

Všetička, František

Ruští spisovatelé v Paříži

Slavica litteraria. 2017, vol. 20, iss. 1, pp. 139-145

ISSN 1212-1509 (print); ISSN 2336-4491 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/SL2017-1-18>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136597>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

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

Ruští spisovatelé v Paříži

František Všetička (Olomouc)

Ruští symbolisté zcela přirozeně inklinovali k francouzské kultuře, mimo jiné proto, že Francie byla kolébkou symbolismu. Úzké pouto s francouzskou literaturou měl i ruský akméismus, který se ze symbolismu vydělil. Je proto zcela přirozené, že po říjnové revoluci přední představitelé ruského symbolismu a dekadence, Dmitrij Merežkovskij a Zinaida Gippiusová, emigrovali právě do Francie. Na pařížské Sorbonně pak už před první světovou válkou studoval akméista Osip Mandelštam. Ivan Bunin a Jevgenij Zamjatin jako autoři realistického zaměření měli k dekadenci a akméismu poměrně daleko, Francii zvolili po vítězství bolševické revoluce jako svou druhou vlast.

Triády života a díla

V lednu 1889 se Dmitrij Sergejevič Merežkovskij oženil s výstřední dekadentní básnířkou Zinaidou Nikolajevnou Gippiusovou. Stalo se tak v Tiflisu, dnešním Tbilisi, po poměrně krátké známosti. V listopadu 1901 zakládají manželé Merežkovští spolu s kritikem D. V. Filosofovem, básníkem N. M. Minským a publicistou V. V. Rozanovem Nábožensko-filozofickou společnost. V této společnosti je mimo jiné hlášána historiosofická a náboženská idea Trojice, kterou manželé domýšlejí jako ideální formu společenství, jako základní buňku budoucího lidstva. Výsledkem těchto úvah je přijetí Dmitrije Vladimiroviče Filosofova do jejich manželství, formálně se stává Merežkovského tajemníkem a okruhem známých je nazýván „třetím Merežkovským“. Jejich spolupráce se promítá i do společné tvorby, roku 1912 vychází drama *Makový květ*, na němž jsou jako autoři uvedeni všichni tři. Tento trojičný vztah trvá do roku 1919, kdy manželé Merežkovští trvale opouštějí sovětské Rusko; Filosofov zůstává tehdy ve Varšavě a manželé odjíždějí do Paříže. Trojúhelník je však nedlouho nato

obnoven, Filosofovo místo zaujme mladý básník Vladimir Zlobin.

Tento trojičný životní program není náhodný, neboť se promítá jak do Merežkovského tvorby, tak do jeho myšlení. Dmitrij Sergejevič je především autorem trilogií, dokonce tří. První z nich dostala společný název *Kristus a Antikrist* a tvoří ji romány *Julián Odpadlík*, *Leonardo da Vinci* a *Petr a Alexej*. Druhá trilogie, *Království zla*, je rovněž beletristická a představují ji díla *Pavel I.*, *Alexandr I.* a *Čtrnáctého prosince*. Uskupení tohoto cyklu je žánrově nesourodé, neboť *Pavel I.* je drama, kdežto další dva tituly mají románový charakter. Třetí trilogie, tzv. egyptská, vznikla již v pařížské emigraci a má víceméně naukový, esejistický ráz. Sestává z následujících svazků: *Tajemství tři*, *Zrození bohů* a *Mesiáš*.

Románem o Leonardovi da Vinci, pocházejícím z roku 1901, dosáhl Merežkovskij svého uměleckého vrcholu. Už ve volbě tématu měl šťastnou ruku, neboť v době jeho vrcholících tvůrčích schopností sáhl po látce netíhnoucí do ruské minulosti (kam je zaměřena celá druhá trilogie), ale po námětu evropské šíře a dosahu.

Merežkovskij je mistr kontrastu. V románu o Leonardovi je k němu kontrastem nejedna figura tohoto díla (např. Niccolo Machiavelli a Raffael Santi), v druhé trilogii je mu zjevným protějškem bázlivý a bezmocný car Alexandr I., údajný vítěz nad Napoleonem. Tento kontrast je patrně vědomý, neboť román o Leonardovi da Vinci a jeho románový pandán o Alexandru I. tvoří v komponovaných trilogiích vždy jejich druhý svazek. Dřívější interpreti porovnávali a konfrontovali Merežkovského postavy v rámci jednotlivých děl nebo v rámci tematicky spjaté trilogie, případ Leonarda da Vinci a Alexandra I. však ukazuje, že nemalé vazby jdou i napříč trilogiemi. Mnohé činy a projevy Alexandra I. jsou přitom vysloveně malomyslné a karikатурní, což je výrazná protiva k Leonar-

dovi, který je ve své tvorbě sice váhavý a trestuhodně pomalý, ale je to tvůrce, jenž ví, co chce a jednoznačně jde za svým cílem.

Merežkovského *Leonardo da Vinci* má v české literatuře obdobu jedině v Schulzově románu o Michelangelovi Buonarrotim (který v Merežkovského opusu rovněž vystupuje). Schulzův *Kámen a bolest* je ovšem významnější tím, že sehrál neobvykle důležitou povzbuzující roli na počátku protektorátu.

Triadický charakter mají i Merežkovského odborná díla. Jeho stěžejní spis o Tolstém a Dostojevském je také trilogie, která podobně jako jeho příbuzné práce je ovlivněna filozofií Friedricha Nietzsche a Vladimira Solovjova.

Trojčinné pojetí se promítá rovněž do Merežkovského náboženských představ. Klasickým dílem je v tomto směru jeho *Tajemství tří*. Avšak triadičnost prostupuje snad celou jeho esejistiku. Merežkovskij medituje nejen nad samotným základním číslem, ale také nad jeho násobky 333 a 666. Pod zorným úhlem metafyziky hlásá tzv. Třetí zákon, jenž je předpovězen už v Apokalypse. K jeho zdůrazňování dochází nejen ve spisech náboženské orientace, ale také v dílech literárněhistorického a společenského zaměření. Tak např. v publikaci *Duše Dostojevského, proroka ruské revoluce*, praví: „V křesťanství je církev královstvím nebeským, ne pozemským, duchovým, ne tělesným; v náboženství Svatého Ducha je církev nejenom neviditelná a mystická, ale také království viditelné, historicky skutečné, nebeské i pozemské, duchové i tělesné zároveň. To je naplněním Třetího zákona, vtělením Třetí Božské Osoby. První Osoba, Otce, se skutečně vtělila v přirozený svět předlidský, v kosmos – druhá, Syna, se vtělila v Boha-Člověka; a stejně se Třetí Osoba, Ducha, vtělil v Bohočlověčství, v Theokracii.“

Dmitrij Merežkovskij byl rovněž překladatel, ruskému publiku zpřístupňoval řecké dramatiky, zákonitě pouze tři – Aischyla, Sofokla a Euripida.

Manželé Merežkovští krátce po svém příchodu do Paříže otevřeli salon, jenž se stal jedním z předních center exilové kultury. Každou neděli se u nich téměř dvacet let scházeli spisovatelé všech generací. Docházelo k tomu v 16. pařížském okrese v avenue du Colonel Bonnet 11bis.

Prozaička stříbrného věku

Zinaida Gippiusová spolu se svým manželem Dmitrijem Merežkovským poprvé emigrovali do Paříže roku 1905. Vypuknutí revoluci považovali za „přícházejícího chána“, jak zní Merežkovského soudobý pamflet. Podruhé a tentokrát již natrvalo opustili Rusko roku 1919. Jejich novým cílem byla opět Paříž. Oba manželé tvořili nerozlučnou a navzájem se inspirující dvojici, úzce spjatou také názorově. Primární roli sehrával mezi nimi Dmitrij Sergejevič, jehož nábožensko-filozofické názory Zinaida Gippiusová nejen přijala, ale stala se také jejich šířitelkou. A to nejen ve sdružení Zelená lampa, jež v Paříži založili, ale rovněž v časopise *Nový koráb*, jenž se stal jejich hlavní tribunou.

Na těsné sepětí mezi oběma tvůrci ukazuje např. báseň Zinaidy Gippiusové „14. prosince 1917“ (*Poslední básně*), kterou připsala svému manželovi nepochybně záměrně, neboť 14. prosince (1825) vypuklo děkabristické povstání, o němž Merežkovskij právě dopisoval román (vyšel roku 1918). Gippiusové však v básni nešlo o dávnou minulost, ale o soudobé revoluční dění, jež ji – podobně jako jejího muže – naplňovalo zjitřenými obavami:

Prominou to čistí hrdinové?

Nad zradou se nesmí mlčet němě.

Ztratili jsme všechno svaté, nové:

i stud duše i čest země.

Zradu a stud duše vyřešili manželé Merežkovští odchodem do emigrace.

Dmitrij Merežkovskij zemřel v lednu 1941, Zinaida Nikolajevna nesla jeho odchod velice těžce. Svůj bol překonala tím, že začala o svém choti psát vzpomínkovou monografii. Nedokončila ji, neboť v listopadu 1945 zemřela. Za dalších šest let vyšel *Dmitrij Merežkovskij*, jak je kniha nazývána, v pařížském exilovém nakladatelství.

Nad tvorbou Zinaidy Gippiusové často docházelo k výměně názorů o tom, zda je spíše básnířka, nebo prozaička (mimořadně psala také dramata). Její próza má nepochybně větší význam, neboť v ní dovede zachytit ty nejjemnější pocity, stavy a reakce svých postav, a to nejen ve vzájemném styku, ale také ve vztahu k promě-

ňující se přírodě (viz zejména povídka *Jabloně kvetou*).

Zinaida Gippiusová je spolu s Dmitrijem Merežkovským příslušnicí první dekadentně-symbolistní generace, která – podobně jako v jiných literaturách – v sobě zahrnovala něco tajemného a fantaskního. Gippiusová tyto záhadné momenty promítala také do své prózy, klasickým příkladem tajemného tématu je její povídka *Fantazie*, v níž vystupuje ženská bytost makropulovského typu. V dané próze záhadnější než u Karla Čapka.

Gippiusová má povídku *Živí a mrtví*, jež se odehrává v prostředí Němců, usídlených v Rusku. Stejného původu byla i její autorka, předkové Gippiusové přišli do ruské říše už na začátku 16. století. Hrdinkou uvedené prózy je neduživá a psychicky vykořeněná Charlotte, pravý opak Zinaidy Gippiusové, která v petrohradském literárním světě představovala aktivní, až výbojný živel. Projevovalo se to zejména v její literárně kritické činnosti, v níž byla až důsledně náročná. Své posudky publikovala pod mužským pseudonymem Anton Krajnij. Mužské jméno není v tomto případě náhodné, neboť i ve své básnické tvorbě se běžně stylizovala do mužské role, a to nejen v předrevolučním symbolistním období, ale také v dobách pozdní pařížské emigrace:

*Když narodit se
nabídli mi,
neřekli, jak strašlivý je svět.*

*Mohl jsem
snad
smlouvat s nimi?*

A teď jen – domů! domů! zpět!

V próze Zinaidy Gippiusové se objevuje řada neběžných a zcela nezvyklých témat. Navíc témat, jež jakoby předbíhala svou dobu. Povídka *Já ho zabíj* je např. ryze kafkovská, pochopitelně zahalená do ruského rubáše. Označovali-li Zinaidu Gippiusovou za dekadentní madonu, čarodějku a ďáblíci, pak její prózy ukazují, že se tak dalo právem.

K zvláštním tématům Zinaidy Nikolajevny patří problematické závislosti mezi sourozenci nebo mezi synem a matkou. Jde o vztahy až cho-

robného rázu, jež většinou končí deziluzívně. Nepřirozenou spjatost bratra se sestrou zachytila v povídce *Jedna bytost* (oba sourozenci se chápou jako jedna nerozborná bytost), synova závislost na matce a matčina na něm je posléze námětem povídky *Jabloně kvetou*. V obou prózách jde o neobvyklé psychické, až patologické případy.

Gippiusová je mistryní ve sféře povídky a novely, kdežto v románech (konkrétně ve *Zlatokvětě*) upadá do rozbědřeného a rozvlácného sentimentu a do nevěrohodných situací, jež jsou tak vzdáleny vnímavosti a námětově neutřelosti jejich drobných próz.

Do symbolistické generace, jejíž éra bývá považována za stříbrný věk ruské literatury, patřili vedle manželů Merežkovských dále Konstantin Balmont, Vjačeslav Ivanov, Alexandr Blok a Andrej Bělýj. Všichni patřili mezi přátele Merežkovských, v Petrohradě navštěvovali jejich pověstný literární salon. Balmont a Ivanov podobně jako oni emigrovali, Bělýj a zejména Blok naopak bolševickou revoluci uvítali. Alexandr Blok tak učinil v poemě *Dvanáct*, v níž vedle dvanácti revolucionářů vystupuje také Ježíš Kristus. Zinaidu Gippiusovou jejich čin do krajnosti rozhořčil, své zklamání vložila do básně *Šel*, jež končí tímto čtyřverším:

*Roucho plesá a mráz věje
od severu ulicí...
Nikdy Kristus nenajde je –
dva ztracené, bloudící.*

Budoucnost v minulosti

Jevgenij Zamjatin byl celým svým založením skeptik. Carská éra, tak, jak ji ve svých prózách nahlížel, byla nesmyslná, sovětská pak ještě nesmyslnější. Co tyto jeho postoje vyvolalo, je obtížné stanovit. Určitou roli v nich nepochybně hrálo prostředí, v němž se narodil (světlo světa spatřil v Lebedani u Charkova roku 1884). Rozhodující úlohu však sehrálo samotné Rusko, z ostatlé a barbarské, jež zachytil např. v novelách *Zapadákov* a *Psí život*. Animozitu proti společenskému dění po Říjnové revoluci si Zamjatin patrně odnesl už ze své práce v bolševické frakci

sociálně demokratické strany za svých mladistvých let, za niž byl pronásledován a nakonec uvězněn. Tím se jeho sympatie k tomuto hnutí navždy vyčerpaly, což se plně projevilo po roce 1917 jak v jeho společenském konání, tak v jeho literární práci. Nakonec pak vyvrcholilo odchodem do emigrace.

Zamjatinovo zpodobování carské a sovětské éry je při rozlišování mnohdy neznatelné, neboť své osobní problémy, hluboce osobní, si jeho hrdinové nosí v sobě a musí si je prožít a odžít v kterékoliv době. Odehrávají se Sofiin příběh z novely *Vysoká voda* v sovětském období, je to v podstatě zcela jedno, stejně tak by mohl probíhat před velkým Říjnem. Zamjatin obě tato údobí vidí shodně a téměř nerozlišitelně, jeho životní osud a jeho zakazovaná tvorba však jednoznačně ukázaly, že horší bylo to, co nastalo potom.

Zamjatin nejenže nevede podstatný rozdíl mezi Rusí carskou a sovětskou, ale stejný primitivismus a společenskou ubohost shledává i v prostředí anglickém, kam byl za první světové války jako lodní konstruktér vyslán carskou vládou stavět ledoborce. Anglická společnost se mu jevila stejně ubohá jako ta domácí, jak ukazuje zejména povídka *Lovec duší*.

V některých svých prózách vytváří Zamjatin bizarní, nepochopitelný, deformovaný svět (např. v povídkách *Jeskyňe* a *Mamaj*, obě z roku 1920). Už z roku 1920, neboť nastavují křivé zrcadlo vznikajícímu sovětskému režimu. To je ovšem pouze jedna stránka věci, druhá je neméně komplikovaná, neboť Zamjatin nahlíží tento svět velice podivnými očima, jeho svět je nejen nesmyslný, ale je také bizarně podáván. Je to perzifláž sovětského bytí, která si v deformaci a obtížně dešifrovatelné nesrozumitelnosti libuje. Zamjatinův svět je nepřičetný a obdobně je nazírán a zobrazován. Neplatí to ovšem pro celé jeho dílo, neboť jeho rané práce a některé pozdní se tomuto způsobu zobrazování zcela vymykají.

Jevgenij Zamjatin se proslavil zejména výstražnou antiutopií *My*, napsanou už roku 1920, která mohla vyjít jedině v překladech v zahraničí. Autor v ní zachycuje zautomatizovaný rov-

nostářský svět budoucnosti, jakýsi model příští komunistické společnosti. Další vývoj naší spotřebitelské society však ukázal, že Zamjatin viděl daleko dál.

V souvislosti se Zamjatinem se často hovoří o tzv. ornamentální próze a o realistickém symbolismu (o tvorbě na rozmezí mezi realismem a symbolismem). Touto metodou, tou symbolizující, je kupř. napsána *Povídka o tom nejhlavnějším*. Pro metodu je příznačný přerývaný, zámlkový způsob záznamu, plný nedopovězení. Mnohé závažné události autor pomíjí, na druhé straně si libuje v symbolických postavách a v symbolice vůbec. Je docela možné, že v *Povídce o tom nejhlavnějším* se k této metodě uchýlil zejména proto, aby zastřel její myšlenkové zaměření (pro autora tak nebezpečné na začátku sovětské moci). Próza totiž pojednává o střetu dvou protikladných sil, sovětské a antisovětské; Zamjatinovy sympatie jsou v ní na té údajně „nesprávné“ straně.

Jevgenij Zamjatin byl rovněž esejista, kritický a pronikavý esejista. Roku 1921 ve stati *Bojím se* s obavami výstražně napsal: „... bojím se, že ruská literatura má jen jedinou budoucnost – svou minulost.“

Za obdobné názory jej posléze stihl zákaz publikování. Zamjatin se obrátil dopisem přímo na Stalina s žádostí o vycestování na západ. Tuto žádost výrazně podpořil Maxim Gorkij, takže na sklonku roku 1931 mohl vycestovat. Jeho první zastávkou byla Praha, kde pobyl asi tři měsíce a přednesl také jednu přednášku. Bedřich Václavek, jinak tolerantní marxista, při této příležitosti o něm napsal: „*Říjnovou revolucí skončila pro něho kulturní historie lidstva a začíná doba předkulturní. Jeho rekové v ní ztrácejí své lidství, všechno kulturní z nich padá a objevuje se člověk jeskynní, zvířecky egoistický*“ (Tvorba, 1932). Václavek míní tato slova jako odsudek, nepochybně ovlivněný kampaní, která byla proti prozaikovi v Sovětském svazu vedena. Podívalme-li se na kritikovo tvrzení s nadhledem a odmyslíme-li si dobový polemický postoj pisatele, pak ve své podstatě odpovídá Zamjatinově literární skutečnosti, jež – žel – nebyla v rozporu se skutečností sociální.

Z Československa odjel Zamjatin do Paříže, kde po pěti letech pobytu skončil 10. 3. 1937. Naděžda Melniková-Papoušková uveřejnila ještě v témže měsíci v Lidových novinách nekrolog, v němž mimo jiné uvedla, že zemřelý s francouzským prostředím nijak nesrostl a jediná země, kde chtěl žít a kde se cítil dobře, bylo Československo; na sklonku svého života projevil přýání stát se československým občanem.

V Paříži Zamjatin bydlel – podobně jako Merežkovskij, Gippiusová a Bunin – v 16. okrese, konkrétně v rue Raffet 14. Zde také zemřel.

Temný nostalgik

Prostředí, do něhož se narodíme, velmi často natrvalo ovlivní náš život. Tato deviza velkou měrou platí i pro Ivana Alexejeviče Bunina. Narodil se ve středoruské Voroněži (v říjnu 1870), stejně tak jeho neúspěšná gymnaziální studia a první zaměstnání jsou spjata se střední Rusí. Tato oblast, její obyvatelé a především její příroda trvale vstoupili do autorovy tvorby v celém jejím rozsahu, tj. v období ruském i v údobí emigračním, francouzském. Bunin přišel na svět v rodině zchudlého venkovského šlechtice, což se rovněž promítlo do jeho díla, neboť stesk a nostalgie za prostředím, které nenávratně mizelo a říjnovou revolucí bylo beznadějně smeteno, se stalo jedním z dominantních témat jeho próz.

Stesk, téměř vše je u Bunina stesk za odcházejícími statkářskými časy, stesk za mizící starou Rusí. Jedna z jeho raných povídek se jmenuje *Antonovská jablka*, a už tam to všechno je, zakleto a vypovězeno. A v celém dalším díle se tento pocit vrací a opakuje. Tematika Buninových próz je pochopitelně širší, nostalgie za ztracenými a nenávratnými časy v nich však přetrvává až do závěru jeho tvorby.

Buninovy povídky a novely mají převážně oslabený syžet, dějová složka je u něho nerozvitá, což nepochybně souvisí s autorovým lyrickým chápáním světa. V některých případech sleduje a zaznamenává pouze náladu, dojem, pocit (*Sekáči*, *Noc*, *Pozdní hodina*). Jindy zachycuje nevzrušivé až banální dění, jež zakončí nečekaným a nesmyslným zvratem (*Uši jako smyčky*, *Heinrich*).

Ivan Bunin začínal jako básník, první sbírku vydal už roku 1891. Poezii psal sice celý život, znám se však stal především jako prozaik. Do širšího povědomí se dostal románovým pokusem *Vesnice*, v němž naprosto popřel dosavadní národnické iluze o venkovském člověku jako základu ruské společnosti a nemilosrdně naopak ukázal na barbarství, brutálnost a zaostalost ruské vesnice. Buninova románová novela měla pronikavý ohlas, autor se svojí *Vesnicí* zařadil mezi přední spisovatele Ruska. Vřele tuto prozaickou práci uvítal zejména Maxim Gorkij. *Vesnice* vyšla roku 1910, Bunin měl tehdy rovných čtyřicet let.

Roku 1933 získal Nobelovu cenu za literaturu, stal se tak prvním ruským spisovatelem, jenž toto vyznamenání obdržel. Nobelovu cenu obdržel za svůj román *Život Alexeje Arseňjeva*, v podstatě jediné románové dílo, jež vůbec napsal (zmiňovaná *Vesnice* je víceméně náběhem na románový tvar). Námětové podloží *Života Alexeje Arseňjeva* je sice autobiografické, ale zdaleka se neomezuje pouze na autorův vlastní život. Je to lyrickoepická historie nejen jeho rodu, ale také všeobjímající obraz ruské společnosti a ruské přírody. Částečným paradoxem je, že Nobelovu cenu dostal za neúplný román, neboť jeho poslední část, pátá, nazvaná *Lika*, nebyla v té době ještě dopsána, knižně vyšla teprve roku 1939. Kompletní *Život Alexeje Arseňjeva* pak až roku 1952. Buninova Nobelova cena spadá tedy do jeho emigračního období, neboť roku 1920 spisovatel navždy opustil tu zemi, kterou celý život opěvoval.

Projevem Buninova pozdního mistrovství je nejen *Život Alexeje Arseňjeva*, ale také sbírka povídek *Temné aleje*, kniha milostných historií. Je to ve světové literatuře snad jediný povídkový soubor s tématem milostných příběhů, a jak napovídá titul sbírky, jde o lásky nenaplněné, nedovršené a často končící smrtí. O Buninovi se ostatně často uvádí, že věčným námětem jeho próz jsou láska a smrt. U něho obě tyto lidské konstanty jako by souvisely, jako by se přitahovaly. Vedle *Temných alejí* se tato tematická tendence plně projevuje také v autorově vrcholné novele *Mířova láska*, jež podobně jako povídkový soubor vznikla v jeho emigračním období.

Konkrétně v Přímořských Alpách, v městečku Grasse, kde se svou manželkou trávili sluneční letní měsíce (zimu pak prožívali v Paříži).

Bunin má smysl pro rytmus a harmonii svých próz, což nepochybně souvisí s jeho muzikálním talentem. Relativně pravidelný rytmus má povídka *Čangovy sny*, v níž se střídají snové scény psa Čanga z dávné minulosti, která byla plna spokojenosti a životní plnosti, s přítomnými výjevy, v nichž převládá ubohost, trýzeň a posléze smrt jeho pána. Bunin považoval tento druh próz za prózy symfonické.

K Buninovým oddaným žákům patřil Valentin Katajev, který ve své memoárové knize *Tráva zapomnění* líčí svá setkání s prozaikem v Oděse ještě v době, než do jejich bran vstoupily oddíly rudých. Často mezi sebou hovořili o Buninově tvorbě, mimo jiné i o jeho symfonických prózách, k nimž příslušela také nedávno publikovaná novela *Pán ze San Franciska*. Význam Katajevových vzpomínek spočívá především v tom, že v nich zaznamenal některé z podstatných Buninových myšlenek; o uvedené próze a o symfoničnosti v ní tehdy řekl: „*Hlavní přece je, co jsem v Pánovi ze San Franciska rozvinul – totiž cit pro symfoničnost, který je v nejvyšším smyslu slova vlastní každé duši na světě, stavba umělecké prózy, budovaná více na hudebních než logických základech, prózy, v níž se mění rytmus, v níž jsou variace, přechody z jednoho hudebního klíče do druhého, prostě jde o kontrapunkt, jaký se do jisté míry pokusil využít Lev Tolstoj ve Vojně a míru: smrt Volkonského a podobně.*“

Zmínka o Tolstém není náhodná, neboť jeho názorovému světu Bunin v mladém věku silně podléhal. Změnil v té době dokonce zaměstnání a stal se pod vlivem Tolstého učení bednářem. Autor *Vzkříšení* v něm však rozpoznal nevšední talent a doporučil mu, aby se vrátil k literatuře.

V Paříži žil Ivan Bunin v rue Jacques Offenbach č. 1, ve čtvrtém patře. Tam také 8. listopadu 1953 skončil.

Z Paříže do Druhé říčky

Začátek a konec básnické tvorby Osipa Mandelštama je jakoby spjat s Francií. V letech 1907–1908 pobýval mladý Mandelštam v Paříži

a nejspíše v tomto období začal psát také poezii, neboť jeho nejstarší verše pocházejí z roku 1908. V Zábranově výboru z Mandelštamovy poezie nazvaném *Ruská Tristia* nese poslední báseň datum 3. 3. 1937 a básník ji věnoval Francii:

*Jak o soucit a milost prosím dnes
o tvou prst, Francie, a o tvůj zimolez,*

*o pravdu tvých hrdliček a křivdu zakrslých,
ztracených vinařů v ohradách tylových.*

*A v mírném prosinci i tvůj vzduch přistřižený
– zámožný, dotčený – se jinovatkou pění...*

Osip Mandelštam za svého pařížského pobytu studoval na Sobonně, mimo jiné poslouchal přednášky Henriho Bergsona. Současně sledoval soudobou francouzskou literaturu, poezii symbolistů a tvorbu prokletých básníků. Dva semestry pak strávil v Heidelbergu, kde studoval starou francouzštinu a starou francouzskou literaturu. Z francouzských a německých učitelů na něj nejvíce zapůsobil Henri Bergson, ještě po letech se na něj odvolával ve svém eseji *O podstatě slova*.

Do sorbonnských učeben neměl Osip Mandelštam daleko, neboť bydlel přímo v rue de la Sorbonne 12, v ulici, kde stojí řada univerzitních budov. Dům, v němž Osip Mandelštam dlel, měl už básnického ducha, neboť v letech 1890–1891 v něm bydlel portugalský básník António Nobre. Mezi oběma básníky je jistá shoda, neboť v době, kdy Portugalec Nobre poznával Paříž, se Mandelštam právě narodil (15. 1. 1891). António Nobre, podobně jako Osip Mandelštam, patří k básníkům tragickým, zemřel v třiatřiceti letech na tuberkulózu.

Výše citovaná báseň není jediná, jež má francouzský podnět, řadí se k ní také Mandelštamova báseň *Impresionismus*, která byla nejspíše inspirována Monetovým obrazem *Šeřík na slunci*:

*Malíř nám štětcem předvést chtěl
šeříky mllobně rozvoněle
a barvy jako schůdky znělé
na plátno v strupech nanášel.*

Oslavnost francouzskými malíři není u Mandelštama ojedinělá. V roce 1930 navštívil Arménii, své dojmy zachytil v „polorománě“ *Putování*

do Arménie; během této cesty zavítal do muzea, kde zhlédl díla předních francouzských malířů. O Monetovi se v této próze zmínil jen stručně: „Každá místnost má svou atmosféru. V místnosti Clauda Moneta cítíte vůni řeky.“ Ostatní Francouze charakterizoval nejen obšírněji, ale především dosti osobitým způsobem, připomínajícím surrealistické zmocňování se světa. Vincenta van Gogha nazírá např. takto: „Van Gogh chrlí krev jako sebevrah z laciného hotelu. Prkna podlahy v noční kavárničce se vzpínají a ubíhají jako žlab v elektrickém běsnění. A úzké necky biliáru připomínají rakev. – Ještě nikdy jsem se nesetkal s tak šťekavým koloritem. – A jeho zahradní konduktérská krajinka! Jako by z ní před chvilkou utřeli mokrým hadrem prach z dýchavičných lokálek. – Jeho plátna, na nichž je rozmaltána vaječnice katastrofy, jsou názorná jako školní pomůcky – mapy z Berlitzovy školy.“

Osip Mandelštam byl nejen vykladačem francouzských malířů, ale především básníků. Napsal studii o Villonovi, Chénierovi a Barbierovi. Z trojice jmenovaných mu byl nejbližší Auguste Barbier, básník pařížské revoluce 1830. Mandelštam překládal jeho Jamby a navíc se jimi nechal inspirovat k veršům příbuzného ladění, v nichž znovuožívala Paříž jeho studentských let:

*Spíš dlažbě rozumím než řeči holubičky,
Kostky jsou holubi, domy jak holubníčky,
podkovy potokem zde vyzvánějí zvěst
po zvučném dláždění té prababičky měst.
Zde po událostech vždy děti hladověly,
vrabčáci Paříže, jak do vrabců když střelí,
zde sezobávali zrnitý střelný prach,
frygickou prabáhou rozsypaný hrách,
zde zapomenutá rozinka vzduchem letí,*

*proutěný košíček se vrývá do paměti,
a domy stěsnané – mlíčníáci v sanici –
v stařeckých čelistech stojí jak bratřiči.*

Osip Mandelštam překládal vedle Barbiera také Racina a starofrancouzskou epiku. Naděžda Mandelštamová, básníková manželka, ve svých vzpomínkách poznamenává: „Nedávno našel Saša Morozov v jakémsi archivu Mandelštamovu parafrázi Pláce o Alexejovi a Aliscanse. V obou věcech, které vskutku nejsou pouhým překladem, se podivně prosadil hlas osudu. A Mandelštam to cítil. Alexej byl bytostným zaslíbením se bídě, zatímco prostřednictvím Aliscanse jako by O. M. přísahal, že se nebude schovávat, když bude třeba hájit život.“

Osip Mandelštam patřil spolu s Nikolajem Gumiljovem a Annou Achmatovou k akméistům, kteří krátce před první světovou válkou vstoupili do ruské poezie. Vystoupili dosti rázně proti symbolistům, s nimiž měli však jedno společné – orientaci na světovou kulturu. Osip Mandelštam prosazoval tuto orientaci mezi akméisty neúspěšněji.

Ve výše citované básni *Jak o soucit a milost prosím dnes...* je poloverš „Fialka však i vězněná...“ Osip Mandelštam jako by těmito slovy přivolával vlastní smrt, jejíž blízkost si uvědomoval. Už v první polovině třicátých let byl čtyři roky internován a po krátkém období svobody byl znovu zatčen. Zemřel pravděpodobně 27. 12. 1938 ve sběrném trestaneckém táboře Druhá říčka u Vladivostoku. Příčina smrti – vysílení nebo skvrnitý tyf. Zahynul nedosáhnuv čtyřicátý osmý rok svého života.

Známi Osipa Mandelštama dotvrzují, že básník si na svých procházkách tiše memoroval verše své a verše oblíbených básníků. Který pronášený verš byl asi v Druhé říčce jeho veršem posledním?

doc. PhDr. František Všetická, CSc.

Olomouc, Česká republika

fvseticka@seznam.cz