem" tohoto směru byl Velemir Chlebnikov, co by „nejoriginálnější a nejzajímavější postava mezi novými sovětskými básníky", Teige v souladu se situací druhé poloviny dvacátých let nejvíce pozornosti věnuje Majakovskému, o němž výslovně konstatuje: „Dnes v čele ruského futurismu stojí rétor milionových proletářských mas, miláček komsomolu a sovětský Poeta Laureatus Vladimír Majakovskij. Majakovskij provedl literární revoluci tak nepochybnou, jako Mejerchold inscenoval divadelní okťabr. Dal nový verš, nový rytmus, nový jazyk, jazyk ulice a trhu, sblížil lidovou řeč se spisovnou; je to básník plakátu a agitačního hesla..."

Jenomže by to nebyl Teige, kdyby Majakovského vnímal pouze v této poloze. Na téže stránce zaznamenává jeho blízkost konstruktivistům, prozíravě připomíná, že také u něho „cítí se nutnost, aby umění nebylo diletantské, aby skutečně něco **umělo** (podtrhl K. T.)" a více péče „než politické frázi" věnovalo „vlastní práci, obrodě jazyka a zákonitosti umělecké tvorby." Že existovalo nemalé napětí mezi Majakovským angažovaným občanem socialistického státu a Majakovským moderním uměleckým tvůrcem, dává Teige obzvlášť zřetelně, byť poněkud inkonzistentně najevo o něco později v příspěvku do Fučíkova *Kmene*. Jednak zde souhlasně cituje Koganovu

charakteristiku Majakovského jako „básníka, jenž sblížil lidovou řeč s jazykem literárním, zrušil syntaktickou uzavřenost vět, zeslabil význam rytmu, tvořil rým podle požadavků logických, nikoli tonických“. Jednak prohlašuje: „Ve futurismu bylo mnohem více revoluční síly a třídní nenávisti než v limonádách proletářské poezie.“ Jednak připouští, že „posuzovány jako básně, ukáží se snad Majakovského povely chabými, nelyrickými a vůbec nebásnickými“. Jako nejvýznamnějšího ruského futuristu a klasického představitele revolučně laděné moderní poezie, jenž občas z nezbytnosti činí ústupky agitačním požadavkům režimu, hodnotí Majakovského Karel Teige v již zmíněné nevelké knižní studii z roku 1936.

Z poněkud jiného, převážně sociálně psychologického hlediska se přibližně v téže době v souvislosti s Majakovského smrtí nad jeho poměrem k revoluci zamýšleli Laco Novomeský a Záviš Kalandra. Novomeský v stati případně nadepsané *Koktavá řeč nad rakví Majakovského* mínil: „Překypující energie, životní síla, elán hřmotného nového gesta, toť nebyly vlastnosti Vladimíra Majakovského, ale zjevu, jehož byl tento básník interpretátorem. Byly to vlastnosti ničivé síly revoluce… To, co nám vzkazoval Majakovskij, to byl patos revoluce, ale revoluce rozvratu… Patos velké historické války PROTI (velká písmena L. N.)“ a tím, že tato „válka proti“ koncem dvacátých let skončila, zdůvodňuje básníkův dobrovolný odchod ze života. Kalandra Novomeskému v přátelské výměně názorů namítá: „Patos velké revoluční války proti tu nemá co dělat. Celá porevoluční tvorba Majakovského je upjata ke **konstruktivním** (podtrhl J. H.) cílům revoluce: ničení, rozklad, zhouba je mu jen nezbytným předpokladem.“ Proč tomu tak bylo, objasňuje romantickým povahovým založením Majakovského, tím, že Majakovskij po celý život „trpěl romantikou, svojí vlastní romantikou“, a tudíž bylo jen přirozené, když se „celou touhou“ připnul „k té revoluci, která opravdu dobíjí ‚romantiku světa línou‘… Která ji dobíjí uskutečňováním svých **konstruktivních** (podtrženo J. H.) cílů“.

Snad nejvstřícněji česká veřejnost za celou meziválečnou éru reagovala na Majakovského za jeho několikadenní návštěvy v Praze zjara 1927. Jak z dobových žurnalistických odezev (a to i v periodikách jako *Národní osvobození, Prager Presse, Lidové noviny* apod.), tak z hojných dodatečných evokací a vzpomínek (viz zejména sborník *Náš Majakovskij z* roku 1951) ovšem vysvítá, že Majakovskij na ni zapůsobil především robustním zjevem, hlubokým basem, nestandardním způsobem vystupování i recitace, mnohem méně už svou tvorbou. V tom ohledu jej česká literární obec uznávala jako básníka, o němž je známo, že sympatie k revoluci spojuje s tvárnými výboji. Její levé křídlo se proto k němu dokonce rádo hlásilo, ale zároveň i ono si dobře uvědomovalo, jak velice se od něj svou estetikou a způsobem tvorby odlišuje. Nepřímo, avšak pregnantně to ve své reflexi českého účastníka I. sjezdu sovětských spisovatelů *Neviditelná Moskva* vystihl roku 1935 Vítězslav Nezval: „Chtěl bych postavit Louise Aragona a s ním všechny básníky, kteří se nechali inspirovat agitací, doprostřed masy na tribunu, z níž mluví Lenin, a podrobit je takto a priori zkoušce, v níž by mohli změřit své síly, a dokud je čas, rozhodnouti se pro jinou činnost, kde by jimi méně marně plýtvali. Vyjímám jen jednoho. Je to Majakovský.“ (podtrhl J. H.). Po letech, už za zcela jiné společenské situace, k tomu ve vzpomínce na své pražské setkání s Majakovským za sebe i za své tehdejší druhy otevřeně dodal: „Zakládajíce si na obraznosti, jejíž pahorky jsme tenkrát zlézali, neměli jsme tušení, jaké velehory imaginace, plné revolučního vědomí, svíral v pěsti

náš sovětský host." A v bilancujících pamětech *Z mého života*, když líčí nesnáze svého vlastního úsilí o umění, jež by odpovídalo jeho světovému názoru a přitom zůstávalo uměním, bez vytáček přiznává: „Veliký Majakovskij mně těžko mohl pomoci, neboť většina jeho monumentálních děl byla nepřeložena do češtiny a nemohla tedy vést v našich poměrech svůj boj."

I když Nezval měl hodně pravdy, hlavní příčina mizivé interference mezi Majakovským a původní českou poezií netkvěla ani tak v nedostatku překladů a neschopnosti číst Majakovského v originále jako v podstatných rozdílech mentality, uměleckých tradic a zvyklostí i celkového životního stylu a společenského bytí u nás a v SSSR. Tak např. podle lineárních představ by Majakovskij byl měl silně působit na S. K. Neumanna první poloviny dvacátých let, zejména na *Rudé zpěvy*. Bližší ohledání však ukazuje, že Neumann zde přes nepochybnou ideologickou a zčásti i tematickou příbuznost s Majakovským navazuje především na vlastní předchozí civilizační poezii (hlavně na *Nové zpěvy*), nadále je českým pokračovatelem Whitmana, Verhaerena, Marinettiho a připomíná-li někoho z Rusů, pak nejspíše pořížnového Brjusova. Ještě dál k Majakovskému měla česká proletářská poezie Wolkerovy a Horovy generace – už proto, že své zahraniční impulsy čerpala z Apollinaira, Cendrarse, revolučně interpretovaných unanimistů, a pokud jde o Rusy, tu a tam z Bloka a Jesenina. Sovětské básnické praxi byla zato vskutku značně poplatná tzv. druhá vlna české proletářské poezie, jak ji v následujícím desetiletí reprezentovali autoři typu Jana Nohy a Ilji Barta – jenomže ani jejím patronem nebyl Majakovskij, ale básníci kolem proletkultovsko-komsomolských skupin Kuznica, Okťabr apod. Právě tak Majakovskij absentoval i v ostatní české poezii třicátých a počátku čtyřicátých let. Nic na tom neměnil ani její tehdejší mimoliterárními okolnostmi vyvolaný zvýšený zájem o ruskou literaturu, neboť se týkal jednak Jesenina a Pasternaka, jednak (a patrně především) aktualizovaně pojímaných hodnot ruské básnické klasiky, zejména Puškina a Lermontova – vzpomeňme jen, jak plodně se Horova zkušenost z překládán *Evžena Oněgina* podepsala na jeho *Janu Houslistovi*.

Česká poezie dvacátých až poloviny čtyřicátých let se tedy s Majakovským umělecky minula, ani její radikálně levicoví představitelé se vážněji nepokusili něco z něj do sebe doopravdy vstřebat. Tím spíše jí – na rozdíl od výše zmiňovaných teoretiků – unikala nejednoduchost Majakovského umělecké cesty a zejména pak jeho lidská složitost. Jedinou výjimkou v tom ohledu je paradoxně S. K. Neumann – ovšem nikoli Neumann *Rudých zpěvů*, nýbrž Neumann přelomu dvacátých a třicátých let; přesněji Neumannova básnická reakce na Majakovského tragický konec *Za Majakovským*, obsažená v intimně laděném cyklu *Žal* z roku 1931. Neumann samozřejmě i v ní svého mladšího ruského souběžce apostrofuje: „Za dnů štěstí, / za dnů revoluce, slávy, vítězství / byls zlatou křídlovkou na Rudém náměstí", pyšní se tím, že jim oběma „duch věcí nejvyšších dul vichrem nad hlavami", a jejich vzájemný vztah definuje v ryze politické rovině: „Ty, Majakovskij, byl jsi svědkem všeho, / já S. K. N., jsem v dáli z rytmu tvého / pil váš kov." Zároveň však – a to velmi naléhavě – porovnává svou tehdejší ideovou i osobní krizi s obdobnou krizí, jež u Majakovského vyústila do sebevraždy, zamýšlí se nad komplikovaným údělem společensky exponovaného člověka a umělce, dokonce projevuje obavy z nejisté budoucnosti vlastní i světa. Napovídá to už melancholické ladění první sloky:

„V temné noci
k černým slzám mým se druží slzy rudé,
v temné noci za jarního deště:
Tys to věděl, já to nevím ještě,
co bude."

Plně to dokládá až neneumannovský mnohoznačný, málem transcendentální závěr celé básně:

„Po letech, za dnů neštěstí svého
malicherného
a přece silného jak smrt,
zůstavše básníky, ač byli jsme svědky
traktorů, stoup a nebozezů pětiletky,
setkali jsme se znova:
Ty už jen stín, já živého cos ještě.
Je temná noc a jarní letí deště
přes dvojí žal.
Tys dotrpěl ho, dozpíval,
a já mám slova ještě.
Toť vše."

Období po roce 1945

Toto období se zejména zpočátku vyznačovalo širokou, nejednou až příliš širokou a nedostatečně diferencující otevřeností vůči sovětské poezii. Ačkoli největší pozornosti se těšili současní, pokud možno frontami právě skončené války prošedší autoři, stranou nezůstal ani Majakovskij. Nejenže v prvním čase po válce neproběhl u nás snad jediný míting, kde by se nerecitoval *Levý pochod*, druhého vydání se brzy dočkal také Mathesiův překlad *150 000 000* a tak či onak bylo znovu promptně publikováno patrně vše, co jsme si z Majakovského do války přeložili. Jakkoli toho nebylo mnoho (a úroveň některých překladů byla nevalná), přece jen šlo o první úhrnnější prezentaci tohoto básníka v češtině a každý jen trochu citlivější čtenář nad ní nemohl – pokud to už nevěděl odjinud – nerozpoznat, že v Majakovském nemá co činit s „jedním z mnoha", nýbrž s výraznou uměleckou osobností.

Nicméně k rozhodujícímu obratu v zpřístupňování Majakovského českému publiku došlo, když počínaje rokem 1946 se začaly časopisecky, počínaje rokem 1947 také v samostatných knižních vydáních, objevovat nové překlady jeho poezie z pera tenkrát nepříliš známého Jiřího Taufra. Čeští čtenáři se mohli díky tomu do počátku padesátých let seznámit jak se základním fondem Majakovského lyriky, tak s většinou jeho poem (*Oblak v kalhotách, Správná věc* a *V. I. Lenin* 1947, *Flétna páteř* 1948, *Vojna a svět* 1949, *O tom* 1950), nehledě na to, že roku 1948 se jim dostal do rukou obsáhlý blok Majakovského lyrických a lyrickoepických veršů, jež Taufer zařadil do své anto-

logie *Dvanáct profilů sovětských básníků*. Pouhé dva roky poté týž překladatel přišel s důkladným, už i něco ze satir, veršů pro děti, agitek a publicistických vystoupení zahrnujícím průřezem Majakovského tvorbou *Z díla*, roku 1953 jej podstatně rozšířil na obdobně komponovaný dvojsvazkový *Výbor z díla* a v letech 1956 – 1986 svůj zápas o českého Majakovského dovršil desetisvazkovým kompletem jeho *Spisů*. Krom toho ještě předtím – roku 1955 – vydal svazek básníkových satirických skladeb *Majakovskij se usmívá*, *Majakovskij se směje*, *Majakovskij se posmívá* a čas od času i během práce na *Spisech* připomínal Majakovského i sebe samostatnými publikacemi – např. dokumentárním materiálem bohatě vybaveným výborem pro Klub přátel poezie *Slovo o pluku Majakovského* (1961), novým knižním vydáním poemy *O tom* (1962), knižním vydáním *150 000 000* (1972) atd. Hojně (a až na jednu výjimku vesměs v Taufrových překladech) je Majakovskij zastoupen také ve všech antologiích novější ruské poezie, jež u nás vyšly v rozmezí padesátých až osmdesátých let: v *Poezii Sovětské Rusi* (1956), *Kolu inspirace* (1967), *Zemi sovětů v poezii a próze* (1977), *Sovětské poezii 20. století* (1981) a ve výboru *Na křídlech revoluce* (1987).

Do podstatné části básnického odkazu Majakovského se čeští čtenáři mohli ve své mateřštině, jak vidno, začítat již v letech kolem února 1948. Celý (tj. v takové úplnosti, v jaké k nám nebyl uveden žádný další zahraniční básník dvacátého století) jej mají k dispozici od roku 1986. Přesto Majakovskij mezi nimi nezapustil hlouběji kořeny a nedosáhl resonance odpovídající jeho objektivnímu významu a místu v moderní světové poezii. Své tu nepochybně způsobila již výše zmiňovaná rozdílnost národních povah a tradic stejně jako rezervovaný postoj k sovětské literatuře a kultuře, příznačný pro nezanedbatelnou část české veřejnosti již před rokem 1968, natož po něm. Lvím podílem k tomu přispělo, že Majakovskij byl i u nás až do nedávna většinou prezentován v jednostranně zideologizovaném pojetí, jako obzvlášť příkladný básník sovětské epochy, horlivý opěvatel bolševické konkretizace socialismu, jemuž se patřičně neobdivovat je rovno zločinu. Na přitažlivosti mu v očích české kulturní obce nepřidal ani jeho kmenový český překladatel, a to jak svými neblahými politickými aktivitami a osobní arogancí, tak bezostyšností, s jakou z mocenských pozic fedroval intenzivní až hektické vydávání svých překladů a soustavně znemožňoval, aby Majakovského mohl překládat ještě někdo jiný. K pocitu, že se nám shora a víc než zdrávo vnucuje jeden úředně aprobovaný a propagandisticky zneužívaný autor, se tak přidružila silná nevole nad zjevnou snahou osobovat si výhradní právo na jeho tlumočení a nebrat na vědomí, že opravdovému osvojení cizojazyčných hodnot vždy prospívá, lze-li je poznávat prostřednictvím několika kvalitativně zhruba rovnocenných interpretací.

Přitom – aby nebylo mýlky – Taufrovy překlady samy o sobě znamenají pozoruhodný výkon, jsou výsledkem perného, koncepčně promyšleného a na spolehlivé znalosti výchozích textů i příslušné odborné literatury založeného usilování. I když předloze zůstávají leccos závažného – zejména její přirozenou svěžest a vřelost – dlužny, není sporu, že v zásadě se s ní vyrovnávají důstojně a na úrovni, vystihují údernost jejích sdělení i převratnost její poetiky včetně odvahy ke krajně neobvyklým rýmům a široké otevřenosti „drsné mluvě milionů“, tj. hovorovým až periferním výrazům a intonacím. Především pak se v nich Taufrovi podařilo dobrat se přesvědčivé české podoby osobitého, dynamicky apelativního verše Majakovského, jenž je svéráznou kombinací do-

mácího ruského, původem folklorního tonického verše a klasického volného verše světové moderny a spolu s vysokou frekvencí tzv. dekanonizovaných rýmů klade na překladatele obzvláště vysoké nároky. Nemluvě o tom, že v českém kontextu představoval značné novum a české poezii nabízel možnosti, s nimiž se doposud nesetkala.

Však také česká literární scéna zejména v letech, kdy na ni Taufrovy překlady Majakovského začly masivněji vstupovat, nevítala v Majakovském pouze „autora silného politického vidění", ale vnímala ho jako slibný tvárný podnět, následováníhodnou výzvu k vlastním formálním výbojům. V obecnější rovině to dal zřetelně najevo např. Karel Konrád, který roku 1950 v příležitostné zdravici *Hold oblačnému Vladimíru* označil Majakovského za „trvalou jistinu, nesoucí nemalé úroky" a básníka, sebe i nás ubezpečil, že „my, kteří jsme spolu podepsali s náruživou ochotou již před třiceti lety Vaši směnku, sotva jsme jen zaslechli první rachot Vašich veršů, jež naráz obrátily šosy starým naukám o poezii, sledujeme dnes se zadostiučiněním, váha i objev Vašeho vlivu". Mnohem konkrétněji se již počátkem roku 1948 v Nejedlého Varu nad případným Majakovským vlivem zamyslel František Nečásek. Nezabýval se Majakovským vůbec, nýbrž Majakovským v podobě, jakou mu vtiskl Taufer; pod tímto zorným úhlem si blíže všiml právě publikovaných Taufrových překladů Majakovského tří klíčových poem, usoudil, že ač jde o překlad, „jsou z nejpozitivnějších činů naší poválečné poezie", a nadhodil, jak by české poezii prospělo, kdyby v ní Taufrův Majakovskij sehrál úlohu ne nepodobnou té, kterou v ní počátkem dvacátých let sehráli Čapkovi Francouzi. Nečáskova nápadu se hned zjara téhož roku chopil autor tohoto příspěvku, tehdy začínající kritik, a v recenzi Taufrovy antologie *Dvanáct profilů sovětských básníků* v Lidových novinách hypotézu o mimořádném potenciálním dosahu Taufrových překladů Majakovského rozšířil na všechny Taufrovy překlady, neboť o nich prý „možno s klidným svědomím říci… že budou mít ve vývoji českého básnictví… přinejmenším právě takový význam, jako měly pro ně před osmadvaceti lety proslulé Čapkovy překlady francouzské poezie".

Jak se poměrně záhy ukázalo, další vývoj nedal těmto odhadům za pravdu. Co se však z tehdejších úvah o Majakovském plně ve zkoušce času osvědčilo, je Nezvalova předmluva k prvnímu českému vydání *Oblaku v kalhotách* z roku 1947. Tvůrce s Majakovským souměřitelný v ní velice přesně a jasnozřivě postihuje, v čem tkví podstata Majakovského přínosu, vysvětluje, proč a jak se mu povedlo překonat nebezpečí, jež mu z politické sféry hrozila, a v mistrné zkratce podává jeho takřka vyčerpávající charakteristiku: „Paradox básnické a lidské osobnosti Majakovského je v tom, že obstál a dovedl sjednotit svým dílem krajní mez básnické výlučnosti s krajní mezí tematické i názorové objektivity v masovém slova smyslu. Není podstatného rozdílu mezi metodou raných děl Majakovského a mezi metodou básní, jako je *Lenin* nebo *150 000 000*. Bez výrazové síly, jejímž pomníkem je právě *Oblak v kalhotách*, by patos pozdních, k obecné srozumitelnosti zaměřených básní Majakovského, byl vyústil nezbytně v rétoriku… Po stránce výrazové podrobil antitradicionalista Majakovskij revoluční revizi všechny prostředky tradiční poezie a žádný nezavrhl. Změnil jejich funkci a smysl, obrodil je a zachránil pro novou poezii."

Nezvalova předmluva stejně jako řada dalších textů, které jsme zde citovali či připomínali, byla – spolu s mnoha jinými – obsažena ve sborníku *Náš Majakovskij*, který z „básní, statí, článků a vzpomínek" k dvacátému výročí básníkovy smrti sestavil a roku 1951 vydal Adolf Kroupa. Tento

sborník, už značně oficiální a četnými kádrovými eliminacemi poznamenaný, uzavírá těsně pokvětnovou etapu českého vyrovnávání se s Majakovským. O Majakovském a Taufrových překladech Majakovského, někdy i o jejich možném vlivu na českou poezii se samozřejmě hodně psalo také v následujících desetiletích. Převážně šlo o lepší či horší recenze a kritiky, jubilejní medailony, stati, články, učebnicové texty a akademická pojednání, kde se víceméně opakovaly a rozváděly už dávno zavedené a nesčíslněkrát vyslovené a schválené pravdy a pravdičky. Existují však výjimky, jež se – přes případnou dílčí spornost a poplatnost poměrům, za nichž vznikaly – vymykají z šedého rutinního průměru až podprůměru a k Majakovskému přistupují tak, jak si zaslouží: jako ke zdroji intelektuálně i emocionálně silného estetického zážitku a nikoli jako k předmětu povinné úcty a glorifikace. Nemíním tím jen Mathauserovu knihu *Umění poezie*, Nezvalovo průvodní slovo k *Oblaku v kalhotách a* trojici translatologicky zaměřených úvah, jež jsem vyzvedal již v úvodu svého vystoupení. Na mysli mám také ostatní Mathauserovy studie a články na téma Majakovskij, příslušnou kapitolu v Mathesiových (respektive Mathesiových a Fraňkových) skriptech o sovětské literatuře, Drozdův rozbor vývoje názorů na Majakovského v komentářích k prvním svazku českého vydání velkých sovětských *Dějin ruské sovětské literatury* a většinu pozdějších Majakovskému zasvěcených filosoficko-poetologických myšlení Miroslava Mikuláška. Uznání si pro svou solidní faktografickou a bibliografickou zevrubnost po mém soudu zaslouží i ty pasáže Zahrádkovy práce *Sovětská literatura a my* a kolektivního dvojdílného kompendia olomouckých rusistů *Materiály k československo-sovětským literárním vztahům*, jež se týkají Majakovského.

Sami čeští básníci se k Majakovskému v pokvětnové éře – zejména v její rané fázi – hlásili poměrně často a spontánně, stal se jim symbolem nového lepšího života a nové mužnější poezie – viz třeba jen vzývání „básníka jménem Majakovský" v protikladu k „ubohému Lelianovi" – Verlainovi v Hrubínově *Jobově noci.* Obzvláště příslušníci nejmladší, po roce 1945 razantně nastupující generace se v Majakovském zhlíželi, prohlašovali se za jeho žáky a věrné následovníky. De facto však ve vztahu k němu klouzali po povrchu, mechanicky napodobovali nejnápadnější atributy jeho poetiky, jako je „stupňovitý" verš a „uvolněný" rým, sahali po ostře aktuálních politických tématech, jenomže je – na rozdíl od Majakovského – zpracovávali ploše, bez vtipu a na úrovni triviálně propagandistických floskulí a frází. Přes krátkodobý vnější úspěch se s tím neprosadili, sovětskou poezii, Majakovského a představu, že by i odtud mohly přicházet pozitivní impulsy, jen zdiskreditovali a zanechali po sobě výtvory zajímavé spíš ze sociálně psychologického než z estetického hlediska. Snad nejvýrazněji o tom svědčí tenkrát bouřlivě (např. na básnických večerech v Burianově Déčku) aplaudovaná produkce Stanislava Neumanna, především poemy *Sto deset procent štěstí, Píseň o Stalinu* a *Píseň o lásce a nenávisti.*

Krom této neslavné a v podstatě dávno zapomenuté epozidy se s obdobně ideologicky zúženým „navazováním" na Majakovského často setkáváme také u Ivana Skály (hlavně ve sbírkách *Máj země* a *Fronta je všude* a znovu pak za normalizace), u Donáta Šajnera (v jeho problematickém „renouveau" v sedmdesátých letech) a bohužel – neboť v naprostém rozporu s jeho naturelem a předchozí tvorbou – v „protiimperialistických" a „protirevizionistických" skladbách pozdního Miroslava Floriana. O jistém – v tomto případě alespoň z tvárného hlediska celkem plodném – ovlivnění Majakovským by se snad dalo uvažovat u Kainarovy *Veliké lásky*, patrně i *Českého snu* –

ovšem s vědomím, že Kainarovo těžiště tkví jinde. Jinak česká poezie za lidovědemokratického, socialistického a dokonce i reálně socialistického režimu prošla kolem Majakovského víceméně Majakovským nedotčena. A to i pokud jde o autory, kteří se k myšlenkám socialismu nehlásili jen v důsledku přechodného vzplanutí nebo z pragmaticky konjunkturních důvodů a u nichž – jako třeba u Jiřího Šotoly či Josefa Šimona – není obtížné vystopovat určité analogie s Majakovským (ovšem zas pouze analogie, nikoli přímé a vědomé vlivy!).

Takže nakonec jako jediný autentický Majakovského žák a následovník figuruje mezi českými básníky sám Jiří Taufer. Jeho vlastní verše – s výjimkou těch, jež se až epigonsky přidržují Nezvalova a Bieblova vzoru – jsou vskutku věrnou odlikou jeho překladů Majakovského: rytmickou osnovou, dikcí, rýmovou technikou i základními lexikálními a stylovými intencemi je připomínají k nerozeznání. I ony tak vypovídají o nemalé slovesně profesionální erudici a invenci svého autora, povážlivě však na to doplácejí evidentním oslabením individuální osobitosti svého rukopisu, posunem k umění druhotného nálevu, odvozených hodnot. Je-li pravda, že Taufrovy překlady Majakovského zpravidla vyznívají sušeji, chladněji, odtažitěji, literárněji a agitátorštěji než originál, tím spíše tomu tak je u jeho původní tvorby. Taufer v ní sice hojně používá Majakovského gest a postupů, místy se stylizuje v jeho české alter ego, nicméně k jeho niternému zápalu, spontánní radostnosti a výrazové sugestivitě má vzhledem ke své ideologické předpojatosti daleko a bez ohledu na svůj smysl pro tvárné experimenty tíhne k rozumářsky didaktizující popisnosti, dutému patosu a hašteřivému moralizování ve jménu jedné jedině samospasitelné politické doktríny. Neboli: navenek svého mistra imituje celkem zdatně, ale vzrušit, zaujmout a podmanit si nás jako on nedokáže.

To svým způsobem víc se alespoň na chvíli Majakovskému přiblížili, vcítili se do něj a jeho poetiky dva lidsky a umělecky tak mu vzdálení básníci jako Ludvík Kundera a Jan Skácel. Podařilo se jim to při jednorázovém pokusu, když mu v souvislosti s dvacátým výročím jeho smrti vzdali 16. dubna 1950 v brněnské Rovnosti poctu. Kundera básní nadepsanou *Majakovskij*, Skácel *Panychidou za Majakovského*, a oba tak prokázali, že vzájemné zajiskření a chápavé porozumění mezi českou poezií a Majakovským není věc vyloučená. Kdo by si chtěl ony básně přečíst celé, najde je ve sborníku *Náš Majakovskij* na stranách 22 až 24. Zde mu z nich nabízím alespoň úryvky, o nichž mám za to, že jsou Majakovskému a specifičnosti jeho umění nejvíce právy.

Ludvík Kundera:
Široce ční tu, rozkročený.
Prorůstá zemi do blankytu
nad medaile a ceny.
Obrovská hora rozumu a citu.
Odpadla chamraď…
Užovka takhle svléká
svědící kůži.
A tak i stát.
Z potůčků roste řeka,

z jinůšků klubají se muži.
Na bubny vířící
básníci kladou veršík za verš…
Do srdcí
Majakovskij jim vyryl:
Všem, všem, všem!

A Jan Skácel:
Z plného zásobníku do nepřátel třídy!
V kuličkách rýmů salva verše chvátá.
Aby byl čas. Tak. Ve volné chvíli namířit a cvrnknout
i na některého, ač s námi, byrokrate.
O Marxe pevně opřeme si záda
až stisknem spoušť u kulometu básně!
To nebude ozvěna,
to nebude kanonáda,
že zuby vyletí a popraskají dásně.

*

Majakovskij během osmi desetiletí, po němž měl k tomu příležitost, v českém čtenářském povědomí ani v české poezii příliš nerezonoval; nepochybně méně, než by se na první pohled dalo očekávat. Proč – na to jsem se pokoušel odpovědět ve svém příspěvku. Také přítomná doba, zdá se, stále ještě není z pochopitelných důvodů jeho příznivějšímu přijetí nakloněna. Avšak z časového odstupu a s přílivem generací, které jej už nepoznávaly jako režimního básníka, se patrně i jeho situace změní a konečně by se mu i u nás snad mohlo dostat adekvátního uznání a ohlasu. A doufejme, že i dalších překladů! Cílem mého referátu – zejména jeho kriticky laděných pasáží – bylo tomu napomoci, připravit k tomu půdu.

Mathesius a Majakovskij

z vystoupení Jiřího Fraňka

Po brilantním vystoupení dnešního oslavence je to vlastně odvaha vystoupit s několika nepřipravenými nápady. Ale přece jen si myslím, že je na místě připomenout našeho společného učitele, který vychoval celé generace rusistů a jako obecný kulturní činitel ovlivnil i posluchače mimo obor. Je to dnes neprávem zcela pomíjený Bohumil Mathesius. Jeho poměr k avantgardě byl velmi složitý. Ukázalo se to nejlépe v jeho článku z roku 1927 *Poetistické hrany*, kde na příkladu Jaroslava Seiferta dochází k závěru, že poetismus se vyžívá a vyžije. Zajímavé je, že předvídá jeho konec v druhé polovině třicátých let. Mathesius tehdy nebyl zcela práv situaci a tvrdí, že poetismus sice obohatil českou poezii, ale že zaniká. Jistě že poetismus (a po něm surrealismus) u nás byl tehdy nejzřetelnějším nositelem avantgardy, tvrdí tedy Mathesius pravý opak toho, co v dnešním referátu dokazoval Mathauser. Uprostřed bojů a uprostřed dění unikaly Mathesiovi širší souvislosti (stejně jako ostatním), byl vlastně v rozporu sám se sebou. Jak se nikdy k avantgardě nehlásil a jak ji nikdy nepreferoval, udělal pro ni mnoho. Svými statěmi, bohatě informovanými a plnými porozumění, o Majakovském, Chlebnikovovi, Šklovském, a přičteme-li k avantgardě i Pasternaka, tedy i o něm. Samozřejmě že tato jeho činnost vyvrcholila po druhé světové válce, kdy Mathesius přednášel avantgardu v rámci svého kurzu o dějinách sovětské literatury. Nejvíce se v poznání sovětské avantgardy ovšem angažoval jako překladatel, a opět jsou to táž jména, Majakovskij, Chlebnikov, Pasternak. V popředí zde stojí Mathesiův překlad Majakovského *150 000 000*. Není to sice první překlad z Majakovského, ale první velký, první knižní a první, řekl bych rozmyslný, když se obávám říci první s uvědomělou překladatelskou poetikou, první, který někam na tomto poli směřuje. Tím bych nechtěl snižovat ani překlady předcházející, na prvním místě Weilovy, ani pozdější překlady Taufrovy. I Mathesius dobově viděl v překladu, a právě v překladu *150 000 000*, sociální objednávku, ale u Weila to bylo zřetelnější. Mathesius však přemýšlel, co s tím překladem udělat, a to se později objevilo i v jeho vysokoškolských přednáškách. Zamýšlel se nad obrazností, přemýšlel nad rytmem a rýmem, chtěl vědět, jak je báseň udělaná. V tom je vidět, že Mathesius překládal i Šklovského. Zdá se však, že ex post můžeme říci, že nepřemýšlel o intonaci básně a překladu. A to je myslím jedním z uhelných kamenů překládání Majakovského a problém těžce řešitelný. Kladl jsem tuto otázku brzo po Mathesiově smrti ve svém překladatelském semináři a můj dnešní názor je asi ovlivněn závěry mých tehdejších posluchačů. Mathesius vyřešil skvělým způsobem rýmy a rytmus a v podstatě zde zůstal věrný Majakovskému. Jeho překlad však je charakterizován splývavou intonací, která nejen podle mého mínění je vlastní české poezii. A je to ta věčná otázka, zde přenesení do nového prostředí, byť v dílčím aspektu, je plus nebo minus. Mnohem pozdější nový překlad Taufrův má intonaci přerývanou, spád řeči je "sekaný", jak je pro Majakovského typické. Takže lze říci, že Taufer přenesl mnohem více Majakovského k nám, a důraz je na tom **Majakovského**, kdežto Mathesius přenesl rovněž Majakovského **k nám**, ale důraz je na tom **k nám**. Mathesius tedy Majakovského sblížil s vývojem české poezie, zařadil jej do kontextu, do něhož překládal.

To ovšem není totožné s otázkou „schodovitosti“ Majakovského veršů. Mathesius „schody“ zachovával, ale pro tiskárnu to bylo nepochopitelné a od té doby se přetiskuje každý „schod“ jako samostatný verš. Nemusí nás to překvapovat, ani dnes neumí sazeči (opisovači na počítačích) tisknout verše; nevejde-li se verš na řádek, nevytisknou to, co přesahuje, na další řádek od pravého okraje, ale jako nový verš.

Už jsem se zmínil, že se Mathesius vrátil k Majakovskému jako univerzitní profesor, kdy jej přednášel v rámci svého kurzu dějin sovětské literatury ruské. Fakt, že Majakovkému věnoval z básníků největší pozornost, ukazuje, že jeho přístup k avantgardě byl diferencovaný, a v mnohém pozitivní, jenom to nenazýval avantgardou. Majakovskij byl pro něho slohově určen jako futurista. Samozřejmě Mathesius v té době oceňuje Majakovského hlavně z ideových hledisek; tehdy to bylo samozřejmé a nemohl se tomu vyhnout a ani my se tomu nemůžeme vyhnout. Ale na druhé straně jsou zde postřehy, které ukazují, že Mathesius Majakovskému porozuměl. Byla-li zde předjímána určitá cesta, pak zcela logicky v souladu s politickým vývojem interpretačně i překladatelsky navázal vývoj jen na jednu stránku Majakovského i Mathesiovy interpretace. Mathesiovi byl jaksi osobně daleko bližší Jesenin, snad jej i miloval, přesto dal i ve svých přednáškách najevo, že kdežto Jesenin epochu končí – podle Mathesia jistě velkolepě – Majakovskij novou epochu začíná.

Tím jsme vlastně narazili na otázku, že Mathesiův poměr k avantgardě, k ruské avantgardě, nekončí Majakovským. Mathesius překládal a pln porozumění vykládal Jesenina. Zde nás samozřejmě zarazí primární problém, zda Jesenin, byť svázán s imažinismem, patří do kapitoly avantgarda. Ale podíváme-li se na Jeseninovu obraznost, fantazijní, zemitou a přitom odvážnou, i ve smyslu toho, co zde kolega Mathauser říkal, je Jesenin nesporně s avantgadou svázán, nelze ho od ní oddělit. Ostatně na velkého básníka doba vždy působí v celku. Myslím si, že Mathesius miloval Jesenina i pro jeho evidentní spojení s tradicí. Také jeden z nejznámějších a nejkrásnějších esejů Mathesiových se jmenuje „Sergej Jesenin – člověk a maska“. Mathesius vykládá Jeseninovu sebevraždu jako střet s dobou a my si můžeme klást otázku, zda už i on neměl tuchu o tom, co se dnes tak přetřásá, zda sebevražda Jeseninova nebyla zaranžovaná všemocnou tajnou policií, zda to ve skutečnosti nebyla vražda.

Významným počinem Mathesiovým byl překlad Šklovského *Teorie prózy* (1933). Kniha sehrála svou roli, neboť i když naši strukturalisté prokazatelně četli rusky a měli skvělého informátora v Romanu Jakobsonovi, kompletní překlad teoretické knihy má svou váhu. Navíc Mathesius doprovodil knihu výkladem ne zcela přitakavým a o knize příležitostně referoval. Mathesius asi nebyl zcela práv Šklovskému, ale jeho pokus měl svůj vývojový smysl. Ovšem byl to už Mathesiův druhý překlad ze Šklovského. O rok dříve přeložil i starší Šklovského knihu *Sentimentaľnoje putěšestvije.* Nebudeme se zde zabývat otázkou překladu názvu díla, ač Mathesius sám se nad tím problémem zamýšlel. Mathesius totiž přeložil *Sentimentaľnoje putěšestvije* jako *Zápisky revolučního komisaře.*

My se u Mathesia můžeme dočíst, že ruské „putěšestvije“ má zcela jiné konotace v ruštině než „cesta“ v češtině. Také Sternova „Sentimentální cesta“ byla v Rusku známější než u nás a také sehrála úlohu ve vývoji ruské sentimentální literatury. Při veškerém respektu k těmto vý-

kladům není možno popřít, že Mathesius se na svůj překlad díval ideologicky a že chtěl skutečně informovat o revolučním komisaři Šklovském… tedy revolučně; ale brzy pro sovětskou stranu zároveň nepřijatelně. Dnes nás *Zápisky revolučního komisaře* zaujmou naopak spíše tím, co je v nich pro revoluční ortodoxii nepřijatelného, ale zároveň tím, že je to přece jen kniha formalistického myslitele, který soustavně přemýšlí o tom, že píše knihu a jak ji píše. Zaujme tedy tím, čím jsou i *Zápisky* avantgardní.

Šklovským jsme přešli na pole teoretické; není přesné, že jsme přešli, ale naznačili jsme možnost tohoto přechodu, a tak bych chtěl jen připomínkou znovu oživit otázku, kterou jsem se kdysi zabýval. Totiž paralelu i rozdíl mezi ruskou a českou, tehdy ještě československou avantgardou. Ruská avantgarda, i tak jak ji chápal Mathesius, díky Majakovskému a díky futurismu (Chlebnikovovi, Kručonychovi aj.) byla něco daleko bouřlivějšího, než byla česká avantgarda. Česká avantgarda daleko více splývala s vývojem české literatury než ten úder ruské avantgardy. Nezval i Seifert měli v sobě i v dobách největšího avantgardismu něco tradičního, to nemluvíme třeba o Horovi nebo i Wolkrovi. Ačkoliv avantgarda začíná před revolucí, nesporně revoluční kvas, revoluční nálada a revoluce sama zde sehrály svou roli. Také útoky, které se vedly proti ruské avantgardě, byly daleko tvrdší a daleko zásadnější, počínaje už rappisty. Šly na samu dřeň a snažily se znemožnit celou avantgardu, kterou vykazovali z literatury, tak jako ostatně avantgarda shazovala z parníku současnosti celou básnickou minulost. V této souvislosti mě napadá, že Vítězslav Nezval ve svých *Moderních básnických směrech* nejen zasazuje avantgardu přímo do vývoje (světové) literatury, ale dokonce se snaží začlenit do ní i socialistický realismus jako rovnoprávnou složku. Tedy je to přesně pravý opak toho, kdy sovětské proletářské skupiny se snažily škrtnout všechno, co nepatří do nové stranické literatury.

Tím přecházíme vlastně už jaksi automaticky ke konci obou avantgard. Můžeme se ptát, kdy skončila česká avantgarda, a odpovědi budou nejrůznější. Já se domnívám, že když přišla válka a válečná doba (včetně té těsně předválečné) v tom nejširším smyslu slova, nebyla poezie s to čistě avantgardními prostředky a postupy na svou dobu reagovat. Kdybychom uvažovali o tom, co všechno znamenala první světová válka pro explozi avantgard, a že válečné běsnění lze právě avantgardními prostředky ztvárnit, nebylo už tomu tak s určitou cílevědomostí a tendenčností v negativním postoji k okupaci Československa a s vyslovovanou odbojovou náladou a nadějí. A přece, vezmeme-li právě Halase a Seiferta, kteří asi nejzřetelněji vyslovili ducha nesmíření a odboje, v jejich poezii a verších o okupační době je avantgarda obsažena. A dokonce velmi zřetelně. Vezmeme-li Halasovy verše o Praze a Seifertovy o okupaci a německé moci, ukazují jasně, že tito básníci vyšli z avantgardy. Ale ruská avantgarda končí tragicky. Mathesius to dokázal alespoň naznačit. Když jsem před lety napsal o tom studii, že ruská avantgarda končí násilně, byl jsem za to, ale současně s dnešním oslavencem Mathauserem, vedle mě sedícím Honzíkem a např. Drozdou kritizován. A nemálo. Nejvíce snad za to, že jsem řekl, že ruská avantgarda končila i fyzicky. Popravených avantgardistů byl velký počet a je nemožné je z hlavy jmenovat, abych nevynechal někoho podstatného nebo naopak nepřidal někoho, kdo takto tragicky neskončil. A na druhé straně Jesenin, Majakovskij, Cvetajevová skončili také násilně, i když ne popravou. Ovšem šílen-

ství čistek charakterizuje i to, že stejně tak byli popravováni i proletářští básníci, ale většina z těch, kdož přišli o život, i těch, kdož byli prostě umlčeni, byla tak či onak avantgardou zasažena, poučovala se na avantgardě a hledala pro své vidění světa možnost avantgardních prostředků. Samozřejmě vzájemné ovlivňování a prostupování je tam, kde jde alespoň o náznak normálního literárního života, věcí běžnou, samozřejmou.

To je myslím ten podstatný rozdíl mezi českou a sovětskou avantgardou z vnějšího hlediska. Na jedné straně vyžití (a přežití), na druhé straně politické násilné ukončení. To má za následek, že v české poezii je avantgarda obsažena jaksi kontinuálně, minimálně podstatně déle než v ruské. Myslím si, že i v takzvané socialistické poezii u nás bylo té avantgardy daleko více než v Rusku. Vezměme třeba Kainara, ale i básníci, kteří emigrovali a po roce 1989 se navrátili, ať fyzicky či svými knihami, měli kratší přeryv, než tomu bylo v Rusku.

Naproti tomu ruskou avantgardu je nutno „obnovovat". V období socialistického realismu je (kromě Asejeva, což je zvláštní případ) vlastně vzdáleným dědicem Majakovského Tvardovskij. Ale i ten je více vzdáleným než dědicem. Jevtušenko a Vozněsenskij museli navazovat na minulost vskutku dalekou. Ruská poezie se obnovuje, hledá se. Nejdéle z avantgardy snad vydrželi oberiuti, a potom poezie v emigraci, která ovšem neměla tehdy skoro žádný styk s Ruskem.

Dovolte mi zcela osobní poznámku: Dnes rychle vplývá emigrantská literatura do „domácí" ruské, ještě nedávno sovětské. Vzniká znovu jednotný proud ruské literatury a dřívější přeryv se smazává, tenčí (ovšem podle mého úplně nezanikne nikdy).

Ruská poezie „domácí" v době toho přeryvu se vracela k Puškinovi (přitom Puškin měl k avantgardě blíž než poezie socialistického realismu), což by jistě nebyla chyba, ale je to po stu letech poněkud málo. Pořád čtyřverší se stejným rytmem, stejnými druhy rýmu, a i ta obraznost byla klasická. Věc, která se přirovnává, a věc, k níž se přirovnává, a tertium comparationis – tedy něco, co bylo dávno teoreticky i prakticky potřeno. Dokonce i básníci, kterých je si možno velice vážit – teď mluvím za sebe, ale jistě ne jen za sebe – jako právě uvedený Tvardovskij, jsou v tomto směru naprosto tradiční.

Konec avantgard nastal i celosvětově. Troufal jsem si tvrdit, že avantgarda nějak v dřeni vývoje literatury zůstává. A avantgarda je střídána – postmodernismem. Ten samozřejmě přesahuje otázky literatury, týká se to veškerého duchovního života, filozofie, kultury, umění, všude nastupuje postmodernismus. Jistěže to patří i do našich dnešních otázek. A dovolte mi říci několik otazníků. Slovo moderní má v češtině domovské právo – existuje o tom Vodičkova studie – více než sto let. Co znamená. nám nejlépe napoví ruština, kde „moderní" neexistuje a překládá se „sovremennyj", tedy „současný". Jak je tomu v jiných jazycích, nevím. U nás je to prostě něco nového, co střídá něco předchozího. Všechno je někdy postmoderní, tedy vlastně vyšlé z módy, když bylo předtím moderní, a ještě předtím avantgardní v tom nejširším smyslu slova, někdy dokonce extravagantní. U nás navíc „moderna" znamenalo umění přelomu století, a právě moderna byla vystřídána avantgardou. Je tedy avantgarda zároveň postmodernou a to, co přichází po avantgardě, opět postmodernou? Postmoderna je dnes moderní, po ní tedy přijde postpostmoderna? To je jen taková v podstatě filologická hříčka. A i když názvy směrů a hnutí vznikají nejrůznějším a bi-

zarním způsobem, vždy něco praví o svém nositeli. I ten název klade otázku, co vlastně chce postmoderna říci. Ale i obsahově – vezměme jen jeden aspekt: každý fakt je možno nahlížet paralelně z mnoha úhlů.Ty pohledy jsou, chceme-li, „pravdivé“. Přiznám se, že tento názor je mi navýsost sympatický. Sám jsem se kdysi snažil uvést v život takzvanou polymetodologii, která se snažila paralelně zkoumat fakty umění z nejrůznějších aspektů. Jenže smysl byl v tom, hledat v nich společný jmenovatele, i kdyby byl sebezasutější. To mě u postmoderny schází. Jak ji z jedné strany vítám, neboť i jevy umění nutně vykládá nejrůznějším způsobem, což je právě umění blízké, protože umění je vykládáno (přesněji řečeno: umělecká díla a umělecké artefakty) vždy znovu a znovu a vždy jinak a jinak, tak se jí z druhé strany přímo obávám, protože v rozpadávajícím se světě atomizuje i umění, rozklad světa konstatuje, ale nestaví nic proti němu, nehledá a nenalézá jednotící systémy, ony „společné jmenovatele“.

Chtěl jsem ve svém improvizovaném příspěvku připomenout neprávem opomíjeného našeho učitele Bohumila Mathesia a jeho rozporuplný, a přesto iniciativní poměr k avantgardě, odkud jsem se logicky dostal k rozdílnému, v Rusku totiž násilnému konci avantgard, které nakonec před našima očima končí v postmoderně. Což spolu nese, řečeno zdrženlivě, dosti velké otazníky. Neskromně se mi zdá, že jakkoliv nahodilé a jen nadhozené otázky mají souvislost s hlubokou myslitelskou prací dnešního jubilanta.

Bohumil Mathesius – překladatel dramat

Alena Morávková

Profesor J. Franěk v monografii Bohumil Mathesius (SNKLHU, 1963) dokládá, že divadlo bylo Mathesiova největší láska. Mathesius se pokoušel o původní tvorbu, po určitou dobu působil jako dramaturg (v divadle Uránie, 1944), v mládí snil o herecké dráze (škola K. Želenského, psal divadelní recenze a dokonce vystoupil jako režisér (1908 spolu s mladými divadelníky, mj. Jiřím Steimarem, režíroval Kučerovo *Manželství na zkoušku* ve prospěch sbírky na pomník Hany Kvapilové).

Zatímco v jiných jazykových oblastech znamenaly Mathesiovy překlady jednu z kvalit, ve sféře překládání ruských a sovětských dramat představovaly průlom do tradičního pojetí a počátek nové překladatelské éry. Mathesius překládal z němčiny (např. Schillerovy *Loupežníky*, *Pannu orleánskou*, *Mínu z Barnhelmu*, Hauptmannovu *Griseldu*, *Krysy*, Goethova *Torquata Tassa*, *Ifigénii na Tauridě*, Lessingovu *Emilii Galotti*, Nestroyovy *Lumpacivagabundus*), z francouzštiny (Labichovy a Martinovy *Cesty pana Perrichona*), z ruštiny (Gogolovu *Ženitbu*, *Revizora*, Suchovo-Kobylinovu *Tarelkinovu smrt*, Ostrovského *Talenty a ctitele*, *Bouři, Schovanky, Horoucí srdce, Smrt Ivana Hrozného* A. K. Tolstého, Gribojedovo *Hoře z rozumu* a další). Ze sovětské dramatiky Gorkého *Měšťáky*, *Dostigajeva a ty druhé*, *Jegora Bulyčova*, *Vassu Železnovovou*, Afinogenův *Strach*, Katajevovu *Cestu květů*, Olešův *Rejstřík dobrých skutků* aj.

Už pouhý výčet překládaných autorů a her dosvědčuje, že Mathesius při vší své zaujaté propagaci ruské a sovětské kultury nikdy nezapomínal na otázky kvality. Bohužel mnozí jeho následovníci v 50. letech na tento aspekt zapomněli. Ani dnes není zbytečné si to připomenout. I dnes najdeme příklady mechanického tlumočení díla bez ohledu na jeho hodnotu a přijetí v našem prostředí. Chyby vedou spíš než k propagaci překládané dramatiky – k profanaci. Schopnost poznat a správně zařadit dané dílo předpokládá širokou znalost, umění vymanit se z úzké oborové izolovanosti a najít potřebné souvislosti. Je to pohled fundovaného dramaturga, kterým Mathesius beze sporu byl. Měl štěstí, že se spojil např. při práci na *Revizorovi* s režisérem Jiřím Frejkou. Tak vznikla jedna z „etapových" inscenací Gogolova *Revizora* v Národním divadle r. 1936: hejtmana hrál Z. Štěpánek, Chlestakova L. Pešek, jeho sluhu Osipa J. Pivec. Režisér i překladatel citlivě tlumočili nejen „věčné, lidské" v Gogolově komedii, ale zároveň ji vyostřili v pamflet, podle slov J. Frejky „v zrcadlo nastavené měšťákům". Znamenalo to nový výklad *Revizora* u nás. Představení vyvolalo protesty oficiální kritiky. Jednou z čestných výjimek byl recenzent J. Träger, který ocenil inscenaci jako průkopnický čin. O překladu píše, že „B. Mathesius nepřihlížel jen k autorově liteře, ale především k duchu celého díla…". Převážná část kritiky odsoudila představení i překlad jako „silácký, drasticky přiostřený, libující si v pepických výrazech a šťavnatých nadávkách". Dokonce se našli kritici, kteří žádali zákaz představení: prý snižuje a zkresluje autora, a nedoporučovali je uvádět pro studenty. (V r. 1948 se po zásluze vrací na jeviště Národního divadla překlad Mathesiův.)

Čím byl Mathesiův překlad novátorský? V předmathesiovském období vládl ve sféře překládání dramat z ruštiny toporný knižní bezvýrazný jazyk a tendence k doslovnému překladu. Mathesius uvedl na jeviště živou divadelní řeč, hovorový, i když stylizovaný jazyk. Byl si dobře vědom požadavků kladených na překlad dramatu, jehož základem je dialog. Vždycky prohlašoval, že drama patří na scénu, a neuznával knižní překlad dramatu.

Divák se nemůže vracet k některému nejasnému místu v dramatu, neexistují zde vysvětlivky pod čarou. Proto překladatelův úkol zní – tlumočit dílo co nejplastičtěji, aby všecky jeho významy divák pochopil. Překladatel musí dbát i na hlasové možnosti herců, na zákony správné jevištní výslovnosti. Překlad *Revizora* je dokladem překladatelovy poučenosti. Mathesius např. volí neúplné věty, které poskytují herci možnost, aby dotvořil, „dopověděl" situaci gestem, hereckou akcí.

Příklad. Gorodničij: „Ja kak budto predčuvstoval: segodňa mně vsju noč ‚snilis' kakije-to něobyknověnnyje krysy. Pravo, etakich ja nikogda ně vidyval: čornyje, nejestěstvennoj veličiny. Prišli, poňuchali – i pošli proč."

Policejní direktor: „Já jako bych to tušil: na dnešek jsem měl takový divný sen: celou noc jsem ve spaní viděl dvě hrozitánsky velké krysy. Bůh mě zatrať! Co živ jsem něco takového neviděl: černé, ohromné! Přiťapaly, zavětřily, začuchaly a bác! Odťapaly."

Překladatel volí expresívně zabarvená slova a slovní spojení (hrozitánsky, přiťapaly…, To je rána do čepice, dostal na frak, tumáš čerte kropáč! Jít na to od lesa; to je polízanice!). Vychází přitom z tehdejšího hovorového úzu. Ruské nadávky nahrazuje českými, např. pakáž, huso pitomá, trumpeto apod. K tlumočení originálu využívá prostředků syntaktických a zejména lexikálních, ne morfologických. A jeho slovník! Leckterý současný překladatel by mu mohl závidět. Ne nadarmo se mluví o chudosti slovníku současných překladů i o tom, že leckteří překladatelé volí tu nejsnadnější cestu a užívají výhradně morfologických prostředků namísto vynalézavějších lexikálních a syntaktických. Takový přístup ovšem vyžaduje dobrou znalost stylistiky mateřského jazyka a to dnes ani zdaleka není běžné.

Mathesius s úspěchem postihl charakter jazyka originálu. Gogolův jazyk má velmi široké rozpětí. V *Revizorovi* (a nejen tam) se mísí úřednické obraty s parodií básnických výrazů tehdejší doby (zejména ve scénách Chlestakovova vyznání lásky hejtmanově ženě a dceři), dále prvky hovorové řeči, slova expresívně zabarvená i slova „načesaná" (v *Mrtvých duších* k nim přistupuje ještě další vrstva, lyrická, např. v závěrečné chvále rychlé jízdy). Mathesius tuto základní strukturu Gogolova jazyka zachovává. Snaží se co nejvíc přiblížit překládané dílo českému divákovi své doby. To je ostatně dodnes platná zásada překladatele klasických dramat. Nebojí se proto aktualizace a v některých svých překladech, zejména v *Tarelkinově smrti*, ani dramaturgických úprav (např. v Tarelkinově závěrečném monologu).

Dnešní připomínky by se mohly týkat míry užití pražského slangu tehdejší doby, ale to souviselo s překladatelským i režijním aktualizačním záměrem.

Ještě na jeden rys Mathesia překladatele dramat a propagátora ruské a sovětské dramatiky i divadla bych ráda upozornila. Na jeho koncepčnost, tvůrčí přístup k práci, odpovědnost a samostatnost hodnocení. Je známo, že jeho překlad *Revizora* i Frejkovo pojetí ovlivnilo Mejercholdovo uvedení *Revizora*. Později, když byl Mejerchold kritizován a obviňován z formalismu a byl

proti němu vyzdvihován a vynášen Stanislavskij, Mathesius nikdy tyto dvě tvůrčí osobnosti sovětského a ruského divadla nestavěl proti sobě a uznával jejich právo na odlišný rukopis. Čas i dnešní hodnocení Mejercholdova významu mu daly za pravdu.

Je přirozené, že každá překladatelská generace má právo na vlastní interpretaci – tím spíš to platí u dramatu, nejcitlivěji spojeného s momentální situací mluvené řeči. Ze všech těch postřehů ale zároveň snad dostatečně vyplývá, že Mathesiův odkaz není pro nás překladatele muzeální záležitost. Leonid Leonov kdysi prohlásil: „Všichni jsme vyklouzli z rukávu Gogolova *Pláště*." Můžeme říci, že my, současní překladatelé, jsme vyklouzli z rukávu pláště Mathesiova.

Lapšinovo pojetí intuice

Jiří Vaněk

Autor si nepřál zveřejnit.

Zdeněk Mathauser a český pohled na moderní ruskou poezii

Oldřich Richterek

1. Pokus hovořit o ruské poezii v kontextu novodobých českých přístupů k dějinám, charakteru i úloze ruské literatury ve spojitosti se jménem jubilujícího **prof. PhDr. Zdeňka Mathausera, DrSc.**, není v žádném případě pouhou zdvořilostní formou jistého „laudatia", které by se nahodile opíralo o jeden z mnoha odborných zájmů tohoto významného českého badatele v oblasti **literatury, literární vědy, filozofie, estetiky a sémiotiky**. Domnívám se, že právě vztah k poezii samotné spolu s jedinečným citem pro její charakteristické a přímo jedinečné možnosti zachycování a předávání sémantických i estetických informací tvoří nejen jednu ze zorných variant Mathauserovy širokoúhlé vědecké optiky, ale zůstává i jednou z nejadekvátnějších „materií", na níž je možno některé výsledky jeho analýz a dlouholetého vědeckého hledačství ilustrovat.

Poezie a poetičnost (jako ztělesnění smyslu pro hudebnost rytmického slovního projevu, smyslu a zároveň i zájmu o mimořádnou šíři jejím prostřednictvím sdělovaných myšlenek provokujících hluboce lyrické, ale i bytostně etické a až zásadní ontologicky motivované asociace i konotace) patřila a zatím stále ještě patří k dominantním zájmům autorů i recipientů literatury ruské kulturní komunity. Vlastně už od zrodu novodobého ruského prozodického systému v klasicistních reformách M. V. Lomonosova přetrvává příznačně výsostné postavení básnického vyjadřování a poetických útvarů v ruském krásném písemnictví, jež se odráží nejen ve výraznější tradici takových žánrů, jako je *óda, poema,* nebo *poselství,* a v závažnosti témat, která jimi byla (a dokonce ještě jsou) ztvárňována, ale i v míře jejich společenské preference ze strany recipientů i kritiky; ta se mj. promítá v mimořádném čtenářském zájmu o poezii i o její přednesovou a případně i badatelskou interpretaci a analýzu. (V praxi se například setkáváme s jevem, který je pro českého recipienta téměř raritní zvláštností, že totiž verše oblíbeného básníka mohou být nedílnou součástí slavnostních okamžiků, mnohdy i chvil osobního, rodinného charakteru a vyvolávat mj. i kvalitativně odlišný zájem na knižním trhu.) Hovořilo-li se občas v minulosti o jistém „kultu literatury" v Rusku, na němž měla kromě uměle ideologicky a politicky vyvolávaných postojů podíl i pozice „vzdělanostně" mladého a „informačně nenasyceného" ruského čtenáře, nelze přehlédnout, že právě poezie tvořila jeho významnou součást. Nejde přitom pouze o přístupy ke klasikům 19. století s petrifikovanou pozicí v literární historii. Ruská poezie angažovaně provázela všechny lomové události novodobých dějin vlastního národa i vývojové etapy poezie evropské a světové (vzpomeňme mj. svébytný vývoj ruského symbolismu, futurismu, akméismu a imažinismu, případně – vedle těchto avantgardních impulsů - vůbec celé dědictví tzv. „stříbrného věku" z přelomu 19. a 20. století, rezonující nepochybně v tvorbě takových osobností jako byli Blok, Majakovskij, Jesenin, Pasternak, Achmatovová, Cvetajevová, Mandelštam a řada dalších světově proslulých básníků). Můžeme plným právem říci, že v zápase o zachycení obrazu naší epochy (se všemi peripetiemi jejího vývoje v posledním století i s rozměry, tvary a obsahem lidského trápení

a hledačství v něm) zůstala poezie rovnocenným „svědeckým" partnerem nejen ve srovnání s ostatními literárními žánry, ale i s ostatními druhy umění, mj. i svou **mimořádnou schopností zobecňujícího nadhledu** nebo výraznou **schopností „anticipační"**, kterou právě rovněž Z. Mathauser ve spojitosti s literárním uměním akcentuje. (1)

1.1. Patří nepochybně k Mathauserovým zásluhám, že v uvolněnější atmosféře šedesátých let – po období nadměrného preferování emotivně publicistických vývojových kontur a především přímočaře simplifikované „ideovosti" sovětské poezie – nejen zaznamenal, ale i zdůraznil jistou renesanci výše vzpomenuté (řečeno jeho slovy) *„ruské národní a ‚duchovní' vývojové linie"* básnického umění a nebál se objektivně upozornit na ještě přetrvávající preferenci dogmaticko-publicistických přístupů, které tuto nejcennější tradici ruské poezie stále retardovaly. (2; 9) Dokázal tak v době téměř před čtyřiceti lety podat aktuální český moderní pohled na novou ruskou poezii, včetně její klasifikace, opírající se o svébytné klasické kořeny a respektující vzpomenutý odkaz „stříbrného věku" i předtím nadlouho poslední „svobodný rozmach" poezie sovětské (mám na mysli porevoluční dvacátá léta, jimž se ne nadarmo právě proto dostalo označení „zlatého" období).

2. Bylo by nanejvýš troufalé pokoušet se na omezeném prostoru této krátké stati analyzovat úctyhodnou řadu Mathauserových monografií, vědeckých pojednání a dalších prací, v nichž nacházíme nezřídka přímou (nebo nepochybně alespoň implicitně přítomnou) inspiraci ruskou poezií, tvořící tak jakousi pomyslnou přirozenou spojnici jeho literárních, filozofických, estetických i sémiologických úvah. Zásluhu na tom samozřejmě má jak ruská poezie samotná tak i Mathauser badatel, interpret, teoretik, ale i člověk a recipient. Jsem přesvědčen, že právě poezie svým již zmíněným uměním nadhledové zkratky, asociačních spojení, provokujících motivů, ambivalentních znaků a symbolů pomáhala jubilantovi v jeho badatelském tvůrčím úsilí v prostoru od konkrétního literárního obrazu a poznatku ke zobecněným hlubinám sémiotiky, která jej v posledních letech provokačně podněcuje k překvapivě objevným pohledům na literaturu a umění vůbec – v podstatně širších kontextech, souvislostech a vztazích.

Jako rusista se proto cítím zejména osloven vskutku „básnicky tvarovanou" optikou, jíž Mathauser nasvětluje složitý makrokosmos ruské poezie, aby nás přímo „hypnotizoval" nejen její bohatou rozmanitostí, ale i mučivou naléhavostí jejího hledání s aktuálně, téměř permanentně trpkým poznáním neukončenosti, k němuž na vypjatém oblouku vývojové linie od avantgardních vzletů až k postmoderní pochybovačnosti procházela. Připomeňme si alespoň ilustrativně některé závěry, jimiž Zdeněk Mathauser **přispěl** nejen **k českému chápání ruské poezie**, ale i **ke kvalitě a obsahu česko-ruského** a obecného **kulturního dialogu**.

2.1. Nepochybně je nutno vyzvednout základní přístupy k poetickému textu, jimiž nás Mathauser v poeticko-estetických tradicích J. Mukařovského a v souladu s poznatky moderní filozofie učí ruskou poezii nazírat. Pochopení složitých a křehkých vztahů mezi *viděním, vyslovitelností viděného* a *věděním* (3; 17, 18) nepatří totiž jen k fundamentálním principům zrodu poetična a průvodním krokům poetické kreativity autora, ale i k základním předpokladům čtenářské apercepce, interpretace a recepce básnického díla.

Zejména v kontextu mnohaletého rigorózního směřování k jednostranným (a jednobarevným) vyčerpávajícím analýzám i interpretacím, jimiž nás ideově-didaktizující pojetí literárních děl (a poezie obzvlášť) vedlo k redukovanému a značně omezenému přístupu k nejlepším artefaktům ruské literatury, můžeme postřehnout kvalitativní posun Mathauserovy metodologie: dominuje v ní především obhajoba plurality pohledu (4; 335). Je to totiž ona, která nám napomáhá pochopit úchvatné vztahy mezi *jednoduchostí a složitostí* nejen v samotné poezii, ale především ve všech existenčních stavech a formách člověka, které se v ní odrážejí. (3; 30) Ve shodě s jinak se odlišujícími Husserlovými a Heideggerovými filozofickými postřehy tak Mathauser rehabilituje jeden z distinktivních znaků skutečné poezie (a onu ruskou nevyjímaje), totiž *obtížnost* a nezřídka i *složitější utajenost* objevování, vyjadřování (tzn. mimo jiné také slovní kodifikace) a znovuobjevování toho *nejjednoduššího a nejsamozřejmějšího.* (3; 25)

2.2. Zvolené postupy mu tak dovolily nejen v zobecňující teoretické rovině poodhalit průhledy do pověstného *‚hermeneutického tajemna‘* literatury (3; 61–62), které nově (a především objektivněji) osvětlují některé sporné otázky minulosti (mám na mysli například netradiční pohledy na ruský symbolismus, odrážející se od Mathauserova zevrubného zkoumání *symbolu* a jeho *imanentních znaků* na pozadí vztahů mezi literaturou, estetikou, sémiotikou a obecnou filozofií), ale i překvapivé a vysoce kompetentně vyjádřené postřehy o distinktivních znacích poetiky některých ruských básníků. Můžeme je nepochybně považovat za badatelův praktický přínos pro české poznávání sémantických, estetických i obecně uměleckých hodnot moderní ruské poezie, za jeden z jeho konkrétních příspěvků k vývoji česko-ruského kulturního dialogu ve druhé polovině právě končícího století. Porovnejme alespoň několik vybraných příkladů.

2.2.1. Jako jeden z prvních se nabízí objektivní pohled na avantgardní poezii **V. V. Majakovského**. (6) Po období rozpačitého balancování oficiálních vykladačů básníkovy tvorby nad otázkou, jak přísně oddělit její „futuristické kořeny“ od „socialisticko-revoluční košaté koruny“, to byl v české kultuře především Mathauser, kdo dokázal tohoto autora chápat v celistvosti a odhalit mj. podstatu pověstného *metaforického rázu* jeho poetického vyjadřování, včetně kvalitativních posunů v práci se symboly, jejichž základem se na rozdíl od předcházejícího symbolismu stával *autentický fakt*. (5; 102, 118–122) Objevil přitom význam svébytnosti Majakovského „vícevrstevnatého“ obrazu, do jehož uměleckého i prostého lidského podtextu právě futuristická optika promítala nadčasové pnutí.

Je symptomatické, že „pluralitní“ pohled na celou osobnost Majakovského dovoluje Mathauserovi v jeho tvorbě téměř „archeologicky“ odkrývat nové a nové sémantické, estetické, ale historicky kontextové vrstvy. Tak například metodou, kterou příznačně sám nazývá *„archeologickou inspirací“*, odhaluje v básníkově kompozici metafor a symbolů určitou *„filmovou vrstvu“* (5; 199), signalizující chronologické souvislosti s érou němého filmu na počátku století.* Aplikací aktuálního badatelského důrazu na *„předpokladovost“* a *„předpokladové vrstvy“* tak Mathauser výstižně upozornil na vzájemný vztah a podmíněnost jednotlivých znakových vrstev Majakovského poetiky, na ono *„prosvítání půdorysu vrstvy předchozí“* ve vrstvách přítomnosti; znovu tak potvrdil nezbytnost komplexního přístupu k básníkovu dílu i jeho osobnosti – bez eliminace a násilného oddělování kontextu předrevoluční lyriky. (5; 199)

2.2.2. K vyjasnění „kontextových" vztahů a souvislostí analogicky přispěl Mathauser například i v českých přístupech k **S. Jeseninovi**.

Jednak vnesl objektivnější světlo do problematiky spisovatelovy „zemitosti", která bývala vlivem jisté genetické příbuznosti s poezií tzv. „selských básníků" zdrojem některých kritických výhrad dřívějších oficiálních přístupů k němu. Mathauser přesvědčivě ukázal na kvalitativně *„odlišnou funkci i místo přírodních motivů"* v jeho tvorbě, založené na *„nenadřazování člověka přírodě"*. Jesenin podle něho *„nezbavuje přírodu jejího svérázu"* a *„nevystavuje ji hrozbě odcizení"* a redukce na pouhý *„lidský princip"*. (7; 69)

Jednak také velice výstižně identifikoval a pojmenoval jeden z dominantních skrytých rysů básníkova lidského i poetického prostoru; nazývá jej prostorem *„domova, lidskosti a spolehlivosti"*. (5; 87) Osobně se domnívám, že zejména v idyle, v existenčních kvalitách tohoto prostoru a ve strachu o jeho ztrátu v apokalyptické epoše rozpadu všech hodnot můžeme dnes hledat nejen podstatu a význam Jeseninova uměleckého sdělení, ale i jeho nadčasové rozměry. (Koneckonců permanentní návraty ke tradiční ruské všeobjímající a všehojící přírodě, návraty k její přirozené mravnosti, k venkovu a k nepomíjivým hodnotám samotné podstaty lidské civilizace jsme pak zaznamenávali ve vývojových zákrutách a peripetiích ruské literatury i v dalších obdobích 20. století.)

2.2.3. K zásluhám Z. Mathausera v poslední době určitě patří reprezentativní výbor překladů poezie **M. Cvetajevové** (jde o práce jejích předních znalců jako H. Vrbová, J. Štroblová, J. Zábrana a J. Honzík); tento sborník nejen uspořádal, ale i doplnil velice kompetentním doslovem. (4) Kniha se nepochybně stala významnou „splátkou" dluhu, který česká kultura vzhledem k památce, uměleckému i lidskému odkazu této ruské básnířky má. Osobně pokládám za velmi přínosný postřeh jeho objevení jistého *„poetologického pluralismu"*, tj. *mnohosti metod*. Tak totiž Mathauser výstižně postihl základní distinktivní znak spisovatelčiny poetiky, v níž vyděluje současně *„průběžně mnohoznačné, významově přelétavé symboly, futuristickou slovotvorbu, eufonii i veliké metafory, akméistickou ryzost, průzračnost i harmonickou ucelenost obrazů"* spolu s jejich *„imažinistickým hromaděním a vzájemným křížením"*. (4; 336) Se stejným citem pro jemné nuance básníčina stylu však odmítá zjednodušené pokusy o hledání přímých paralel Cvetajevové a aktuálního postmodernismu, protože v její lyrické postavě nenachází příslovečný *„odstup a autoironii"*, ale spíše *„vroucí a malebnou autoreflexi a identifikaci"*. (4; 336-337)

A mohli bychom podobně hovořit o Mathauserově akcentu na básníčině pojetí uměleckého tvaru jako *„souzvuku významů"* (5; 21) nebo (v souladu s jeho obecnějším postřehem o významné úloze *„kontrastů"* v celé ruské literatuře) o překvapivém zachycení jisté ekvivalence *„mýtu rozluk a „mýtu setkání"* v sémantickém prostoru i estetickém charakteru její poezie. (4; 339) Nejde totiž (podle mého názoru) jen o pouhé odhalení některých distinktivních znaků uměleckého a lidského odkazu M. Cvetajevové, ale i o náznak některých symptomatických rysů ruské národní identity.

2.2.4. Můj ilustrativní výčet není samozřejmě vyčerpávající. Nabízí se například Mathauserova všímavost k *„intonační"* tradici v duchovní poezii **A. Bloka**, na kterou upozornil už před čtyřiceti lety (2; 50). Podobně nás může zaujmout jeho dnes už mnohaletý zájem o svébytnou

poezii ruského (původem čuvašského) básníka **G. Ajgiho**, v jehož obdivuhodném citu pro *„samodanost jevu“* a v jehož otevřenosti i vstřícnosti vůči vrcholné evropské kultuře 20. století nám pomáhá nalézat nejen solitérní zjev moderní ruské kultury, ale i básníka, který je neobyčejně blízký české tradici vnímání i recepce lyrické informace.

Pluralita pohledu dovoluje Mathauserovi v dialogu s měnícím se dobovým (historickým, společenským a kulturním) kontextem nezřídka i přirozeně aktuální přístup k některým vžitým soudům o literatuře dnes už starší. Uveďme jako příklad jeho nadčasově pojatou úvahu o sémantické i obecně filozofické podstatě známého dopisu Taťjány Oněginovi v Puškinově románě *Evžen Oněgin*, v níž postřehneme především **noblesní snahu eliminovat** z našich přístupů k poezii a literatuře vůbec **jednostranně vyčerpávající kritéria hodnocení** a zbavovat tak literaturu životaschopnosti svého uměleckého sdělování. (5; 80)

3. Kdybych tedy měl v zobecněnější rovině vyjádřit **hlavní Mathauserův přínos** k našemu poznání ruské poezie, asi bych vyzvedl jeho **trvalou snahu pomáhat jejímu hlubšímu porozumění**. Úmyslně připomínám snahu „trvalou“ protože filozof Mathauser si je přímo s básnickou prostotou vždy vědom neukončenosti tohoto poznávacího procesu: „Začít *rozumět* není ani ve filozofii, ani v poezii umět si v duchu přeložit text slovo od slova ‚do svého jazyka‘, ale prožít při setkání s textem jeho svébytnost a otevřenost, pocítit, jak je vstřícný vůči nám a jak nás oslovuje.“ (3; 30)

Literatura:

(1) Mathauser, Z.: *Literatúra a anticipácia.* Bratislava 1982
(2) Mathauser, Z.: *Spirála poezie.* Praha 1967
(3) Mathauser, Z.: *Mezi filozofií a poezií.* Praha, AV 1995
(4) Mathauser, Z.: *Marina Cvetajevová vznešenost poezie.* Doslov in: Cvetajevová, M.: *Lichý střevíc.* Praha, Melantrich 1996, s. 333–343
(5) Mathauser, Z.: *Metodologické meditace* aneb *Tajemství symbolu.* Brno, Blok 1988
(6) Mathauser, Z.: *Umění poezie. Vladimír Majakovskij a jeho doba.* Praha 1964
(7) Mathauser, Z.: *Avantgardní mýtus Sergeje Jesenina.* Svět literatury 12/1996, s. 68–75
(8) Richterek, O.: *Dialog kultur v uměleckém překladu. Příspěvek k česko-ruským kulturním vztahům.* Hradec Králové 1999

*) Domnívám se, že jde o jev přirozený; na podobné tendence – vzájemné vlivy jednotlivých druhů umění – jsem totiž také narazil, například při analýzách práce s uměleckým detailem v tvorbě autorů jako A. P. Čechov, I. Bunin, A. Achmatovová aj. (8; 133)

Z diskuse

LEBEDĚVOVÁ Maria Stěpanovna (Rusko): Jménem Ivanovovské univerzity v Rusku chci blahopřát dnešnímu jubilantovi k jeho referátu. Byla jsem nesmírně ráda, že jsem Vás, jehož znám od roku 1992, mohla potkat na těchto místech. Považuji za štěstí, že jsme se setkali právě v těchto pro Vás tak významných dnech. Nemohu hodnotit tak, jako ostatní účastníci, významnou tvůrčí cestu pana profesora Zdeňka Mathausera, ale my jsme pocítili podporu ze strany Vašich vědeckých výsledků na právě skončené konferenci o tvorbě Mariny Cvetajevové, protože ještě v době, kdy se naši ruští badatelé nemohli naplno věnovat studiu odkazu této básnířky, Vy jste mnohé informace o ní měli a Váš příspěvek jsme pochopitelně zaznamenali a vysoce ohodnotili okamžitě. Ale kromě Cvetajevové, k níž se ještě vrátím, vím, že neztrácíte ze zřetele ještě řadu dalších našich ruských básníků. Dokonce, hovoříme-li o málo prostudovaných ruských básnících 20.století, takových, jakým byl například Vjačeslav Lebeděv, snad není třeba připomínat A.Achmatovovou, B.Pasternaka a M.Cvetajevovou, a za to všechno jsme Vám velmi vděčni. Chtěla bych jen zdůraznit skutečnost, že Váš příspěvek ke studiu odkazu M.Cvetajevové vnímám zejména ve Vašem filozofickém náhledu na její tvorbu. Jako jeden z prvních jste pojmenoval jednotu umění básnířky M.Cvetajevové s cestou v životě, již jí bylo dáno pojít. V jejím umění a osobnosti jste dokázal zachytit jednotu a jádro, jak ona sama řekla, „ne serdce Vam, no serdcevina na vsiom proťaženii stvola“, a právě na to jste ve svých pracích upozornil a to nám velmi pomohlo. Osobně jsem se také mohla opřít o Vaše práce a jsem Vám za to velmi vděčná. Chtěla bych ještě říci, že by nemělo být obtížné navázat spolupráci mezi naší univerzitou, konkrétně katedrou literatury 20.století, a Vaší univerzitou. My oba bychom tomu mohli být nápomocní, i když já tam působím pouze jako novinářka a zabývám se odkazem M.Cvetajevové spíše po společenské stránce. Zúčastňuji se ale všech konferencí a jejich hodnocení je soustředěno zejména v knize, kterou jsem Vám věnovala. V závěru knihy shrnuji základní témata, o nichž se na těchto konferencích, věnovaných odkazu M.Cvetajevové, jednalo. Doufám, že Vás kniha a tato témata zaujmou. Navíc bych Vám mohla poslat všechny sborníky z konferencí pořádaných u nás pravidelně pod názvem „Marina Cvetajevová, Konstantin Balmont a umělecké hledání 20.století“. Z konference, která se postupně proměnila v konferenci mezinárodní, vyšly doposud tři velmi zajímavé sborníky. Konference se nyní koná každoročně v budově naší univerzity a nejbližší se uskuteční právě v září tohoto roku. Pokusím se Vám dát o konferenci včas vědět, spojit Vás s organizačním výborem a možná se v našich končinách opět shledáme. Takovéto přání bych chtěla vyslovit na závěr: poděkovat Vám všem za přijetí, kterého se nám u Vás dostalo, neboť toto přijetí bude na dlouhá léta předznamenáním těsné spolupráce a kontaktů, která jistě přinese své ovoce. Přeji Vám mnoho štěstí, zdraví, prosperity, zajímavých setkání a tvůrčích objevů.

RICHTEREK: Z myšlenek referátu prof.Mathausera na mě zapůsobily především dvě, které sumarizují století dvacáté jako století vidění, já v tom vidím obrovskou vážnost v přístupu k věcem a možnosti je nazírat. Souvisí s tou druhou věcí, to znamená s tím procesem od označujícího

k označenému a od označeného k označujícímu, protože myslím, že to není jenom věc, která nám umožňuje poznávat princip umělecké tvorby, ale zpětně i umožňuje poznávat vnímání umění, jeho interpretaci a jeho recepci, takže pokládám tyto zevšeobecňující myšlenky za velice podnětné a podstatné.

RICHTEREK: Já se ohlásím k tomu srovnání, které pan profesor Franěk uváděl mezi pokračováním či koncem české a ruské avantgardy. Jen si říkám, že po tom fyzickém konci, konec duchovní přece jenom nenastal: latentně byla přítomná a možná, že jsme ji poznávali dříve než v té době poslední, protože už v chruščovovském tání mladý Vozněsenskij a další prokazovali, že tam ta avantgarda jakýmsi způsobem přítomna byla. Ne fyzicky, ne proklamativně, ale latentně přítomna byla. Konec konců, když si vezmeme rehabilitaci Gumiljova, která byla úplně až na konci gorbačovovské perestrojky v podstatě občansky fyzicky provedena, tak ukázala, že ruskému publiku není jeho poezie a jeho myšlení cizí, že tam ta přítomnost duchovní asi nebyla zcela zlikvidována.

WAGNER: Já myslím a mám z toho takovouto osobní zkušenost: jako dospívající jinoch se skautským levicově orientovaným oddílem jsme recitovali v Nohově překladu „Ne, to není pravé mládí, kdo v životě v samotě prodlévá, / s křikem a jekotem si hrdlem vodku prolévá. / Lež!" Ono to tehdy vycházelo tak nešťastně („Lež!" jako „lehni!"), že jsem tam aspoň jako autor skautských pokřiků prosadil „Ne pravda a lež": ten přechod byl pak mírnější. Myslím, že je správný ten postřeh o opomenuté české intonaci, protože nakonec i tom dilematu, zda se překladatel má ztotožnit s překládaným autorem, anebo zda ho má duchovně přenést do domácího prostředí, myslím, svědčí i ty volné Mathesiovy překlady čínské poezie, vlastně je to původní česká poezie. Zkrátka ta oscilace u Taufra je jednostranná.

MATHAUSER: Chtěl bych nejprve reagovat na rusistické referáty (J. Franěk, J. Honzík, A. Morávková, O. Richterek). Všechny byly výborné. Nyní mluvím jako neodborník, nejsem překladatel a nezabývám se teorií překladu. Souhlasím s tím, že Taufrovy překlady jsou jistě z technického hlediska velkolepý podnik a jsou dobré nebo velmi dobré, ale přece jenom cítím velký rozdíl mezi Majakovského původním veršem a Taufrovým. Majakovskij působí nestrojeně, jeho hlas je plný, sametový, Taufrovy překlady jsou studené, tam je cítit všude konstrukci. Kolega Franěk mluvil o Mathesiově postoji k avantgardě, o postoji ambivalentním. Mně se zdá, že všechno, co je spjato s Majakovským, je třeba chápat ambivalentně. Velmi si cením toho otevřeného slova Honzíkova: „Majakovskij zapůsobil minimálně na českou poezii." Takhle musíme umět mluvit ve vědě. Takhle chladně, studeně jako nůž, konstatovat skutečný stav věcí. Prostě nebylo, není tady nic adekvátního. Řekl bych, že Taufrův pokus o sekanou intonaci je upřílišněný, z toho vane také chlad těch překladů, Mathesiova zpěvná intonace asi má k věci blíže, i když nelze plně dodržet ani jedno, ani druhé. Sekané intonace Majakovského je možno v českém překladu, myslím, použít jenom jako nějakého koření, soli. Prosím, abych teď nebyl obviněn z nějaké ješitnosti, jako bych se chtěl stavět po bok překladatelům a jejich problematice, ale mám zkušenost jako autor *Umění*

poezie. Místy jsem se tam pokoušel napodobit dobový styl také tou sekaností, jakou jsou napsány manifesty futuristů nebo texty Šklovského, ale toho člověk může použít jenom jako koření. Kdybych napsal celé *Umění poezie* tímto stylem, tak by to nebyla česká kniha.

Velmi mne překvapilo a pokládám za pěkný nápad to, co říkal kolega Franěk: že to, že zmizel v Mathesiově českém překladu schůdkovitý verš, že je to asi věc tiskařů, neznali ty schůdky. Bude to paradoxně znít, ale i sám s tím mám zkušenost, protože jsem anonymně pro jednu publikaci přeložil báseň současného ruského básníka, která má čtyřveršové strofy, a v překladu to bylo vysázeno jako strofy devíti až sedmnáctiveršovými a pak se ukázalo, že sazeč neměl potuchy, že na tom nějak záleží, jestli je to čtyřřádkové nebo není. Domníval se, že je to jenom záležitost vizuální úpravy, že to má něco společného s poetikou, to prostě nevěděl.

K *Theorii prózy* a *Sentimentaľnomu putešestviju*. Tady se prozrazují moje osmdesátiny. Chodíval jsem navštěvovat v Moskvě Šklovského a taky tady v Praze jsem se s ním po třikrát setkal, byl mým hostem, dělal jsem s ním rozhovor pro televizi, mluvili jsme mj. o *Theorii prózy*. Řekl jsem mu, že u nás jsou potíže s překladem termínu „prijom". Velmi záslužný Mathesiův překlad používá termínu „metoda", což jistě neodpovídá singulárnosti „prijomu, "metoda" prolíná celek. Řekl jsem Šklovskému, že nám by asi nejvíce vyhovoval germanismus „grif", který odpovídá té jednorázovosti.

Myslím, že má kolega Franěk úplně pravdu, když říká, že nástup futurismu v Rusku byl daleko bouřlivější nežli nástup naší avantgardy. Souvisí to s tím, že nejprudčeji avantgardy zapůsobí vždycky tam, kde byla největší domácí tradice klasického umění. Nejsilněji zapůsobila Marinettiho poezie a futuristické malířství v Itálii, protože tam byla největší tradice klasického umění. U nás, kde byla půda připravena určitou blízkostí umělé poezie plus lidové poezie a folklóru, už nemohl tolik překvapit poetistický verš. Na druhé straně není to tak úplně nová myšlenka, že poemy Majakovského navazují na poemy ruského 18.století. U Renaty Lachmannové v knize *Gedächtnis und Literatur* je to velmi dobře propracované. Jak jsem řekl, všechno je třeba brát dvojznačně, všechno, co souvisí s Majakovským a s avantgardou vůbec. Když jsem byl v Paříži v roce třiadevadesátém na týdenním sympoziu o Majakovském, tak to uváděl tehdy ještě žijící disident Siňavskij tím, že krásně přednesl *Levý pochod* a bez slovíčka vysvětlení odešel z podia. Co to bylo? Jak je to krásně napsané a jak je to nečasové. Obojí je tady vždycky zároveň. Když píše Marina Cvetajevová o Majakovském, o jehož překladech zde mluvil kolega Honzík, je celá ta stať vlastně založena na ambivalenci, je to nakonec jako by to psala Cvetajevová o jediném básníkovi, který má dvě tváře. Jedna tvář je Pasternak, druhá tvář je Majakovskij. Vždycky jsou to tváře opačné, ale obě jsou stejně výborné a obě mají vždycky stejnou problematiku. Je to jediný skvělý básník o dvou kontrastních tvářích. Ten týdenní seminář v Paříži o Majakovském byl celý o poezii, tam se nemluvilo o politice, až nakonec jediný člověk, je trošku paradoxní, že to byla manželka Siňavského, profesorka Rozonovová, nám vytkla, že vůbec nemluvíme o politické situaci, a jeden ruský kolega jí řekl: „Ale copak Majakovskij je nějaká politika? Jsou vůbec ty jeho ‚politické' verše skutečně politika? Básnický jazyk je přece jazyk o jazyku." Měl tu na mysli Lotmana, sekundární modelující systém. Byl tady určitý jazyk té doby a Majakovskij píše o jazyku té doby. To je poezie. Takže myslím, že jsou nám tak cizí ty pokusy o české navázání na Majakovského, převážně proto,

že to byly pokusy nesené příliš ideologicky. Nechci říci, že neexistuje otázka, nakolik jazyk o jazyce, ten sekundární modelující systém, souvisí u básníka s jeho osobním přesvědčením, ale to je otázka zajímavá spíše pro kulturní historii, zatímco poetiku zajímá především jazyk o jazyce.

VACKOVÁ: Pokud jde o vnímání avantgardy, my jsme už od konce 50. let – nejenom my, tj. ti, za koho mluvím, ale i mnohem mladší generace, vnímali ruskou poezii jako literaturu v originále, alespoň my na Vysoké škole ruského jazyka a literatury. Taufer nám toho mnoho neříkal a v této souvislosti bych se chtěla zeptat, jak Vy hodnotíte přínos výstavy „Svět ruského futurismu", zda to není dnes, v současné situaci, jenom jakési gesto. Mně to tak připadá, například, pro studenty a tak dále. Chtěla bych slyšet odezvu, jak asi vypadá na vysokých školách odezva této výstavy.

RICHTEREK: Je to velké umění a je záhodno se s ním seznámit. Čili vidím to jako pozitivum, protože doba neokapitalistická odnesla někdy i věci pozitivní stranou. Myslím, že to je počin dobrý.

HONZÍK: Pokud jde o výstavu futurizmu, tak nynější studenti na nejstarší univerzitě se budou ptát, co o tom soudíme my, protože už máme k tomu předpoklady. Za sebe mohu říci, zaplať pánbůh za ní, škoda, že je tak malá. Byl jsem tam já i kolega Mathauser. Že Majakovskij maloval, jsem věděl, ale to „šmendl fér", to bylo pro mě překvapení. To jsem nevěděl, že maloval takhle, že měl budoucnost, i kdyby nebyl psal verše. Takže ta výstava je jasná. Bylo nás tam několik, bylo nás méně nežli na Langhansovi. Byl jsem tam ve všední den, ale byli tam lidé, nebyl jsem sám. Tak prosím máme ještě chvilku k diskusi o referátech.

MATHAUSER: K otázkám, které položil prof. Franěk o postmoderně. Nejde myslím jen o časový sled klasika – moderna – postmoderna – post-postmoderna. V postmoderně jde navíc o záměrnou a otevřenou intertextualitu, o vědomí toho, že se tu dělá literatura o literatuře, film o filmu, obraz o obrazu. Já si taky oddechnu, až přejde postmoderna a bude zase něco malebnějšího, ale snažím se jim rozumět. V podstatě jde o toto: spisovatelé věřili, že píší o skutečnosti, ale vlastně psali o literatuře podvědomě vždycky víc, než věděli. Rais píše *Zapadlé vlastence*, ale vlastně píše i o všech předchozích prózách o českých vlastencích. Spojil to tam do tří takových podob, že když píše o vesnici, tak vlastně svým způsobem píše o předchozí literatuře o vesnici. Postmoderna se k tomu hlásí otevřeně. Asi před třemi dny jsme viděli Jakubiskův film *Nejasná zpráva o konci světa* z roku 1979, natočený někdy po roce 1989. Teď kdybychom jej vzali jako realistickou záležitost, nedával by smysl. Byly tam asi tři chalupy někde v horách a mezi těmi třemi chalupami fungoval světově známý cirkus, jsme tu na jedné straně jakoby ve středověku, ale přitom léčbu měli zaručenou hypermoderní, létala tam helikoptéra s lékaři. O co jde? Ten film je film o filmech. To jsou všechno citace z jiných filmů. My je asi většinou neznáme, poznáme tam jistě postavu hrbáče, pověstného Quasimoda, a byla tam řada filmů dalších.

FRANĚK: S tím, co říká kolega Richterek, plně souhlasím. To je skutečně otázka pohledu. Řekneme-li, že česká avantgarda také byla přerušena v období dogmatismu a potom hledala spo-

jení, nebo jestli, tak jak já se domnívám, tady bylo víc toho dědictví avantgardy, pak tedy v sovětské literatuře přece jenom Vozněsenskij a Jevtušenko jsou jevy pozdější. Může to být také navázání bezprostřední anebo navázání zprostředkované. Čili zásadní rozdíl mezi námi není. Já si myslím, že to, co řekl kolega Mathauser o překladech, je to podstatné. Překladatel (o tom má velkou studii Fischer) je strašně vázán a potřebuje k tomu vždycky rozum. Nemůže ale inspiraci postrádat, přece jenom ten kus inspirace tam musí být. A já se právě obávám, že u Taufra to je skutečně jenom konstrukce a že ta inspirace tam není, že tam jenom to politické vědomí. Bylo třeba přeložit Majakovského, to bylo příliš velké sousto. Taufer ho přeložil celého a je to skutečně vhodné označení, že ty překlady působí daleko studeněji než originál. Chtěl jsem jenom takovou maličkost připomenout Honzíkovi, že je tady ještě jeden překladatel Majakovského, který - mám dojem, že v časopise *Čtenář* – něco uveřejnil. Je to náš společný známý Vladimír Smetáček, který se vědomě odvážil pokusit se – ale bez úspěchu – přeložit Majakovského v době, kdy ještě Taufer byl na vrcholu slávy. Samozřejmě s tím neuspěl a v dalších letech se věnoval matematice. Myslím, že Smetáček se víc blížil Mathesiovi a jeho pokus byl v plném slova smyslu antitaufrovský. V souvislosti s Mathesiem bych rád připomněl dva jeho výrazy, které přímo korespondují s Mathesiem dnes již zapomenutým. Týká se to toho koření, které je třeba, aby, dejme tomu, ze sekaného překladu Majakovského nevznikla nějaká próza, ale aby tu zůstala poezie. Co se týče koření, je zajímavé, že Mathesius tak mluvil o překladech, které se pokoušely využít dialektů zeměpisných nebo sociálních. Říkal (mluvil o Leskovovi), že když někdo přijde a naučí se stovky výrazů, které odpovídaly výrazům Leskovovým, a všechny je do překladu dá, tak vznikne paskvil. Je to třeba užívat jako koření a právě proto mě to tak upoutalo, že to je přímo jeho slovo, že to koření je potřeba užívat jako koření, které vždycky jenom připomene, že ten autor používá toho sociálního dialektu. A stejně tak, teď nevím ovšem, je-li to z přednášky, on skutečně ani s tím svým termínem „metoda“ nebyl spokojený a on užíval dokonce slovo „fígl“, takže to krásně koresponduje s tím, co Z. Mathauser tady o tom říkal.

Zástupkyně Obecního domu – kustodka výstavy Vanda SKÁLOVÁ: Ještě bych se vrátila k té zmínce a k těm informacím, které se tady objevují k výstavě „Svět ruského futurismu“. Za pořadatele nebo za instituci, která tuhle výstavu nabízí, za Obecní dům, bych chtěla jenom maličko vysvětlit, proč ta výstava je taková, jaká je. Výstava vznikla v průběhu tří měsíců, bylo na to opravdu velmi málo času. Nám samotným je líto, že jsme mohli nabídnout výběr z ruského futurismu v tak malém rozsahu a v tak malém prostoru. Ale časový tlak, kterému jsme byli my, a nejenom tedy my, ale zejména dvě muzea, z jejichž sbírek je výstava uspořádaná (je to Státní muzeum Majakovského a Muzeum dějin města Moskvy), vystaveni, opravdu nedával prostor k tomu, aby bylo možno tady představit větší kolekci ruského futurismu, a to, mimo jiné, i z finančních důvodů. Tato dvě muzea byla limitována pojistnou částkou, kterou soubor smí mít. Takže i nám je líto, že výstava je poměrně malá, ale i přesto mě těší, že Vám můžu sdělit, že je nad naše očekávání dobře navštívená a zase v souvislosti s tím je mi trošku líto, že jí bylo věnováno tak málo publicity, protože vlastně trvá necelý měsíc a myslím si, že možná i část potenciálních návštěvníků, kteří by ji rádi viděli, se o ní za ten necelý měsíc ani nestačí dozvědět. Děkuji.

MATHAUSER: Pan docent Vaněk mi udělal radost ze dvou důvodů. Za prvé z důvodu velmi osobního, protože mě vrátil do minulosti. Mluvil tady o autorech, které jsem četl někdy před půl stoletím. O některých, jako o Losském, jsem dosti psal, Lapšina jsem četl, o tom jsem nestačil napsat, Jakobsona později, o tom jsem taky psal dost. Byl tady jmenován Gessen, česky Hessen. Toho jsem, prosím, měl ve své železniční brašně, když jsem byl nasazen za války v Bavorsku. Tam jsem četl pražského ruského filozofa Hessena. Tak to je ten osobní důvod. Teoretický důvod souvisí samozřejmě s tím, že je tady popsán jeden druh intuitivismu, toho intuitivismu, který nepatří k intuici pohodlné: všichni tito myslitelé pěstovali intuici náročnou, nikoliv pohodlnou. Výklad pana docenta Vaňka nás dokonce v jednom okamžiku vrátil i k tomu, o čem jsme mluvili ještě před ním. Když totiž tady závěrem mluvil kolega Vaněk o tom, jak při dosahování celku je to dosahování od celku k částem, mohli jsme v tom slyšet jakési předhánění, předstihování sebe sama. A taková metafora by nás vrátila také k Majakovskému. Vzpomínáte si na poemu *Letajuščij proletarij* (*Létající proletář*) – letadla předhánějí sebe sama, jak létají kolem zeměkoule, a tím je zrušen časový relativismus a nastoleno absolutno. A to nám tady připomíná jednu stránku avantgardy, o které jsme ještě nemluvili, totiž tíhnutí avantgard k absolutnu. Na první pohled avantgardy vypadají jenom uličnicky, relativisticky, ale ve skutečnosti, psal jsem o tom před čtyřiceti lety myslím ve stati *Nihil et infinitum ruského futurismu* (*Nic a nekonečno ruského futurismu*) – tendence k absolutnu je vždycky v avantgardách velmi průkazná. Psali o tom také Paul Pörtner a Hugo Friedrich, známí teoretikové moderního umění. A jeden z těch způsobů, kterými avantgarda míří k absolutnu, je právě předstihování sebe sama, předhánění sebe sama, které je tak vyjádřeno u Majakovského.

RICHTEREK: Téma „Zdeněk Mathauser a český pohled na modernistickou poezii", třeba jenom ve spojení s prací *Umění poezie*, kterou tady pan kolega Honzík už několikrát připomínal v souvislosti s mým vystoupením, je téma, které se rusky řekne – „ne umeščajetsja", „ne ukladyvajetsja". Dovolím si teď své vystoupení trošku zkrátit, ačkoliv bych ho nechtěl redukovat na pouhé *laudatio*, bylo by to nošení dříví do lesa, protože to už provedl velice brilantně s jemu vlastní erudicí kolega Honzík v samotném počátku našeho setkání. Přesto se domnívám, že to téma „Zdeněk Mathauser a náš pohled na ruskou poezii" je velké. Domnívám se, že právě vztah k poezii samotné spolu s jedinečným citem pro její charakteristické a přímo jedinečné možnosti zachycování a předávání sémantických i estetických informací tvoří nejen ze zorných variant Mathauserovy širokoúhlé vědecké optiky.

MATHAUSER: Chtěl bych poděkovat profesoru Richterkovi, sám nemám nikde tak důkladně sebráno, o čem jsem psal, jako mi to připomněl referát pana kolegy Richterka. Děkuji mu velice. A děkuji všem referentům a diskutujícím, kteří zde vystoupili, a rovněž institucím, které uspořádaly toto setkání, Společnosti přátel národů východu, Slovanské knihovně, Asociaci rusistů, jsem velmi vděčen všem a skutečně nevím, jestli si to zasloužím. Děkuji Vám.

LUKAVSKÝ: Budu mluvit krátce, abychom ještě měli čas chvilku postát a popovídat si u číše vína, která je nachystána před touto sborovnou. Protože vše podstatné bylo, myslím, řečeno ústy doc. Honzíka, ústy prof. Fraňka, prof. Richterka, ale i dalších: dovolte, abych se k jejich slovům připojil jménem organizátorů dnešního kolokvia a abych Vám, pane profesore, popřál pevné zdraví, hodně sil, inspirace do let dalších a abych Vám současně i poděkoval za spolupráci, součinnost, kterou jak naší organizaci, tak i odborným organizacím dalším, poskytujete. Takže ještě jednou, všechno dobré a hlavně pevné zdraví!

MATHAUSER: Děkuji.

PhDr. Vladimír Vavřínek, CSc., ředitel Slovanského ústavu Akademie věd ČR

Pana profesora Mathausera jsem měl příležitost osobně poznat v roce 1969 při přípravě mezinárodního symposia pořádaného k výročí smrti Konstantina-Cyrila Filosofa. Bylo to jedno z posledních svobodných vzepjetí naší slavistiky v době nastupující tzv. normalizace, kdy už začínaly první represe nového komunistického režimu a kdy už velká část naší společnosti začínala propadat beznaději a zoufalství. Profesor Mathauser, tehdy ještě ředitel Ústavu jazyků a literatur – dlužno dodat ředitel vybraný o rok dříve svobodnou volbou pracovníků ústavu, měl na přípravě tohoto symposia, jež pro mnohé z účastníků znamenalo poslední příležitost setkání se zahraničními slavisty (do Prahy tehdy přijeli takoví učenci jako Roman Jakobson, Sante Graciotti a další), významný podíl. Byl jedním z těch, kteří pro nás byli vzorem, kteří udržovali a ztělesňovali představy o vedoucích vědcích, jež jsme si vytvořili v onom nezapomenutelném roce 1968, jedním z těch, kteří se nedali zlomit a zůstali pro ostatní vzorem. Takovou vzpomínku na sebe zanechal v Slovanském ústavu, který tehdejší „ÚJAL" považuje za jedno ze svých přechodných pokračování, dodnes. Když jsem byl pověřen funkcí ředitele ústavu, dávali mi jej tehdejší pamětníci za vzor. Považuji stále za svůj morální závazek, abych takovému vzoru se ctí dostál. Brilantní přednáška, kterou jsme dnes slyšeli, je novou ukázkou toho, jak vynikajícím vědcem profesor Mathauser vždy byl a nadále zůstává. Připomíná nám zároveň, oč byli tehdejší studenti – dnešní rusisté a slavisté – ochuzeni, když profesor Mathauser musel své universitní působení předčasně ukončit. Tím více si přeji, abychom podobnou, stejně brilantní přednášku mohli od něj slyšet ještě za dalších deset let, a přeji mu do nich hodně zdraví, duševní pohody a další tvůrčí úspěchy. A zároveň mu chci jak za sebe, tak i jménem svých kolegů v Slovanském ústavu vzdát za vše dík.

Ministr školství,
mládeže a tělovýchovy České republiky

Vážený pan
Prof. PhDr. Zdeněk Mathauser, DrSc.

Praha 12. 6. 2000

Vážený pane profesore,

dovolte, abych Vám co nejsrdečněji poblahopřál k Vašemu krásnému životnímu jubileu, které mě naplňuje závistí, neboť jak jsem byl informován, dožíváte se oněch úžasných 80 let v naprosté duševní i fyzické svěžesti.

Jsem velmi rád, že česká literární věda má ve svých řadách kapacitu Vašeho kalibru. Zvlášť oceňuji originalitu Vašeho díla ve světové rusistice, která je ideálním vzorem pro mnohé literární vědce.

Na závěr svého přání bych si dovolil jednu osobní poznámku. Ačkoliv nejsem rodák z jižních Čech, žiji tu již několik desítek let a jsem jejich velkým patriotem. Je mi velmi milé, že velkou část života jste prožil právě v místech, kde bydlím, tedy v Českých Budějovicích, a že jste vychovával a vzdělával jihočeské intelektuály.

Vážený pane profesore, přijměte, prosím, přání pevného zdraví a mnoha nových úspěchů na vědeckém poli.

S úctou

Závěrem

Vztahy české a ruské literární avantgardy

byly tématem kolokvia českých literárních vědců a estetiků, které se uskutečnilo 15. června 2000 v pražském Klementinu u příležitosti výročí významných osobností české kultury připadajících na rok 2000, mezi nimi také pana profesora Zdeňka Mathausera, DrSc. Kolokvium uspořádaly Společnost přátel národů východu, Slovanská knihovna při Národní knihovně v Praze a Česká asociace rusistů.

Své příspěvky na kolokviu přednesli prof. dr. Zdeněk Mathauser, DrSc., **„K pomezí filozofie a básnické avantgardy“**, doc. dr. Jiří Honzík „Vladimír Majakovskij a česká poezie“, prof. dr. Jiří Franěk, CSc., **„Mathesius a Majakovskij“**, doc. dr. Jiří Vaněk **„Lapšinovo pojetí intuice“** a prof. dr. Oldřich Richterek, CSc., **„Zdeněk Mathauser a český pohled na moderní ruskou poezii“**.

Atmosféru setkání navodila montáž veršů básníků Vjačeslava Lebeděva a Vítězslava Nezvala „Provazochodec“ a „Akrobat“, kterou sestavil a interpretoval J. Klapka.

V průběhu kolokvia, které vedl doc. dr. Jiří Honzík, byly mimo jiné zmíněny tragické osudy ruské literární avantgardy, její podněty k české literární tvorbě, hovořilo se o vymezení avantgardy a její inspirativní roli s poukazem na skutečnost, že moderní obraz světa je stále avantgardní.

Přítomní ocenili a vyzvedli význam, v letošním roce jubilujícího významného českého badatele, profesora Zdeňka Mathausera, DrSc., jeho přínos v oblasti rusistiky, literární vědy, filozofie, estetiky a sémiotiky. Obdrželi výběrovou bibliografii jeho prací, vytištěnou pro kolokvium k jeho osmdesátým narozeninám.

Mediální poradkyně ministra školství, mládeže a tělovýchovy ČR Mgr. Vladimíra Al-Malikiová přečetla profesoru Mathauserovi blahopřejný dopis ministra. Jménem Akademie věd ČR mu blahopřál dr. Vladimír Vavřínek, ředitel Slovanského ústavu v Praze, a jménem Společnosti přátel národů východu úřadující místopředseda ČKR Tomáš Lukavský, který spolu s blahopřáním předal panu profesorovi kytici s osmi symbolickými růžemi.

Pořadatelé a účastníci s díky kvitovali finanční příspěvek Ministerstva zahraničních věcí ČR na uspořádání kolokvia a vydání sborníku.

Relations between the Czech and Russian Avant-gardes

were the topics of the seminar attended by Czech literary historians and aestheticians in the Prague Klementinum, the seat of the National Library, on June 15, 2000. The seminar was organised for the occasion of significant Czech cultural personalities' anniversaries in 2000, Prof. Zdeněk Mathauser, DrSc. in particular. The seminar was organised by the Czech Association of Friends with the East European Nations, the Slavonic Library attached to the National Library and by the Czech Association of Russian Teachers.

During the seminar, the following papers were presented: "To the border between philosophy and the poetic avant-garde" (by Z. Mathauser), "Vladimir Mayakovky and Czech Poetry": (by J. Honzík), "Mathesius and Mayakovsky" (by J. Franěk), "Lapshin's Approach to Intuitivism" (J. Vaněk) and "Zdeněk Mathauser and the Czech Conception of Modern Russian Poetry (O. Richterek).

At the beginning, the atmosphere of the seminar was positively influenced by the montage of V. Lebedev's and V. Nezval's poems "Rope-walker" and "Acrobat", prepared and interpreted by J. Klapka.

During the seminar, lead by J. Honzík, the tragic fate of the Russian avant-garde, its inspiring messages to Czech poetry and the necessity of the diversification between the avant-garde and its inspiring role in the contemporary arts (as the modern view of the world is always the avant-garde one), were discussed.

The participants of the seminar highly evaluated Prof. Z. Mathauser's life-long scholarly work and his contribution to Russian literary, philosophical, aesthetical and semiotic studies. They were given the "Bibliography of Z. Mathauser's Selected Works", published on the occasion of Z. Mathauser's 80th birthday.

The media adviser to the Ministry of Education of the Czech Republic, Vladimíra Al-Malikiová, read the Minister's letter congratulating Z. Mathauser. Vladimír Vavřínek, the director of the Slavonic Institute, congratulated Z.Mathauser in the name of the Czech Academy of Sciences and Tomáš Lukavský, the vice-director of the Czech Association of Friends with the East European Nations, expressed the Association's best wishes. He, at the same time, gave Prof. Z. Mathauser eight symbolic roses.

Both organisers and participants of the seminar appreciated the Ministry of Foreign Affairs' financial support which made the seminar possible and part of which will be used for publishing the seminar's proceedings.

«Взаимоотношения между чешским и русским авангардами» –

это тема коллоквиума, состоявшегося 15 июня 2000 г. в историческом здании пражского Клементинума. Коллоквиум, участие в котором приняли видные чешские литературоведы и эстетики, был организован общими усилиями «Общества друзей народов Востока», Славянской библиотеки при Национальной библиотеке в Праге и «Чешской ассоциации русистов» по случаю годовщин рождения ряда выдающихся представителей чешской культуры XX века, в том числе и проф. Зденека Матхаусера.

В ходе коллоквиума были прочитаны последующие доклады: «На грани философии и поэтического авангарда» (З. Матхаусер), «Владимир Маяковский и чешская поэзия» (Й. Гонзик), «Матезиус и Маяковский»

(Й. Франек), «Понятие интуитивизма у Лапшина» (Й. Ванек) и «Зденек Матхаусер и чешское восприятие современной русской поэзии» (О. Рихтерек).

В самом начале коллоквиума его участников вдохновил поэтический монтаж стихотворений Вячеслава Лебедева «Канатоходец» и Витезслава Незвала «Акробат», составленный и продекламированный Й. Клапкой.

На коллоквиуме, руководимом Й. Гонзиком, речь шла, между прочим, о трагической судьбе русского литературного авангарда, о его вдохновляющем значении для чешской литературы, о необходимости определения понятия авангарда и его роли в более широком понятии, а именно в отношении современности, в том смысле, что действительно современный образ нашего мира всегда авангарден.

Ученые, присутствующие на коллоквиуме, высоко оценили и выдвинули вклад нынешнего юбиляра З. Матхаусера в изучение ряда русистских, литературоведческих, философских, эстетических и семиотических проблем. Они получили библиографию избранных работ З. Матхаусера, изданную по случаю его восьмидесятилетия.

Советник Министерства просвещения Чешской Республики Владимира Ал-Маликиова прочитала письмо-поздравление, с которым к проф. З. Матхаусеру обратился министр просвещения. От имени Академии наук ЧР юбиляра поздравил директор Славянского института Владимир Вавржинек и от имени «Общества друзей народов Востока» его зампредседатель Томаш Лукавски, который одновременно передал З. Матхаусеру восемь символических роз.

Участники и организаторы коллоквиума высоко оценили финансовую поддержку Министерства иностранных дел ЧР, благодаря которой будет издан сборник докладов, прозвучавших на коллоквиуме.

Naši autoři:

Doc. PhDr. Jiří Honzík
literární vědec, překladatel, básník

Prof. PhDr. Jiří Franěk, CSc.
literární vědec a překladatel

Prof. PhDr. Zdeněk Mathauser, DrSc.
literární vědec a estetik

Doc. PhDr. Alena Morávková, CSc.
literární vědkyně a překladatelka

Prof. PhDr. Oldřich Richterek, CSc.
literární vědec

Doc. PhDr. Jiří Vaněk, CSc.
filosof

PhDr. Vladimír Vavřínek, CSc.
jazykovědec, ředitel Slovanského ústavu AV ČR

Vztahy české a ruské literární avantgardy

Sborník z vědeckého kolokvia konaného u příležitosti výročí
významných osobností české kultury v roce 2000, mezi nimi také
pana prof. PhDr. Zdeňka Mathausera, DrSc., 15. června 2000
Vydala Česká koordinační rada Společnosti přátel národů východu
za přispění Ministerstva zahraničních věcí ČR v roce 2000
Odpovědná redaktorka a návrh obálky dr. Zdeňka Pipová