

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy
Obecná a srovnávací literatura (komparatistika) – filologie

Alena Machoninová

**Vizualizace slova – verbalizace obrazu v ruské
druhé avantgardě
(Vsevolod Někrasov a Erik Bulatov)**

**Visualization of Word – Verbalization of Image in
the Russian Second Avant-Garde
(Vsevolod Nekrasov and Erik Bulatov)**

Disertační práce

vedoucí práce – PhDr. Marie Langerová, CSc.

2010

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

A handwritten signature in cursive script, appearing to read 'Marek Miskra', written in black ink.



Erik Bulatov: *Poet Vsevolod Někrasov* (Básník Vsevolod Někrasov, 1981-1985).

6. Závěr	230
Obrazová příloha	240
Přelomová kniha	240
Erik Bulatov	248
Kresby k cyklu <i>Fot (Wife)</i>	253
Skicry ze sbírky <i>Vsevoloda Někrasova</i>	261
Báseň Vsevoloda Někrasova v překladu do českého jazyka	267
Bibliografie	281
Abstrakt	300
Abstract	301

Poznámka.....	3
1. Předmluva.....	4
1.1 Avantgarda v množném čísle	5
1.2 Diktatura oka.....	18
2. Dědictví první avantgardy.....	30
2.1 Nástin dějin vizualizované poezie.....	32
2.2 Předpoklady obratu k obrazu	41
2.3 Psaný text jako obraz mluvené řeči.....	47
3. Druhá avantgarda	66
3.1 Reálná poezie	78
3.2 Kontextualismus	96
4. Mezi slovem a obrazem: Vsevolod Někrasov.....	108
4.1 Prostorovost básnické řeči.....	108
4.1.1 Raději intonace bez řeči než řeč bez intonace.....	114
4.1.2 „Žiju a vidím“: vidět báseň	138
4.1.3 Ekologie textu: vidět ticho	156
5. Mezi obrazem a slovem: Erik Bulatov.....	180
5.1 Prostorovost obrazu	188
5.2 Slovo v obraze	197
5.2.1 Cizí slovo.....	199
5.2.2 Vlastní slovo	211
6. Závěr	230
Obrazová příloha.....	240
Futuristická kniha.....	240
Erik Bulatov.....	248
Kresby k cyklu <i>Vot</i> (Hle)	253
Skicy ze sbírky Vsevoloda Někrasova	261
Básně Vsevoloda Někrasova v překladu do českého jazyka	267
Bibliografie	281
Abstrakt.....	300
Abstract.....	301

Poznámka

Vzhledem k tomu, že základní materiál, který analyzujeme v této práci, je ruskojazyčný a psaný cyrilicí, stáli jsme před nelehkým úkolem, jak jej co nejadekvátněji představit v práci psané v českém jazyce a latinkou. Předesíláme zde proto několik poznámek, které se týkají způsobu citování, jež považujeme za vhodné nejen s ohledem na zkoumaný materiál, ale také s ohledem na čtení samotné práce.

Cizojazyčné citace z prozaických děl a odborné literatury v základním textu práce překládáme do češtiny. Není-li uvedeno jinak, autorkou překladů je Alena Machoninová. V poznámce pod čarou uvádíme původní znění citovaných textů, neboť jsme si vědomi významových a stylistických posunů, jež jsou součástí jakéhokoli překladu.

Názvy ruskojazyčných publikací transliterujeme do latinky podle pravidel uvedených v *Pravidlech českého pravopisu* vydaných v Praze nakladatelstvím Academia v roce 2002. V závorce uvádíme český překlad.

Básně, které v práci analyzujeme, uvádíme v původním znění: v ruštině a psané cyrilicí. Uvědomujeme si, že znalost cyrilice není samozřejmostí, přesto tento způsob citování poezie považujeme za vhodný. Tématem této práce je vizualizace poezie, která bezprostředně souvisí se způsobem zápisu básně, jenž by byl transliterací pozměněn. V pokusu o překlad by došlo nejen ke změně vizuálního uspořádání básně, ale také ke značným významovým posunům.

Ve snaze přiblížit zkoumanou poezii čtenáři, který nezná ruský jazyk a nečte v cyrilici, v příloze uvádíme ukázkou z překladů poezie Vsevoloda Někrasova do češtiny, které pořídila Alena Machoninová.

A. M.

1. Předmluva

Téma i materiál dané disertační práce vyplynuly z mého dlouhodobého zájmu o ruskou neoficiální kulturní scénu šedesátých až osmdesátých let 20. století. Ze zájmu, který se neopíral pouze o konkrétní tvorbu, jež doslova volala po teoretickém ozřejmení, ale především o vstřícnost jejích autorů, o dlouhé rozhovory s básníkem Vsevolodem Někrasovem a jeho ženou Annou Žuravljovovou, o diskuse s malířem Erikem Bulatovem, jež se nemusely nutně vést o umění, protože to v nich bylo vždy latentně přítomno.

Někrasov s Bulatovem byli dlouholetými přáteli. A přestože by se mohlo zdát, že takový prostý biografický fakt je k napsání disertace o těchto dvou výrazných osobnostech ruského umění druhé poloviny 20. století sotva dostačující, je v mnohém jejím východiskem a také pozadím. Možná právě z něj pramení jejich snaha po řešení obdobných otázek, ačkoli na poli různých druhů umění. Už při letném seznámení s jejich tvorbou je zjevná blízkost dvou uměleckých oblastí – poezie a výtvarného umění – v nichž oba autoři, každý zvlášť, pracovali. Někrasovovu poezii nelze číst pouze hlasem, musí být zároveň čtena očima. Také na Bulatovovy obrazy se není možné pouze dívat, musejí se také číst. Ačkoli každé z těchto umění disponuje svým vlastním výsadním jazykem, užívá v jejich díle jazyka toho druhého – poezie se obrací k vizualitě (obrazu), výtvarné umění k verbalitě (slovu). Příbuznost díla těchto dvou autorů je navíc důrazně podtržena fyzickou přítomností útržků Někrasovových veršů na několika Bulatovových obrazech.

Vzájemná souvislost mezi poezií a výtvarným uměním, živá a intenzivní komunikace, která mezi nimi v tvorbě Vsevoloda Někrasova a Erika Bulatova probíhá, se ukázala jedním z charakteristických rysů nejen ruského poststalinského neoficiálního umění, ale také ruských avantgard celého 20. století.

7. ledna 2010, Moskva

1.1 Avantgarda v množném čísle

Básnická tvorba Vsevoloda Nikolajeviče Někrasova (1934-2009) a výtvarné dílo Erika Vladimiroviče Bulatova (1933), kterým je věnována tato práce, bývají zařazovány pod původně západní termíny označující nejrůznější dobová umělecká hnutí a tendence, více či méně zdomácnělé v ruském kontextu druhé poloviny 20. století – uvádíme zde jen ty, kterými se blíže zabýváme v naší práci – poezie všedního dne, konkrétní, experimentální, minimalistická, vizuální nebo konceptuální poezie, pop-art, soc-art, hyperrealismus, fotorealismus, moskevský konceptualismus. Zmíněné termíny bezesporu vystihují tvorbu obou autorů, každý z nich přitom ale akcentuje vždy pouze jeden z mnoha aspektů jejich díla. Jako zastřešující pojem pro toto roztržité terminologické pole volíme pojem avantgarda, který dále diferencujeme s ohledem na odlišnost a nehomogenost proudů vzešlých z avantgardních hnutí prvních desetiletí 20. století, označovaných za klasickou, historickou nebo první avantgardu. V souvislosti s tvorbou Vsevoloda Někrasova a Erika Bulatova, vymezenou šedesátými až osmdesátými lety 20. století¹, užíváme pojmy druhá avantgarda, neoavantgarda, vzácněji také „současná“ avantgarda. Při jejich volbě se odvoláváme v první řadě na praxi ruských teoretiků literatury a výtvarného umění, kteří se výkladu avantgardy, avantgardismu, avantgardních hnutí 20. století věnují od osmdesátých let minulého století – zpočátku na Západě, především v Německu, a v posledních letech také v Rusku.

Jeden z prvních pokusů o redefinování kontinuity ruského, respektive sovětského umění 20. století – kontinuity zdánlivě přerušené nastolením socialistického realismu na Prvním všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934 – představuje značně polemická publikace Borise Groyse *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988, ruský překlad 1993, v naší práci se opíráme o jeho druhé vydání z roku 2003). Ústřední tezi Groysovy knihy tvoří pojetí socialistického realismu nikoli jako uměleckého směru radikálně

¹ Dané časové vymezení nepředstavuje striktní a nepřekročitelné hranice. Ve své analýze Někrasovovy a Bulatovovy tvorby se věnujeme také dílům z devadesátých let i z prvního desetiletí nového tisíciletí. Přesto šedesátá až osmdesátá léta 20. století považujeme pro tvorbu obou autorů za determinující. Právě během nich se formovala jejich poetika, která reprezentuje druhou avantgardu. Oba autoři do kontextu ruského umění vstoupili na konci padesátých let. Vsevolod Někrasov psal básně až do své smrti v květnu roku 2009, Erik Bulatov ve své výtvarné tvorbě pokračuje i v současnosti, rozšiřuje, upřesňuje a analyzuje zákonitosti, které mají své kořeny v námi vymezeném období.

odmítnuvšího historickou avantgardu desátých až třicátých let, ale jako jejího přímého, byť nepřiznaného dědice, radikalizujícího historickou avantgardu v míře, které již sama historická avantgarda nebyla schopná (viz GROYS 2003: 57). Groys své tvrzení opírá o koncepci historické avantgardy redukované na její jediný aspekt, na imperativní a ze své podstaty také utopický požadavek ostrého přechodu od zobrazení světa k jeho přetvoření (viz GROYS 2003: 33). Ke Groysově pojetí je zapotřebí doplnit, že požadavek přetvoření světa v kontextu historické avantgardy znamená především nevyhnutelnost jeho naprosto nového stvoření. V četných manifestech představitelů historické avantgardy, zejména futuristů čteme důrazně se opakující přívlastky „nový“ a „první“: „Čtoucí naše **Nové První** Nečekané.“² (POŠČEČINA 2001: 129); „Vyslovili jsme **poprvé nové** principy tvorby...“³; „Jsme **noví lidé nového** života.“⁴ (SADOK SUDĚJ 2001: 131, 132) (zvýrazněno A. M.). Jak po právu poznamenává Groys, základní materiál, který avantgardním umělcům počátku 20. století sloužil k výstavbě tohoto „nového a vůbec prvního světa“, představovala sama realita, která je obklopovala. Avantgardní projekt předložený klasickou avantgardou měl zasáhnout veškerý lidský život, měl být absolutní, totální – ve své krajní podobě se stal dokonce totalitním. Groys ve své interpretaci historické avantgardy zužuje její ideovou stránku na čistě ideologickou. Na jedné straně pro něj avantgardní projekt historické avantgardy přestává být projektem uměleckým a mění se v projekt výlučně politický. Na straně druhé Groys pojímá stalinskou kulturu socialistického realismu, která z historické avantgardy vyrostla, jako projekt čistě umělecký (viz GROYS 2003: 46, 54). Převrácenost rolí uměleckého a politického subjektu nalézá oporu především v manifestech, deklamativních prohlášeních a teoretických statích jak historické avantgardy, tak socialistického realismu, o které se Groys opírá v první řadě. Přitom v praxi, v konkrétních literárních textech a výtvarných dílech, je patrná jejich nerealizovatelnost, jejich utopičnost, na niž naráží také Groys, když shrnuje oba směry pod příznačný pojem utopismus. Vzhledem ke čtení (nejen futuristických) manifestů musíme připomenout slova Michaila Jampolského: „Manifesty je nebezpečné brát vážně. Píší se proto, aby ukázaly, jak se má

² „Читающим наше **Новое Первое** Неожиданное.“

³ „Мы выдвинули **впервые новые** принципы творчества...“

⁴ „Мы **новые** люди **новой** жизни.“

číst text. Jinými slovy, jsou vytvořeny proto, aby deformovaly, 'překroutily' čtení."⁵ (JAMPOLSKIJ 1998: 17) „Čtení překrucující manifest“ stojí na téže úrovni jako jím „interpretovaná“, manipulovaná a deformovaná díla – je jedním z nich. Spíše než jako politický žánr musíme manifest v tvorbě autorů historické avantgardy chápat, jako žánr poetický.

Do složitých vztahů historické avantgardy a socialistického realismu je nutné doplnit také zlom, který ostře rozděluje již samu avantgardu prvních desetiletí 20. století. Tímto zlomem je uvědomění si míry, v níž působení avantgardních umělců doslova zachvacuje veškerou okolní realitu. Totální stojí proti totalitnímu, ideové proti ideologickému. Groys jej umisťuje do dvacátých let, a fakticky tak historickou avantgardu dělí na kubofuturismus a konstruktivismus, aniž by však toto dělení cokoli změnilo na jeho koncepci. Z Groysova zorného pole zcela vypadává činnost skupiny OBERIU (Objediněnije Realnogo iskusstva – Sdružení reálného umění), která připadá na období dvacátých let minulého století. Oberiuté jsou z pohledu dějin umění nesporným avantgardním hnutím, jejich tvorba je však zcela prosta konstruktivistické politické orientace a ideologičnosti a rozpracovává spíše kubofuturistické tendence, setrvávajíc přitom zcela v mezích uměleckého projektu. Bude to především tato „rodová linie“ opomenutá Groysem, která se po Stalinově smrti rozvine v tvorbě Vsevoloda Někrasova, Erika Bulatova a dalších představitelů druhé avantgardy.⁶ Druhou avantgardu chápeme jako přímou reakci na stalinskou kulturu, která se, jak zdůrazňuje Groys „...orientovala nikoli na deautomatizaci, ale na automatizaci vědomí, na jeho systematické formování v potřebném směru s pomocí manipulování jeho prostředím, jeho podstatou, jeho

⁵ „Манифесты опасно принимать всерьез. Они пишутся для того, чтобы указать, как *надо* читать текст. Иначе говоря, они созданы, чтобы деформировать, 'исказить' чтение.“

⁶ Musíme zde zdůraznit, že pojem druhá avantgarda chápeme především jako pojem historický, který má v ruském zkoumání avantgardy svou tradici. Vzhledem k dělení samotné klasické avantgardy na několik odlišných proudů, by však v souvislosti s avantgardním uměním druhé poloviny 20. století bylo možné hovořit o daleko větším počtu avantgard. Například v knize Tat'jany Kazarinové *Tri epochi russkogo literaturnogo avangarda* (Tři epochy ruské literární avantgardy, 2004) je umění šedesátých až devadesátých let minulého století (ztotožňované autorkou především s konceptualismem) označováno za třetí avantgardu, respektive avantgardu-3, následující po dvou avantgardních předválečných vlnách reprezentovaných podle Kazarinové kubofuturistickou skupinou Gileja (avantgarda-1) a skupinou OBERIU (avantgarda-2).

nevědomím...“⁷ (GROYS 2003: 64) Zaměření stalinské kultury na automatizaci vědomí je jedním ze základních momentů, které ji odlišují od avantgardních hnutí 20. století. První avantgardní vlna reprezentovaná futurismem a skupinou OBERIU byla naopak, řečeno formalistickou terminologií, postavena na ozvláštnění, na deautomatizaci vžitě a zevšednělé skutečnosti a stejně tak i letargického vědomí, což je moment, který odkazuje také k avantgardě druhé. Její reakci na stalinskou kulturu je třeba chápat především jako pokus o odhalení jejích manipulativních a automatizačních postupů, metod a mechanismů a teprve poté také jako pokus o jejich novou deautomatizaci, o zbavení se násilně vnucovaných a nic neříkajících klišé, tázání se po způsobu jejich fungování, o jejich dekonstrukci.

Pod pojem druhá avantgarda ovšem nemůžeme zahrnout celou poststalinskou kulturu druhé poloviny 20. století. Ačkoli s sebou Chruščovova kritika kultu Stalinovy osobnosti na XX. sjezdu KSSS v roce 1956 přinesla tzv. období tání, destalinizace, poststalinská kultura se rozdělila na oficiální a neoficiální. Přitom musíme mít na paměti, že toto dělení je do značné míry účelové a platí především z retrospektivního pohledu na dějiny umění a kultury. Sami umělci, kteří se z rozhodnutí stranického aparátu ocitli na území neoficiální kultury, vědomě nezaujímalí pozici outsiderů stojících vně normy a využívali každé možnosti vstoupit do veřejného (oficiálního) života. Problematikou současné uzavřenosti a otevřenosti ruské neoficiální kultury druhé poloviny 20. století se podrobněji zabývá Tomáš Glanc ve stati *Avtorstvo i široko zakrytyje glaza parallelnoj kultury* (Autorství a široce otevřené oči paralelní kultury). V úvodu autor píše: „Vždyť kulturní společenství, která fungovala mimo oficiální cenzuře podléhající struktury nebo na jejich okraji v politických systémech sovětského typu, byla na jedné straně uzavřená, současně však tuto svou uzavřenost neustále různými způsoby a v různých směrech překonávala, ignorovala a využívala.“⁸ (GLANC 2010: 405) Pokusy o vstup do veřejné sféry nerozumíme ani tak skutečnost, že účastníci neoficiální kultury, jejichž tvorba „pro dospělé“ podléhala cenzuře, participovali na spoluvytváření

⁷ „...ориентировалась не на деавтоматизацию, а на автоматизацию сознания, на его систематическое формирование в нужном направлении посредством управления его средой, его базисом, его бессознательным...“

⁸ „Ведь культурные сообщества, действующие по ту сторону официальных подцензурных структур или на их окраине, в политических системах советского типа были, с одной стороны, закрыты, но одновременно эту свою закрытость постоянно разными способами и в разных направлениях преодолевали, игнорировали или использовали.“

okrajových oblastí kultury oficiální (například dětské literatury) (viz GLANC 2005: 15). Na mysli máme fakt, že sama tvorba „pro dospělé“ byla jejími autory vnímána jako po výtce veřejná a oficiální, ačkoli dlouho zůstávala uzavřena v zásuvkách pracovních stolů a v ateliérech (často přidělovaných právě za dětskou tvorbu)⁹. Vsevolod Někrasov tuto situaci značně ironicky a s nemalým rozhořčením glosuje: „A opravdu, jakýpak ‘Underground’. Odkud se to vzalo? Co tu má co dělat angličtina – copak něco takového mohlo existovat u Anglosasů? Dodejte ještě ‘Kontrakultura’... Marihuana... My jsme se jenom snažili být normální kulturou – když vznikla kultura výlučně soc. Spec. A skutečný název ‘undergroundu’ – ‘jiného’, alternativního, paralelního atd. apod. umění je velmi jednoduchý [...] – umění bez podlosti. [...] A umění bez podlosti není žádné ‘jiné’ – ne, právě ono je opravdové, normální umění.“¹⁰ (NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 361) Nicméně skutečnému, normálnímu umění, „umění bez podlosti“, jak jej nazývá Někrasov, přívlastek neoficiální zůstává i v současnosti – zbaven ovšem, nahlíženo z pozice oficiálního umění, svého dřívějšího jednoznačně záporného znaménka, respektive zbaven nyní jakýchkoli hodnotících ambic – vymezujíc jej tak proti oficiálnímu umění s převládající a zdůrazňovanou služebnou rolí vzhledem k vládnoucí ideologii, k panujícímu režimu. Podotkněme ještě, že neoficiální kultura s oficiální nesoupeřila,

⁹ Erik Bulatov o své podvojně existenci píše: „Když jsem absolvoval institut [...] bylo třeba zařídit se tak, abych v profesionální práci nebyl závislý na státě. [...] Po různých pokusech se ukázalo, že nejlepším způsobem pro mě bude ilustrování dětských knížek. Ilja Kabakov [...] mě přivedl do nakladatelství Malýš (Dítě) a dal mi první hodiny ilustrace. Stejným způsobem se do nakladatelství dostal také Oleg Vasiljev. Od té doby jsme třicet let ilustrovali dětské knihy. Náš rok se dělil na dvě poloviny: na podzim a v zimě jsme pracovali nad knihami, na jaře a v létě jsme se každý věnovali své hlavní práci – malířství.“ („По окончании института [...] стало необходимо так построить свою жизнь, чтобы в профессиональной работе не зависеть от государства. [...] После различных попыток выяснилось, что для меня лучший способ – иллюстрирование детских книг. Илья Кабаков [...] привел меня в издательство ‘Малыш’ и преподал первые уроки иллюстраторской премудрости. Таким же образом в издательстве оказался и Олег Василев. С тех пор мы в течение тридцати лет иллюстрировали детские книги. Наш год делился пополам: осень и зиму работали над книгами, весной и летом каждый занимался своим основным делом – живописью.“) (BULATOV 2009: 14-15)

¹⁰ „Действительно, какой еще ‘Андерграунд’. Откуда это? При чем тут английский – где у англосаксов могло быть такое? Еще скажите ‘Контркультура’... Марихуана... Мы всего-то пытались быть нормкультурой – когда положена была культура исключительно соц. Спец. И настоящее название ‘андерграунда’ – ‘другого’, альтернативного, параллельного и пр. и т. п. искусства очень простое [...] – искусство без подлости. [...] И искусство без подлости – никак не ‘другое’ – нет, оно-то и есть настоящее, нормальное искусство.“

tyto dva proudy existovaly paralelně vedle sebe, určeny možnostmi nebo naopak nemožností reálně zasahovat do veřejného života – útoky na neoficiální kulturu byly vedeny spíše z politické než z umělecké sféry. Boris Groys k příkrému rozštěpení kultury po Stalinově smrti doplňuje: „...mnozí spisovatelé a umělci poststalinského období se podle všeho skutečně pokoušeli obrodit tradice avantgardy a vytvořili ‘neoficiální kulturu’, která stála v opozici k oficiální, v níž bylo na jakýkoli experiment osvobozující slovo nebo umělecký obraz od přímé služby ideologii uvaleno tabu: [...] nehledě na všechny jeho (neoficiálního umění – pozn. A. M.) formální výsledky, nelze jej považovat za pokračování avantgardního impulsu.“¹¹ (GROYS 2003: 102) Zdálo by se, že Groys tvrzením o vzniku neoficiálního umění z pokusů o obrození avantgardních tradic počátku 20. století, které přesto, že byly doslova vrostlé do socialistického realismu, byly z valné většiny stalinskou kulturou tabuizovány, existenci druhé avantgardy stvrzuje, což však sám vzápětí rezolutně odmítá. Jeho nepřijetí poststalinské kultury jako druhé avantgardy, jako dědice avantgardy historické, je z hlediska jeho interpretace zcela oprávněné, neboť toto dědictví¹² nebylo v žádném případě založeno na utopismu namířeném na totální přetvoření okolního světa, který se pro Groyse stal základní charakteristikou avantgardismu. Druhá avantgarda je prostá stvořitelského smýšlení a Groys pro ni opodstatněně volí termín postutopické umění, které staví do opozice k utopickému umění historické avantgardy a socialistického realismu na jedné straně a na straně druhé k antiutopickému umění postmodernímu.¹³

¹¹ „...многие писатели и художники послесталинского времени, по видимости, действительно попытались возродить традиции авангарда и образовали ‘неофициальную культуру’, противопоставленную официальной, в которой на любой формальный эксперимент, освобождающий слово или художественный образ от прямого служения идеологии, наложено табу: [...] несмотря на все его (неофициального искусства – примеч. А. М.) формальные достижения, его никак нельзя считать продолжением авангардного импульса.“

¹² Jedna z podkapitol Glancovy předmluvy k *Lexikonu ruských avantgard 20. století* nese příznačný název *Dědictví s otazníky*. Autor v ní zpochybňuje samu možnost užití slova „dědictví“ vzhledem k avantgardě, která (především avantgarda první) veřejně manifestovala odmítnutí jakéhokoli následnictví a tradic. Doplňme, že v radikálních deklaracích představitelů historické avantgardy čteme také výzvy ke vzkříšení archaických vrstev kultury. V daném případě musíme navíc zdůraznit, že vědomí nebo přiznání následnosti není nezbytnou podmínkou její existence (viz SVATOŇ 2004).

¹³ Není bez zajímavosti, že Michail Epštejn, zkoumající v knize *Vera i obraz* (Víra a obraz, 1994) avantgardní hnutí 20. století z hlediska jejich vztahu k religiozitě, hovoří v souvislosti s druhou avantgardou o umění antiutopickém, vědomě ji tak směřující s postmoderním uměním: „Avantgarda 10. –

Vzhledem k tomu, že zkoumáme avantgardy 20. století z hlediska jejich uměleckosti, v jejich intermediálním pohybu mezi slovem a obrazem, nespátřujeme „avantgardní dědictví“ ve společensko-politické rovině, v Groysem zdůrazňovaném utopismu. Konkrétním rysům tohoto „avantgardního dědictví“ se budeme podrobněji věnovat v kapitole *Dědictví první avantgardy*.

Uvedli jsme, že druhá avantgarda nezahrnuje celou poststalinskou kulturu, dodejme ještě, že nezahrnuje ani celou neoficiální kulturu druhé poloviny 20. století, protože jakékoli čistě mechanické ztotožňování formálních experimentů, stejně jako veškerého neoficiálního umění s avantgardou, by bylo i přesto, že se často doslova vnucuje, zavádějící. Nad ošementností takových kritérií se pozastavuje také Tomáš Glanc: „Oba hlavní okruhy významů, které se pojí ke slovu avantgarda, působí dnes nevhodně či nedůvěryhodně – jednak důraz na experiment, šok, inovaci, zvrát a herezi ve vztahu k samotnému jazyku umění i k jeho sdělení, jednak konotace s undergroundem – uměním nekonformním, neoficiálním, zakázaným, disidentským. Obě tato zjednodušující schémata se jeví jako srozumitelná, ale pochybná a nedoložitelná.“ (GLANC 2005: 15) Přirozeně tudíž vzniká otázka, jaká jsou kritéria avantgardy chápané v širším měřítku, než je čistě historický pojem označující konkrétní výsek na pomyslné časové ose dějin umění – výsek, jakým jsou v daném případě především desátá až třicátá léta 20. století, do kterého bývá umísťována první neboli historická avantgarda, a šedesátá až osmdesátá léta 20. století označovaná jako druhá avantgarda nebo neoavantgarda.

Také Glanc si v jedné z podkapitol (*Avantgarda?*) předmluvy k *Lexikonu ruských avantgard 20. století* klade obdobnou otázku po definici termínu avantgarda. Jako odpověď nebo určitý bod, z něhož by bylo možné vykročit k vlastnímu pojetí, uvádí a zároveň hned také zpochybňuje kritéria ze *Slovníku avantgard* (A Dictionary of the

20. let [...] byla z valné části katafatická, v tom smyslu, že se pokoušela pozitivně postihnout a zachytit jakési vyšší emanace Ducha [...] druhá avantgarda 60. – 70. let byla spíše antiutopická, do horizontu umění umísťovala množství naprosto bezideových, čistě komerčních věcí (pop-art) nebo naprosto bezpředmětných, čistě ideologických znaků (soc-art).“ („Авангард 10 – 20-х гг. [...] был по преимуществу катафатичен, в том смысле, что пытался позитивно уловить и запечатлеть какие-то высшие эманации Духа [...] авангард второго призыва, 60 – 70-х годов, скорее антиутопичен, помещая в горизонт искусства множество совершенно безыдейных, чисто коммерческих вещей (поп-арт) или совершенно беспредметных, чисто идеологических знаков (соц-арт).“) (EPŠTEJN 1994: 56)

Avant-Gardes, 2001) amerického kritika Richarda Kostelanetze. „Jeho tři kritéria avantgardy jsou jedno problematičtější než druhé: 1) překračování estetických konvencí, 2) nepřijatelnost pro auditorium v době vzniku a 3) inspirace pro budoucí hledače nových forem – neplatí tyto charakteristiky pro většinu významných umělců všech dob? Přijatelnější se zdá chápání avantgardy jako dobového jevu, označení či termínu...“ (GLANC 2005: 13) Nevyžaduje si však i dobový jev svou charakteristiku, určení svých hranic, svou vlastní definici? S vědomím nemožnosti vytvoření absolutně neprostupných a jednou pro vždy stanovených hranic,¹⁴ stejně jako podání zcela vyčerpávající definice avantgardy, se musíme pokusit alespoň o jejich hrubý nástin.

Přestože ani pro danou práci není možné kritéria zmíněná Kostelanetzem považovat za postačující, můžeme je skutečně vnímat jako jisté východisko. Podstatně obsáhlejší seznam charakteristických rysů avantgardy nalezneme například ve stati Sergeje Čuprinina *Žizň po poňatijam* (Život podle pojmů, 2004), kterou ve zmíněném úvodu připomíná také Glanc. Jako konstanty avantgardy autor uvádí: 1) upřednostňování formální stránky před stránkou obsahovou, 2) odmítání tradiční neslučitelnosti umění rozděleného na profesionální a amatérské, 3) důraz na nesrozumitelnost, s jejíž pomocí je deautomatizováno estetické vnímání, 4) boření hranic mezi uměleckými žánry a druhy, 5) technicistní nebo laboratorní přístup k užívanému materiálu, 6) hledání výlučně individuálního způsobu vyjádření, který bude navždy autorovou vizitkou, 7) aktivní orientaci na vlastní mýtotorbu, 8) skandálnost uměleckého projevu (viz ČUPRININ 2004: 141-142). Ani tento přehled nemůžeme označit za zcela vyčerpávající (mohli bychom jej například doplnit o důraz na tematizaci vztahu mezi autorem adresátem uměleckého díla, o kterém bude řeč později), pokládáme jej však za věrnější jednotlivým aspektům avantgardních děl než Kostelanetzova zobecňující kritéria. Jejich podrobnější analýzou se budeme zabývat v průběhu naší práce, dodejme nyní pouze, že takto konkretizovanější aspekty do určité míry odpovídají také uměleckým proudům druhé poloviny 20. století, které jsme uvedli na začátku kapitoly *Avantgarda v množném čísle* a se kterými bývá tvorba Vsevoloda Někrasova a Erika Bulatova spojována v první řadě. Zároveň musíme zdůraznit, že jen těžko bychom hledali dílo, jež by splňovalo všechny tyto požadavky najednou. Takový cíl je však nejen v rozporu s naší prací, ale i se samotnou uměleckou tvorbou, o níž Glanc příznačně poznamenává: „...umělecké dílo není jednoznačně a zcela vysvětlitelné a

¹⁴ „...hranice, kterou by absolutně nebylo možné překročit, nemá existenci...“ (FOUCAULT 2003: 13)

přeložitelné do jazyka výkladu; jeho skryté zóny, oblast tajemství a významové mnohvrstevnatosti tvoří pevnou součást jeho základního smyslu.“ (GLANC 2005: 16) Nicméně snaha o výklad je hybnou silou nejen naší, ale každé interpretace, a to i přesto, že tento výklad nemůže být ze své podstaty nikdy úplný a zcela vyčerpávající.

Groysovu soustředěnost na utopičnost avantgardy, na její stvořitelské ambice nebo mýtotočnou povahu, musíme vnímat jen jako jeden z řady jejích aspektů. Jako společensko-politický aspekt, který přesto, že nebyl poststalinskou kulturou naplněn, nebrání jejímu chápání jako avantgardního umění, neboť v umění šedesátých až osmdesátých let 20. století došlo k realizaci celé řady dalších aspektů, které jsou pro avantgardní umění neméně určující. Za dominantní aspekt avantgardních hnutí, pod jehož úhlem ve své práci zkoumáme tvorbu Vsevoloda Někrasova a Erika Bulatova, považujeme snahu o boření hranic mezi jednotlivými druhy umění, v první řadě mezi poezií a výtvarným uměním, snahu, která byla druhou avantgardou přehodnocena a která je vnímána především jako neustálý pohyb na této hranici, jako její pečlivý a doslova laboratorní průzkum.

K Čuprininovým konstantám avantgardy jsme doplnili důraz na vzájemný vztah autora a recipienta uměleckého díla a s ním spojený důraz na tematizaci tohoto vztahu. Svou koncepci avantgardních hnutí, respektive avantgardismu na něm zakládá také Valerij Ĥupa: „Výchozí moment avantgardní umělecké kultury spočívá v *alternativnosti* osamocené estetiky subjektu a estetiky adresáta. Obzory mé a jakékoli jiné subjektivity jsou z takového hlediska neslučitelné...“¹⁵ (ĤUPA 2009: 109) Ĥupovo tvrzení nelze zjednodušit na skutečnost, že by avantgardní autor stál v bojovné opozici k adresátovi svého díla. Znamená spíše usilování o co možná nejabsolutnější nezávislost jednoho subjektu na druhém, usilování autora o maximální míru své vlastní nezávislosti, své vlastní svobody. V této souvislosti Ĥupa dokonce hovoří o avantgardě jako o diskursu svobody¹⁶, který ostře vymezuje proti totalitnímu konceptu socialistického realismu. Pro potvrzení tohoto pohledu si můžeme připomenout „obranu práv básníků“ z futuristického manifestu *Poščečina obščestvennomu vkusu* (Políček veřejnému vkusu,

¹⁵ „Исходный момент авангардистской художественной культуры состоит в *альтернативности* уединенного сознания эстетического субъекта и эстетического адресата. Кругозоры моей и любой иной субъективности, с этой точки зрения, принципиально несовместимы...“

¹⁶ „Авангардистское письмо как высказывание эстетического субъекта есть *дискурс свободы*.“ („Авангардистское письмо как высказывание эстетического субъекта есть *дискурс свободы*.“) (ĤUPA 2009: 115)

1912) a prohlášení z dalších futuristických manifestů a teoretických statí avantgardistů: „Ve jménu **svobody vlastního případu** odmítáme pravopis.“¹⁷ (SADOK SUDĚJ 2001: 131); „Oblíbíme-li si výrazy typu $\sqrt{-1}$, které odmítaly minulost, získáme **nezávislost na věcech**.“¹⁸; „Pamatujte si, jakou **nezávislost na daném světě** někdy dodává překlep.“¹⁹; „A náhle se zrodila **vůle k nezávislosti na všednodennosti** – vystoupit do hloubky čistého slova.“²⁰ (CHLEBNIKOV 2005: 24, 172, 183); „Je třeba **definitivně osvobodit** malířství.“²¹; „Ve všech našich manifestech na prvním místě stálo: **‘Veškeré umění je svobodné.**“²² (MAJAKOVSKIJ 1955: 293, 314) (zvýrazněno A. M.). Jak uvidíme při podrobnější analýze díla Vsevoloda Někrasova a Erika Bulatova, ještě naléhavěji, doslova jako základní podmínka lidské existence, zaznívá téma svobody v kontextu druhé avantgardy. Tato skutečnost má také své vnější, společensko-politické příčiny – železnou oponu uzavírající a oddělující Sovětský svaz, respektive země Varšavské smlouvy od okolního světa.

Vraťme se k samotnému vztahu autor – vnímatel. Autoři knihy *Očerki po istoričeskoj tipologii kultury* (Črty z historické typologie kultury, 1982) Johanna Döring-Smirnovová a Igor Smirnov k němu překvapivě doplňují také zcela protichůdnou charakteristiku historické avantgardy: „...byla nastolena svého druhu diktatura vnímajícího vědomí.“²³ (DÖRING-SMIRNOVA – SMIRNOV 1982: 113) Čtenář se skutečně často stává nedílnou součástí díla, spoluautorem nebo dokonce soudcem, na němž závisí konečný výsledek, vystupuje jako autoritativní představitel totalitního společenského vědomí determinující konkrétní podobu díla. Právě na základě paradoxní protichůdnosti avantgardního vnímání světa autoři zmíněné knihy charakterizují avantgardu celého 20. století.

Avantgardní kulturu vymezují jako určitý typ myšlení, jemuž jsou vlastní specifické a v různých epochách se opakující příznaky. Jistá výlučnost a zároveň opakovatelnost tohoto modelu estetického myšlení je zásadním předpokladem pro diskusi o avantgardě chápané v množném čísle, avantgardě, která prochází napříč

¹⁷ „Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.“

¹⁸ „Полюбив выражения вида $\sqrt{-1}$, которые отвергали прошлое, мы обретаем свободу от вещей.“

¹⁹ „Вы помните, какую иногда свободу от данного мира дает опечатка.“

²⁰ „И вдруг родилась воля к свободе от быта — выйти на глубину чистого слова.“

²¹ „Надо окончательно освободить живопись.“

²² „Во всех наших манифестациях первым стояло на знамени: ‘Всякое творчество свободно.’“

²³ „...была установлена своего рода диктатура воспринимающего сознания.“

celým 20. stoletím. Avantgardní typ myšlení autoři definují na základě katachréze, tropu, který spočívá v protichůdnosti, kontradikci jednotlivých částí celku uměleckého díla. Vycházejí právě z takového pojetí avantgardy, je možné objasnit celou řadu avantgardních aspektů, které zmiňuje Čuprinin – důraz na nesrozumitelnost, přesněji na nepochopitelné, nevhodné, zakázané, špatně užitě, citované, jednoduše cizí slovo (viz DÖRING-SMIRNOVA – SMIRNOV 1982: 79), stejně jako snahu o překračování a dokonce i boření hranic mezi jednotlivými uměleckými žánry a druhy, nebo utopickou snahu o stvoření nového světa, nové biografie nevyhnutelně odcizené od vlastního já.

Druhou avantgardu, respektive neoavantgardu (termín, který užívají Döring-Smirnovová se Smirnovem pro umění šedesátých až osmdesátých let) autoři *Črt z historické typologie kultury* označují za sekundární vzhledem k primární historické avantgardě a jejich vzájemný vztah definují: „Primární kultura 10. – 30. let 20. století [...] stojí v opozici k sekundární kultuře naší současnosti a spolu s ní vytváří ucelené ‘megaobdobí’. [...] Zatímco primární kulturní útvary ztotožňují text s faktickou realitou, sekundární přirovnávají sociofyzickou sféru k textové. [...] Umělecké dílo se proměňuje v autotematickou výpověď, která popisuje svůj vlastní vznik [...] jazykové kategorie se mísí s kategoriemi světa [...] text vzniká kvůli sobě samému [...] poetické slovo nepopisuje a nezaměňuje skutečnost, ale samo se stává skutečností...“²⁴ (DÖRING-SMIRNOVA – SMIRNOV 1982: 122) V dané koncepci zřetelně čteme poststrukturalistické premisy, které vzhledem k druhé avantgardě považujeme za adekvátní, už jen proto, že se jedná o dobově paralelní jevy. Připomeňme zde proto také charakteristiku avantgard, kterou uvádí Jean-Françoise Lyotard v eseji *Représentation, présentation, imprésentable* (Reprezentace, prezentace, nereprezentovatelné, 1982), v němž se soustředí na avantgardní malířství: „Duchamp došel k názoru, že doba malování již minula. Přežívající malíři se musejí vyrovnat s výzvou fotografie. Angažují se tedy v dialektice avantgard. Tato negativní dialektika pokládá otázku: co je malířství? [...] Malířství se stává filosofickou činností: pravidla uspořádání obrazového materiálu ještě nejsou vyslovena

²⁴ „Первичная культура 1910 – 1930-х годов [...] противостоит вторичной культуре нашей современности, образуя вместе с ней единый диахронический ‘мегапериод’. [...] Если первичные культурные образования отождествляют текст с фактической действительностью, то вторичные уравнивают социофизическую среду с текстовой. [...] Художественное произведение превращается в аутоатематическое высказывание, описывающее собственное происхождение [...] категория языка смешивается с категориями мира [...] текст создается ради самого текста [...] поэтическое слово не описывает и не замещает действительность, а само становится действительностью...“

a čekají na své použití. Pravidlem malířství se stává spíše hledat tato pravidla uspořádání obrazového materiálu, stejně jako se filosofie začíná zabývat uspořádáním filosofické řeči.“ (LYOTARD 2002: 58) A my musíme dodat: stejně jako se i poezie zabývá uspořádáním svého jazyka.

K této Lyotardově charakteristice je však třeba pro úplnost doplnit ještě několik poznámek, které přesněji vystihují konkrétní ruskou situaci. Jekatěrina Ďogoť v knize *Russkoje iskusstvo XX veka* (Ruské umění 20. století, 2002) jako by posouvala Lyotardovu definici avantgardy založenou na otázce, co je umění, na pomyslné časové ose o několik desetiletí zpět a vztahuje ji již k umění modernistickému, k přelomu 19. a 20. století. O samotné avantgardě desátých a dvacátých let pak píše: „Když se otázka ‘co je umění?’ ukrytá v díle proměnila v otázku ‘co v takovém případě umění není?’, vstoupila na scénu [...] avantgarda. Avantgarda je strategie riskantního vědomí neumění, které se okamžitě stává uměním, nebo, a to je v podstatě totéž, neustálá tematizace smrti umění. Avantgarda zpochybňuje hranice uměleckého; po modernismu zdělila utopii postupujícího pohybu, jež je však nyní nekonečnou radikalizací, nikdy nekončícím kritickým pronásledováním umění sebou samým.“²⁵ (ĎOGOŤ 2002: 8) Utopismus jako centrální charakteristika avantgardního umění desátých až třicátých let, na níž Groys zakládal jeho kontinuitu se socialistickým realismem, tak získává podobu osobitého modernistického dědictví. Stačí si připomenout stvořitelké ambice ruských symbolistů – trilogie Fjodora Sologuba nese v tomto smyslu příznačný název *Tvorimaja legenda* (Tvořená legenda, 1905-1913). Úvodní slova románu: „Beru kousek života, sprostého a ubohého, a tvořím z něj blaženou legendu, neboť jsem básník. Ať již toneš v temnotě, mdlý a všední, či bouříš v zuřivém požáru – já, básník nad tebou, živote, vytvořím legendu o divuplném a překrásném,“²⁶ (SOLOGUB 2002: 7) zřetelně deklarují pozici básníka jako demiurga, jehož snaha o přetvoření světa, respektive stvoření nového světa

²⁵ „Когда запечатленный в произведении вопрос ‘что есть искусство?’ принял форму вопроса ‘что же в таком случае не будет являться искусством?’, на сцену [...] вышел авангард. Авангард – это стратегия рискованного сознания неискусства, которое тут же становится искусством, – или, что то же самое, постоянная тематизация смерти искусства. Авангард оспаривает границы художественного; от модернизма он наследует утопию поступательного движения, но теперь это бесконечная радикализация, нескончаемое критическое преследование искусством самого себя.“

²⁶ „Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, – над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном.“

z kousku života, zůstává cele v mezích umění, jež si klade za cíl pokořit reálný život. Daná skutečnost hraje velmi podstatnou roli v našich úvahách o avantgardním umění obou vln. Termíny moderna i postmoderna je možné chápat jako pojmy avantgardě, respektive avantgardám nadřazené, jež tak na pozadí 20. století s jeho dějinnými zvraty vytvářejí kontinuitu mezi koncem 19. století a stoletím minulým. Jestliže Ďogot' píše, že první avantgarda znamenala kritiku a odmítnutí modernismu, opírá se v tomto jednoznačném tvrzení především o její deklamativní prohlášení, o manifesty, v nichž zakladatelé ruského futurismu, respektive kubofuturismu David Burljuk, Alexej Kručonych, Vladimir Majakovskij a Velemir Chlebnikov prohlašovali minulost za příliš těsnou a důrazně požadovali svržení klasiků (Puškina, Dostojevského, Tolstého, Balmonta, Brjusova, Andrejeva, Sologuba a dalších) z parníku současnosti (viz POŠČEČINA 2001: 129-130). Zcela v duchu avantgardistické rozporuplnosti, stojí proti této deklarované destruktivní radikálnosti konkrétní tvorba zmíněných autorů, jež často představuje důrazný pokus o restauraci tradic (viz BOBRINSKAJA 2006: 9). První vlna avantgardního umění spíše než popření moderny znamená snahu o vyrovnání se s ní, byť se jedná o snahu nepřiznanou. Vyrovnání nebo přehodnocení jsou těmi slovy, která mohou charakterizovat vztah druhé avantgardy nejen k avantgardě první, ale také k samotné moderně a neméně i k socialistickému realismu. Zatímco se avantgardisté počátku století s modernou vyrovnávali pokusy o její překročení, před těmi poválečnými, respektive poststalinskými naléhavě vyvstala otázka po obnovení přerušené kontinuity, po možnosti znovu navázat na modernistické celistvé vidění světa. Jekatěrina Ďogot' odpoví na otázku co je umění, respektive neumění spatřuje v nepřetržitém tazání se (viz ĎOGOŤ 2002: 9).

Druhou avantgardou, neoavantgardou nebo „současnou“ avantgardou na jedné straně rozumíme čistě historický pojem, který jsme v dějinách ruského umění vymezili šedesátými až osmdesátými lety 20. století, na straně druhé určitý soubor postupů a mechanismů realizovaných v různých uměleckých hnutích druhé poloviny 20. století, jež restaurují a redefinují otázky, které si kladli účastníci první avantgardy. Snaha o obnovení a nové, jiné vyslovení těchto otázek není dílem restaurátora, jako spíše pečlivého archeologa odkrývajícího zasuté mechanismy fungování samotného procesu dotazování se, který byl na více než dvacet let přerušen dominantním postavením socialistického realismu. Druhá avantgarda se narodil od první neustále pohybuje v kruhu otázek, pohybuje se na hranici (oddělující od sebe různé druhy umění, umělecký

a sociální prostor), kterou se již nesnaží překročit, snaží se ji důkladně prozkoumat a vyjevit příčiny její principiální nepřekročitelnosti.

Konkrétním realizacím vztahů mezi první a druhou avantgardou a také jejich kulturně-historickému kontextu jsou věnovány kapitoly *Dědictví první avantgardy* a *Druhá avantgarda*. Avantgardní umění je v nich zkoumáno především z hlediska těsných kontaktů mezi poezií a malířstvím.

1.2 Diktatura oka

Za dominantní aspekt, pod jehož úhlem zkoumáme básnickou tvorbu Vsevoloda Někrasova spolu s výtvarným dílem Erika Bulatova, jejich vzájemnou souvislost, stejně jako jejich bezprostřední příslušnost k avantgardním hnutím 20. století, jsme označili vztah mezi literaturou a výtvarným uměním, přesněji důkladné ohledávání a pokusy o překračování hranic oddělujících od sebe tyto dvě svébytné umělecké oblasti.

Důraz na vzájemné vztahy mezi různými druhy umění, ani důraz na tematizaci těchto vztahů není pouze výsadou avantgard. Teoretické ozřejmení dané problematiky má svou dlouhou tradici. V tomto ohledu dnes již klasický příklad představuje kniha Gottholda Ephraima Lessinga *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Láokoón neboli O hranicích malířství a poezie, 1766). Lessing v ní v ostře kritickém duchu rekapituluje předchozí tradici výkladů uměleckých děl, v nichž byla, bez zřetele na principiální odlišnost zmíněných dvou uměleckých oblastí, na různost jejich prostředků a materiálu, upřednostňována tu poezie před malířstvím, tu se naopak dostávalo větší pozornosti a úcty výtvarnému umění.²⁷ Již z podtitulu knihy vyplývá, že si autor všímá především hranic, které oddělují výtvarné umění od literatury, že se snaží tyto meze jednou pro vždy pevně ustanovit, a dokázat tak soběstačnost a osobitost dvou ze své podstaty odlišných druhů umění. Vychází při tom z antiteze starořeckého básníka Simónida z Keu, jež praví, že malířství je němou poezií, zatímco poezie je hovořícím

²⁷ „Jednou nutí (kritikové – pozn. A. M.) poezii do těsnějších mezí malířství, podruhé se zas snaží vyplnit malířstvím celou rozsáhlou sféru poezie. Vše co vyhovuje jednomu umění, má být dopřáno i druhému; vše co se na jednom líbí nebo nelíbí, má se nutně líbit nebo nelíbit i na druhém; a posednutí touto myšlenkou [...] dělají z rozdílů mezi obojím uměním chyby, které přičítají na vrub jednomu nebo druhému, podle toho, mají-li větší zálibu v básnictví nebo v malířství.“ (LESSING 1980: 282)

malířstvím (viz LESSING 1980: 281). Němotu malířství a výřečnost poezie samozřejmě nelze chápat jako nedostatek jednoho a přednost druhého nebo naopak. Tyto charakteristiky vyplývají z vlastních zákonitostí literatury a výtvarného umění, které Lessing definuje na základě jejich vztahu k času na jedné straně a prostoru na straně druhé: „...básník pracuje s časovým sledem a malíř s prostorem.“ (LESSING 1980: 343) Lessing se staví proti mimetickému chápání umění a jeho interpretace otevírá dveře pro nové pojetí jazyka: „Takové užití připravuje půdu pro moderní pojetí ‘jazyka’ malířství, který je zcela zakotven v zákonitostech a materiálu malířství a který je tudíž absolutně nesrovnatelný s ‘jazykem jazyka’ zakotveným v literárních dílech.“²⁸ (MELVILL – READINGS 2006: 171) Je to tudíž především principiální odlišnost jazyka malířství (prostorovosti) od jazyka poezie (časovosti), která je staví do ostrého protikladu. Jak zřetelněji uvidíme v následujících kapitolách (*Mezi slovem a obrazem: Vsevolod Někrasov* a *Mezi obrazem a slovem: Erik Bulatov*), ve kterých se detailněji soustředíme na analýzu pokusů avantgardních umělců o přesahování a prozkoumávání hranic jednotlivých umění, otázka vzájemných vztahů poezie a malířství a jejich prostupování se v první řadě stává otázkou konceptualizace jejich vztahu k času a prostoru, jejich časovosti a prostorovosti, respektive jejich časoprostorovosti.

V Lessingově pojetí jsou jím vymezené zákonitosti literatury a výtvarného umění daností, jsou nezrušitelným závazkem jak pro umělce, tak také pro kritiky jejich tvorby.²⁹ Na dobovou podmíněnost nekompromisnosti Lessingova požadavku upozorňuje ve stati *Mezi poezií a výtvarnictvím* (1941) Jan Mukařovský: „Již Lessing [...] odhalil vzájemné ohraničení umění povahou materiálu; v duchu své doby vykládal toto omezení jako příkaz pro umělce, kdežto skutečný vývoj umění ukazuje, že každé umění se občas snaží překročit své meze připodobňujíc se umění jinému – meze jsou však nepřekročitelné, nikoli de iure, ale de facto, poněvadž materiál se nemůže vzdát své povahy.“ (MUKAŘOVSKÝ 1948: 255) V avantgardách – jak počátku 20. století, tak jeho druhé poloviny – se ostře vyhrocuje tato čas od času kladená otázka po možnosti

²⁸ „This usage prepares the ground for the modern sense of a ‘language’ of painting that is wholly embodied in the act and stuff of painting, and thus radically unasimilable to the ‘language of language’ embodied in the work of literary art.“

²⁹ „Protože však malířství může s ohledem na znaky nebo prostředky svého zobrazení spojovat pouze v prostoru, a času se musí naprosto vzdát, nemohou děje probíhající v čase jako takové patřit k jeho předmětům; musí se spokojit s ději paralelními nebo pouhými tělesy, z jejichž postojů lze děj vytušit. Poezie naopak –“ (LESSING 1980: 335) (zvýrazněno – A. M.).

vykročení z pevně stanovených mezí, ačkoli v duchu Mukařovského postřehu zůstává faktická danost povahy materiálu nepřekonanou a ze své podstaty také nepřekonatelnou.³⁰ S vědomím této danosti začíná cesta za ostře střežené hranice jednotlivých uměleckých oblastí snahou o jejich pochopení, ozřejmení a paradoxně (respektive plně v souladu s katachrestickou povahou avantgardy) také o jejich restauraci (například Vladimir Majakovskij ve stati *Živopis segodňasněgo dňa* (Malířství dnešního dne, 1914) a poznámkách *O novejšej ruskoj poezii* (O nejnovější ruské poezii, 1912) nejednou volá po osvobození malířství a poezie).

Můžeme říct, že potřeba avantgardistů první vlny (především kubofuturistů) uvědomit si meze, aby mohly být následně překračovány, pramení ze samotné povahy ruského (zejména výtvarného) umění druhé poloviny 19. století – z jeho až nepatřičné výřečnosti, z jeho touhy promlouvat na způsob tehdejších realistických románů, z touhy vyprávět jejich řečí velké příběhy. Erik Bulatov v této narativnosti a literárnosti ruského malířství spatřuje ústřední rys ruského výtvarného umění vůbec, rys, který jej jasně vymezuje proti výtvarnému umění západnímu. Podle Bulatova znamená snaha výtvarného umění promlouvat k divákovi jazykem literatury a jejich příběhů zcela konkrétní potřebu „...lyrického, dokonce i hypnotického vlivu na divákovo vědomí [...]. Jedná se o dialog, o téměř agitaci, v každém případě je to vždy sugesce. Nejedná se tu o snahu šokovat a ohromit diváka. [...] Zde jde spíše o potřebu zapojit diváka do toho, co se odehrává, udělat z něj účastníka, dokonce spoluautora.“³¹ (BULATOV 2006: 17) Aniž by se avantgardisté vzdávali vnitřní potřeby těsného kontaktu s divákem, snaží se vrátit výtvarnému umění jeho vlastní výrazové prostředky, jeho vlastní jazyk oproštěný od literatury v nejširším slova smyslu, a teprve poté, na nových základech konstituovat neméně blízký vztah s divákem: „**Sebeurčení** je základní otázkou dnešního malíře. Oblastí působení výtvarných děl je především **zrak, pouze zrak**. Protože jsme vyhlásili

³⁰ „То, co jednotlivá umění navzájem pojí, je společenství cíle – jsouť umění vesměs činnosti s převažujícím zřetelem estetickým; to, co je navzájem dělí, je různost materiálu.“ (MUKAŘOVSKÝ 1948: 255)

³¹ „...потребность в лирическом, я бы сказал гипнотическом, воздействии на сознание зрителя [...] Это диалог, почти агитация, во всяком случае всегда внушение. Причем это не то чтобы старание поразить, ошеломить зрителя. [...] Здесь, скорее, потребность включить зрителя внутрь происходящего, сделать его участником, даже соавтором.“ (BULATOV 2009: 181)

diktaturu oka, víme, jaký odraz **vizuálního života** potřebuje.“³² (MAJAKOVSKIJ 1955: 287) (zvýrazněno A. M.) Je to především Majakovským vyhlášená „diktatura oka“, která bude v avantgardách (nejen ruských) základním a určujícím principem nejen pro výtvarné umění, bude předurčovat také jeho vzájemný vztah s literaturou – pronikání psaného slova do malířství (verbalizace výtvarného umění), stejně jako pronikání vizuálních prvků do poezie (vizualizace poezie).³³

Vzhledem k určující roli, kterou hraje vidění v avantgardním umění, považujeme za vhodné upozornit na text, který ačkoli náleží jinému kontextu³⁴, zřetelně ilustruje avantgardní situaci jako takovou, její soustředěnost na těsné propojení verbality s vizualitou v jediném díle, v jediném znaku. Jedná se o v mnohém problematický esej Ernesta F. Fenollosy *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (Čínský písemný znak jako básnické médium, 1918). Uvádíme jej zde i přesto, že čínské písmo se může zdát velmi vzdáleno námi zvolenému tématu, i přesto, že Fenollosovi bývá vytýkáno hrubé nepochopení čínské písemnosti.³⁵

Studii *Tušová čára a čínský písemný znak: mytopoetická zápleтка* Oldřich Král uvádí citátem z textu Dagmar Buchwaldové: „Logogram a ideogram, tyto zvláštní oblíbení ‘imaginistické’ poezie, existují převážně v podobě tvůrčích **nepochopení** exotického písma (egyptského nebo čínského). Čínský ‘ideogram’ není ‘ideogramem’ v tom smyslu, v němž jej na princip imaginismu povýšil Ezra Pound na základě zidealizovaného výkladu sinologa Ernesta Fenollosy...“ (BUCHWALD 1999: 31) (zvýrazněno – A. M.) O několik stránek dále na něj Král navazuje: „To, co takto Leibniz a spol. viděli v čínském jazyce s jeho písmem, bylo de facto to, co si tam naprojektovali, co

³² „Самоопределение – вот основная вопрос сегодняшнего живописца. Прежде всего область воздействия живописных произведений – зрение, только зрение. Объявив диктатуру глаза, мы уже знаем, какое отражение **зрительной жизни** нужно ему.“

³³ Vidění jako dominantnímu smyslu avantgard je věnována také monografie Tomáše Glance *Viděníje ruskich avangardov* (Vidění ruských avantgard, 1999).

³⁴ Jiným kontextem zde rozumíme zasazenost textu Ernesta F. Fenollosy do západní, euro-americké tradice. Zároveň však musíme mít na paměti, že se jedná také o nadnárodní kontext avantgardní a právě z tohoto pohledu, je Fenollosův esej možné číst i v souvislosti s ruskou avantgardou a její soustředěností na písemný způsob záznamu, na samotný písemný znak (viz POETIČESKIJE NAČALA 2001: 132-137).

³⁵ Na mysli máme především doslov Oldřicha Krále k českému vydání Fenollosova eseje a také Králův příspěvek na kolokvii Čára a linie ve výtvarném umění a literatuře, nazvaný *Tušová čára a čínský písemný znak: mytopoetická zápleтка*. (KRÁL 2005b: 73-84; KRÁL 2006: 56-69)

tam vidět chtěli. Jacques Derrida to označuje jako jakýsi druh 'evropské **halucinace**', halucinace spíše ve smyslu **nevědomosti** nežli **nedorozumění**, halucinace ve smyslu představ nerušených byt' třeba tou omezenou reálnou znalostí živého čínského písma, kterou měli či mohli mít ve své době k dispozici." (KRÁL 2006: 67) (zvýrazněno – A. M.) Z uvedených citátů zdůrazňujeme především slova „nepochopení“, „nevědomost“, „nedorozumění“ a „halucinace“, v nichž jako by přebývalo evropské umění 20. století včetně umění ruského. Nicméně právě tento „tvůrčím způsobem nepochopený“ čínský písemný znak sehrál nemalou roli ve formování přístupu nejen západních avantgardistů k vlastnímu písmu, v jejich ostrém obratu od fonocentrismu evropské kultury k písmu, vnímanému nikoli jako pouhý doplněk ke znějícímu slovu, ale jako autonomní výpověď (viz DERRIDA 1967: 140).

Vzhledem ke zkoumanému materiálu je nezbytné zdůraznit, že Fenollosův eseje není možné vnímat jako filologickou práci věnovanou čínské písemnosti. Na to ovšem již ve své předmluvě upozorňuje s jistou mírou fascinace i redaktor eseje Ezra Pound: „Před sebou máme nikoli pouhý pokus o filologický výklad, nýbrž studii základů veškeré estetiky.“ (FENOLLOSA – POUND 2005: 9) A v tomto ohledu je samozřejmě na místě Fenollosovo obvinění z diletantismu, o němž nejednou píše Oldřich Král.³⁶ *Čínský písemný znak jako básnické médium*, tak jak ho zredigoval Ezra Pound, je nezbytné vnímat daleko spíše jako osobitý manifest³⁷ avantgardního básnictví determinovaného důrazným akcentem na jednotu zraku a sluchu, obrazu a slova. „Čínská poezie má navíc tu jedinečnou přednost, že spojuje oba prvky. Zároveň se sugestivní názorností kresby vykazuje i dynamickou pohyblivost zvuků. V jistém smyslu je objektivnější než kresba i zvuk, je dramatičtější. [...] Oko vidí substantivum a verbum jako jedno – věci v pohybu, pohyb ve věcech...“ (FENOLLOSA – POUND 2005: 23, 25) píše s neskrývaným obdivem o čínském ideogramu Fenollosa. Na první pohled by se mohlo zdát, že fonetická písma, jakými jsou latinka i cyrilice, naprosto upozaďují čtenářův zrak, usilující být co nejuvěrnějším nositelem, médiem zvuků. Ačkoli je zrak pro jejich čtení nepostradatelným smyslem, byl vzhledem k mluvenému slovu vždy chápán jako vedlejší, sekundární, pouze prostředkující význam ukrytý ve zvuku: „...psané slovo je tak úzce spjato se slovem

³⁶ „Fenollosa nebyl sinolog, byl japanolog, přesněji diletant znalý japonského jazyka, písma a umění. To znamená, že Fenollosa vnímal a četl čínské znaky jako Japonec (...).“ (KRÁL 2006: 63)

³⁷ Právě tímto žánrovým vymezením lze objasnit radikalitu Fenollosových tvrzení, jejichž ostří bývají v konkrétních dílech obroušena.

mluveným, jehož je obrazem," (SAUSSURE 2007: 59) píše Ferdinand de Saussure. Důraz ovšem obvykle nebývá kladen na sám obraz, ale na jeho adekvátnost vzhledem k mluvené podobě slova, vzhledem ke znění jednotlivých hlásek tvořících slovo jako významový celek. Nicméně právě Saussure upozorňuje na narůstající nesoulad mezi grafikou a výslovností ve fonetických písmech, na utopičnost lingvistických konstruktů, jakým je písmo fonologické, v němž by měl pro každý foném existovat zvláštní znak, na celkovou „nedůslednost fonetického písma“ vzhledem k mluvenému slovu a dodává: „...písmo pohled na jazyk zakrývá: není to jeho šat, ale // přestrojení.“ (SAUSSURE 2007: 64) Právě z této metafory je zjevné, jak na sebe grafická podoba fonetického písma strhává čtenářovu pozornost, jak se od konkrétních zvuků postupně osamostatňuje, neboť maska na sebe poutá větší pozornost než všední oděv. Saussure pak v této souvislosti dokonce hovoří o „tyranii litery“ (viz SAUSSURE 2007: 65), kterou můžeme chápat jako jistou paralelu k Majakovského požadavku „diktatury oka“, jež se z výtvarného umění postupně přesunula také do sféry literatury. V tomto ohledu je možné tvrdit, že v podstatě jakýkoli zapsaný či otištěný text (a tisk, respektive typografie vizuální charakter písemného záznamu ještě umocňuje) se automaticky stává viditelným, respektive vizuálním, neboť je ve své (typo)grafické podobě určen v první řadě čtenářovu zraku a jeho čtení (v duchu) očima. „Bez grafického záznamu a jeho více či méně zdůrazňované autonomnosti [...] by literárního díla nebylo,“ (LANGEROVÁ 2002: 381) píše Marie Langerová. „Ve skutečnosti je všechno, co je napsáno, otištěno, zobrazeno či předvedeno v pohybu, určeno zraku,“³⁸ (BIRJUKOV 2003: 27) tvrdí nekompromisněji básník a teoretik ruských avantgardních hnutí Sergej Birjukov.

Vzhledem k výše uvedeným tvrzením je na místě rozlišovat mluvené a psané slovo. V této souvislosti je třeba zmínit několik prací, které považujeme za zásadní pro přiblížení dané problematiky. V knize *Understanding Media: The Extension of Man* (Jak rozumět médiím: Extenze člověka, 1964, česky 1991) Marshall McLuhan buduje antitezi ústní a písemné tradice na značně zjednodušeném a dobově podmíněném protikladu tradice západní (písemné) a východní (ústní).³⁹ Důležitější než tato schematická klasifikace, již se budeme ve své práci vzhledem k avantgardnímu umění snažit vyvrátit,

³⁸ „Вообще все, что написано, напечатано, изображено, показано движением – для глаза.“

³⁹ Dobovou podmíněností zde rozumíme atmosféru studené války, v jejímž duchu McLuhan ilustruje ústní charakter ruské kultury v opozici k písemnému, tj. vizuálnímu charakteru kultury americké, na příkladu práce americké a sovětské rozvědky a jí používaných médií (viz MCLUHAN 2003: 36-37).

je pro nás v daném stádiu pozornost, kterou McLuhan udílí fonetickému písmu, které vnímá jako unikátní technologii stojící proti jiným způsobům zápisu včetně čínských ideogramů: „...pouze ve fonetické abecedě jsou sémanticky nesmyslná písmena používána k tomu, aby odpovídala sémanticky nesmyslným zvukům. Toto přísné rozdělení a paralelismus mezi zrakovým a sluchovým světem bylo z hlediska kultury surové a nelítostné. [...] Pouze fonetická abeceda provádí takové ostré rozdělení zkušenosti, dáváje svému uživateli oko místo ucha [...] Jako posílení a rozšíření zrakové funkce fonetická abeceda snižuje v každé gramotné kultuře roli ostatních smyslů: sluchu, hmatu, chuti.“⁴⁰ (MCLUHAN 2003: 90, 91, 93) McLuhan zde důrazně upozorňuje na naprostou arbitrarnost vztahu mezi ústním projevem a jeho písemnou podobou, kterou zmiňoval již Saussure, a vyzdvihuje nadvládu zraku ve fonetických písmech, tentokrát na úkor všech ostatních smyslů a vjemů. Avantgardisté se pokusili tuto ostrou protikladnost, respektive jednostrannost ukrytou ve fonetické abecedě překonat. Odsud pramení jejich až nekritický obdiv k čínskému písmu, jež jako by zachovávalo jednotu smyslů, po níž volali například bratři Burljukové v manifestu *Poetičeskije načala* (Básnické začátky, 1914), v němž je slovo chápáno jako živý organismus, jež je třeba naopak vnímat všemi smysly zároveň.⁴¹ Nicméně hlavní důraz zde Nikolaj a David Burljukové kladou na rukopisnost textů, podtrhujíce tak jejich vizuální kvality. Podrobněji se kubofuturistickými rukodělnými a rukopisnými knihami jako příkladem vizualizace poezie v díle historické avantgardy budeme zabývat v kapitole *Dědictví první avantgardy*.

⁴⁰ „...there is only one phonetic alphabet in which semantically meaningless letters are used to correspondent to semantically meaningless sounds. This stark division and parallelism between a visual and an auditory world was both crude and ruthless, culturally speaking. [...] Only the phonetic alphabet makes such sharp division in experience, giving to its user an eye for an ear [...] As an intensification and extension of the visual function, the phonetic alphabet diminish the role of the other senses of sound and touch and taste in any literate culture.“

⁴¹ Zmiňují se dokonce o vůni slova: „Slovo a vůně. Jsem mladý a nemám sbírku neparfémovaných ženských dopisů, avšak vy, stárnoucí erotomani, můžete uvěřit aromatu. Navoněný dopis od ženy mluví v její prospěch více než váš doutníkem páchnoucí frac. Zdá se, že Japonci a Číňané parfémují knihy, takže kniha má svůj jazyk libých vůní.“ („Слово и запах. Я молод и не имею коллекции надушенных женских писем, но вы, стареющие эротоманы, можете поверить аромату. Надушенное письмо женщины говорит больше в ее пользу, чем ваш пахнувший сигарой фрак. Кажется, японцы и китайцы душат книги, так что книга обладает своим языком благовония.“) (ПОЕТИЧЕСКИЕ НАЧАЛА 2001: 134)

Distinkci mluveného a psaného projevu je věnována také kniha amerického teoretika literatury Waltera J. Onga *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (Technologizace slova: Mluvená a psaná literatura, 1982, česky 2006), která zkoumá mluvení (oralitu) v opozici k psaní (gramotnosti) (i v daném případě je tato opozice postavena na zjednodušujícím protikladu Východu a Západu⁴²) z hlediska jejich vztahu k myšlení. Psaný projev vzhledem k mluvenému autor rovněž chápe, odvolává se na terminologii Jurije Lotmana, jako „sekundární modelující systém“, v němž mluvení je možné bez psaní, zatímco psaní bez mluvení zůstává nemyslitelné. Vizualita psaného projevu je pro Onga obdobnou „diktaturou oka“, již vyhlásil malířství Vladimír Majakovskij, „tyranii litery“, o níž hovořil Saussure: „Slova sice mají základ v mluvené řeči, ale psaní je již navždy **tyranský uvězní** ve vizuálním zorném poli.“ (ONG 2006: 20) (zvýrazněno – A. M.) Přechod od mluvené řeči k psané autor definuje jako přechod „...od zvukového vjemu k vizuálnímu prostoru“ (ONG 2006: 135). Je to právě prostor, který si avantgardní básníci snaží ve své poezii podmanit. Vizualitu poezie nechápou jako tyranii, jako vězení, ale naopak jako vysvobození se z přísné linearity, z časové posloupnosti, k níž jako by byla literatura odsouzena. Vizualita poezie, respektive vizualizace poezie je pro ně únikem do rozlehlého prostoru v jeho nejrozmanitějších podobách. Představitelé první avantgardy pod prostorem chápali na prvním místě reálný, životní, sociální prostor, jenž se chystali přetvořit nebo spíše zcela znovu od základů stvořit. Na tomto pojetí svou teorii ruské historické avantgardy založil také Boris Groys. Zatímco představitelé druhé avantgardy naléhavě upozorňují na nemožnost zasáhnout do skutečného prostoru každodenního života, vyjevují příčiny této nemožnosti, a o to důkladněji zabydlují prostor, ve kterém přebývá zapsané slovo, tj. prostor, který je vymezen listem papíru, na němž je zaznamenána (tj. napsána nebo otištěna⁴³) báseň, plátno, na němž je namalován obraz. Nejedná se již o vnější trojrozměrný prostor krajiny, města nebo místnosti, v nichž se člověk pohybuje, ani o fiktivní svět umění, který se snaží být obdobou, náhražkou nebo alternativou všech

⁴² Srov. ONDRAČKA 2007: 214-248.

⁴³ Ong se v kapitole *Tisk, prostor, uzavření* věnuje také důkladnému rozlišení mezi rukopisnou podobou zapsaného slova a jeho typografickou verzí: „Tisk v mnohem větší míře, než to kdy dokázalo rukopisné psaní, naznačuje, že slova jsou věci.“ (ONG 2006: 136)

Typografická proměna slova ve věc je vzhledem ke tvorbě druhé avantgardy velmi důležitým momentem, jak uvidíme v analýze konkrétní poezie.

těchto prostranství. Jedná se o konkrétní, hmatatelný a naprosto materiální prostor, v němž fyzicky přebývá sám zapsaný text nebo samo zobrazení. Do popředí našeho zájmu tudíž vstupuje předmětnost poezie, její grafická a vizuální podoba, ale také samo médium literatury a písma – kniha, list papíru nebo třeba také košile (viz *Soněty na rubaškach* (Sonety na košilích, 1975) Genricha Sapgira), lidské tělo (viz Valerij i Rimma Gerlovinovi) a vše, na čem je možné zanechat stopu písemného záznamu, na co je možné napsat báseň/text.

V souvislosti s usilovnými pokusy avantgardistů obou zkoumaných vln vymanit se z přísné linearitě prostoru, do něhož je zasazeno (fonetické) písmo, je na místě zmínit pojetí písma Jacquesa Derridy představené v jedné z jeho ústředních prací *De la grammatologie* (O gramatologii, 1967). Derrida se zde ostře vymezuje proti nesmiřitelnosti znějícího a psaného slova, na které byly postaveny a kterou do jisté míry také spoluzakládaly námi zmiňované koncepce Ferdinanda de Saussura, Marshalla McLuhana a Waltera J. Onga. Zpochybňuje a dekonstruuje především hierarchickou a hodnotící povahu tohoto protikladu, v němž je prvenství tradičně připisováno zvuku (hlasu), zatímco písmo je vždy chápáno jako něco sekundárního, cizího, vnějšího, prostředkujícího zvuk a zvuku přizvukujícího nebo dokonce jako cosi vzhledem k hlasu škodlivého, agresivního a deformujícího. Tento model západoevropského myšlení založený na fonocentrickém řádu hlasu a písma, model, který je důsledkem víry v efektivitu a nadřazenost fonetického písma, důsledkem „etnocentrických předsudků“, Derrida označuje pojmem logocentrismus. Derridovo pojetí písma pak v první řadě znamená popření logocentrismu jako totožnosti logu a hlasu⁴⁴ a spolu s tím také fonocentrismu, neboť čistě fonetické písmo se ukazuje jako z principu nemožné (viz DERRIDA 1967: 59, 134). „Písmu nelze v žádném případě chápat jen jako pouhý záznam mluveného projevu, jen jako mnemotechnickou pomůcku, písmo není druhotný nástroj fixování slova, protože v písemné (či literární) podobě řeči je něco, co nemůže být ve slovech mluvených,“ (PETŘÍČEK 1993: 19) píše Miroslav Petříček. Tento osobitý doplněk písma k hlasu je obsažen mimo jiné v takových zdánlivých detailech jakými jsou interpunkce, mezery mezi jednotlivými písmeny a slovy nebo prostorová organizace textu jako takového. Právě na tento „doplněk“ značnou pozornost ve své tvorbě soustředí představitelé první i druhé avantgardy. Svými pokusy vystoupit z lineární

⁴⁴ Není bez zajímavosti, že v ruském jazyce jsou slova logos a hlas velmi těsně propojena svou zvukovou podobou – hlas jako by byl anagramem logu (*golos* – *logos*).

organizace textu do prostoru důrazně upozorňují na autonomnost písma, vzpírajíce se tak logocentrické tradici, v níž byla uzavřena také ruská kultura.

Uznání písma jako samostatného systému neznamena převertání opozice hlas – písmo a odsunutí hlasu do vedlejší role, jež tradičně náležela písmu. Akcentování vizuálních kvalit zapsané básně není vedeno jednostrannou nebo programovou snahou zbavit poezii hlasu, což Oldřich Král vyčítá Fenollosově pojetí čínského písemného znaku (viz KRÁL 2005: 79). Můžeme zde naopak hovořit o audiovizuálním efektu psané poezie, jímž Král charakterizuje čínský písemný znak (viz KRÁL 2005: 79). Písemně zaznamenaná poezie, kterou se zde zabýváme, v sobě při svém důrazném zaměřením na čtenářův zrak nese vždy alespoň stopu po pomyslném zvuku, neboť i nadále zůstává určena přednesu (byť často rovněž vizualizovanému performativním čtením, mimikou a gestikulací). Nastolení „diktatury oka“, které se dovolával Vladimír Majakovskij, proto musíme chápat především jako snahu o vysvobození písma z područí hlasu, jako pouze dočasné převertání zmiňované opozice.

Diktát vidění podnítil také jistý „vizuální obrat“ (viz ROMANOV – JARSKAJA-SMIRNOVA 2009: 7), který od počátku osmdesátých let 20. století zažívají humanitní obory konstituující interdisciplinární obor, tzv. vizuální (kulturní) studia ve Spojených státech a Evropě (v posledních letech doléhá jejich ozvuk také do Ruska i České republiky)⁴⁵. Oblast svého výzkumu vizuální studia, která vznikla především jako reakce na stav dějin umění a na uzavřenost tohoto oboru, rozšiřují podobně jako na počátku 20. století avantgardisté první vlny za pevně stanovené oborové a mediální hranice do míst každodennosti, vycházejí z teze: „Toto je vizuální kultura. Není to jen část vašeho každodenního života, je to váš každodenní život.“⁴⁶ (MIRZOEFF 1998: 3) Přestože je tato radikální vizualizace světa často spojována především s nástupem nových médií a technologií, jakými jsou fotografie, film, televize nebo internet,⁴⁷ postihuje také oblasti, které primárně jako vizuální chápány nejsou, které se podřizují diktatuře oka nastolené 20. stoletím a které jsou v jejím důsledku vizualizovány (viz MIRZOEFF 1999: 5).

⁴⁵ Centrum sociální politiky a genderových studií v Saratově začalo v roce 2009 vydávat edici s názvem *Vizualnaja antropologija (Vizuální antropologie)*: viz ROMANOV – JARSKAJA-SMIRNOVA 2009.

Vizuální studia v České republice viz KESNER 2005 a FILIPOVÁ – RAMPLEY 2007.

⁴⁶ „This is visual culture. It is not just a part of your everyday life, it is your everyday life.“

⁴⁷ „Moderní život se odehrává na plátně/obrazovce.“ („Modern life takes place onscreen.“) (MIRZOEFF 1999: 1)

Vizuální studia se pak nezabývají pouze obrazy jako takovými, ale spíše tendencí k vizuální existenci zkoumaných objektů, kterými se může stát v podstatě cokoli z běžného života. V naší práci proto můžeme hovořit o vizuální existenci slova, a to jak slova, které je součástí písemně zaznamenané básně, tak i slova, které je umístěné do obrazu.

Vzhledem k našemu tématu je podstatné, že vizuální studia pokračují v diskusi o vztazích mezi výtvarným uměním a literaturou, respektive mezi vizuálními a verbálními kulturami.⁴⁸ Slova Nicholase Mirzoeffa: „Západní kultura důsledně upřednostňovala mluvené slovo jako nejvyšší formu intelektuální praxe před viděnou vizuální reprezentací jako druhořadou ilustrací myšlenek,“⁴⁹ (MIRZOEFF 1999: 6) nám znovu připomínají zarputilý fonocentrismus evropské kultury, který kritizoval Derrida. Když se v dílech ruských avantgardistů prvních desetiletí 20. století vizuální kvalita zapsaného textu stává středem pozornosti a slovo-text, respektive slovo-zvuk je nahrazeno slovem-obrazem (viz MIRZOEFF 1999: 7), začíná se hroutit dogma literaturocentričnosti ruské kultury. Slovo, které vstupuje do obrazu, jej již není s to přinutit vyprávět žádné příběhy. I zde se jedná o slovo-obraz, které zde více než v literatuře, respektive v poezii, vyhrocuje svou fakturu, své vizuální kvality, jak podrobněji uvidíme při analýze výtvarné tvorby Erika Bulatovav kapitole *Slovo v obraze*.

Na závěr považujeme za nezbytné zmínit námitku, kterou vzhledem k smyslovému vnímání jednotlivých oblastí umění, respektive jednotlivých médií (a tudíž také vzhledem k oboru vizuálních studií jako takovému) vznesl ve stati *There are No Visual Media* (Neexistují žádná vizuální média) William J. Thomas Mitchell. Mitchell vychází z teze, že: „Všechna média jsou z hlediska smyslové modality ‘smíšenými médii’.“⁵⁰ (MITCHELL 2007: 395) To znamená, že neexistuje nic jako čistě vizuální

⁴⁸ „...vizuální kultura se liší od verbální nebo textuální. [...] Oborové hranice stejně jako rozdíly mezi uměleckými médii jsou předmětem zkoumání, nikoli odmítnutí“ („...visual culture is distinguished from a verbal or textual one. [...] Disciplinary boundaries, like differences between artistic mediums, are a subject of investigation, not of denial“), odpověděla Svetlana Alpersová v *Dotazníku o vizuální kultuře* opublikovaném v časopise *October* 1977/3-4, s. 25-70 (cit. podle MORRA – SMITH 2006: 361).

⁴⁹ „Western culture has consistently privileged the spoken word as the highest form of intellectual practise and seen visual representation as second-rate illustrations of ideas.“

⁵⁰ „All media are, from the standpoint of sensory modality, ‘mixed media’.“

médium, jako čistě vizuální umění.⁵¹ Všechna média do procesu své recepce zapojují různé smysly, otázkou je samozřejmě míra a dominance toho kterého smyslu: „Jestliže jsou všechna média smíšenými médii, nejsou všechna smíšená stejným způsobem, se stejnou proporcí prvků.“⁵² (MITCHELL 2007: 399) Hovoříme-li o diktatuře oka, máme jí na mysli právě dominantní, nikoli však výhradní postavení vidění v avantgardním umění, kterému se v obdobné míře podřizuje jak malířství, i přesto, že užívá (psaná) slova, tak i poezie pronikající do prostoru. Vzhledem k Mitchellovým výhradám, obviňujícím vizuální studia z fetišizace oka a vidění,⁵³ můžeme praxi vizuálních studií označit za plně avantgardní projekt.

⁵¹ „Neexistují žádná čistě vizuální média, protože především neexistuje nic jako čistě vizuální vnímání.“ („There are no purely visual media because there is no such thing as pure visual perception in the first place.“) (MITCHELL 2007: 403)

⁵² „If all media are mixed media, they are not all mixed in the same way, with the same proportions of elements.“

⁵³ „Tak jako všechny fetiše, jsou oko a pohled pře- a podceňovány, idealizovány a démonizovány.“ („Like all fetish objects, the eye and the gaze have been both over- and underestimated, idolized and demonized.“) (MITCHELL 2007: 404)

2. Dědictví první avantgardy

V závodě o současnost se tratí staré...

Liu Xie

Pojem dědictví se zejména ve vztahu k první avantgardě, která toužila po stvoření světa, jenž bude od svých základů naprosto nový, a tudíž i oproštěný od jakékoli dějinami podmíněné závislosti, zdá zjevným protimluvem. Zároveň připomeňme, že jsme avantgardu s odvoláním na práci Johanny Döring-Smirnovové a Igora Smirnova charakterizovali jako hnutí založené právě na protimluvu, respektive na tropu spočívajícím v protimluvu – na katachrézi. Deklarované odmítání kanonické tradice (s ohledem na práce Jurije Tyňanova můžeme hovořit o odmítání „generálů literatury“) je naopak často doprovázeno bezprostředním vztahováním se k tradici zatím ještě nekanonizované (například k lidové tvorbě – k lubku). Pojem dědictví zde proto užíváme spíše jako metaforu pro evoluci literatury a výtvarného umění, jak ji definoval Jurij Tyňanov: „...evoluce je změna poměru mezi členy systému, tj. změna funkcí a formálních prvků, bude evoluce ‘střídáním systémů’.“¹ (TYŇANOV 1988: 200)

Název dané kapitoly v sobě skrývá minimálně dvojí pohyb, dvojí „výměnu“ systémů, v jejichž konstruování pro nás ústřední roli hraje vzájemný vztah mezi literaturou a výtvarným uměním, přesněji proměna nebo evoluce tohoto vztahu. Na následujících stránkách se proto budeme věnovat jak východiskům první avantgardy pro těsné propojení poezie s malířstvím, tak první avantgardě jako východisku pro avantgardu druhou v témže ohledu.

Druhá avantgarda již s historickou avantgardou nesdílela její bojovně odmítavou pozici vůči tradicím. Představitelé druhé avantgardy se často zcela přiznaně hlásí k avantgardnímu odkazu počátku 20. století. Kriticky reflektují její dědictví, analyzují příčiny a mechanismy této „výměny“ systémů. Pro ilustraci zde uveďme slova básníka Gennadije Ajgi, který bývá často označován za přímého nástupce avantgardy historické: „Ano, má tvorba bývá často spojována s ruským futurismem, ale já už se dávno považuji za antifuturistu, – vztah futuristů k člověku jako nástroji sloužícímu k dosažení vlastních

¹ „...эволюция есть изменение соотношения членов системы, т. е. изменение функций и формальных элементов, – эволюция оказывается ‘сменой’ систем.“ (TYŇANOV 1977: 281).

cílů, cílů 'vyvolených' vůdců, považuji za trestuhodný. Za mnohé však vděčím dědictví ruských 'avantgardistů', zvláště těch, které z ničeho podobného neobviňuji – Chlebnikova, Maleviče [...] Jsou klasickým dědictvím a jsem přesvědčen, že se dnes není možné zabývat slovesným a výtvarným uměním, aniž by člověk prošel 'chlebnikovovskou' a 'malevičovskou' školou."² (AJGI 2001: 23) Ajgiho otevřené distancování se od stvořitelských a společensko-politických ambic avantgardistů desátých až třicátých let 20. století, stejně jako přihlášení se k jejich dědictví stojícímu vně jakýchkoli budovatelských snah, s ním sdílí celá druhá avantgarda šedesátých až osmdesátých let. Obrat k ruské avantgardě počátku 20. století proto považujeme za nevyhnutelný pro ozřejnění samotných experimentů šedesátých až osmdesátých let – pro pochopení jejich svébytnosti, která do jisté míry pramení z této samozřejmě závislosti na předchůdcích, již musíme chápat jako kritické vyrovnání se s nimi, jako snahu o dekonstrukci vzájemných vztahů.

Avantgardisté první vlny ve svých břitkých manifestech a neméně proklamativních dílech otevřeli témata, která se po téměř čtyřiceti letech znovu objevila v tvorbě představitelů druhé avantgardy. Jedním z ústředních témat, procházejících napříč avantgardami 20. století, je vztah mezi různými druhy umění a jejich vzájemné sbližování – zvláště pak rušení hranic pevně ustanovených mezi literaturou a výtvarným uměním, respektive obrácení pozornosti na samotnou existenci těchto hranic.

V dané kapitole se proto nebudeme snažit představit historickou avantgardu jako celek, soustředíme se pouze na ty momenty, jež bezprostředně souvisí s formováním vzájemných vztahů literatury a výtvarného umění, s pokusy o syntézu těchto dvou uměleckých oblastí – především v oblasti poezie, literatury a knižní tvorby.

² „Да, мое творчество часто связывают с русским футуризмом, но я давно уже считаю себя антифутуристом, – отношение футуристов к человеку как к средству достижения своих целей 'избранных' предводителей, я считаю преступным. Но я многим обязан наследию русских 'авангардистов', особенно обязан тем, которым я не предъявляю подобного обвинения – Хлебникову, Малевичу [...] Это классическое наследие, и я убежден, что нельзя сегодня заниматься словесным и изобразительным искусством, не пройдя 'хлебниковскую', 'малевичанскую' школу.“

2.1 Nástin dějin vizualizované poezie

...měli bychom mít občas na paměti, že obraz a písmo jsou pokrevní příbuzní.

Ernst Hans Gombrich

Prostupování literatury a výtvarného umění má také v ruské kultuře svou dlouhou tradici. Můžeme jej pozorovat daleko dříve než teprve v díle avantgardních umělců počátku 20. století, kdy se mu dostává zcela výsadního postavení. Na následujících stránkách se budeme věnovat především pronikání jazyka výtvarného umění do poezie, tj. vizualizaci poezie, jejímž dějinám byla nejen v Rusku věnována řada publikací, v nichž je soustředěn materiál, který se zde pokusíme podrobněji analyzovat.³ Naším cílem není podat vyčerpávající výklad dějin ruské vizuální nebo vizualizované poezie, chceme pouze poukázat na spojitost námi zkoumané problematiky a nastínit její kořeny.

Ačkoli se představitelé první avantgardy označovali za nové a vůbec první tvůrce veškerého světa, byli si zároveň velmi dobře vědomi kontinuity vzájemného prolínání literatury a výtvarného umění. Když v manifestu *Básnické začátky* Nikolaj a David Burljukové hovoří o slově jako o „živém organismu“, jehož kvalita se mění v závislosti na médiu, kterým je slovo čtenáři prostředkováno, obracejí pozornost v první řadě na vizuální kvality, na grafickou podobu psaného textu – na (autorský) rukopis, jímž je text zaznamenan, na rozmístění textu v prostoru (stránky) – a také na tradice tohoto obratu k vizuálnímu komponentu poezie: „Ohromný význam má rozložení napsaného na listu papíru. Toho si byli velmi dobře vědomi takoví vytříbení Alexandrijci jako Apollónios Rhodský a Kallimachos, kteří rozmísťovali napsané v podobě lyr, váz, mečů a tak podobně.“⁴ (POETIČESKIJE NAČALA 2001: 133) V Rusku takové pořádání básní do

³ Dějinám ruské vizuální poezie se soustavně věnuje Sergej Birjukov. Uveďme například jeho antologie *Zevgma. Russkaja poezija ot maňjerizma do postmoděrnizma* (Zeugma. Ruská poezie od manýrismu k postmodernismu, 1994) a *ROKU UKOR. Poetičeskije načala* (Výčitka osudu. Básnické začátky, 2003).

Nástin historie obratu ruské literatury k výtvarnému umění nalezneme také v práci Geralda Janečka *The Look of Russian literature. Avant-garde Visual Experiments 1900-1930* (Pohled na ruskou literaturu. Avantgardní vizuální experimenty 1900-1930).

⁴ „Громадное значение имеет расположение написанного на бумажном поле. Это прекрасно понимали такие утонченные александрийцы, как Аполлоний Родосский и Каллимах, располагавшие написанное в виде лир, ваз, мечей и т. п.“

důmyslných vizuálních hříček, které bezprostředně propojují slovo s obrazem, nalezlo své ozvuky teprve v období baroka. Ačkoli těsné spojení mezi literaturou a výtvarným uměním, nebo přesněji tíhnutí malířství k literatuře je podle slov Dmitrije Lichačova možné sledovat již ve středověkém umění: „Slovo a obraz byly ve středověké Rusi spojeny těsněji než v novověku. [...] Výtvarné umění středověké Rusi bylo velmi dějové [...] Náměty výtvarného umění byly především literární [...] Malířství jako by bylo obtěžkáno svou mlčenlivostí, snažilo se ‘promluvit’. A také ‘mluvilo’, mluvilo však zvláštním jazykem.“⁵ (LICHÁČOV 1971: 24, 28) Snaha ruského středověkého malířství promluvit, kterou zmiňuje Lichačov, jako by na první pohled byla snahou o překročení ostré opozice vyjádřené v Simonidově pojetí malířství jako němé poezie a poezie jako hovořícího malířství. Podstatný je ovšem Lichačovův dovětek, že malířství „promlouvalo“ jiným jazykem, jazykem vlastním výtvarnému umění (a právě proto musí být slovo „promlouvat“ dáno do uvozovek). Lichačov pak dále upozorňuje, že: „Citáty z legend o životě svatých na ikoně měly být diváky vnímány v jiných podmínkách než čtenáři rukopisů.“⁶ (LICHÁČOV 1971: 28) Jinými podmínkami Lichačov v první řadě rozumí proti sobě stojící prostorovost malířství a časovost poezie: „...minulý čas se v těchto nápisech často přenáší do přítomného. Nápis neobjasňuje minulost, ale současnost – to, co je znázorněno na ikoně, nikoli to, co se kdysi stalo. Ikona nezobrazuje to, co se stalo, ale to, co se děje nyní na obraze; stvrzuje existující, to, co před sebou vidí ten, kdo se modlí.“⁷ (LICHÁČOV 1971: 28-29) Jedná se zde o jediný přítomný okamžik, o němž vzhledem k malířství hovořil Lessing, kterému se v obraze podřizuje jinak v čase plynoucí slovo, slovo, jež má vždy především svou minulost, do níž se posouvá každý současný moment, každý moment bezprostřední přítomnosti. O vstupování literatury do malířství, zde proto můžeme hovořit pouze na úrovni syžetu. Právě v něm se projevuje

⁵ „Слово и изображение были в древней Руси связаны теснее, чем в новое время. [...] Изобразительное искусство древней Руси было остро сюжетным [...] Сюжеты изобразительного искусства были по преимуществу литературными [...] Искусство живописи как бы тяготилось своей молчаливостью, стремилось ‘заговорить’. И оно ‘говорило’, но говорило особым языком.“

⁶ „Житийные выдержки на иконе должны были восприниматься зрителями в иных условиях, чем читателями в рукописи.“

⁷ „...прошедшее время в этих надписях часто переправляется в настоящее. Надпись поясняет не прошлое, а настоящее – то, что воспроизведено на клейме иконы, а не то, что было когда-то. Икона изображает не случившееся, а происходящее сейчас на изображении; она утверждает существующее, то что молящийся видит перед собой.“

literárnost, narativnost ruského umění, kterou jako jeho hlavní rys vyzdvihl Erik Bulatov. Na formální úrovni se však každé umění vyjadřuje vlastním jazykem – slovo v obraze se principiálně liší od slova v knize.

Vraťme se do období baroka, které ruským kubofuturistům částečně nabídlo to, po čem volali autoři manifestu *Básnické začátky*, tj. malířství promlouvající jazykem poezie a poezii zobrazující jazykem malířství. Souvislost baroka a futurismu konstatoval již Viktor Šklovskij: „Nikoli náhodou Majakovskij tak ztěžka budoval syžety svých poem. Lidé naší doby jsou lidmi intenzivního detailu – lidé baroka... Baroko, život intenzivního detailu, není nedostatkem, ale vlastností naší doby.“⁸ (ŠKLOVSKIJ 1931: 114-115) Barokní i avantgardní soustředěnost na detail můžeme chápat také jako soustředěnost času do jediného detailu, do doslova fyzicky přítomného bodu. Minulost i budoucnost jsou tak v podobě prostorových fragmentů umisťovány do jediné časové reality reprezentované přítomností (viz SMIRNOV 1977: 121-122). Čas v pojetí barokních i avantgardních autorů tudíž nabývá prostorových kvalit, spacializuje se, zatímco prostor naopak získává kvality časové, temporalizuje se. Právě se zřetelem na propojení času s prostorem je třeba chápat také futuristické radikální odmítnutí minulosti, která se přesunutím do společného a přítomného kontextu, respektive prostoru stává bezprostřední současností. I v tomto ohledu se projevuje katachrestická, ambivalentní, paradoxní, „oxymorónní“ povaha avantgardy, na níž Josef Vojvodík v knize *Povrch, skrytost, ambivalence* (2008) staví podrobnou analýzu vzájemných vztahů především české avantgardy s manýristickým a barokním uměním.

Záměr dané práce ani zvolený zkoumaný materiál, kterým je v první řadě avantgarda druhá, nám neumožňují detailnější výzkum souvislostí ruského futurismu s barokním uměním. Uvádíme zde proto pouze jeden příklad bezprostředního pronikání jazyka výtvarného umění do poezie. Zprostorování času v barokním umění s sebou neslo také jisté zprostorování poezie, její vizualizaci. Jedním z prvních ruských autorů poezie záměrně orientované na čtenářův zrak, poezie vizualizované, je duchovní a spisovatel běloruského původu Simeon Polockij (1628-1680), který působil u dvora cara Alexeje Michailoviče jako básník a vychovatel. Podotkněme, že „obrazové“ poezii Polockého je vyhrazena pouze oblast dvorské a panegyrické lyriky – v učenecké poezii u něj tuto

⁸ „Владимир Маяковский не случайно так трудно строил сюжет своих поэм. Люди нашего времени, люди интенсивной детали – люди барокко... Барокко, жизнь интенсивной детали, не порок, а свойство нашего времени.“

soustředěnost na grafický záznam básnického textu nenalezneme. Také proto, že vizuální podoba básně nese v první řadě herní charakter. Báseň zapsaná do důmyslného obrazce je čímsi na způsob hádanky, v níž má být co nejnázorněji předveden obsah básně, její ústřední motiv. Dokonce sama báseň má být demonstrována jako překvapivá podívaná, jako exkluzivní objekt.

V básních Simeona Polockého to není obraz, který by diktoval její obsah nebo formální strukturu, naopak ony doslova určují podobu obrazu. „Graficko-obrazný status barokní poezie může být pochopen pouze v sémantickém aspektu, protože ‘myšlenka, idea a význam byly tím, co nejvíce zajímalo barokního básníka a malíře, který je spatřoval ve všem a odkrýval všemi možnými prostředky’,“⁹ (SAZONOVA 1991: 79) píše Lidie Sazonovová. Obraz je v daném případě chápán jako zdůraznění a potvrzení vlastního obsahu básně.

Plně v souladu s barokní symbolikou nalezneme v tvorbě Simeona Polockého básně ve tvaru kříže, srdce, slunce či hvězdy. Blahopřejné verše napsané Polockým u příležitosti narození carových synů Fjodora a Simeona pečlivě obkreslují v prvním případě formu srdce vyplněného labyrintem veršů, v případě druhém ostré paprsky osmicípé hvězdy, přičemž srdce i hvězda jsou stěžejními motivy těchto dvou básní, kolem nichž je soustředěno mravoučné poslání. Báseň ve tvaru hvězdy je zároveň také akrostichem, který ji dodává další vizuální prvek – zvýrazněná písmena na vnitřních cípech hvězdy skládají jméno novorozeného careviče Simeona.

Polockého „obrazové“ básně představují jakési kresby ve verších, neboť verš zde tvoří linie jednotlivých obrazců. Jako celek mají být tyto verše vnímány všemi smysly zároveň – především zrakem a sluchem. Jsou určeny jak čtenáři, tak posluchači, ale neméně i divákovi.

V barokní tradici figurativních veršů, kaligramů, pokračovali i následující generace ruských básníků – za všechny jmenujme Gavrilu Děržavina (1743-1816), Ivana Rukavišnikova (1877-1930), Erla Martova (1871-1911). Nicméně obrazové básně se v jejich tvorbě objevovaly jen ojediněle a zůstávaly na okraji pozornosti.

Vizuální složka v těchto básních-obrazech hraje konvenční roli ilustrace k básnickému textu – nehledě na to, že nestojí na samostatném listu, ale je

⁹ „Графическо-изобразительный статус барочной поэзии может быть понят только в аспекте семантическом, так как ‘мысль, идея, значение более всего занимали поэта и художника барокко, которые видели их во всем и раскрывали всеми возможными средствами’.“

neoddělitelnou součástí textu, je tímto textem, neboť je formována délkou jednotlivých veršů. Obrazy v nich pak často napovídají nebo dokonce předbíhají název a téma básně. Tak je tomu například v doslova emblematickém textu Gavrily Děržavina *Piramida* (Pyramida, 1809)

Зрю
Зарю,
Лучами,
Как свещами,
Во мраке блестящу,
В восторг все души приводящу.
Но что? – от солнца ль в ней толь милое блистанье?
Нет! – Пирамида – дел благих воспоминанье.
(DĚRŽAVIN 1866: 442)

Zhora dolů se rozšiřující forma pyramidy vymezuje délku jednotlivých veršů, které pyramidu tvoří – od nejkratšího k nejdelšímu. Poslední, kratší verš jako by pak ani nebyl součástí obrazce – je spíše osobitým vyluštěním hádanky, jejíž řešení se kromě názvu a obsahu samotné básně nalézají také a především v jejím vizuálním ztvárnění. To čtenář může obsáhnout jediným pohledem dříve, než přistoupí k čtení jednotlivých lineárně plynoucích řádků.

Vztah mezi literaturou a výtvarným uměním, který zde sledujeme, přiléhavě vyjadřují slova Jana Mukařovského: „...jde-li o zkoumání vztahu mezi literaturou a uměním jiným, nesmí být vliv tohoto jiného umění hodnocen jako mechanické přenesení cizí periodizace do literatury, ale jako složitá transpozice vnějšího podnětu do imanentního vývoje básnictví, jako odraz, jenž může zasáhnout literaturu pod nejrůznějšími úhly dopadu a s nejrozmanitějšími výsledky.“ (MUKAŘOVSKÝ 1948: 274) Právě takovou komplikovanou transpozici – a nikoli pouze překlad – výtvarného umění do literatury se ve své tvorbě snažili realizovat futuristé. Tento přenos je možné vnímat jako vzpouru proti omezenosti překladu z jednoho jazyka do druhého, která je diktována ve svých možnostech ohraničenou podstatou samotného překladu. „Když člověk překládá nějakou větu z *Laozi*, podá svou vlastní interpretaci jejího významu (*meaning*). Jenže tento překlad může postihnout jen jednu ideu, zatímco ve skutečnosti originál může obsahovat ještě celou řadu jiných ideí, než je ta, kterou nabídl překladatel. Originál

je suggestive (obsažně náznakový), zatímco překlad takový není a ani nemůže být. Takže ztrácí mnoho z bohatosti originálu.“ (cit. podle KRÁL 2005: 62) Tato poznámka není adresována pouze překladům z čínštiny, není dokonce ani vyhrazena pouze literárním překladům, stejnou měrou se týká také překladů z jazyka jednoho uměleckého druhu do jiného, z jazyka výtvarného umění do jazyka literatury a naopak.

Počínaje přelomem 19. a 20. století se začíná intenzivně hovořit o otevřenosti literatury jiným uměleckým oblastem. Otevřenost však ještě neznamenaá přímý útok na hranice oddělující jednotlivá umění, který později podnikli avantgardisté první vlny, požadující splynutí umění s životem, respektive rozplynutí života v umění. Je dalším pokusem o syntézu, o propojení jednotlivých uměleckých druhů v jednoditý neporušitelný celek, která nalézá oporu ve Wagnerově koncepci Gesamtkunstwerku – zůstává však cele v zajetí překladu, v zajetí synestézie. Tak jako literární překlad do nového jazyka má co nejvěrněji vlastními prostředky evokovat jazyk originálu, má romantická či symbolistická literatura svým vlastním jazykem vyvolávat zrakové či sluchové vjemy, jichž dosahují malířství a hudba. Tak jako jsou *Voyelles* (Samohlásky, 1883) Arthura Rimbauda asociovány s barvami, tak jako již Jurij Michailovič Lermontov v úvodní povídce *Bela* z románu *Geroj našego vremeni* (Hrdina naší doby, 1840) slovy maluje barevnost kavkazského údolí: „Jak nádherné místo je toto údolí! Na všech stranách nepřístupné hory, zarudlé skály, ověšené zeleným břechťanem a ověčené skupinami platanů, žluté srázy rozbrázděné stržemi, tam v závratné výši zlaté třásně sněhů a dole se vine jako stříbrná nit a třpytí se jako had svými šupinami Aragva v objetí s jinou, bezejmennou říčkou, jež hlučně vyrazila z černé rokle, plné mlhy.“¹⁰ (LERMONTOV 1966: 9) Uvedené příklady ukazují, že malířství v době romantismu a symbolismu do literatury vstupuje v podobě konečného efektu, výsledného vjemu určitého uměleckého druhu, který si odnáší čtenář, divák či posluchač. Čtenář vidí barevnost samohlásek nebo údolí popsaného v literárním textu doslova tak, jako by se byl díval na obraz. Vizuality je zde dosaženo jazykem vlastním literatuře, překladem konečného vjemu z jazyka výtvarného umění do jazyka literatury.

¹⁰ „Славное место эта долина! Со всех сторон горы неприступные, красноватые скалы, обвешанные зеленым плющом и увенчанные купами чинар, желтые обрывы, исчерченные промоинами, а там высоко-высоко золотая бахрома снегов, а внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею.“ (LERMONTOV 1937: 187)

Synestetickému typu vstupování jiných umění do literatury se soustředěněji věnuje sborník statí *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts* (Ruská literatura, moderna a vizuální umění, 2000), zaměřený na epochu moderny a na vztah, do něž vstupuje literatura s vizuálními uměními – nejen s malířstvím, ale také s divadlem, filmem či fotografií. Sborník je však překvapivě uveden tvrzením, které daleko spíše charakterizuje teprve následující období – avantgardu desátých a dvacátých let: „Neméně markantní bylo pronikání prostorových a vizuálních motivů do verbálního textu. Verbální a vizuální principy tvorby se spojily ve snaze transformovat a překonat život prostřednictvím umění.“¹¹ (KELLY – LOVELL 2000: I) Ačkoli také v tvorbě ruských symbolistů můžeme pozorovat jistou nedůvěru k adekvátnosti překladu z jazyka malířství nebo hudby do jazyka literatury. Tato nedůvěra vede od překladu, jak jsme jej výše charakterizovali, k užití jazyka jiného umění ve svém jazyce literatury – nejen ke smyslovým, ale především k formálním posunům. Gerald Janeček v knize *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930* (Pohled na ruskou literaturu. Avantgardní vizuální experimenty, 1900-1930, 1984) tuto skutečnost demonstruje na tvorbě symbolisty Andreje Bělého. Zdůrazňuje však, že jeho příklon k vizuální, grafické, respektive typografické stránce literárního textu byl motivován snahou o překlad jazyka hudby do jazyka literatury. Toto směřování souvisí s výsostným postavením hudby v symbolismu, o němž Bělyj píše: „Nikoli událostmi, ale *symboly jiného* je zachváčena celá lidská bytost. Hudba ideálně vyjadřuje symbol. Proto je symbol vždy muzikální. [...] K tomu, co bylo dříve, k tomu, co bude, se obrací symbol. Ze symbolu tryská hudba. Prochází mimo vědomí. Kdo není muzikální, nic nepochopí.“¹² (BĚLYJ 2001: 69-70)

S hudebností textu prezentovanou skrze jeho grafickou podobu se můžeme setkat již v Bělého *Symfoniích* – první (Druhá dramatická) vyšla v roce 1902 v moskevském nakladatelství Skorpion. Sám Bělyj *Symfonie*, které z formálního hlediska představují spíše než propojení literatury a hudby, pokus o syntézu prózy a poezie, komentuje:

¹¹ „Equally striking was the incursion of spatial and visual motifs and structures into verbal texts. Verbal and visual principles of creation joined forces in an attempt to transform and surpass life through art.“

¹² „Не событиями захвачено все существо человека, а символами иного. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. [...] К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ. Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто немзыкален, тот ничего не поймет.“

„První díla představovala pokusy o ilustrování mladických hudebních kompozic. Snil jsem o programové hudbě; syžety prvních čtyř knih, jež jsem vyňal z hudebních leitmotivů, jsem nenazval novelami ani romány, ale Symfoniemi. [...] Zde pramení jejich intonační, hudební smysl i zvláštnosti jejich formy, expozice syžetu, ale také jazyk.“¹³ (BĚLYJ 1988b: 20) Text *Symfonií* je členěn na uzavřené výpovědní celky, na hudební fráze signalizované grafickou podobou textu – číslem stojícím na počátku každého verše, jenž díky tomuto vymezení může svobodně přetékat na následující řádek. Grafická podoba literárního textu tak Bělému v podstatě slouží jako partitura. Na tuto roli grafického záznamu prostředkující zvukovou podobu zapsaného textu upozorňoval již v předmluvě k poemě *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu, 1897) Stéphane Mallarmé: „Dodejme, že z takto obnažené myšlenky, s jejími zvraty, prodlouženími, úniky, s jejím obrysem dokonce, vzniká pro toho, kdo chce číst nahlas, něco jako partitura. Rozdílnost stupňů a typů písma užitého pro hlavní motiv, pro motiv doprovodný a motivy přídatné má význam pro hlasité čtení a rozpětí, střed, horní či dolní část stránky naznačí, že intonace stoupá nebo klesá.“¹⁴ (MALLARMÉ 2002: 8) Bělyj ve své pozdější tvorbě rozpracovává tyto Mallarmého postuláty. V roce 1922 vydal básnickou sbírku *Posle razluki* (Po rozluce), která je uvedena manifestem nové básnické školy nazvané Bělým melodismus. Jejím ústředním tématem je melodie, charakterizovaná autorem jako nadvláda intonační mimiky ve verši jako celku. Lyrická báseň se v pojetí Bělého melodismu rovná písni, básník pak hudebnímu skladateli. Tento důraz na melodickou jednotu verše si žádal jistou revizi jeho písemného záznamu. Bělyj si ve zmíněném programovém úvodu stěžuje na neexistenci znaků, jež by byly s to v poezii vyjádřit intonační architekturu verše, a přistupuje proto ke způsobu zápisu, jež nazývá intonační kresbou. Ta jako by nahrazovala notový zápis. Jednotlivá slova verše jsou stupňovitě s výraznými rozestupy rozmístěna na ploše stránky. Slova

¹³ „Первые произведения возникли как попытки иллюстрировать юношеские музыкальные композиции. Я мечтал о программной музыке; сюжеты первых четырех книг, мною вынутых из музыкальных лейтмотивов, названы мной не повестями или романами, а Симфониями. [...] Отсюда их интонационный, музыкальный смысл, отсюда и особенности их формы, и экспозиция сюжета, и язык.“

¹⁴ „Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que mont ou descend l'intonation.“ (MALLARMÉ 1945: 455)

s nejsilnějším intonačním důrazem stojí zarovnána k okraji stránky nebo vydělena pauzami v podobě pomlček, slova se slábnoucí intonací jsou vzdálena okraji a posunuta dále do prostoru.

Слышу утрами —
Зовы
Я...
Вижу — огни: —
— Дни —
 Бирюзовые,
 Полные смысла...
Кругом меня —
Березовые
Пни;
И —

— Перламутровые пни;
 И —
 — Перламутрами
 Униженные,
 Розовые —
 — Крыля коромысла.

(BĚLYJ 1922: 17-18)

Bělého melodický verš představuje poezii obklopenou tichem, jak ji vykládal a realizoval Mallarmé: „Bílá místa’, která mají svou důležitost, nejprve zarazí; tvorba veršů však si je vyžadovala kolem sebe jako ticha...“¹⁵ (MALLARMÉ 2002: 7)

Na první pohled také vizuálně předjímá stupňovité uspořádání veršů Vladimira Majakovského, z něhož vychází také poezie Vsevoloda Někrasova. Jak však podotýká Gerald Janeček, Bělyj vizuálnímu prvku nikdy nepřidává vlastní hodnotu, považuje jej vždy pouze za prostředníka zvuku (viz JANECEK 1984: 57). K tomu i sám Bělyj poznamenává, že vizualitu své tvorby vnímá jen v intencích nevyhnutelné nutnosti: „...svou uměleckou prózu si nepředstavuji bez znějícího hlasu a všemožně se snažím rozmístěním a všemi pomíjivými způsoby tiskařského umění vložit inotnaci jakéhosi mluvčího vyprávějího čtenáři text. Ve čtení očima, které považuji za barbarství, neboť

¹⁵ „Les ‘blancs’ en effet, assument l’importance, frappent d’abord; la versification en exigea, comme silence alentour...“ (MALLARMÉ 1945: 455)

umělecké čtení je vnitřním vyslovováním a především *intonací*, ve čtení očima jsem nemyslitelný; ovšem čtenář letící zrakem po řádku mě také nezajímá.“¹⁶ (BĚLYJ 1988a: 13) Nehledě na služebnou roli vizuálního komponentu v literární tvorbě Andreje Bělého, je patrné, že do ní, narozdíl od hudby, proniká v podobě svébytného jazyka jiného uměleckého druhu, že přestává být překladem.

2.2 Předpoklady obratu k obrazu

...vítězství oka nad sluchem, vichr světového malířství a hustého zvuku, který již do jediného uzle
svázal oči a uši kontinentu...
Velemir Chlebnikov

Definitivně měla různá umění potenciál překladovosti s její nucenou omezeností ztratit teprve v tvorbě ruských kubofuturistů. Zde je na místě připomenout, že avantgardu jsme s ohledem na tvrzení Jeana-Françoise Lyotarda definovali mimo jiné jako umění důrazně soustředěné na svůj vlastní jazyk. Jednotlivé umělecké oblasti tudíž neměly být propojovány ve snaze vyjádřit například jazykem literatury též konečný vjem, který je vyjadřován jazykem hudby nebo malířství. Syntéza měla být absolutní („oči a uši svázané do jediného uzle“) – měla být splynutím jazyků různých umění. Splynutím, v němž překlad ztrácí svůj smysl, neboť v takové situaci existuje pouze jediný všem srozumitelný jazyk. V roce 1919 vystupuje Velemir Chlebnikov s požadavkem písemného jazyka společného pro všechny obyvatele planety a obrací se přitom v duchu Majakovského diktatury oka právě k malířství: „...vytvořit společný písemný jazyk, společný pro všechny národy třetího satelitu Slunce, vybudovat písemné znaky, pochopitelné a přijatelné pro celou lidstvem osídlenou hvězdu, ztracenou ve světě. [...] Malířství vždy hovořilo jazykem dostupným všem. [...] Abeceda společná pro mnohé národy je stručným slovníkem prostorového světa, který je, malíři, tolik blízký vašemu

¹⁶ „...свою художественную прозу я не мыслю без произносимого голоса и всячески стараюсь расстановкой и всеми бранными способами печатного искусства вложить интонацию некоего сказывателя, рассказывающего текст. В чтении глазами, которое считаю я варварством, ибо художественное чтение есть внутреннее произношение и прежде всего *интонация*, в чтении глазами я – бессмыслен; но и читатель, летящий глазом по строке, не по дороге мне.“

umění a vašemu štětcí.“¹⁷ (CHLEBNIKOV 2005: 153, 155-156) Ačkoli obdobný požadavek: „Aby se psalo a dívalo v jediném okamžiku!“¹⁸ (KRUČONYCH – CHLEBNIKOV 2001: 137) zazněl již v manifestu *Slovo kak takovoje* (Slovo jako takové, 1913) – psaní a jeho zření se mělo proměnit v jediný nerozlučný akt, jenž je třeba vnímat synchronně, v prostorově definované přítomnosti.

Prozatím odhlédněme od radikálnosti a utopičnosti podobných prohlášení a soustředme se na popis vztahů literatury a výtvarného umění v období první vlny ruské avantgardy, o níž její současník a jeden z jejích prvních teoretiků a historiků Nikolaj Chardžijev napsal, že sotva by bylo možné v dějinách umění nalézt jiné období, ve kterém by se poezie a výtvarné umění prolínaly v takové míře jako v první avantgardě (viz CHARDŽIJEV 2008: 16). Na zjevnou souvislost literatury s malířstvím upozorňuje také samotný termín kubofuturismus, kterým autoři dobových kritických statí vyjadřovali fakt těsné spolupráce tehdejších futuristických básníků s kubistickými malíři.

Vzájemnou provázanost odlišných uměleckých oblastí v prvních dvou desetiletích 20. století je možné objasnit také tím, že značná část kubofuturistických básníků (V. Majakovskij, D. Burljuk, A. Kručonych, J. Guro, I. Zdaněvič a další) přešla k poezii z výtvarného umění, celé řadě z nich se dostalo výtvarného vzdělání, někteří se pak paralelně s literární tvorbou věnovali i tvorbě výtvarné. Jekatěrina Ďogoť tyto avantgardisty dokonce označuje za „malíře, pracující ve formě textu“ (ĎOGOŤ 2002: 18). Její výrok vzhledem k uvedeným autorům chápeme však spíše jako nadsázku. Určující roli v jejich tvorbě hraje literatura i přesto, že se její neodmyslitelnou součástí stávají zároveň postupy, metody a jazyk výtvarného umění (viz KRUČONYCH 2006: 49-50).

Počátek 20. století tak znamenal určitý převrat ve vztahu mezi dosavadní dominantní rolí literatury a jí podřízenými dalšími uměleckými oblastmi – především výtvarného umění: „Nejen, že literatura ve druhé polovině 19. století za sebou malířství ‘vedla’, do jisté míry ho také svým vlivem dusila. [...] Teprve, když se výtvarné umění

¹⁷ „...создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире. [...] Живопись всегда говорила языком, доступным для всех. [...] Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира, такого близкого вашему, художники, искусству и вашей кисти.“

¹⁸ „Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!“

rozešlo s literaturou a získalo vlastní osobitost, mohlo [...] znovu vstoupit do tvůrčího vztahu s uměním slova, tentokrát ovšem na nové rovnoprávné půdě,¹⁹ (KOVTON 1989: 27-28) píše Jevgenij Kovtun. Jeho slova se nápadně shodují s již citovanými tezemi Erika Bulatova, pro kterého se narativnost a literárnost výtvarného umění stávají výsadními rysy ruského malířství, jeho „místním koloritem“. Také Bulatov, jako svébytný dědic klasické avantgardy, se však ve své výtvarné tvorbě užívající slov snaží hledat čistě výtvarný jazyk. „Ne, nikoli literární, ale vizuální obraz slova, jeho vztah k vnějšímu světu a prostoru obrazu, jsou tématem tohoto obrazu,²⁰ (BULATOV 2006b: 199) komentuje Bulatov svůj cyklus dvanácti obrazů *Vot* (Hle, 1999-2005), do nichž jsou zapojena slova, vyňatá převážně z poezie Vsevoloda Někrasova.

Na přelomovost vzájemného vztahu mezi literaturou a výtvarným uměním poukazuje také teoretik a historik kubofuturistické knihy Vladimir Poljakov: „Vždyť poprvé za dlouhá léta existence ruského umění se poezie a obecněji literatura, dříve bezvýhradně diktující své zákony jiným druhům umění, dostala pod vliv průzkumů nového malířství.“²¹ (POLJAKOV 2007: 19) Změna pozic a nově nastolená vedoucí úloha malířství byla dána také větší dostupností evropského modernistického výtvarného umění v tehdejší Rusku. Kromě dvou reprezentativních sbírek moskevských sběratelů Sergeje Ščukina a Ivana Morozova, v nichž bylo zastoupeno evropské malířství počínaje impresionismem a konče nejnovějšími fauvistickými a kubistickými pracemi, byla v Rusku – nejen v Moskvě a Petrohradě, ale také v mnoha provinčních městech – v letech 1908 až 1913 k vidění řada výstav, na nichž byla postupně představována v podstatě všechna významná jména francouzské a německé moderny. Je na místě podotknout, že podobnou roli pro autory druhé avantgardy později sehrálo rovněž několik výstav západního umění, které probíhaly v Moskvě v letech 1957 až 1962 – znovu byli po letech vystaveni francouzští impresionisté, poprvé se v Rusku objevily také obrazy amerického

¹⁹ „Во второй половине XIX века литература не только ‘вела’ за собой живопись, но в известной мере и подавляла ее своим влиянием. [...] Только разойдясь с литературой и обретя собственную специфику, изобразительное искусство [...] смогло вновь вступить в творческое взаимоотношение с искусством слова, но уже на новой, равноправной почве.“

²⁰ „Нет, не литературный, а визуальный образ слова, его связи с внешним миром и с пространством картины являются темой этой работы.“

²¹ „Ведь впервые за долгие годы существования русского искусства поэзия и – шире – литература, прежде беспрекословно диктовавшая свои законы другим видам искусства, оказалась под влиянием поисков новой живописи.“

a francouzského abstraktního expresionismu. S obdobnou mírou novosti jako západní umění byly v šedesátých letech 20. století poprvé po dlouhé pauze vystaveny také ruské kubofuturistické knihy.²²

Obeznamenost ruských avantgardistů obou vln s moderním evropským uměním je nesporná. Stejně tak nezpochybnitelná je i jejich orientace na západní modernu v jejich vlastní tvorbě. „Dívali se (ruští avantgardní malíři první vlny – pozn. A. M.) výhradně na Francii, učili se u Francouzů a vůbec se s tím netajili. Ale jak rychle se všemu naučili a výsledek nebyl vůbec francouzský!“²³ (BULATOV 2006a: 17) poznamenává Bulatov.

Ačkoli ruští futuristé ve svém prvním manifestu *Políček veřejnému vkusu* demonstrativně spálili veškeré mosty spojující je s minulostí, ve skutečnosti si ke svým předchůdcům hledali pouze jiné cesty – nově četli a přehodnocovali autory, kteří byli současníky předešlých pokolení a ti se tak z minulosti dostávali do bezprostřední současnosti. Nikoli náhodou symbolista Valerij Brjusov ve druhém vydání antologie *Francuzskije liriki XIX veka* (Francouzští lyrikové 19. století, 1913) prohlásil Arthura Rimbauda za „prvního futuristu“: „Narušování tradic, které je základem jejich poezie, je smělou výzvou celému uspořádání současného života, ‘měšťáctví’ společnosti, ‘lhostejnosti’ umělců. Z mnoha důvodů je možné A. Rimbauda nazvat ‘prvním futuristou’. Rimbaudova poezie je velmi osobitá co se týče jazyka, myšlenek i tvůrčích postupů. Je v ní mnoho chlapeckého vzdoru, mnoho nesouvislých vizí, vyvolaných užíváním hašiše, ale je v ní především neopakovatelná bezprostřednost, jemná všímavost, obdivuhodné mistrovství slova.“²⁴ (BRJUSOV 1913: 262)

²² Na dlouho poslední možností veřejně spatřit kubofuturistické knihy byla výstava s názvem Umění epochy imperialismu, která proběhla v Leningradu v roce 1932. Nového vystavení se tyto knihy, jež prakticky zmizely z muzeí, dočkaly teprve v roce 1968, opět v Ruském muzeu v tehdejším Leningradu.

²³ „Они (русские авангардисты первой волны – примеч. А. М.) смотрели только на Францию, учились у французов и вовсе этого не скрывали. Но ведь как быстро выучились, и результат получился совсем не французский!“ (BULATOV 2009: 163)

²⁴ „Нарушение традиций – основной принцип их поэзии – дерзкий вызов всему современному укладу жизни, ‘мещанству’ общества и ‘бесстрастности’ художников. По многим причинам А. Рэмбо можно назвать ‘первым футуристом’. Поэзия Рэмбо крайне своеобразна, по языку, по мыслям, по приемам творчества. В ней много мальчишеского задора, много бессвязных видений, вызванных употреблением гашиша, но есть неподражаемая непосредственность, тонкая наблюдательность, изумительное мастерство слова.“

K hledání souvislostí a paralel napříč dějinami i kulturami, k soustředěnosti času do jediného přítomného okamžiku rozlévajícího se do prostoru, připojuje Jekatěrina Ďogoť poznámku o tom, jak sám sebe vnímá avantgardní umělec: „Avantgardní umělec na sebe nepohlíží jako na tvůrce nového směru, je však objevitelem nějakého objektivně existujícího zákona, proto ani nepotřebuje přímé žáky, jako spíše mimovolné straníky, jejichž existence by dokazovala jeho oprávněnost.“²⁵ (ĎOGOŤ 2002: 39) Dodejme, že právě v tomto „objevování již existujících objektivních zákonů“ spatřuje avantgardní umělec svou novost – v této své manipulativní hře se pasuje na jejich prvního objevitele. Stejně tak jako se sám staví i do role prvního tvůrce jazyka: „Umělec spatřil svět nově a jako Adam dává všemu svá jména.“²⁶ (KRUČONYCH 2006: 287)

Zmíněné hledání přívrženců namísto budování jakési umělecké školy rovněž souvisí se vztahem ruské avantgardy k minulosti. Ten znamená její popření v lineárně trvajícím čase, které je zároveň jejím umístěním do chaoticky organizovaného prostoru, definovaného pouze svou přítomností. Zrušení minulosti v pojetí ruských futuristů tak znamená v první řadě odmítnutí chronologie a odsud vyplývající syntézu historie, která je soustředěna do jediného momentu nepřetržité synchronicity událostí. Díky tomu je pak skutečně možné pasovat Arthura Rimbauda, který by měl v časové posloupnosti hrát spíše roli učitele, do role futuristy, společně smýšlejícího současníka ruských kubofuturistů. Současnost jako by se již neodehrávala pouze v čase, ale také v prostoru bez ohledu na státní a jiné hranice.

V manifestech ruských futuristů čteme analogickou touhu po osvobození slov ze zajetí morfologických, syntaktických i ortografických pravidel jako u italských futuristů. Pravopis, zmíněný jako poslední, hrál v ruském prostředí obzvláště významnou roli a bezprostředně souvisí s vizuální stránkou textu. Zatímco v předmluvě k druhému sborníku *Sadok suděj* (Sádka soudců, 1913) jeho autoři odmítají pravopis jako takový ve jménu osobní svobody a dopouštějí autorskou libovůli v psaném textu, Nikolaj a David Burljukové byli ve svých požadavcích týkajících se ruského pravopisu v mnohém konkrétnější: „Pro mnohé pocity jsme němí, přerostli jsme korzety Petrovské

²⁵ „Художник аванграда видит себя не создателем нового направления, но открывателем некоего объективно существующего закона, поэтому он нуждается не столько в прямых учениках, сколько в бессознательных сторонниках, чье существование доказывало бы его правоту.“

²⁶ „Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена.“

abecedy.“²⁷ (POETIČESKIJE NAČALA 2001: 136) Tento „korzet petrovské abecedy“, na nějž Burljuk útočí, znamená „graždanské písmo“ – pravopisnou reformu Petra I. zahájenou v roce 1708, která v duchu fonocentrického ideálu směřovala k maximálnímu přiblížení psaného textu k mluvenému projevu, stejně jako i následné pravopisné reformy prováděné s vědomím nevyhnutelné „chudoby psaného jazyka oproti mluvenému“ (viz BAUDOUIN DE COURTENAY 1912: 76). Petrovskou reformou bylo mimo jiné z církevněslovanského písma odstraněno několik dubletních znaků, majících jednotnou zvukovou podobu, z typografického hlediska byla cyrilice připodobněna latině. Byl zrušen koncept posvátnosti tradičního pravopisu a také samotného textu. Na místo tradice předávané písmem byla postavena efektivita psaného (jako důsledek víry ve všemohoucnost fonetického písma). Přesto v psaném textu zůstala řada znaků, jež nenalézala oporu v mluvené řeči. Nehledě na naprostou arbitrárnost vztahu mezi mluveným a psaným projevem, kterou v té době v pracích věnovaných ruskému pravopisu proklamoval I. A. Baudouin de Courtenay²⁸, byly nové reformy vedeny utopickou snahou, jež byla plně v souladu s dobovým fonocentrismem, s atmosférou všeobsahující syntézy, a která směřovala k proměně ortografie v co možná nejdokonalejší vizuální obraz mluvené řeči, v jakýsi slušivý oděv nebo dokonce tělo co nejvíce odpovídající duši.²⁹

²⁷ „Мы немы для многих чувств, мы переросли корсеты Петровской азбуки.“

²⁸ „Ve vnějším, mimolidském světě neexistuje žádný vztah mezi optickými jevy, které jsou označovány za písmo, a mezi akustickými jevy, označovány za jazyk.“ („Во внешнем, внечеловеческом мире нет никакой непосредственной связи между оптическими явлениями, подходящими под понятие письма, и между акустическими явлениями, подводимыми под понятие языка.“) (BAUDOUIN DE COURTENAY 1912: 3)

²⁹ V souvislosti s tím stojí za zmínku také poznámka Baudouina de Courtenay o tom, že všechny dosavadní způsoby písemného záznamu jsou ruskému jazyku cizí, jsou mu cizím oděvem: „...nedostatky ruského písma vzhledem k ruskému jazyku, lze vysvětlit tím, že toto písmo je tak říkajíc cizím šatem, šatem z cizích ramen, jež potřebuje přešít, zašít a zalátat.“ („...недостатки русского письма, в его отношении к русскому языку, объясняются тем, что это письмо является, так сказать, чужим платьем, платьем с чужого плеча, потребовавшим переделок, починок и заплаток.“) (BAUDOUIN DE COURTENAY 1912: 65).

V této metaforické poznámce můžeme číst upozornění na skutečnost, že do petrovských reforem ruský jazyk k písemnému záznamu používal církevněslovanskou cyrilici, po reformách pak písmo z typografického hlediska přizpůsobené latině.

Požadavky futuristů, které se týkaly pravopisu, tudíž zazněly v době, kdy byla diskuse o jeho reformě na denním pořádku. V roce 1904 se otázkou reforem, začala zabývat komise ustanovená Říšskou akademií věd, v níž mimo jiné zasedali I. A. Baudouin de Courtenay, A. A. Šachmatov a F. F. Fortunatov. Jejich práce byla přerušena revolucí roku 1905. Diskuse týkající se pravopisných reforem byla znovu obnovena teprve v roce 1912. Pravopisná reforma byla definitivně přijata v letech 1917 až 1918.³⁰

2.3 Psaný text jako obraz mluvené řeči

V diskusi o reformování ruského pravopisu je pro nás podstatná především soustředěnost na vizuální přenos mluvené řeči na plochu papíru a do jeho prostoru. Alfabetické písmo – a na tomto místě nikoli rukopis s jeho individuálními odchylkami a také jistou mírou diskrétnosti, ale spíše písmo ve své typografické podobě – se mělo na základě těchto reforem stát co nejuvěrnější obrazovou podobou nahlas pronášeného slova namířenou k ideálu fonologického písma, v němž je každý prvek mluveného řetězu zastoupen jedním znakem, a které již v té době zpochybňoval Ferdinand de Saussure (viz SAUSSURE 2007: 67-70). Ujijeme-li metafory Baudouina de Courtenay, mělo být takové písmo téměř neviditelným šatem znějícího slova.

Tento v podstatě utopický požadavek se ve svém díle souběžně s probíhajícími reformami pokoušeli realizovat také kubofuturisté. Jejich úsilí vložit do psaného textu individuální intonaci, zabarvení a melodiku hlasu ovšem paradoxně poutalo pozornost k oděvu, který měl zůstat nepovšimnutý, k vizuálním kvalitám textu, které v jejich díle vystoupily jako zcela autonomní systém. Ústředním médiem, v němž kubofuturisté tyto pokusy o přenesení znějícího, živého a individuálního slova do písma uskutečňovali, médiem, jež by v sobě neslo, v terminologii Baudouina de Courtenay, „psaně-zrakový“ záznam „proneseně-sluchový“ prvků, se stala kniha. Kniha chápána jako věc, jako svébytný umělecký předmět, jako artefakt.³¹ Kniha, která pro ruské kubofuturisty

³⁰ Podrobněji o reformách ruského pravopisu v knize Taťjany Grigorjevové *Tri veka russoj orfografii* (Tři století ruského pravopisu) (GRIGORJEVA 2004).

³¹ Na toto futuristické pojmání umění jako věci upozorňuje také Natalija Zlydněvová: „Je známo, že avantgardní umělci pojímali své novátorství především v plánu tvorby uměleckých děl jako věcí – základních předmětů jako sama příroda, osvobozených od jakýchkoli kulturních konotací.“ („Известно, что художники авангарда мыслили свое новаторство прежде всего в плане создания

představovala koncentrát veškerých jejich teoretických i praktických výzkumů (viz POLJAKOV 2007: 164).

Ačkoli se ve futuristické knize postupně rozmývá hranice oddělující ilustrátora od básníka, ve většině případů se i na ní podílelo více autorů – autor/autoři básnického textu a autor/autoři jeho (typo)grafické úpravy, jeho vizuální podoby – a každý z nich se přidržoval své vlastní umělecké oblasti. Knihu jako výsledný tvar této spolupráce je však skutečně možné považovat za jednolité celek, v němž se text a ilustrace vzájemně prolínají a stávají se neoddělitelnými. Ruší se v ní nerovnoprávnost mezi textem a ilustrací, která byla pokládána za jeho více či méně zdařilý doplněk, jež bylo možné případně vyjmout, aniž by se narušila struktura básnického díla (viz KOVTUN 1989: 220).

Specifikum ruské futuristické knihy narozdíl od italské nebo francouzské, přestože se západní futuristé v obdobné míře jako ruští věnovali typografickým experimentům, spočívá v její rukodělnosti a rukopisnosti, pro niž ruští futuristé razili zvláštní termín „samopismo“ (vlastnoruční písmo) – Velmir Chlebnikov pak výsledné knihy označoval jako „samoručnyje“ (vlastnoručné).

Ruská futuristická kniha byla paradoxně namířena proti knize v jejím tradičním pojetí. Proti knize, jež byla v průběhu staletí nejvlastnějším výrazem ruské kultury, proti knize jako nositeli jediné nezvratné pravdy. Ruskou futuristickou knihu je v podstatě možné označit za „antiknihu“. O odvěké sakrálnosti knihy se s jistou mírou ironie zmiňuje již A. S. Puškin: „Všiml jsem si, že ty nejneopodstatněnější soudy získávají váhu díky kouzelnému vlivu typografie. Stále ještě považujeme tištěný list za svatý. I nadále si myslíme: copak to může být hloupé nebo nespravedlivé? Vždyť je to přece otištěno.“³² (PUŠKIN 1949: 167) Ačkoli futuristé byli připraveni „svrhnout Puškina z parníku současnosti“, na němž se sami nacházeli, mohli si vzít tato jeho slova údivu nad bezmeznou důvěrou v typografickou pravdivost slova za svá. Mohla se stát impulsem pro jejich boj proti tradiční typografické neosobnosti nárokuje si jedinou objektivní

произведений искусства как вещей – предметов первичных, как сама природа, свободных от каких-либо культурных коннотаций.“) (ZLYDNĚVA 2008: 107)

Pojetí uměleckého díla v avantgardě (a také baroku) jako artefaktu se věnuje také Josef Vojvodík v knize *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda* (viz VOJVODÍK 2008: 25).

³² „Я заметил, что самое неосновательное суждение получает вес от волшебного влияния типографии. Нам все еще *печатный лист кажется святым*. Мы все думаем: как это может быть глупо или несправедливо? ведь это напечатано!“

pravdu, jíž futuristé hodlali nahradit rukopisem odrážejícím individuální vlastnosti či proměnlivé momentální nálady autora, případně písaře.

Na vzájemnou provázanost autorovy psychiky a způsobu zápisu, respektive prostředkování textu v písemné podobě nejednou ve svých teoretických statích upozorňovali Velemir Chlebnikov a Alexej Kručonych: „Existují dvě situace: 1) Že nálada mění rukopis během psaní. 2) Že rukopis osobitě proměněný náladou, prostředkuje tuto náladu čtenáři nezávisle na slovech.“³³ (CHLEBNIKOV 2005: 339) Z hlediska syntetického myšlení futurismu je pak ještě daleko podstatnější Chlebnikovovo prohlášení, utvrzující jednotu mezi autorem a čtenářem, předávanou právě rukopisem: „Spisovatelův rukopis ladí duši čtenáře na stejný kmitočet.“³⁴ (CHLEBNIKOV 1924: 52) V takovém případě stejně jako je možné knihu ruských futuristů prohlásit za „antiknihu“, je možné o jejich typografii hovořit jako o „antitypografii“.

Důraz na významotvornost rukopisu čteme také v předmluvě k druhé *Sádce soudců*: „Začali jsme dodávat obsah slovům podle jejich deskriptivní a *fónické charakteristiky*. [...] 5. Charakterizujeme podstatná jména nejen příjavnými jmény (jak se to dělávalo především do nás), ale také jinými slovními druhy a rovněž jednotlivými písmeny a číslicemi: [...] b) v rukopise tak předpokládáme součást básnického impulsu.“³⁵ (SADOK SUDĚJ 2001: 131) Rukopis tak narozdíl od typografické transkripce mluvené řeči není v tomto pojetí pouze jejím vizuálním záznamem, je jejím odrazem chápaným jako věc, tj. ve své hmatatelné podobě. Rukopis ve své rozmanitosti se futuristům stává jediným adekvátním přepisem mluvené řeči a „...je třeba rozlišovat mezi autorským rukopisem, rukopisem přepisovače a tištěnými písmy. Některá slova není v žádném případě možné tisknout, neboť vyžadují autorský rukopis.“³⁶ (POETIČESKIJE NAČALA 2001: 133) Tak jako při poslechu (autorské) recitace posluchač kromě slov vnímá také měnící se tón a intonaci hlasu, mimiku a gestikulaci recitátora,

³³ „Есть два положения: 1) Что настроение изменяет почерк во время написания. 2) Что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов.“

³⁴ „Почерк писателя настраивает душу читателя на одно и то же число колебаний.“

³⁵ „2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и *фонической характеристике*. [...] 5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами: [...] б) В почерке полагая составляющую поэтического импульса.“

³⁶ „...нужно различать авторский почерк, почерк переписчика и печатные шрифты. Иные слова никогда нельзя печатать, так как для них нужен почерк автора.“

sleduje i čtenář v autorském rukopise podobné nepatrné, leč mnohdy významotvorné proměny.

V ediční poznámce ke knize básní, poem a románů Alexeje Kručonycha, která vyšla v Petrohradě v roce 2001, její editor S. R. Krasickij otevřeně vyjadřuje skepsi vůči typografickým možnostem přetišťování kubofuturistických veršů z rukopisných knih, které se nepoddávají adekvátnímu překladu do typografického písma upozadujícího svou vizualitu (viz KRASICKIJ 2001: 409). Nejen že v jakémkoli pokusu o typografický přepis jsou z původní knihy Kručonycha vyjmuty ilustrace, jež mnohdy zasahují přímo do textů – rukopisné verše se prolétají se záměrně hrubými a neumělými kresbami, přestává existovat hranice mezi ilustrací a stejně tak čtenářovu zraku určenou podobou psaného textu – je narušen sám záměrný „ne-pořádek“, respektive „antipořádek“ uspořádání veršů na ploše stránky. Typografická alternativa Kručonychových textů se svou nevyhnutelnou lineárností je přes veškerou snahu o jisté zachování vizuálních kvalit (užívání různých typů písem, prostorová organizace textu na stránce aj.) soustředěna především na předání čistě slovesných významů. Ty mnohdy samy o sobě nejsou s to postihnout radikálnost a inovativnost celého textu.

Například první z futuristických knih – *Starinnaja ljubov* (Stará láska, 1912) Alexeje Kručonycha – je nespornou parodií na tradiční milostnou lyriku, ačkoli sám text může být vnímán jako neméně tradiční než jím parodovaný předmět. Vzpouru proti tradici – především zmiňované tradici knižní kultury – je možné spatřit teprve v souhře básnického textu s jeho výtvarnou podobou, již dal knize Michail Larionov. V dané futuristické knize je patrná ještě jistá hranice vedoucí mezi ilustrací, stojící na samostatné stránce nebo v záhlaví textu, a samotným básnickým lineárně plynoucím textem. Ačkoli již zde je zjevné, že Larionovovy kresby, nehrají konvenční roli doplňku k poezii a nejsou ani pokusem o její výklad nebo komentář jazykem výtvarného umění. Kresby jsou propojeny s básnickým textem způsobem záznamu shodným pro obě složky – slova i ilustrace jsou reprodukovány tímž litografickým perem. „Od dob Gutenberga, vynálezce knihtisku, se ilustrace a text začaly tisknout různými způsoby. Reprodukční techniky se postupně komplikovaly, zdokonalovaly, objevily se způsoby barevného tisku, ale zmizela organická jednota tiskové stránky a ilustrace, která byla vlastní ryteckým knihám předgutenbergovské doby. Litografické sborníky futuristů znovu

dosáhly této jednoty,³⁷ (KOVTON 1989: 108) doplňuje Jevgenij Kovtun. Takto dosažená celistvost písemného a obrazového materiálu je ještě vzdálena absolutní syntéze, k níž futuristé směřovali se značnou mírou utopismu ve svých následujících publikacích.

Tradiční rozhraničení ilustrace a básnického textu platí rovněž pro knihu básní s názvem *Igra v adu* (Hra v pekle, 1912). Autory básnického textu jsou Velemir Chlebnikov a Alexej Kručonych, vizuální podobu prvnímu vydání dala Natalie Gončarovová. Ilustrace jsou od textu psaného písmem napodobujícím tzv. poluustav, tj. rukopisné písmo slovanských manuskriptů, které se používalo od 13. století, odděleny zřetelnými geometricky pravidelnými ačkoli roztřesenými hranicemi, respektive rámečky samotných ilustrací, v nichž z černého pozadí ostře vystupují bílé postavy hrubě načrtnutých čertů, jež odkazují k tradici lubku. Záměrná syrovost materiálu s jeho primitivností orientovanou na lidové umění ani zde neznamena návrat do zavrhané minulosti, je spíše jejím přisvojením, zesoučasněním a zprostorováním.

Vzájemné prostupování literárního a výtvarného jazyka se stává zjevnějším teprve v následujících knihách, na nichž se Kručonych, kterého Kovtun označuje za inspirátora této živelné činnosti futuristů v oblasti litografických vydání, také podílel. Takovým je například sborník *Mirskonca* (Světodkonce, 1912-1913), Geraldem Janečkem považovaný za nejavantgardnější knihu ruské avantgardy. Autory jeho textů jsou opět Kručonych s Chlebnikovem, autory výtvarné úpravy Michail Larionov, Natalie Gončarovová, Vladimir Tatlin a Nikolaj Rogovin. Již sám název prozrazuje autorskou intenci převrátit dosavadní svět a s ním spojený pořádek vzhůru nohama, podívat se na něj od konce a možná i pozpátku. „Rozsekli jsme předmět! Začali jsme vidět svět naskrz. Naučili jsme se pozorovat svět od konce, těší nás tento převrácený pohyb (co se týče slova, všimli jsme si, že často *musí být čteno pozpátku aby nabylo hlubšího významu!*“³⁸ (cit. podle KOVTUN 1989: 175) prohlašuje Kručonych.

³⁷ „Со времен Гутенберга, изобретателя наборных шрифтов, иллюстрации и текст стали печататься разными способами. Репродукционные техники постепенно усложнялись, совершенствовались, появились способы цветной печати, но исчезло органическое единство печатной страницы и иллюстрации, которое было присуще цельногравированным книгам догутенберговских времен. Литографированные сборники футуристов вновь обрели это единство.“

³⁸ „Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь. Мы научились следить мир с конца, нас радует это обратное движение (относительно слова мы заметили, что часто *его можно читать с конца, и тогда оно получает более глубокий смысл!*).“

Některé texty v knize jsou obráceny o devadesát stupňů, jiné stojí na listu stránky diagonálně, další jsou psány zrcadlově – spolu s ilustracemi jsou otištěny na dvou různých laciných a nekvalitních druhích papíru. Ovšem toto nové uspořádání knihy a spolu s ním i světa, který je obsažen v jejím názvu, neznamena naprostý chaos, ale spíše jakýsi „ne-řád“ nebo „antiřád“, který představuje popření dosavadního fonocentrického řádu. *Světodkonce* v kontextu ruské futuristické knihy reprezentuje maximální vzepření se lineární normě (fonetického) písma, předznamenává konec lineárního písma a spolu s ním také konec knihy v jejím tradičním pojetí: „Konec lineárního písma je skutečně koncem knihy i přesto, že se doposud právě do knihy s větším či menším úspěchem daří umísťovat nová písma – literární i teoretická. Přitom nejde ani tak o to svěřit knižní vazbě nevydané rukopisy, jako spíše o to, abychom si nakonec přečetli to, co už bylo v jiných svazcích napsáno mezi řádky. Proto když začínáme psát nelineárně, čteme zároveň již napsané, jen jinak uspořádané v prostoru.“³⁹ (DERRIDA 1967: 129-130). Čtení mezi řádky v tomto Derridově výroku nemá jen svou metaforickou platnost, znamená také čtení vedle a kolem těchto řádků, čtení v rozlehlém prostoru stránky, do nějž jsme ve *Světodkonce* nelítostně vrženi. Znamená aktivní zapojené „bílého“ prostoru, který obklopuje text, do výsledné interpretace. Právě toto čtení „mezi řádky“ se stává ústředním pro naše pojetí vizualizace poezie Vsevoloda Někrasova v kapitole *Ekologie textu: vidět ticho*.

Rukopisný text se na stránkách *Světadkonce* střídá s textem natištěným zelenými razítky, v němž (znovu rukou) bývají zvýrazňována jednotlivá písmena, která vystupují z pomyslného řádku. Samy řádky se na ploše stránky ubírají nejrůznějšími směry. A nejsme-li s to zbavit se lineární představy uspořádání textu v řádcích, musíme připustit, že každé slovo pak stojí na svém vlastním řádku, nakloněném pokaždé jiným směrem. Navíc ani jednotlivá ručně tištěná nebo psaná písmena nejsou s to plně respektovat tuto ohraničující linku řádku. Samostatná písmena jsou také často zakomponována do ilustrací stojících na zvláštních listech – na Larionovově ilustraci, která může být chápána jako portrét vztahující se k následující básni Alexeje

³⁹ „La fin de l'écriture linéaire est bien la fin du livre, même si aujourd'hui encore, c'est dans la forme du livre que se laissent tant bien que mal engañer de nouvelles écritures qu'elles soient littéraires ou théoriques. Il s'agit d'ailleurs moins de confier à l'enveloppe du livre des écritures inédites que de lire enfin ce qui, dans les volumes, s'écrivait déjà entre les lignes. C'est pourquoi en commençant à écrire sans ligne, on relit aussi l'écriture passée selon une autre organisation de l'espace.“

Kručonycha, čteme skupiny hlásek „ACH“ a „ME“, doslova plovoucí v prostoru a zjevně odkazující ke jménu, jímž se Kručonychova báseň otištěná na další stránce otvírá: „ACHMET“. Zároveň i samy ilustrace prostupují básněmi, takže mnohdy je téměř nemožné najít mez, kde končí obrazový doprovod a kde začíná sám text. To se týká především jedné z „nejnečitelnějších“ básní Velemira Chlebnikova, kterou doprovázejí ilustrace Nikolaje Rogovina, v nichž tenké linky roztřesené kresby podobné písmenům ruské abecedy vstupují a zasahují do básnických textů jako by ve snaze posouvat a rozšiřovat jejich vlastní význam.

Zopakujme, že všechny zmíněné postupy, pro které mohla být tato kniha označena za výsostně avantgardní, jsou namířeny proti ustálené knižní tradici – narušují linearitu textu (pokud čtenář uposlechne Kručonychovy výzvy obsažené v názvu knihy, může ji číst od konce – zde však nikoli ve smyslu palindromického uspořádání textu – stejně tak může jednotlivé texty číst napřeskáčku, i po samotné ploše stránky se může pohybovat se značnou mírou svobody), mažou hranice mezi textem a ilustrací, vyvracejí nezvratnou pravdivost typografického textu, neboť jeho každé nové rukopisné přepsání do něj vnáší jiné, momentální významy. Tyto postupy potvrzují označení futuristické knihy za „anitiknihu“, nad níž si tehdejší čtenář musel nutně klást otázku, jsou-li toto ještě verše. Sergej Treťjakov takovému čtenáři ve stati věnované Alexeji Kručonychovi nekompromisně odpověděl: „Ne, to nejsou verše. Jsou to kresby; převládá v nich grafika, avšak grafika písmen, která s sebou v podobě doprovodu nese pocity zvuků, nárůsty asociací spojených s řečovými zvuky.“⁴⁰ (TREŤJAKOV et al. 1923: 6)

Ačkoli označení veršů z futuristických knih za kresby zní spíše jako zjednodušení nebo hyperbola, upozorňuje na jednu velmi podstatnou stránku propojení textu a ilustrace, o které se ve svých rukopisných knihách pokusili futuristé. A tou je fakt, že jejich knihy jsou namířeny proti chápání literatury jako umění trvajícího a uzavřeného výhradně v čase. V roce 1922 Chlebnikov píše v dopise Petru Mituričovi: „Pocit času mizí a čas se pohybuje na poli před sebou a na poli za sebou, stává se na svůj způsob prostorem.“⁴¹ (cit. podle CHALUPECKÝ 1998: 263) Kručonychova a Chlebnikovova

⁴⁰ „Нет, это не стихи. Это рисунки; в них преобладает графика, но графика буквенная, несущая с собою в качестве аккомпанемента ощущение звучаний и наросты ассоциаций, сопряженных с речезвуками.“

⁴¹ „Чувство времени исчезает и оно походит на поле впереди и поле сзади, становится своего рода пространством.“ (CHLEBNIKOV 2005: 213)

poezie se tak na stránkách *Světaodkonce* vlévá do prostoru, uzurpuje si plochu stránky, přechází do kreseb, ve kterých postupně ztrácí své čistě časové a také lineární vymezení, a staví se na roveň obrazu, který je zrak s to pojmout v jediném okamžiku. Právě tuto charakteristiku můžeme považovat za zásadní také při zkoumání tvorby druhé avantgardy, v níž se propojení literatury s výtvarným uměním odehrává především na úrovni prostoru, který si literatura svévolně přisvojuje, který organizuje, konstruuje a dekonstruuje. Když Jekatěrina Ďogoť říká, že: „...Malevič redukoval vizuální formu na písmeno, Kručonych pak písmeno rozpouštěl ve vizualitě,“⁴² (ĎOGOŤ 2002: 33) musíme toto rozpuštění textu v obraze chápat jako znejistění a rozmazání hranic mezi literaturou a výtvarným uměním, jako snahu literatury uniknout své časovosti do prostoru.

Časoprostorovou orientaci futuristické poezie zjevně dokládá také raná tvorba Vladimira Majakovského, která jako by prostor doslova okupovala – v případě Majakovského deklamativních veršů rovněž v přímém smyslu (viz KRUČONYCH 2006: 179-180). Pronikáním poezie do prostoru ovšem nerozumíme pouze Majakovského touhu po dobytí životního, sociálního prostranství zabydleného co největším počtem posluchačů. Myšleno je jím především pronikání poezie do prostoru vymezeného stránkou knihy, její plochou a jejími okraji, a to i přesto, že Majakovskij bývá často označován za výsadního řečového básníka, za básníka hlasu.

V poezii Andreje Bělého jsme viděli, jak zvukovost recitované poezie může být velmi těsně provázána s jejími vizuálními kvalitami v psané formě. V případě Majakovského textů psanost již neznamena rukopisnost, jakou jsme pozorovali na několika příkladech z knižní tvorby zastoupené převážně texty Alexeje Kručonocha a Velemira Chlebnikova. Pozdržíme-li se ještě u futuristické knihy jako celku, jako jednoty ilustrace/grafiky a textu, musíme se obrátit k druhé knižní publikaci Majakovského, k jeho tragédii s názvem *Vladimir Majakovskij*, jejíž vydání z roku 1914 výtvarně upravili Vladimir a David Burljukové.

Typografická podoba textu čtenáře při prvním zběžném pohledu doslova udeří do očí – z textu tragédie vystupují polotučně, tučně nebo kurzívou vytištěná písmena, někdy i celá slova, verzálky se střídají s minuskulemi, patková písmena s bezpatkovými atd. Nikolaj Chardžijev nazývá tuto vizuální směsici ornamentální montáží nezávislou na smyslu samotného literárního textu (viz CHARDŽIJEV 2008: 345). Nutno však

⁴² „...Малевич сводил визуальную форму к букве, Крученных же растворял букву в визуальности.“

podotknout, že Burljukové ve svém typografickém ztvárnění tragédie nesledují ornamentální nebo dekorativní principy, jež jsou ze své samoúčelné podstaty cizí požadavkům futuristů. Jejich pojetí představuje segmentování v písmě zachyceného textu na rytmické celky. Jednotlivá slova a písmena vydělená z celistvého proudu použitím různých druhů písem v sobě nesou nejen smyslové, ale především intonační důrazy, grafická podoba tragédie vytváří autonomní rytmické členění, které je nezávislé na Majakovského dynamickém mluvním verši. Typografické důrazy se proto nemusejí vždy shodovat s důrazy v intonaci mluvené řeči. Dodávají psanému textu vlastní rytmus, který stejně jako rytmus mluvního verše Majakovského rozbíjí ustavenou tradici. Tak jako je na místo pravidelného rozměru postavena běžná intonace hovorové řeči, v grafické podobě jsou mnohdy zvýrazněna záměrně „nepoetická“ slova. Hovorovost Majakovského poezie je tudíž osobitým klíčem k ní samé bez ohledu na způsob záznamu – ať už je jím zvuková nahrávka nebo písemný záznam. Když Nikolaj Chardžijev píše, že v Majakovského publikovaných verších je rytmicko-syntaktická struktura verše komplikována jejich grafickou kompozicí (viz CHARDŽIJEV 2008: 148), musíme namítnout, že je to právě grafická kompozice, která v písmu vyjadřuje tuto rytmicko-syntaktickou strukturu mluveného slova – slova, které se futuristé v čele s Alexejem Kručonychem snažili rozbít na jednotlivé části⁴³, na jeho fakturu, kterou Kručonych charakterizuje jako „...**dělání** slova, konstrukce, navrstvení, nahromadění, rozmístění slabik, písmen, slov takovým nebo jiným způsobem.“⁴⁴ (KRUČONYCH 2006: 298) Majakovského rozbíjení a roztínání slov však nevedlo k tvorbě neologismů doplňujících nekonečný slovník zaumného jazyka. Jím rozbitá slova spíše podtrhují svou vlastní fakturu, jednotlivé části, z nichž sestává slovo jako celek. Do popředí vystupují zvukové kvality slova, jež se, zaznamenaný na papíře, proměňují v kvality vizuální. Jako například

⁴³ O rozbíjení slova Kručonych s Chlebnikovem píše již ve svém manifestu *Slovo jako takové*: „...malíři budětljané rádi používají části těl, řezy, a budětljané básníci rozsekaná slova, půlslova a jejich podivná a vynalézavá spojení (zaumný jazyk), čímž je dostiženo největší expresivity a tím se liší jazyk lavinovitě současnosti ničící dřívější mrtvý jazyk...“ („...живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрими сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности уничтожившей прежний застывший язык...“) (KRUČONYCH – CHLEBNIKOV 2001: 140)

⁴⁴ „...**делание** слова, конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов.“

v tomto smyslu emblematické básni *Iz ulicy v ulicu* (Z ulice do ulice, 1913), která začíná verši:

у-
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы.
(МАЖАКОВСКИЈ 1955: 38)

Rozseknuté slovo „u-lica“ (ulice) ztrácí svůj původní význam a stává se výraznou tváří („lico“) dog a let. Znovu na dvě poloviny rozbité slovo „rez-če“ (výrazněji, ostřeji) a za ním následující slovo „če-rez“ (přes), jež ho v opačném, anagramatickém pořádku opakuje, svou zvukovou ostrotou („rez“ může být čteno tako jako ve významu řez) upozorňuje na básníkovu práci dřevorubce, respektive slovorubce, který na sebe vrství jednotlivá naštípaná polínka slov. Majakovskij ve svých raných verších přenáší principy kubismu z malířství do poezie. Na stejném principu je založena také Majakovského minimalistická báseň *Isčerpivajuščaja kartina vesny* (Vyčerpávající obraz jara, 1913):

Листочки.
После строчек лис -
точки.
(МАЖАКОВСКИЈ 1955: 50)

Lístky se tu po liniích řádků lišek mění rozseknutím úvodního slova-verše v tečky. Jako by v tomto textu Majakovskij otevřeně deklaroval obrat od tradičního fonocentrismu s jeho vírou v lineární plynutí. Linearita je zde soustředěna do jediné tečky, je minimalizována do jediného přítomného bodu pevně zasazeného do prostoru.

V Majakovského poezii to však nejsou pouze slova, jež zaznamenala tento přesný úder sekýrou. Majakovskij rozbíjí rovněž verš na co nejelementárnější části, které jsou s to podržet si svou zvukovou celistvost a souvislost s veršem předcházejícím, což zjevně vidíme v básni *Utro* (Ráno, 1912):

Угрюмый дождь скосил глаза.
А за
решеткой
четкой
железной мысли проводов -
перина.
И на
нее
встающих звезд
легко оперлись ноги.
Но ги-
бель фонарей,
царей
в короне газа,
для глаза
сделала больней
враждующий букет бульварных проституток.
И жуток
шуток.
клюющий смех -
из желтых
ядовитых роз
возрос
зигзагом.
За гам
и жуть
взглянуть
отрадно глазу:
раба
крестов
страдающе-спокойно-безразличных,
гроба
домов
публичных

восток бросал в одну пылающую вазу.

(МАЖАКОВСКИЈ 1955: 34-35)

Minimalizace verše, v němž se konkrétní podstatná jména rýmují s předložkami, které se logicky vztahují teprve k verši následujícímu, verš, v němž se rýmují osamocené stojící slova, vede zároveň také k vizualizaci poezie. Proud sekané řeči je ve své grafické podobě vnímán jako sloupec nahromaděných předmětů pozorovaných v daném textu rozespalým okem: mříží, elektrického vedení, pouličních lamp, jedovatě žlutých růží, veřejných domů, váz, v nichž se celé toto skladiště odráží. Takové vršení předmětů segmentovaných do vlastních veršů zřetelně předjímá postupy konkrétní poezie šedesátých let, která z Majakovského tradice rozbíjení verše a hromadění slov-předmětů vyrůstala. V poezii Majakovského sledované v chronologické posloupnosti však můžeme pozorovat jistý pohyb zpět k souvislému verši. V tomto ohledu Gerald Janeček upozorňuje na podstatný rozdíl mezi tradičně pojímaným lineárním veršem a Majakovského veršem stupňovitým – verš zde přestává tvořit souvislou linii řádku, mění se v klesající stupínky pomyslného schodiště. Slova stojící na různých stupínkách si ponechávají jistou míru své samostatnosti, patří však zároveň do jednoho celistvého veršového celku narozdíl od básní zaznamenávaných do slupců, v nichž je co nejmenšímu segmentu ponechána naprostá nezávislost. Poprvé se tento stupňovitý záznam veršů bezprostředně určený čtenářovu zraku v poezii Majakovského objevil v poemě *Pro eto* (O tom, 1923)

[...]

Лубянский проезд.

Водопьяный.

Вид

вот.

Вот

фон.

В постели она.

Она лежит.

Он.

На столе телефон.

„Он“ и „она“ баллада моя.

Не страшно нов я.

Страшно то,

pro sluch' stát se 'rýmy pro oko'.⁴⁶ (GASPAROV 2001: 60) Jako v případech, kdy se rýmují doslova palindromické obraty z citované básně *Z ulice do ulice* – „rez – / če. / Če – / rez. –“, v nichž je rým pociťován neméně také při čtení očima.

Majakovského vizuální experimenty s rozmístěním slov a jeho částí na ploše stránky jsou tak vždy provázány se zvukovou podobou dané básně, snaží se o co nejvěrnější převod, který se v důsledku mimovolně osamostatňuje. Své zvukové kvality si podrží také vizualizovaná poezie Vsevoloda Někrasova, jak uvidíme v kapitole *Raději intonace bez řeči než řeč bez intonace*.

Neméně intenzivní snahu poezie proniknout do prostoru, který se později stává doménou básníků druhé avantgardy, pozorujeme také v tvorbě Vasilije Kamenského, jenž pokračuje v ustavující se tradici futuristické knihy. Jeho kniha *Tango s korovami. Železobetonnyje poetry* (Tango s krávyami. Železobetonové poetry 1914), kterou v téže době jako Majakovského tragédii v obdobném experimentálním duchu výtvarně upravili Vladimir a David Burljukové, rovněž opouští rukopisné písmo a obrací se k typografickým pokusům nebo zde spíše hrám, které jsou bližší civilizační a technické tematice Kamenského veršů. Obrat k typografické sazbě ani zde knihu nezabavuje její provokativnosti, jež byla vlastní hrubým a záměrně neumělým rukopisným publikacím. Kamenského kniha má tvar pětiúhelníku a je vytištěna na tapetách s křiklavě barevným květovaným vzorem. Samy básně jsou vysázeny nejrůznějšími druhy a velikostmi písem, jež nejsou spojena s významy ani důležitostmi slov, dokreslují pouze celkovou neuspořádanost básnického textu – jsou doslova poetistickou hrou nejrůznějších stylů a způsobů zápisu, cirkusovým žonglováním významy, ve kterém je důležitá sama pestrost materiálu, nikoli jeho konkrétní smysl. Nenalzáme zde pokus o zachycení rytmu intonace, jako tomu bylo v Majakovského stupňovitých verších. Jedná se výhradně o rytmus vizuální podoby typografického textu, který přes veškerou svou neobvyklost až vyzývavost stojí svou geometričností proti ornamentálním tapetám, jež z hlediska rozložení textu na protější stránce mohou být vnímány jako kontrastní ilustrace.

Knihu otevírá báseň *Polet Vasi Kamenskogo na aeroplaně v Varšave* (Let Vasji Kamenského na eroplánu ve Varšavě), v jejímž názvu se bez ladu a skladu střídají minuskule s verzálkami, tučné písmo s kurzívou atd. Báseň je doprovázena autorským

⁴⁶ „Рифма – прием фонетический, рассчитанный на слух; но чем больше поэзия ориентируется не на устное исполнение, а на чтение глазами, тем больше и ‘рифмы для слуха’ имеют возможность превратиться в ‘рифмы для глаза’.“

upozorněním číst báseň zezdola nahoru, tedy v opačném avšak stále ještě lineární pořádku. V tomtéž pořádku se také sama báseň zužuje a velikost písma zmenšuje až k jedinému znaku mizícímu ve výšce prostoru podobně jako sám letec vzdalující se od země. Před sebou máme v podstatě tradiční kaligram, v němž je dynamičnost jeho předmětu, děje umocněna užitím různých typů sazby, které tuto tradici precizního veršotepectví znejistují.

Zcela proti vžitě knižní tradici se obrací druhá část knihy, ve které je opublikováno šest Kamenského železobetonových poem, respektive poem s železobetonovou konstrukcí, jak k nim předesílá sám autor. Pokud se podržíme představy železobetonu jako nového pevného stavebního materiálu, můžeme poetry vnímat, jako by do něj byly odlité, jako by se rozpínaly mezi jednotlivými železnými pruty, které zpevňují betonovou konstrukci. Každá z poem je ohraničena tenkým rámečkem kopírujícím pětiúhelný tvar knihy. Uvnitř tohoto pětiúhelníku je rozložena samotná poema rozdělená vnitřními vlákny železa do několika geometricky přesných mnohoúhelných polí.

V knize *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach* (Ruský verš počátku 20. století v komentářích) zařadil Michail Gasparov Kamenského poetry do oddílu konkrétní poezie s poznámkou, že v ruském básnictví konkrétní poezie v takové podobě, v jaké se zformovala v západní Evropě a Americe na přelomu padesátých a šedesátých let, neexistuje (viz GASPAROV 2001: 30). Musíme zde ovšem namítnout, že v Rusku konkrétní poezie v západním pojetí existuje, věnovat se jí budeme v kapitole *Reálná poezie* (a právě konkrétní poezie často vede k vizualizaci poezie). Sporným je také impuls, na jehož základě Gasparov ke konkrétní poezii přiřadil Kamenského. Gasparov si všímá skutečnosti, že anglické slovo „concrete“ neznamena pouze konkrétní, ale také betonový – odsud je jen krůček ke Kamenského železobetonovým poemám. Gasparov si je vědom čisté nahodilosti této souvislosti, a snad právě proto ji ponechává na úrovni dále nerozvinuté metafory. Přesto lze v Kamenského železobetonových poemách jistou souvislost s konkrétní poezií vystopovat – je jí především důraz na slovo, na jeho hmatatelnou podobu, podtrženou jeho typografickou sazbou, která zřetelně vyděluje a osamostatňuje každé slovo. Kamenského železobetonové poetry rozvržené do prostoru stránky a rozdělené na jednotlivá geometricky pravidelná pole různých tvarů a rozměrů jsou v podstatě asociacními řetězci, respektive buňkami naplněnými asociacemi. Každá z železobetonových poem obsahuje jedno dominantní slovo nebo slovní spojení, které

obvykle tvoří její název a které je zvýrazněno typem písma. Kolem něj jsou soustředěny volné předmětné, významové nebo zvukové asociace – zdá se, že je jimi nabitě samo slovo. Právě pro tyto Kamenského poemy je přílehlé tvrzení Alexandra Flakera: „Sémantická zatíženost – *смысловá зátěž* – slova v kontextu, jeho akcentování s důrazem na slovo v celku výpovědi a na jeho sémantickou důležitost [...] vedou ke grafickému zvýraznění slova a tudíž i k vypracování principů grafického ztvárnění textu.“⁴⁷ (FLAKER 2008: 66)

Grafické rozdělení jednotlivých veršů do oddělených buněk zcela ruší lineární čtení, ruší jakoukoli předem danou nebo očekávanou posloupnost. Čtenářův zrak se po prostoru stránky může pohybovat zcela svobodně, libovolně v jakémkoli směru. Jediným omezením se mu stávají hranice rámečku a linie, které ho uvnitř rozdělují. Jak upozorňuje Jurij Orlickij, železobetonové poemy Kamenského patří k jedněm z prvních textů, které určení posloupnosti čtení ponechávají na čtenáři a jeho libovůli, jakým bude jejich pořadí, je proto předem nemožné určit (viz ORLICKIJ 2008: 369). V souvislosti s tím si Orlickij klade otázku, zda se před čtenářem nacházejí verše (text členěný zároveň horizontálně i vertikálně) nebo próza (text členěný pouze horizontálně). Otázka vzhledem ke Kamenského železobetonovým poemám a jejich nepředurčenému pořádku čtení, který ruší jakoukoli linearitu (jak horizontální, tak vertikální) by však mohla být formulována také následovně: je před námi poezie nebo výtvarné umění?

Kamenského železobetonové poemy lze označit za krajní formu propojení literatury a výtvarného umění v kontextu tvorby ruských futuristů. Divák k nim musí přistupovat jako by četl obraz, v jehož prostoru se může pohybovat naprosto svobodně. Vnímatel přistupující k mnohoúhelníkovým železobetonovým poemám Vasilije Kamenského proto není pouze čtenářem nebo divákem, musí být čtoucím divákem a dívajícím se čtenářem zároveň.

Kamenského básně opublikované ve sborníku *Moloko kobylic* (Mléko klisen, 1914) jsou ve srovnání s jeho železobetonovými poemami v mnohém ještě velmi tradiční – jsou rozmístěny ve sloupcích, které předpokládají lineární posloupnost čtení

⁴⁷ „Семантическая нагруженность – *смысловая нагрузка* – слова в контексте, его акцентирование с установкой на слово в составе высказывания и на его *семантическую значимость* [...] приводит к графическому выделению слова, а следовательно, и к выработке новых принципов графического оформления текста.“

od řádku k řádku, jsou také prosty jakýchkoli typografických experimentů. Přesto i ony vedou básnický text k vizualitě. Pokud se čtenář podívá na báseň *Slovojsko*:

Словойназа
Словолю
Слово жди
Словойдут
Словоплямив
Словорота
Словолости
Словоскреснет
Слование
Слов
Словолян,
(MOLOKO KOBYLIC 1914: 84)

jeho pohled utkví na kořeni opakujícím se na začátku každého verše – na kořeni „slov“, který je východiskem jednotlivých „zaumných“ kompozit tvořených na základě významových a zvukových asociací, který je osobitým rýmem pro oko, o kterém se zmiňoval Gasparov. Opakování v daném případě neslouží k zapamatování textu, k jeho re-citování z paměti, daleko spíše činí autonomním sám zápis, samo písmo s jeho vizuálními kvalitami, neboť, jak poznamenává Vsevolod Někrasov: „...mnohonásobné opakování vede nevyhnutelně k vizualitě.“⁴⁸ (NĚKRASOV 1991: 38).

Vzájemné sblížování jednotlivých druhů umění, syntetismus avantgardního umění desátých až dvacátých let minulého století (zejména kubofuturismu) jsme sledovali z perspektivy pronikání jazyka výtvarného umění do poezie. Přestože vizualizace poezie v pojetí kubofuturistů představovala především naléhavý pokus o přenos individuální, živé a dynamické řeči s její proměnlivou intonací, s doprovodnými gesty a stejně tak nestálou mimikou do zdánlivě statického prostoru vymezeného listem papíru, jeho plochou a okraji, přestalo být jejich písmo chápáno jako cosi druhotného ve vztahu k hlasu. Do jisté míry je jakýkoli psaný nebo tištěný záznam mluvené řeči zdůrazněním vizuálních kvalit, obrací se v první řadě k čtenářovu zraku na úkor ostatních smyslů. Ve fonocentrickém čtení ovšem nejsou tyto kvality vnímány jako

⁴⁸ „...многократный повтор неизбежно выводит в визуальность“

soběstačný systém. Autonomie, kterou jim poskytli futuristé však zároveň neznamena, že by v písmě byla nutně poezie umlčena, že by byla zbavena hlasu, což Oldřich Král vytýkal Fenollosově pojetí čínského písemného znaku (viz KRÁL 2005: 79). Kubofuturisté vysvobodili písmo z odvěkého otroctví hlasu a učinili z něj dominantu svých literárních děl, ačkoli původním cílem zavedení diktatury oka, bylo osvobození malířství.

Futuristická kniha tak není pouhým překladem básnického textu z mluveného jazyka do jazyka psaného. Představuje složitou transpozici jazyka jednoho umění do druhého, o níž hovořil Jan Mukařovský, transpozici, která zajišťuje jejich samostatnost a vzájemnou nezávislost. Rukopisná stejně jako typografická podoba básně nejsou marným, byť naléhavým pokusem o notový zápis živé řeči ve smyslu, v jakém se Andrej Bělyj snažil psané básni dodat melodičnost, která je jí vlastní v hlasitém přednesu. Futuristická kniha se ve výsledné formě odpoutává od své zvukové podoby, je cele soustředěna na svou psanost, která je uzavřena v prostoru, jež je možné přehlédnout jediným pohledem a v němž je zároveň možné pohybovat se všemi myslitelnými směry, které nejsou předem nikým a ničím dané.

Futuristickou knihu vnímanou jako artefakt by ovšem bylo možné zkoumat také z opačné pozice, z perspektivy vývarného umění, jež naopak s pomocí slov nabývá časové dimenze. V próze s názvem *Ka* (1915) Velemir Chlebnikov píše: „Potkal jsem jednoho malíře a zeptal jsem se ho, jestli půjde do války. On odpověděl: ‘Já také válčím, jenom ne o prostor, ale o čas. Sedím v zákopu a okrádám minulost o útržek času. Můj úděl je stejně těžký, jako úděl vojsk bojujících o prostor.’“⁴⁹ (CHLEBNIKOV 2005: 127) Prototypem umělce, který v Chlebnikovově próze vede svou osobní válku o čas v obraze, byl malíř Pavel Filonov. Jeho plátna jsou doslova roztržštěna na tisíce malých střípků, tisíce živých buněk. Obraz je pro něj týmž živým organismem jako slovo v pojetí kubofuturistických básníků, po němž volali Nikolaj a David Burljukové v manifestu *Básnické začátky*, organismem, který se vyvíjí v čase, protože obraz musí: „...růst a vyvíjet se [...] stejně zákonitě a organicky, atom za atomem, jako dochází k růstu

⁴⁹ „Я встретил одного художника и спросил, пойдет ли он на войну? Он ответил: ‘Я тоже веду войну, только не за пространство, а за время. Я сижу в окопе и отымаю у прошлого клочок времени. Мой долг одинаково тяжел, что и у войск за пространство.’“

v přírodě.“⁵⁰ (ISAKOV 1930: 27) Boj o čas tudíž můžeme chápat především jako boj proti nehybnosti obrazu: „Statické, jednostranné, osamocené vnímání je malířským přežitkem [...] Nové umění skoncovalo se statickými formami...“⁵¹ (JAKOBSON 1987: 415) rezolutně prohlašuje Roman Jakobson v souvislosti s kubofuturistickým malířstvím. Na daném místě pak musíme doplnit, že toto nové umění futurismu se se statickou povahou výtvarného umění snažilo deinitivně skoncovat mimo jiné také na stránkách futuristické knihy, která představuje výsostně syntetický artefakt. Obrazy se v ní dávají do pohybu nejen listováním stránek, ale také svou členitostí v jejich prostoru, rušící tradiční lineární uspořádání. Těmito obrazy jsou zde také sama slova, která jsou doslova organicky vrostlá do zobrazení, jež nemají verbální povahu.

Uvedli jsme, že avantgardní umění nejen prvních desetiletí 20. století podléhá diktatuře oka. Jeho pohled však musí být vnímán v jeho dynamice, v klouzání po prostoru stránky, ploše obrazu všemi představitelnými směry. Vyhlášení diktatury oka se ukázalo nezbytnou podmínkou zrovnoprávnění nesmiřitelné opozice hlasu a písma.

⁵⁰ „...расти и развиваться [...] так же закономерно и органически, атом за атомом, как совершается рост в природе.“

⁵¹ „Статическое, одностороннее, обособленное восприятие – живописный пережиток [...] Новое искусство покончило со статическими формами...“

3. Druhá avantgarda

Autentický rodokmen vyžaduje roztržku, přerušení svazku mezi otcem a synem.

Jean-François Lyotard

V roce 1972 si Jindřich Chalupecký při své tentokrát již soukromé návštěvě několika ateliérů moskevských nezávislých umělců zapsal: „Náruživě pátrání po vší minulosti moderního ruského umění v celé její šíři a rozmanitosti, toto téměř archeologické odkrývání zasutých děl a osudů je pro dnešní situaci sovětských umělců příznačné.“ (CHALUPECKÝ 1999: 162) A o několik dní později k tomuto deníkovému zápisku připojil malé upřesnění: „Nové sovětské umění žije současností. Přes svůj vztah k tradici ruského umění – nebo spíše pro něj – mladí umělci v Moskvě se nezdržují tím, že by se vraceli zpátky. Nikde jsem se tam nepotkal s něčím, co by se dalo nazvat neofuturismem, neosuprematismem nebo neokonstruktivismem.“ (CHALUPECKÝ 1999: 165) Jakkoli se mohou zdát tato dvě Chalupeckého tvrzení, založená na krátkém a letmém pozorování neoficiální moskevské umělecké scény, protikladná, přesně vystihují tehdejší situaci nejen v oblasti výtvarného umění, ale také v literatuře. Je k nim ovšem nutné doplnit ještě několik podrobnějších poznámek, které budou vycházet z následujících otázek. Jakým byl návrat k pozapomenutým dějinám ruského umění, který podle Chalupeckého odmítal pouhé epigonství a místo toho se snažil nově navázat na práci započatou klasickou avantgardou přibližně před čtyřiceti lety? Co tento obrat zpět do vlastních dějin znamenal pro představitele druhé avantgardy? Co představovala více než dvacetiletá propast, která oddělovala druhou avantgardu od té první, desátá až dvacátá léta 20. století od let šedesátých až osmdesátých? A v neposlední řadě, jaká byla současnost, kterou podle Chalupeckého žilo tehdejší sovětské (doplňme především neoficiální) umění?

Kapitolu věnovanou klasické avantgardě, kubofuturistickým experimentům prováděným na hranicích mezi slovem a obrazem (především v oblasti poezie, rukopisných a rukodělných knih, které je třeba vnímat jako dílo syntetizující poezii a výtvarné umění) jsme přerušili na přelomu desátých a dvacátých let minulého století – tedy přibližně v době Velké říjnové revoluce a

Občanské války. Právě v těchto letech pomalu končily nespoutané pokusy prováděné s potenciálem a vyjadřovacími možnostmi jazyků nejrůznějších uměleckých oblastí. V roce 1932 byly nařízením ÚV VKS(b) *O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij* (O přestavbě literárně uměleckých organizací) zrušeny všechny samostatně existující literární a výtvarné skupiny a kroužky, které byly spojeny do jednotného Svazu sovětských umělců a Svazu sovětských spisovatelů. Definitivní tečkou za hledačským obdobím se stalo teprve léto roku 1934, kdy se konal První všesvazový sjezd sovětských spisovatelů, na kterém byl jako jediný možný přístup k umění a všem jeho oblastem ustanoven socialistický realismus. S odvoláním na koncepci Borise Groyse uvedenou v kapitole *Avantgarda v množném čísle* můžeme dokonce říct, že socialistický realismus, jako ústřední ideologie stalinské kultury, byl ustanoven také jako jediný možný přístup k životu sovětského občana vůbec, k životu chápanému jako umělecký projekt. Tento požadavek čteme již v referátu Maxima Gorkého, který zazněl na sjezdu sovětských spisovatelů 17. srpna roku 1934: „Socialistický realismus potvrzuje bytí jako jednání, jako tvorbu, jejímž cílem je nepřetržitě rozvíjení těch nejcennějších individuálních schopností člověka ve prospěch vítězství nad přírodními silami, ve prospěch zdraví a dlouhověkosti, ve prospěch velkého štěstí života na zemi, kterou chce člověk v souladu s neustávajícím růstem svých potřeb upravit v nádherný přibýtek lidstva spojeného v jedinou rodinu.“¹ (GORKIJ 1953: 330) Život chápaný jako nepřetržitý tvůrčí proces, který narozdíl od avantgardního umění není namířen na přetvoření nebo znovustvoření světa, ale na jeho zpracování, přesněji opracování nebo úpravu. Ačkoli se Groys v knize *Gesamtkunstwerk Stalin* pokusil o rekonstrukci kontinuity mezi avantgardním uměním a socialistickým realismem, upozornili jsme, že jím restaurovaná kontinuita byla značně výběrová – zejména vzhledem k tvorbě kubofuturistů a skupiny OBERIU, kterou považujeme za

¹ „Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого – непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью.“

určující ve vztahu k druhé avantgardě. Je na místě hovořit spíše o tragickém přerušení vztahů s vlastní minulostí. To také za hlavní omyl socialistického realismu označuje Michail Berg (viz BERG 2000: 78).

Kubofuturistická tvorba obrácená k jazyku a neméně také ke zkoumání mezi jazyka i umění jako takového, nemohla v tomto Gorkého „překrásném společném příbytku“ nalézt své místo. A to i přesto, že Gorkij svou dřívější stat' *O socialističeskom realizme* (O socialistickém realismu) z roku 1933 otevřel tvrzením: „Technika literární práce se omezuje v první řadě na studium jazyka...“² (GORKIJ 1953: 5) Studium jazyka, na němž by se literatura měla zakládat, Gorkij ovšem nerozuměl kubofuturistické experimenty prováděné nad možnostmi jazyka a písma chápaného nikoli pouze jako nástroj komunikace, ale jako soběstačný materiál, jehož nástrojem se stává sám básník.³ Gorkého pojetí jazyka se opírá pouze o jeho sémantickou, ideovou a ideologickou stránku. Takto pojímaný jazyk neprostředkuje pouze rozhovor, má se stát nástrojem ideologického boje, během něhož mají být „nevhodné“ významy z jazyka (literatury) jednou pro vždy vyloučeny. „Nevhodnými“ jsou nejen slova, jejichž sémantická stránka není v souladu s panující ideologií, ale také slova soustředěná na sebe sama, na svou výstavbu, na svou fakturu – a mezi ně spadá jak futuristický zaumný jazyk, tak kubofuturistické rozbíjení slov na jejich prvočásti.

Ve stati *O socialistickém realismu* se Gorkij letmo dotýká také vzájemného vztahu literatury a výtvarného umění: „Literát musí pochopit, že nejen píše perem, ale že také maluje slovy a maluje nikoli jako malířský mistr, který zobrazuje nehybného člověka, ale že se pokouší zobrazit lidi v nepřetržitém pohybu, v činnosti, v nekonečných konfliktech mezi sebou, v boji tříd, skupin a jednotlivců. Ve světě však neexistuje pohyb, který by se nesetkal s odporem. Z toho jasně vyplývá, že kromě potřeby pečlivého studia jazyka, kromě rozvoje

² „Техника литературной работы сводится – прежде всего – к изучению языка...“

³ K otázce vztahu mezi básníkem a jazykem Michail Ajzenberg doplňuje zkušenost druhé avantgardy: „Básník má obecně tendenci považovat se spíše za nástroj jazyka než za demiurga, avšak v našich podmínkách se tento pocit zvláště vyhroutil.“ („Поэт вообще склонен считать себя скорее инструментом языка, чем demiургом, но в наших условиях такое самоощущение особенно обострилось.“) (AJZENBERG 2005: 22)

schopností vybírat z něj ta nejprostší, přesná a barvitá slova literárního jazyka, který je dokonale propracovaný, ale zároveň horlivě znečišťovaný prázdnými a odpornými slovy, – kromě toho spisovatel musí dobře znát dějiny minulosti a sociální jevy současnosti, v níž je povolán hrát současně dvě role: roli pečovatelky a hrobaře.“⁴ (GORKIJ 1953: 5-6) Tato slova můžeme chápat jako explicitní svědectví vyškrcnutí futuristické tvorby z dějin umění, z kánonu, o němž se opíral socialistický realismus, neboť právě futuristé se pokoušeli o zrušení hranic oddělujících od sebe literaturu a výtvarné umění, o zrušení boje vedeného mezi těmito dvěma uměleckými druhy za prvenství, o nastolení jejich rovnoprávnosti. Jejich pokusy směřovaly k překročení zkosnatělé jednostranosti, k překročení prostorovosti malířství a časovosti literatury, k vykročení do jejich časoprostorovosti. Roman Jakobson v této souvislosti s nadšením referoval o definitivním skoncování s nehybností malířství ve futuristických obrazech (viz JAKOBSON 1987: 414-420). Gorkij zde naopak zmíněný zápas obnovuje. Malířství, které je pro svou prostorovost charakterizováno jako umění zachycující všeho všudy jediný strnulý časový výsek žité skutečnosti, Gorkij staví hluboko pod úroveň literatury, která podle Gorkého metaforického vyjádření maluje slovy věci v pohybu, tedy narozdíl od malířství v čase i prostoru zároveň. Tento prostor je však pouze prostorem čtenářovy představivosti, nikoli reálným, hmatatelným prostorem, do něhož chtěli svými literárními experimenty vstoupit a zasáhnout futuristé. Nepředstavuje ani čtyřrozměrný prostor (v němž čtvrtým rozměrem je čas), za jehož objevitele a propagátora se v ruské literatuře prohlásil Velemir Chlebnikov, když si v roce 1904 zapsal: „Ať si na náhrobku přečtou: [...] on propojil čas

⁴ „Литератор должен понять, что он не только пишет пером, но – рисует словами и рисует не как мастер живописи, изображающий человека неподвижным, а пытается изобразить людей в непрерывном движении, в действии, в бесконечных столкновениях между собою, в борьбе классов, групп, единиц. Но – в мире нет движения, которое не встречало бы сопротивления. Отсюда – ясно, что, кроме необходимости тщательно изучать язык, кроме развития умения отбирать из него наиболее простые, четкие и красочные слова разработанного, но весьма усердно засоряемого пустыми и уродливыми словами литературного языка, – кроме этого писатель должен обладать хорошим знанием истории прошлого и знанием социальных явлений современности, в которой он призван исполнять одновременно две роли: роль акушерки и могильщика.“

s prostorem...“⁵ (CHLEBNIKOV 2005: 7) Chlebnikov vystupoval proti konvenčně pojímanému vztahu mezi časem a prostorem⁶, jak ho ve své stati prezentuje Gorkij. Chtěl se vymanit z jejich omezenosti, a proto by si mohl vzít za svá slova, kterými Marcel Duchamp uzavřel roku 1955 rozhovor o svém díle: „Umění je otevírání světů, kde nevládne čas ani prostor, žít znamená věřit...“ (cit. podle CHALUPECKÝ 1998: 81) Právě Einsteinovu teorii relativity Chlebnikov později nazval „vírou čtyř rozměrů“ (viz NAGIBIN 1987: 344).

Stejně tak i Gorkého požadavek dobré znalosti minulosti směřuje spíše k nové interpretaci historie, která znamenala zrušení dějin v jejich chronologičnosti. Ty ztratily svou posloupnost a propojily se v jediném pozastaveném bodě – v socialistickém realismu, který jak píše Jekatěrina Ďogot': „...hlásal převzetí toho nejlepšího ze všech kultur jak v oblasti formy, tak v oblasti obsahu.“⁷ (ĎOGOŤ 2002: 140) Obdobně s minulostí zacházeli také avantgardisté první vlny, kteří jí jejím zesoučasněním dodali prostorovou dimenzi. I přes tyto souvislosti se socialistickým realismem to jsou právě avantgardisté, kteří se ocitli v rukou sorealistického spisovatele svědomitě plnícího roli hrobaře, již mu předepsal Maxim Gorkij. Na necelých dvacet let budou pohřbeni, a tímto aktem vyloučení z dějin literatury – pokud ne oni sami, tak alespoň jejich tvorba z období klasické avantgardy a jejích formálních experimentů.

Pokud zůstaneme u Gorkého metafory, můžeme říct, že masové hroby autorů první avantgardní vlny se mohly začít veřejně otevírat teprve po Stalinově smrti. Zároveň ovšem musíme také zdůraznit, že socialistický realismus se svou „výběrovou pamětí“ skutečně jistou kontinuitu s avantgardním uměním počátku 20. století nechtěně udržoval. Toto pojtíko představovalo především dílo Vladimira Majakovského, které pootevíralo cestu k futurismu, zatímco: „Kdyby se v roce 1930 zastřelila Achmatovová a pak by se k moci dostal Bucharin a A. A. by byla označena za ‘nejlepší a nejtalentovanější’ [...] – pro

⁵ „Пусть на могильной плите прочтут: [...] он связал время с пространством...“

⁶ Podrobněji se vztahu mezi časem a prostorem v tvorbě Velemira Chlebnikova zabývá například Grigorij Vinokur ve stati *Vně vremeni i prostranstva* (Mimo čas a prostor) (viz VINOKUR 2000: 195-210).

⁷ „...провозглашал взятие лучшего из всех культур как в области формы, так и в области содержания.“

přežití kultury by to byla daleko složitější cesta: je snazší dostat se přes budětljanství a kubofuturismus k Achmatovové, Mandelštamovi a všemu ostatnímu, než se vydat jakoukoli jinou cestou.“⁸ (LOSEV 1995: 209) I Majakovského ideologizovaná sovětská tvorba, která byla povinnou četbou, tak udržovala povědomí o jeho raném díle a spolu s tím i o ostatních laboratorních experimentech, které se prováděly v prvních dvou desetiletích 20. století. Na jedné straně existoval Majakovskij „křikloun a agitátor“, na straně druhé „lyrik a romantický buřič“.⁹

Majakovskij se stal symbolem období tání. Tuto jeho roli deklaruje například lianozovský básník Jan Satunovskij v následujících verších:

Я был из тех – московских
вьюнцов, с младенческих почти что лет
усвоивших, что в мире есть один поэт,
и это Владим Владимыч; что Маяковский –
единственный, непостижимый, равных – нет
и не было;
всё прочее – тьфу, Фет.
(SATUNOVSKIJ 1994: 92)

Pro autory druhé avantgardy byla důležitá především Majakovského raná tvorba a jeho účast ve futuristickém hnutí, které doslova „...nakazilo ty, kdo se s ním střetli, bojovností a důrazem na skandálnost, tj. nezbytnými duševními kvalitami, a ruský formalismus (jako teoretická sekce futurismu) zajišťoval univerzální přístup, metodu a systém. A tak jsme od Majakovského šli k Chlebnikovovi a Kručonychovi a potom jsme se vraceli už přes Zabolockého a oberiuty, dostali jsme se tak k nejvyšší ironii a filosofičnosti, jaká kdy v ruské

⁸ „Если бы в 1930 году застрелилась Ахматова и к власти затем пришел бы Бухарин, и А. А. была бы названа ‘лучшей, талантливейшей’ [...] – это был бы более трудный путь для выживания культуры: лучше через будетлянство и кубофутуризм добраться до Ахматовой и Манделштама и всего остального, чем любой другой путь.“

⁹ Viz vzpomínky L. Polikovské na odhalení pomníku V. Majakovského 30. července roku 1958 (ALPATOVA 2005: 42).

kultuře existovala,¹⁰ (LOSEV 1995: 209) vzpomíná Losev. Ani tato cesta přes Majakovského k ostatním futuristům a jejich přímým následovníkům se před autory druhé poloviny padesátých let neotevírala bez překážek. Andrej Sergejev v rozhovoru s Vladislavem Kulakovem připomíná, jak básník Leonid Čertkov v Leninově knihovně přepisoval a následně ve strojopisných exemplářích šířil knihy, počínaje akmeisty a konče oberiuty (viz KULAKOV 1999: 343). A tak se spustilo soukolí samizdatu. Název se těmto neoficiálním podomácku vyrobeným publikacím dostal od básníka, navazujícího na experimentální a primitivizující tradici ruských futuristů i absurdní poetiku oberiutů, Nikolaje Glazkova. Glazkov své lakonické a téměř minimalistické verše od konce čtyřicátých let vydával v malých rukodělných knížkách, na jejichž titulním listě, na místě, kde obvykle bývá uváděno jméno nakladatelství, stálo slovo „Samsebjajzdat“ (Nakladatelství sebe samého), které parodovalo názvy oficiálních vydavatelských institucí (jako například Goslitizdat – Státní literární nakladatelství, Profizdat – Profesionální nakladatelství, Dětizdat – Dětské státní nakladatelství atd.). Ze zkrácené podoby tohoto ironizujícího označení později vzniklo slovo samizdat.

Kromě těchto čistě fyzických a vnějších překážek je třeba upozornit ještě na jednu – vnitřní –, o níž se zmiňuje Michail Ajzenberg: „...je možné říct, že se autor padesátých až šedesátých let nacházel nejen ve velmi složité situaci, ale také v situaci dvojsmyslné. Tato situace mu nenabízela žádné jiné opory než kulturní tradici, ale i ta se ukázala zvláštní pastí: schválené formy tvůrčí realizace nebyly vnímány jako vnucené, ale jako jediné možné.“¹¹ (AJZENBERG 2005: 25) Návrat k přelomu 19. a 20. století, stejně jako na počátek 20. století byl skutečně

¹⁰ „...заражал приобщившихся воинственностью, установкой на эпатаж, т. е. необходимыми душевными качествами, а русский формализм (как теоретический сектор футуризма) обеспечивал универсальный подход, метод, систему. Итак, от Маяковского шли к Хлебникову и Крученыху, и затем назад уже через Заболоцкого и oberiутов, т. е. приобщаясь к наивысшей иронии и философичности, какая только существовала в русской культуре.“

¹¹ „...можно сказать, что автор 50-60-х годов находился в ситуации не только крайне сложной, но и двусмысленной. Эта ситуация не предоставляла ему других явных опор, кроме культурной традиции, но и та оказывалась своего рода ловушкой: апробированные формы творческой реализации не воспринимались как навязанные, но – как единственно возможные.“

jedinou reálnou možností existence literatury po vynucené pauze, která paralyzovala historické myšlení (viz AJZENBERG 2005: 26). To mělo být v daném návratu znovu obnoveno a rehabilitováno. Avšak, jak se spravedlivě obává Ajzenberg, pro autory padesátých a šedesátých let mohl tento návrat představovat zároveň také hrozbu falešné sebeidentifikace s předchůdci – neofuturismus, neosuprematismus a jiné, imitační směry, o nichž se zmiňoval také Jindřich Chalupecký. A patrně pro toto možné naprosté ztotožnění se s minulostí, jež by mohlo přirozeně vyústit v pouhé epigonství, Ajzenberg ve stati *K opreděleniju podpolja* (K vymezení podzemí) rozšiřuje svou předchozí tezi o návaznosti na tradice: „V každém případě se pozůstalost přebírala přes propast, přes přerušení a zrušená legitimita dovoľovala autorovi realizovat ten nejdůležitější odkaz ‘Jsi car: žij sám’. Sám a tudíž také bez původu.“¹² (AJZENBERG 2005: 60) Jako by poststalinská kultura začínala od začátku, z čistého listu papíru, který jí zanechal Vasilisk Gnědov ve své „mlčenlivé“ *Poemě konce* (Poema konca, 1913).

V rozhovorech s básníky z generace, která do literatury vstupovala na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století, Vladislav Kulakov nikdy neopomine položit jednu prostou, ale zároveň velmi podstatnou otázku: co jste četli? Přestože odpovědi mohou být zkreslovány časem či neochotou přiznat své následovnictví a možné epigonství, jsou velmi cenným materiálem, který mimo jiné svědčí o dobrodružnosti tohoto téměř archeologického odkrývání umění vymazaného z paměti národa a o naléhavosti takových „vykopávek“. Všichni pamětníci potvrzují neopominutelnou roli, kterou v těchto objevech sehrál Vladimír Majakovskij, připomínají však také další autory. Například Vsevolod Někrasov hovoří o zmiňovaném Nikolaji Glazkovovi: „...když už bych měl mluvit o přímém následnictví, pro mě byl učitelem spíše Glazkov, a byla to skutečně nelehká etapa, Glazkovova intonace je velmi nakažlivá a já jsem ho velmi

¹² „В любом случае наследование шло через провал, через разрыв, и упраздненная легитимность как-то помогала осуществить самый автору необходимый завет ‘Ты царь: живи один’. Один – в том числе без происхождения.“

uctíval.“¹³ (KULAKOV 1999: 134) Jak se Někrasov ve svých verších postupně v průběhu padesátých let zbavoval přísného metra, zbavoval se také Glazkovovy intonace, jeho verše získávaly svou vlastní, čistě hovorovou intonaci. Přesto však mezi Někrasovovou a Glazkovovou poezií zůstalo hluboké spojení, které spočívalo především ve snaze o očištění jazyka, jež nevyhnutelně vedlo k minimalizaci verše.

Postupné odhalování avantgardního dědictví se nedělo se souhlasem oficiální moci. Avantgardní literatura a výtvarné umění desátých a dvacátých let byly rehabilitovány jen částečně. Zlomovým momentem naplněným očekáváními byl dvacátý sjezd KSSS, jenž probíhal v únoru roku 1956 a na němž byl v referátu Nikity Chruščova odsouzen kult Stalina. „Teprve po černé stalinské díře, po nucené ztrátě paměti na pětadvacet, třicet let mohlo umění pomaloučku přicházet k sobě, dávat se dohromady,“¹⁴ (NĚKRASOV 1998: 64) připomíná situaci postupné obnovy Vsevolod Někrasov, který na jiném místě píše: „...od sedmnáctého do třiapadesátého roku země existovala posmrtně – ve zničené podobě. [...] Vzpamatovávat se mohla začít teprve po Stalinově smrti, v době *tání*... Ať už tohle *tání* bylo jakkoli směšné. Nebo se zdálo...“¹⁵ (NĚKRASOV 2002: 154)

Nastalo období *tání*, *oblevy*¹⁶, během níž se, s ohledem na Gorkého hrobnickou metaforu, začaly objevovat ledabyle do sněhu a ledu pohřbení

¹³ „...если уж говорить о прямом ученичестве, мне учитель скорее Глазков, и это действительно был период не легкий, очень заразительная у него интонация, и очень большое почтение у меня было к Глазкову.“

¹⁴ „После черной сталинской дыры, принудительного провала памяти лет в 25-30 искусство помаленьку только могло приходить в себя, собирать косточки.“

¹⁵ „...с 17 и по 53 страна существовала посмертно – в уничтоженном виде. [...] Приходить в себя она могла начинать только после Сталина, с той самой *оттепелью*... Какой бы *оттепель* эта ни была смешной. Или казалась...“

¹⁶ Sám termín „*otěpel*“ (*tání*) se objevil již roku 1954 v románu Ilji Erenburga, o kterém Vsevolod Někrasov píše: „Román to nebyl nic moc [...], ale i přesto to byl, jak by se dnes řeklo, román *symbolický*. [...] Jen sotva autorovi, Erenburgovi, docházelo, že píše něco jako program disidenství, *procitnutí* a rehabilitace vědomí na 40-50 let.“ („В общем, так себе повесть [...] и тем не менее, как сейчас сказать, *знаковая*. [...] Вряд ли автор, Эренбург, догадывался, что пишет что-то вроде программы диссидентства, *прихода в себя* и реабилитации сознания лет на 40-50.“) (NĚKRASOV 2002: 158)

nežádoucí umělci, vědci atd. Ještě v lednu roku 1956 proběhla v Moskevském svazu umělců diskuze na téma tradice a novátorství v umělecké tvorbě, která zahájila postupnou rehabilitaci formalismu: „...ostře a bolestivě jsme si uvědomovali, že umění, kterému nás učí, je lživým, falešným uměním, jímž nás klamou, a že existuje skutečné, opravdové umění plné velikých tajemství a světla. Takovému umění nás neučili, věděli jsme ale, že existují zasvěcení, jimž jsou jeho tajemství otevřena. Těmi zasvěcenými byli formalisté,“¹⁷ (ALPATOVA 2005: 10) komentuje sklonek padesátých let Erik Bulatov. Snahou vyškrtnout z paměti literatury nedílnou součást jejích dějin si je možné vysvětlit zájem umělců z generace přelomu padesátých a šedesátých let o odkrývání celé minulosti moderního ruského umění, jehož si později povšiml také Jindřich Chaloupecký. Součástí této minulosti nebyly jen domácí tradice, ale také aktuální západní umění. Jako by se částečně opakovala situace z přelomu století, která spoluutvářela klasickou avantgardu. V průběhu tohoto jarního tání začaly probíhat výstavy západního umění, které bylo v Rusku naposledy k vidění na přelomu 19. a 20. století. V květnu roku 1956 byla v Puškinově muzeu znovu představena francouzská moderna, v říjnu bylo tamtéž vystaveno belgické umění konce 19. a 20. století, v téže době v Puškinově muzeu probíhala také retrospektivní výstava Pabla Picassa.

Pomyslná okna na západ se (tentokrát z Moskvy) otevřela ve dvou týdnech léta roku 1957, v nichž se v hlavním městě Sovětského svazu konal VI. Celosvětový festival mládeže a studentů. Okna se otevřela i přes nevyhnutelný potěmkinský ráz celé akce, jíž předcházelo zatýkání a vysídlování nežádoucích osob z místa bydliště na dobu trvání festivalu.¹⁸

„Spatřili jsme jiné umění, které se nepodobalo tomu, jež tehdy vtloukali v uměleckých školách, a uviděli jsme jeden druhého. Říkám ‘my’, přestože

¹⁷ „У нас было [...] острое и мучительное сознание того, что искусство, которому нас учат, это ложное, фальшивое искусство, которым нас обманывают, а что есть настоящее, подлинное искусство, полное великих тайн и озарений. Этому искусству нас не учили, но мы знали, что есть посвященные, которым открыты его тайны. Этими посвященными и были формалисты.“

¹⁸ K otevřenosti Sovětského svazu západnímu umění a kultuře Erik Bulatov v přednášce, kterou přednesl 29. května 2009 v Moskvě v Centru současné kultury Garáž, skepticky poznamenal, že otevřená byla pouze okna nebo dokonce jen větráčky a nikoli hned dveře.

s malířstvím nemám nic společného. Umění se však tehdy vnímalo tak nějak vcelku,¹⁹ (ALPATOVA 2005: 26) shrnuje své tehdejší dojmy básník Genrich Sapgir. Zdůrazněme, že výstavy současného západního umění sehrály obdobnou roli jak pro výtvarné umělce, tak pro básníky. Malíř Vladimir Němuchin, který byl stejně jako Genrich Sapgir účastníkem Lianozovské školy, o festivalu mládeže a tehdejší atmosféře v rozhovoru s Alexandrem Jerofejevem říká: „Situace roku 1957 připomínala situaci, kdy vězni otevírají dveře a on se bojí vstoupit. [...] Tehdy se ‘současnost’ stala očividnou.“²⁰ (ALPATOVA 2005: 27) Evidentní současností, o které hovoří Němuchin, byla nejen retrospektivní výstava Pabla Picassa, ale především expozice amerického abstraktního expresionismu, kde byla k vidění díla Jacksona Pollocka, Willema de Kooning a dalších. K tomu připojuje Vsevolod Někrasov: „Po takovém hromadném hrubém idiotismu se, k údivu všech cizinců, na výstavu Picassa, na americkou i francouzskou výstavu stály fronty po nocích. [...] *Najednou bylo vidět daleko* i když ne hned bylo vidět, jaké bulíky nám tu místo umění věšeli na nos... Skutečné umění bylo *t a m a t e h d y*, svobodné a normální. Jediné důvěryhodné. *Současné*. Žádné padělky. Bylo ho zapotřebí jako vzduchu, bylo to nad slunce jasné...“²¹ (NĚKRASOV 2002: 160)

V prosinci roku 1962 byla v moskevské Manéži u příležitosti třicátého výročí Moskevského svazu výtvarných umělců otevřena výstava ruského umění, která se stala impulsem pro zahájení další kampaně proti formalismu a abstrakcionismu. Přesněji řečeno tímto podnětem byla návštěva Nikity Chruščova a jeho neadekvátní a vulgární reakce na tvorbu současných abstraktních umělců z ateliéru Elji Beljutina (E. Něizvestného, V. Jankilevského,

¹⁹ „Мы увидели другое искусство, не похожее на то, которое вдалбливалось в художественных училищах, и мы увидели друг друга. Я говорю ‘мы’ – хотя к живописи не имею никакого отношения. Но искусство тогда воспринималось как-то целиком.“

²⁰ „Ситуация 1957 года напоминала, когда заключенному дверь открывают, а он боится войти. [...] Тогда ‘современность’ стала наяву.“

²¹ „После такого массивного, заскорузлого идиотизма на выставку Пикассо, на американскую, французскую выставки выстаивали ночами, дивя тех же иностранцев. [...] *Вдруг стало видимо далеко*, хотя и не вдруг – стало видно, какую липу втюхивали нам тут под именем искусства... Настоящее искусство было *t a m i t o g d a*, свободное, нормальное. Единственное авторитетное. *Современное*. Не липовое. Это было как воздух нужно, как день ясно вообще...“

B. Žutovského a dalších), shrnutá pod názvem *Novaja realnost'* (Nová realita). Jejich expozice byla záhy poté, co ji shlédli a s autory „posoudil“ Chruščov, zavřena a díla byla zabavena. Spolu s nimi z výstavy zmizely například také práce Roberta Falka či Vladimira Tatlina, kteří, především Falk, pro mnohé představovaly spojenci s prvními desetiletími 20. století. „Do 'Manéže' to byla doba velkých očekávání – strašného strachu, ale zároveň i velkých očekávání – potom to byl už jenom strach, strach, že se s vámi každý den může něco stát, přihodit, život ve strachu den za dnem. Po 'buldozerech' [...] bylo strachu méně,“²² (KABAKOV 2008: 25) komentuje tehdejší atmosféru Ilja Kabakov.

Tzv. buldozerová výstava proběhla o více než deset let později, 15. září roku 1974. Její oficiální název zněl *Pervyj osennij prosmotr kartin na otkrytom vozduche* (První podzimní prohlídka obrazů na čerstvém vzduchu). Výstava se konala na odlehlém poli moskevské periferie Beljajevo a byla vedena logickou myšlenkou, že v takém místě není možné narušovat žádné zákony (viz ALPATOVA 2005: 197). Organizátorem výstavy byl malíř Oskar Rabin, jedna z ústředních postav Lianozovské školy. Dříve, než mohla být výstava zahájena, byla rozehnána buldozéry. „Přidali jsme do kroku a dorazili jsme na pole s desetimínutovým zpožděním. Před námi se otevřela surrealistická podívaná. Několik lidí v civilu se vrhalo na umělce, kroutili jim ruce, vytrhávali plátna a házeli je na nákladáky, které okamžitě odjížděly. Tři buldozéry se jako tanky beze spěchu pohybovaly po poli. Na druhé straně ulice sledovalo události okolo pěti set diváků (jak se psalo v zahraničním tisku), kteří stáli doslova jako přimražení,“²³ (ALPATOVA 2002: 198) vzpomíná na průběh, respektive zahájení výstavy její účastník Alexandr Glezer, který doprovázel zpozdilého Oskara Rabina. Pro tuto přehnanou, represivní reakci státních orgánů se výstavě dostalo

²² „До 'Манежа' время больших ожиданий – жуткого страха, но и больших ожиданий, – после только страха, страха, что каждый день с тобой может что-то случиться, стрястись, жизнь в страхе день за днем. После 'бульдозеров' [...] страха немного меньше.“

²³ „Мы ускорили шаг, и опаздав на 10 минут, прибыли на пустырь. Перед нами предстало сюрреалистическое зрелище. Какие-то люди в штатской одежде набрасывались на художников, выламывали им руки, вырывали холсты и швыряли на самосвалы, которые сразу же уезжали. Три бульдозера, словно танки, не спеша, передвигались по пустырю. На другой стороне улицы, около пятисот зрителей (как сообщали зарубежные газеты) словно замороженные смотрели за происходящим.“

publicity také v zahraničních médiích. A právě pro neudržitelnost situace, pro tento naprosto otevřený konflikt mezi oficiální mocí a neoficiálními umělci mohl Ilja Kabakov hovořit o menším strachu v sedmdesátých letech²⁴ „po buldozerech“, které tak s sebou paradoxně přinesly zlepšení expozičních možností nejen v Moskvě, ale také v tehdejším Leningradu.²⁵

3.1 Reálná poezie

Neodmyslitelnou součástí kulturně historického kontextu přelomu padesátých a šedesátých let je bezesporu jedna z prvních poválečných uměleckých skupin – tzv. Lianozovská škola, která v jistém ohledu zformovala poválečnou neoficiální kulturu, typ existence neoficiálního umělce a neoficiálního umění: „Začalo to v roce 1957 a rozhořelo se to nečekaně jako požár [...] Potom přišly ještě dvě generace a pokračovaly v tomto typu chování, pro který bylo typické odmítání účasti v oficiálním životě, přátelské, vřelé a uctivé vztahy. Tím se atmosféra neoficiálního umění lišila, řekněme, od situace avantgardy dvacátých let, kdy si, soudě podle vyprávění, jeden druhého nevážili a jeden druhým opovrhovali,“²⁶ (GROYS – KABAKOV 1999: 98) charakterizuje dobovou atmosféru v rozhovoru s Borisem Groysem Ilja Kabakov.

Toto volné sdružení básníků a malířů, které vzniklo z přátelských schůzek u malíře Oskara Rabina v osadě Lianozovo, v komunálním bytě, jenž se

²⁴ „V 70. letech moc již uměla ‘jednou rukou přitlačit a druhou uvolnit stisk a pustit’.“ („В 70-е власти уже умели ‘одной рукой придавить, и другой приподнять и пустить.’“) (BASIN – SKOBKINA 2004: 98)

²⁵ Po „buldozerové výstavě“ byly v Leningradu povoleny dvě velké výstavy neoficiálního umění, z nichž se zrodilo ústřední hnutí leningradské nezávislé scény druhé poloviny sedmdesátých až začátku osmdesátých let Gazaněvščina (nazvané podle míst, v nichž se výstavy konaly: první v prosinci 1974 v Paláci kultury I. I. Gaza, druhá v září 1975 v Paláci kultury Něvskij) (viz BASIN – SKOBKINA 2004).

²⁶ „Началось это в 1957 г. и вспыхнуло мгновенно как пожар [...] Потом пришли еще два поколения и продолжили этот тип поведения, который характеризовался нежеланием участвовать в официальной жизни и дружеским, теплым, уважительным отношением друг к другу. Этим атмосфера неофициального искусства отличалась от ситуации, скажем, авангарда 20-х годов, когда судя по рассказам, все не признавали и презирали друг друга.“

pravidelně o nedělích proměňoval v malou galerii neoficiálního umění, bylo skupinou i přesto, že se narozdíl od celé řady uměleckých uskupení a kroužků počátku století samo nijak veřejně nedeklarovalo a dokonce ani uvnitř nedefinovalo jednotné principy své společné poetiky. Ty byly vymezovány až zpětně, obdobně, jako se skupině ex post dostalo také jejího názvu. Společné metody, stejně jako jméno, jí byly připsány zvenčí. Označení Lianozovská skupina se poprvé objevilo v roce 1963 v obvinění básníka a malíře Jevgenije Kropivnického z formalismu a organizování Lianozovské skupiny, na něž Kropivnickij reagoval výčtem rodinných příslušníků, kteří skutečně tvořili jádro skupiny (viz KULAKOV 1999: 11). Pokus o nalezení manifestu pochází z daleko pozdějšího období a je zahrnut v knize *Litěraturnyje manifesty ot simvolizma do našich dněj* (Literární manifesty od symbolismu do našich dnů), která vyšla v Moskvě v roce 2000. Vzhledem k tomu, že publikace nepředstavuje pouze manifesty jako takové, ale aspiruje především na průřez dějinami uměleckých směrů a skupin v Rusku od konce 19. do konce 20. století, nemohla Lianozovská škola, tj. škola, která představovala pojítko mezi počátkem minulého století a její druhou polovinou, zůstat nezastoupena. Pro neexistenci textů, které by bylo možné žánrově klasifikovat jako manifest, editoři knihy opodstatněně sáhli k několika doslova deklarativním básním jednoho z kmenových účastníků Lianozovské skupiny, Genricha Sapgira. Mezi těmito „manifesty“ se objevila také báseň, na časové ose již velmi vzdálená lianozovskému období, s výmluvným názvem *Metod* (Metoda, 1991):

Случайные слова возьми и пропусти
Бозьми случайные и пропусти слова
Возьми слова и пропусти случайные
Возьми «слова, слова, слова»
Возьми слова и пропусти слова
Возьми и пропусти «возьми» –
И слова пропусти
(DŽIMBINOV 2000: 486)

Tyto Sapgirovy verše zřetelně manifestují způsob zacházení lianozovských autorů s realitou, která je obklopovala, a neméně i se slovy a

jazykem. Po vzoru nejrůznějších imperativních návodů na sestavení čehokoli odhalují společné postupy lianozovských autorů.

Jednu z nejpodstatnějších rolí ve vztahu lianozovských básníků a malířů k vnější, sociální skutečnosti hraje moment výběru, vyjímání a vytrhování „předmětů“ (jimiž mohou být v nemenší míře také slova jako v citované Sapgirově básni) z ní a jejich následné přesazování do jim cizího, uměleckého kontextu. Tyto „předměty“ vzaté z reality – útržky zaslechnutých rozhovorů, výstřižky z novin, upozornění nebo ideologická hesla ze všudypřítomných plakátů a nástěnek, reálné věci denní potřeby ve své fyzické podobě – balancují na tenké hranici mezi označeními „ready-mades“ a „objects trouvés“, tj. mezi hotovými a náhodně nalezenými předměty. Hranici mezi těmito dvěma pojmy Jekatěrina Ďogot' charakterizuje jako zjevnou a nezanedbatelnou: „...ready-made je předmětem svobodné volby a nikoli nálezem, a vystavuje se právě jako masový předmět a nikoli jako unikátní, potenciální muzejní exemplář, jakým je nalezený předmět.“²⁷ (ĎOGOŤ 1996: 250) „Ready-mades“, tj. hotové předměty, si tak v novém a pro ně nečekaném uměleckém kontextu ponechávají své původní určení, nesou si stopy svého primárního každodenního kontextu, a vycházejí z kontrastu mezi prostorem umění a prostorem běžného života, z jejich principiální neslučitelnosti. Zatímco „objects trouvés“, tj. předměty nalezené, se stávají nedílnou součástí nového kontextu, aniž by jím byly ozvláštněny či deautomatizovány. Ačkoli se jedná o pojmy z oblasti výtvarného umění (a v tomto smyslu jich užívá Ďogot'), můžeme je v souvislosti s praxí lianozovských básníků vztáhnout také k poezii. Neboť slovo je jimi chápáno ve své předmětnosti a konkrétnosti. V tvorbě lianozovských autorů se pojmy „ready-mades“ a „objects trouvés“ často prolínají. Ačkoli se zaslechnuté promluvy stávají bezprostřední součástí básně, nesplývají s ní docela, neboť si v sobě ponechávají odkaz k žité skutečnosti, která stojí v příkrém protikladu ke skutečnosti umělecké.

Lianozovskou poetiku můžeme charakterizovat jako poetiku soustředěnou na všednodennost bez příkras, na konkrétnost vyslovených a

²⁷ „...реди-мейд является предметом свободного выбора, но не находки, и выставляется именно как массовый предмет, а не уникальный, потенциально музейный экземпляр, каковым является найденный предмет...“

zaslechnutých slov i spatřených obrazů. Odsud pramení časté přirovnávání básníků lianozovského okruhu k západním experimentálním hnutím šedesátých let 20. století – především ke konkrétní poezii.

Dříve než se dostaneme k otázce všeobecné platnosti citované Sapgirovy manifestační básně, musíme znovu na konkrétním případě Lianozovské školy přiblížit problematiku kontinuity uměleckých směrů počátku století. Řekli jsme, že Lianozovská škola představuje zvláštní spojnicí mezi prvními desetiletími 20. století a jeho druhou polovinou. Zdánlivě paradoxně se jedná o spojení nepřerušené zmiňovaným zásahem socialistického realismu. Nepřetržitost tradice zde byla zaručena především biografickými daty jednotlivých členů Lianozovské skupiny. Ta se ještě před druhou světovou válkou začala postupně soustřeďovat kolem malíře, básníka a skladatele Jevgenie Kropivnického, který byl o pár let mladším současníkem pozdních symbolistů a do literatury vstupoval spolu s nimi (Kropivnického literární tvorba z té doby se ovšem nedochovala) a který podle svědectví Vsevoloda Někrasova: „...ve svém umění jakoby najednou pokračoval hned v několika různých tradicích ze svého mládí, z dvacátých let...“²⁸ (NĚKRASOV 2002: 160) Pod různými tradicemi, které se propojovaly a uchovávaly v díle Jevgenije Kropivnického Někrasov nerozumí pouze zmiňovaný symbolismus, ale také avantgardní směry, které ke konci dvacátých let postupně přestávaly existovat v takové podobě, o níž jsme hovořili. Obdobnou roli jako Někrasov připisuje Kropivnickému také Jurij Orlickij, který v předmluvě k jeho vybraným spisům upozorňuje na to, že v případě o generaci staršího Kropivnického se jednalo o roli „...ochránce a zvláštního média národní básnické a malířské tradice, jenž jí s jistotou dával do protikladu ke kvaziavantgardní ‘majakovštině’ a kvazinárodnímu a kvaziklasickému primitivismu oficiální sovětské poezie.“²⁹ (ORLICKIJ 2004: 6) Role prostředníka, která udržovala souvislost dějin ruské literatury alespoň na malém území Lianozova, byla

²⁸ „...в своем искусстве словно бы длить сразу несколько разных живых традиций из времен молодости, из 20-х годов...“

²⁹ „...хранителя и своеобразного транслятора национальной поэтической и художественной традиции, уверенно противопоставляющего ее квазиавангардистской ‘маяковщине’ и квазинародному и квазиклассическому примитиву официальной советской поэзии.“

v mnohém podstatnější než vlastní Kropivnického tvorba. První budoucí členové Lianozovské skupiny Genrich Sapgir a Oskar Rabin se s Kropivnickým seznámili již ve čtyřicátých letech – byli jeho žáky v literárním a výtvarném kroužku v jednom z moskevských domů pionýrů. Díky vztahu k tradici ruské literatury se do Lianozova dostal také další básník – Igor Cholin, který si na konci čtyřicátých let, kdy byl vězněn za výtržnost ve vsi Vinogradovo nedaleko Lianozova, v místní knihovně od manželky Jevgenie Kropivnického, malířky Olgy Potapovové, vypůjčil svazek veršů Alexandra Bloka. Blokovo jméno se často objevuje také ve vzpomínkách ostatních účastníků tu popírajících, tu stvrzujících existenci lianozovského okruhu jako skupiny. „Žádná lianozovská škola neexistovala. Jenom jsme se navštěvovali. V zimě jsme se scházeli, zatápěli v kamnech, četli básně, mluvili o životě a o umění. V létě jsme si vzali svazek Bloka, Pasternaka nebo Chodaseviče, stojan, dřevěnou podložku a odcházeli jsme na celý den do lesa nebo na pole...“³⁰ (SAPGIR 1990: 8) popisuje přátelská setkání lianozovců Genrich Sapgir.³¹

Zmínovaní autoři stříbrného věku mají jen málo společného s pokusy o boření hranic mezi výtvarným uměním a poezií, kterým se zde věnujeme. Za zmínku stojí, že ani v samotném Lianozovu nestálo překračování těchto mezí v centru pozornosti. Slovo a obraz jednoduše existovaly vedle sebe, koexistovaly spolu. Básníci vedle malířů. Malíři vedle básníků. Někteří z nich, jako například Jevgenij Kropivnickij, se věnovali oběma oblastem zároveň. Je možné říct, že poezie lianozovských básníků Jevgenie Kropivnického, Genricha Sapgira, Igora Cholina, Vsevoloda Někrasova a Jana Satunovského, byla pro lianozovské malíře především záležitostí čtenářského zážitku. Stejně jako výtvarná tvorba tamních malířů Jevgenie Kropivnického, Olgy Potapovové, Oskara Rabina, Valentiny Kropivnické, Nikolaje Věčtomova, Vladimira Němuchina a Lidije Mastěrkovové

³⁰ „Никакой ‘лианозовской школы’ не было. Мы просто общались. Зимой собирались, топили печку, читали стихи, говорили о жизни, об искусстве. Летом брали томик Блока, Пастернака или Ходасевича, мольберт, этюдник и уходили на целый день в лес или в поле...“

³¹ Na jiném místě Genrich Sapgir naopak tvrdí: „...ano, jsme žáky Jevgenije Leonidoviče Kropivnického, ‘absolventy’ jeho ‘lianozovské školy!’“ („...да, мы – ученики Евгения Леонидовича Кропивницкого, ‘выпускники’ его ‘лианозовской’ школы!“) (cit. podle ORLICKIJ 1993: 208).

byla záležitostí diváckou pro básníky. K této soubežné existenci výtvarného umění a poezie Vsevolod Někrasov poznamenává, že on spolu a básníkem Janem Satunovským doslova onemocněli obrazy Oskara Rabina (viz NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 306), že: „Jak jsem řekl, v Rabinových obrazech jsem jednoduše spatřil své vlastní verše ve vizuální podobě...“³² (NĚKRASOV 2002: 159) Vzhledem k těmto Někrasovovým slovům je třeba dodat, že právě Rabina lze považovat za jediného z lianozovských malířů, jehož tvorba je bezprostředně spjata s poetikou nastíněnou v Sapgirově manifestační básni *Metoda* a která je společná především všem lianozovským básníkům. Protože konkretismus, jenž je v této básni deklarován, můžeme považovat za určitý protipól abstrakcionismu,³³ jemuž se ve své větší části věnovali lianozovští malíři – především Olga Potapovová, Vladimir Němuchin a Lidija Mastěrkovová.

Rabinovy obrazy představovaly koncentrovanou podobu poválečného Lianozova s jednopatrovými skromnými baráky postavenými válečnými zajatci. Pro ty, kdo neměli možnost tehdejší Lianozovo navštívit, zůstávají dějiny této skupiny uzavřeny v potemnělých kulisách pastózních obrazů Oskara Rabina – mezi jeho rozpadajícími se baráky propojenými elektrickým vedením rozvěšeným na křivých telegrafních sloupech, jehož energie tu a tam křiklavě oranžovým světlem rozsvěcuje jedno z mnoha tmavých oken, mezi slanečky na zažloutlém novinovém papíře, mezi lahvemi vodky a nedopalky cigaret. Jako by Rabin skutečně uposlechl Sapgirovy výzvy a chopil se reálných předmětů a teprve z nich pečlivě konstruoval svůj lianozovský svět malicherných komunálních nedorozumění a hádek. Reálné předměty – krabičky od sardinek, útržky sovětských novin Pravda, etikety čtyřicetiprocentní moskevské vodky aj. – někdy jako hotové předměty vyjmuté ze skutečnosti, jindy jako předměty náhodně nalezené a poté umístěné na ploše Rabinových obrazů, přenesené ze sféry života do sféry umění, stvrzují jeho hmatatelnost, jeho fyzickou reálnost, jeho konkrétnost. Rabinovy asambláže skutečnost samozřejmě také

³² „Я-то, говорю, в картинах Рабина увидел просто собственные стихи в изображенном виде...“

³³ Tuto tezi podporuje také R. Kostelanetz s odvoláním na George Maciunase ve *Slovníku avatgard* (KOSTELANETZ 200: 221).

hyperbolizují, a tak její uměleckou podobu zároveň zřetelně oddělují od skutečnosti bezprostředně prožívané.

Sapgirem nastíněná metoda oprávněně vyvolává zcela otevřené asociace se západní konkrétní poezií, která se začala v návaznosti na avantgardní experimenty a rodící se výpočetní techniku formovat počátkem padesátých let minulého století nejen v Evropě, ale také na obou amerických kontinentech. Asociace s jednoznačně dobově i místně vymezenou konkrétní poezií jsou na místě i přesto, že samotní básníci i řada ruských kritiků a badatelů danou terminologii vzhledem k domácímu materiálu zpochybňuje a odmítá. Například Vsevolod Někrasov, kterého můžeme považovat za výsadního ruského konkretistu, se podobným vymezením brání: „Ve skutečnosti jsem se jako většina s konkretisty seznámil v roce 1964 ve stati Lva Ginzburga v *Literárních novinách*. (Obzvláště se mi líbilo Gomringerovo *Mlčení*). Jenže do té doby jsem už napsal *Růst*, *Vodu*, *Svobodu*, něco z toho dokonce Brousek stihl otisknout v *Tváři*. A jiní psali ještě avantgardněji. Zkrátka Satunovskij, Cholin, Sapgir a my se Sokovninem jsme o skupině 47 v té době nic nevěděli.“³⁴ (NĚKRASOV 1996: 300) K Někrasovovým slovům je třeba dodat, že termín konkrétní poezie je používán čistě analogicky s poetikou tzv. mezinárodního hnutí, k němuž se ruští autoři nikdy nepřihlásili a jímž ku podivu nebyli nikdy ani osloveni, v žádném případě nemá být pokusem obvinít ruské autory z nápodoby západních vzorů. Na souvislost ruské poezie s konkretismem se ovšem ještě ve druhé polovině sedmdesátých let pokoušel upozornit Eduard Limonov, který značně svévolně vytvořil skupinu s doslova promlouvajícím názvem *Konkret*. Tvořili ji lianozovští

³⁴ „На деле же, как и большинство, с конкретистами я познакомился в 64 по статье Льва Гинзбурга в ЛГ. (Особенно понравилось ‘Молчание’ Гомрингера.) Но к тому времени были у меня уже те же ‘Рост’, ‘Вода’, ‘Свобода’, кое-что даже Бrouсек успел напечатать в чешском ‘Тваж’. А у других было, пожалуй, и поавангардней. В общем, Сатуновский, Холин, Сапгир, мы с Соковниным про ‘группу 47’ в свое время не знали.“

K této Někrasovově obhajobě pro případ obvinění z epigonství musíme doplnit několik upřesňujících faktických poznámek: 1) autorem stati o západní konkrétní poezii, doprovázené ukázkami v překladu do ruštiny nebyl Lev Ginzburg, ale J. Golovin, 2) stať nevyšla v *Literárních novinách*, ale v časopise *Inostrannaja literatura* (Zahraniční literatura 1964/7, s. 196-205) (podrobněji viz KULAKOV 1999: 96-117), 3) Někrasovovy verše v překladu Antonína Brouska byly otištěny v prvním čísle časopisu *Tvář*, v roce 1964.

básníci Cholin, Sapgir a Někrasov, k nimž Limonov připojil ještě sebe sama, Slavu Ljona, Vagriče Bachčanjana a Jelenu Ščapovovou. Skupina byla takto uměle sestavena výhradě pro potřeby publikace v časopise Apollon 77 a tím její nejen deklarovaná existence skončila. Daná publikace ovšem alespoň upozornila na skutečnost, že poezie uvedených autorů vyrůstá z obdobných principů jako poetika konkrétní poezie, pro niž je určujícím důraz na slovo v jeho reálné, hmatatelné, respektive konkrétní podobě, na slovo zbavené nahromaděných konotací a záměrně vytržené ze vžitého kontextu – tj. slovo ozvláštňené, deautomatizované. Slovo konkrétní poezie je slovem ponechaným sobě samému, neboť jedním ze základních požadavků vzhledem k němu je požadavek nezasahování a pouhé registrace věcí. Jako příklad takového nezúčasněného a doslova protokolového zápisu náhodou zaslechnutých rozhovorů můžeme uvést Sapgirovu báseň *Razgovory na ulice* (Pouliční rozhovory):

Жена моя и теща
Совсем сошли с ума
Представь себе
Сама
Своих двоих детей
Нет главное – коробка скоростей
У нее такие груди
На работе мы не люди
Она мне говорит
А я в ответ
Она не отстает
Я – нет и нет
Оттого что повар и
Перепродает товары
Еще увижу с ним – убью
Мать
Твою
Уважаю, но отказываюсь понимать
Да что тут понимать
Сделала аборт
В ресторане накачался
Не явился на концерт
У бухгалтера инфаркт

Присудили десять лет
Смотрят а уж он скончался
Я и сам люблю балет.
(SAPGIR 2008: 33-34)

Jako by jediné slovo uvedené v dlouhé básni nepatřilo autorovi. Cizí replika, ačkoli neoznačená uvozovkami, je střídána další obdobně cizí replikou. Každý verš patří zcela jinému mluvčímu, který stojí na ulici nebo se po ní prochází. Jednotlivé verše na principu koláže poskládané pod sebe proto jen zdánlivě tvoří souvislou výpověď. Všechny promluvy jsou pocíťovány jako cizí, jako by je vyslovovali jen náhodní kolemjdoucí. Autor se v tomto mnohohlasí doslova ztrácí – sbírka, do které je báseň zahrnuta, se příznačně jmenuje *Golosa* (Hlasy, 1958-1962). Jako by se ze spisovatele proměňoval v pouhého zapisovatele, který z konkrétních útržků cizích promluv vytržených z původního všednodenního kontextu, umně lepí a pečlivě konstruuje nebo dokonce rekonstruuje absurditu zaslechnuté (spíše než spatřené) situace. V tomto smyslu neméně protokolovou je také následující báseň Igora Cholina:

Умерла в бараке 47 лет.
Детей нет.
Работала в мужском туалете.
Для чего жила на свете?
(CHOLIN 1999: 24)

V prvních třech verších se v ní značně odosobněně podává hrdinčin život ve zkratce, jako by diktovaný snad někým z blízkých nebo spíše ze sousedů z komunálního bytu policejnímu zapisovateli. Poslední verš však tento princip nezasahování zdánlivě narušuje otázkou po smyslu života, jež je samozřejmě v policejní výpovědi vnímána jako naprosto neadekvátní. A cizí vnější hlas se tak proměňuje ve vlastní autorský. Ačkoli i zde poslední verš může patřit tomu, kdo všechny biografické údaje diktoval, může být vykročením z role, rétorickou otázkou nebo povzdechnutím nad tragickou událostí. Jednotlivá slova jsou zbavena všech přívlasků. Tragédie proto nespočívá v neodvratném faktu smrti, ani v bezejmennosti hrdinky, ale především v lakoničnosti a protokolové

strohosti výpovědi, která redukuje lidský život do tří krátkých veršů a ve které jsou požadována pouze konkrétní fakta, konkrétní slova bez zbytečných atributů.

Na skutečnost, že autor je jen médiem prostředkujícím zaslechnuté upozorňuje (tentokrát nikoli formálně, ale obsahově) také báseň Jana Satunovského adresovaná Vsevolodu Někrasovovi:

Поговорим с тобой
как магнитофон с магнитофоном,
лихая душа,
Некрасов Николаевич Всеволод,
русский японец.
(SATUNOVSKIJ 1994: 17)

První dva verše „Promluvíme si spolu / jako magnetofon s magnetofonem...“ je nutné chápat jako výzvu k rozhovoru cizími slovy, neboť slovem magnetofon je v ruském slangu označován milovník poezie schopný nazpaměť recitovat obsáhlé básnické texty. A právě takový rozhovor prostřednictvím cizích, rozumějme „nevlastních“ slov a celých promluv (ať již „citujících“ odposlechnutý rozhovor nebo umělecké dílo, jehož autorem je někdo jiný) bezprostředně vede ke konkrétní poezii, jak ji vymezil Henri Chopin: „Tato poezie (rozumějme tu poezii konkrétní a fónickou) je zaměřena k tomu, aby se stala ‘objektivní’, to znamená, že nemá být nadále expresí autora, jenž se od staletí marně táže, ‘Kdo jsem?’, ale má být objektivací universálního jazyka... [...] Otázka ‘Kdo jsem?’ [...] je nyní odhozena na intelektuální smetiště.“³⁵ Na daném místě bychom přívlastek objektivní mohli nahradit přívlastkem reálný. Tato objektivní, respektive reálná poezie nás na časové ose odkazuje zpět ke sklonku dvacátých let 20. století, k pozdně avantgardní tvorbě skupiny OBERIU, která má reálné umění vepsané do svého názvu – Sdružení **reálného** umění. Na souvislost lianozovské konkrétní poezie s tvorbou oberiutů upozorňuje také Vsevolod Někrasov, když se ptá, co znamená verš: „Verš – to je co? Výdobytek versifikace nebo oživlé slovo? Je to autorův sluch zvláště soustředěný na řečový fakt, který se bezpochyby vyděluje z obecného řečového pozadí, šumu, při viditelné absenci

³⁵ Nezpracovaný fond Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. Literární archiv Památníku národního písemnictví. Uspořádáno v 1. stupni evidence. Přírůstkové číslo: 24/95.

vnějších příznaků *pouze kvalitou řeči, přirozeností-živelností, umění* krystalizovat z řečového plazmatu takový *verš bez verše* se zdá být vrcholem, nejzažším místem Lianozovské školy – školy fakticity. Faktického umění. Řekněme to takhle. Umění, které je **ve skutečnosti** – narozdíl od sovětského a vymezujíc se proti němu. To, co znamená slabika **ри** u oberiutů – *reálné umění*. Vycházejí z reality, z faktu, ulovit, chytit se na faktu řeči jako vnitřní reality: na poezii = na jevu verše.³⁶ (NĚKRASOV 1999: 69) Znovu se jedná o konkrétní slovo, o hotový nebo nalezený předmět, který je vyňat z reality, který musí být uslyšen a spatřen, aby z ní mohl být vypreparován a stát se součástí básně, tedy docela jiného kontextu. Princip nezasahování zde naráží na jednu malou překážku – neboť vytrhování kousků reality z obecného pozadí, z hluku a snad i z jakési skládky nahromaděných věcí, je přece samo o sobě zásahem – zásahem, který se jako jediný připouští a který je dokonce nevyhnutelný. Ruská varianta termínu konkrétní poezie by pak mohla znít reálná nebo faktická poezie. Takové označení daleko přesněji odkazuje k domácím kořenům hnutí, které se tím, že bude označeno za konkrétní, může jevit pouhou analogií k západním experimentujícím a experimentálním skupinám a směrům.

V chronologickém výkladu by bylo logické oberiuty zařadit jako přímé následovníky nebo pozdější soupeřníky kubofuturistů. Přesto se o nich zmiňujeme až nyní, neboť jejich tvorba v ruské tradici poprvé odkrývá požadavky, které později nalézáme v konkrétní poezii a které postupně vedou také k vizualizaci poezie. V souvislosti s vnímáním vizuality prostřednictvím slov (písma) a vizuality samotných slov (písma) nemůžeme nezmínit rozsáhlý úryvek z dopisu Daniila Charmse R. I. Poljakovské z 2. listopadu roku 1931, který v jiném

³⁶ „Стих – это что? Достижения стихосложения или ожившее слово? Этот-то сверхобостренный слух автора на конкретный речевой факт, несомненно выделяющий из общего речевого фона, шума при видимом отсутствии внешних признаков *только качеством речи*, природностью-стихийностью, умение кристаллизировать из речевой плазмы такой *стих без стиха* и кажется пиком, высшей точкой Лянозовской школы – школы фактичности. Фактичности искусства. Попробуем сказать так. Искусства, которое **на самом деле** – в противоположность советскому и откликиванием от него. То, что значит слог **ри** у обэриутов – *реальное искусство*. Исходя из реальности, из факта, словить, поймать себя на факте речи как реальности внутренней: на поэзии = на случае стиха.“

kontextu (kontextu nemožnosti psát, v kontextu agrafie) v knize *Vidění ruských avantgard* cituje také Tomáš Glanc:

„Jednou takhle jsem nespál celou noc. Lehl jsem si a hned jsem vstal. Ale když jsem vstal, došlo mi, že si musím lehnout. Znovu jsem si lehl, ale okamžitě jsem vyskočil a chodil po pokoji. Sedl jsem si ke stolu a chtěl jsem psát. Položil jsem si před sebe papír, vzal jsem pero a přemýšlel. Věděl jsem, že musím něco napsat, ale nevěděl jsem co.

Dokonce jsem ani nevěděl, jestli to mají být verše, povídka, nějaká úvaha nebo prostě jedno slovo. Díval jsem se kolem sebe a zdálo se mi, že se každou chvíli něco stane. Ale nic se nedělo. Bylo to strašné. Kdyby se zřítíl strop bylo by to lepší, než takhle sedět a čekat bůh ví na co.

Skončila noc, kolem projely tramvaje a já jsem ještě nenapsal ani jediné slovo.

Vstal jsem a přistoupil k oknu. Sedl jsem si vedle okna a díval se z okna.

A najednou jsem si řekl: sedím a dívám se z okna na...

Ale na co se to dívám? Vzpomněl jsem si: 'okno, z kterého se dívám na hvězdu'. Ale teď se nedívám na hvězdu. Nevím, na co se teď dívám. Ale to, na co se dívám, je právě to slovo, které jsem nemohl napsat.“³⁷ (CHARMS 1988: 460)

Podstatnější než nemožnost, ale zároveň nutková potřeba psát, již se zabývá Glanc (viz GLANC 1999: 114), je pro naši práci fakt „vidění slova“, které mělo, ale nedokázalo být napsáno. Slovo Daniila Charmse i dalších představitelů skupiny OBERIU, stejně jako slovo, tak jak jej chápe konkrétní poezie, již není futuristickým slovem jako takovým, odtrženým od svého ustáleného významu a rozčleněným na své jednotlivé (prvo)části, jež mohou nebo dokonce musejí být

³⁷ „И вот однажды я не спал целую ночь. Я ложился и сразу вставал. Но встав я понимал, что надо лечь. Я ложился опять, но сейчас же вскакивал и ходил по комнате. Я садился за стол и хотел писать. Я клал перед собой бумагу, брал в руки перо и думал. Я знал, что мне надо писать что-то, но я не знал что.

Я даже не знал должны это быть стихи, или рассказ, или какое-то рассуждение, или просто одно слово. Я смотрел по сторонам и мне казалось что вот сейчас что-то случится. Но ничего не случилось. Это было ужасно. Если бы рухнул потолок было бы лучше, чем так сидеть и ждать неизвестно что.

Уже ночь прошла и прошли трамваи, а я все еще не написал ни одного слова.

Я встал и подошел к окну. Я сел возле окна и стал смотреть в окно.

И вдруг я сказал себе: вот я сижу и смотрю в окно на...

Но на что же я смотрю? Я вспомнил: 'окно, сквозь которое смотрю на звезду'. Но теперь я смотрю не на звезду. Я не знаю, на что я смотрю теперь. Но то, на что я смотрю и есть то слово, которое я не мог написать.“

libovolně kombinovatelné. Slovo v pojetí konkrétní poezie daleko spíše představuje konkrétní předmět, jehož se ve svém manifestu z roku 1928 dovolávali právě oberiuté Daniil Charms, Alexandr Vveděnskij, Konstantin Vaginov, Igor Bachtěrev a Nikolaj Zabolockij: „Ve své tvorbě rozšiřujeme a prohlubujeme smysl předmětu a slova, ale v žádném případě ho neničíme. Majetkem umění je učiněn konkrétní předmět očištěný od literární a každodenní slupky. V poezii tento předmět s přesností mechaniky vyjadřuje srážka slovních významů. Zdá se, že začínáte protestovat, že to není ten předmět, který vidíte v životě? Přistupte blíže a dotkněte se ho prsty. Podívejte se na předmět nahýma očima a uvidíte ho poprvé očištěný od omšelého literárního pozlátka.“³⁸ (CHARMS 1974: 290) Obdobné nároky na básnický jazyk předkládá ve svých *50 tezích pro „otevřenou poezii“* také Jeana-Clarence Lambert, který požaduje: „[...] jednat se slovy, jako by to byly věci, samostatné existence, které napřed jsou a potom teprve mají význam.“ (LAMBERT 1967: 66) Tato existence spatřených slov-věcí, které svůj význam získávají až dodatečně, vyúsťuje v existenci substantiv nepropojovaných syntaktickými vazbami, k jejich hromadění v básnickém textu, který jako by byl kumbálem plným starého harampádí. Takovým výčtem nebo inventářem navršených holých předmětů je cyklus básní Michaila Sokovnina, básníka úzce spojeného s Lianozovskou skupinou, *Rassypannyj nabor* (Rozsypaná sada) s podtitulem *Illjustrirovannyj predmetnik* (Ilustrovaný předmětník). Podtitul bezprostředně odkazuje ke konkrétní nebo dokonce zpředmětnělé poezii, která je na daném místě soupisem těchto předmětů (předmětníkem), které zápisem či vyslovením znovu nabývají svých reálných významů a zcela konkrétních podob.

³⁸ „В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии – столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты.“

[...]
Выпускаемые воспоминанья –
башня, облако,
дождь, кафе,
Ковалиха,
Подкова,
Ока и Волга,
кладбище
площади,
трава и земля
возле
розового Кремля,
яркое небо,
Таицкая башня,
плита и победа,
подобие побега,
ступени
победы,
а выше –
[...]
(SOKOVNIN 1995: 89)

Inventarizovány jsou v této básni asociace, řetězce asociací a vzpomínek spojených s návštěvou Nižního Novgorodu a propojených mezi sebou nejen těmito věcnými vztahy, ale také zvukovými ozvěnami, vnitřními rýmy. Na témže principu jsou konstruovány také básně Vsevoloda Někrasova rovněž věnované návštěvě města, kterým je tentokrát Petrohrad (Leningrad). V nich je očista slova dovedena do konce. Každé slovo stojí v básni samo o sobě, s ostatními ho nepojí syntaktické vazby, ale především vnitřní rýmy. Každé následující slovo, jako by bylo ozvěnou slova předcházejícího – nejen proto, že se většina substantiv jako ozvěna opakuje dvakrát.

Петербург Петербург
Петроград Петроград
Ленинград Ленинград
правда

и я так рад
все так рады
сразу раз раз раз
паровоз паровоз
пароход пароход
телеграф
телефон
футуризм футуризм
аппарат аппарат
переплет переплет
бутерброд бутерброд
лабардан лабардан
водород кислород
шоколад мармелад
[...]
(NĚKRASOV 1989: 4)

Snahu o očištění řeči, které si předsevzali oberiuté, čteme později také v rozhovoru Petra Kotyka s Bohumilou Grögerovou: „Pociťovali jsme potřebu řeč nějakým způsobem očistit a vrátit se k pramenům původních významů slov, objevit nové možnosti řeči, což byl celosvětový trend, vedle kterého jsme my Češi měli ještě důvod etický.“ (GRÖGEROVÁ 1997: 7) Etický důvod byl neméně rozhodující také pro lianozovské autory. I pro ně „do popředí [...] vstoupila pochybnost o samotné funkci řeči a jazyka, o možnostech přesné komunikace, o obsažnosti informace. [...] Jako nejnaléhavější vyvstal pro básníky a umělce požadavek všestranné nezneužitelnosti uměleckého díla. Požadavek pokud možno nejdokonalejší a nejpřímější komunikace, nejinteligentnějšího záměru a nejadekvátnější formy.“³⁹ Slovo bylo devalvováno a zneužito k těm nejnižším cílům (viz AJZENBERG 2005: 35-44), literatura postupně ztrácela svou ústřední pozici mezi uměními, již jí ve svém referátu na prvním sjezdu sovětských spisovatelů přisoudil Maxim Gorkij. Můžeme proto souhlasit s Michailem Bergem, který v souvislosti se znehodnocením slova píše, že období tání

³⁹ B. Grögerová, J. Hiršal: „Nové poezie v současném Československu“, in Nezpracovaný fond Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. Literární archiv Památníku národního písemnictví. Uspořádáno v 1. stupni evidence, přírůstkové číslo: 24/95.

pramenilo z krize „písemného projektu“ založeného na „víře v slovo“ a verbálních způsobech reprezentace moci (viz BERG 2000: 75). Důsledkem ztráty této „víry ve slovo“ nebyla pouze touha slovo očistit, zbavit ho ideologického balastu a vrátit mu jeho konkrétní, reálný a předmětný význam, mohla jím být také rezignace na vyjadřovací schopnosti těchto zneužitých slov. Za jedno z východisek z této situace nedůvěry ke slovu je možné považovat pokusy o nahrazení slov obrazy, znaky, interpunkčními znaménky, která svou konvenční roli zatím neztratila a která zároveň také zdůrazňují autonomii písemného záznamu. Mohou i nadále označovat ukončení výpovědi, pauzy, otázky, výkřiky nebo váhání. V tomto směru s nimi v cyklu *Stichi iz trjoch elementov* (Verše ze tří prvků) zachází také Genrich Sapgir.

1. ВОПРОС

?

2. ОТВЕТ

?

??

???

????

?????

!?!?!?!?

!?!?!?!?!?!?

??? ??? ??? ???

3. ПОДТЕКСТ

...!

/? /

...?

/! /

....

/-

.....?! /

(SAPGIR 1995: 249)

Ani zde si však znaky nevystačily samy o sobě, pouze s rozvržením na ploše stránky. V záhlaví každé části je ohlášena situace, která čtení jednotlivých interpunkčních znamének do značné míry předurčuje. Báseň opět v duchu návodu vybízí a možná i nutí čtenáře, aby si otazníky, vykřičníky, tečky, pomlčky a závorky dosadil svá vlastní slova nebo případně emoce, vymezené těmito konvenčními značkami: otázku a nechápavou odpověď, jejíž neznalost tazatele doslova rozčiluje, a do podtextu pak vášnivou diskusi na zadané téma. Báseň tak spíše než ke konkretistické nemožnosti promlouvat zmrtvělými slovy odkazuje k avantgardnímu konci umění, konkrétně k *Poemě konce* egofuturisty Vasiliska Gnědova, v níž, stejně jako v této Sapgirově básni, bylo čtenáři dáno pouze záhlaví, výchozí situace, již mu Sapgir interpunkčními znaménky narozdíl od Gnědovova prázdného listu ještě upřesňuje. A stejně jako Gnědovova poema byla recitovatelná rozmáchlým gestem ruky,⁴⁰ mohl by se čtenář při čtení této Sapgirovy básně obejít beze slov a obrátit se rovněž k performativnímu charakteru čtení pomocí gest a mimiky.

Avšak nejen rezignace na devalvované slovo, ale také již samo očištěné slovo, chápané jako konkrétní, reálný, faktický a bezmála hmatatelný předmět poezii přivádí k vizualitě, neboť čeho se můžeme dotknout, to můžeme také spatřit – ve smyslu v jakém o vztahu mezi zrakem a hmatem hovoří Pavel Florenskij, jehož teorie měly nemalý vliv na formování klasické ruské avantgardy: „Okno je orgánem jak pasivního hmatu, tak aktivního pohybu. *Hmat*: jak poukázal již Aristoteles, zrak je rozšířený a upřesněný hmat.“⁴¹ (FLORENSKIJ 2000: 132) O vzájemném vztahu zraku a hmatu hovoří také Walter J. Ong v souvislosti s psaností slova: „Existence psaní má za následek to, že se ‘slova’ zdánlivě podobají věcem, neboť o nich uvažujeme jako o viditelných značkách,

⁴⁰ Ivan Ignat'jev vzpomíná, jak Gnědov: „Musel všechny své poemý nejednou ozvučovat. Poslední četl rytmičným pohybem. Ruka rýsovala linie: zleva napravo a naopak (druhá ničila první tak, jako výsledkem plus a minus je minus). *Poema konce* je *Poemou ničeho*, nulou, jak je zobrazena graficky.“ („Ему доводилось оголосивать неоднократно все свои поэмы. Последнюю же он читал ритмодвижением. Рука чертила линии: направо слева и наоборот (вторую уничтожала первая, как плюс и минус результат минус). ‘Поэма конца’ и есть ‘Поэма ничего’, ноль, как изображается графически.“) (IGNAT'JEV 1913: 2)

⁴¹ „Глаз есть орган и пассивного осязания и активного движения. *Осязание*: как отмечено уже Аристотелем, зрение есть распространенное и утонченное осязание.“

které ukazují slova těm, kdo je dekodují. Taková 'slova' vepsaná do textů a knih můžeme vidět a dokonce se jich i dotknout. Psaná slova jsou rezidua." (ONG 2006: 19)

Konkrétní poezie v sobě vždy imanentně skrývá vizuální potenciál a často se také s označením vizuální poezie překrývá. Ačkoli toto propojení konkrétní poezie s vizuální (a neméně také s fónickou) radikálně odmítá například Richard Kostelanetz, který konkrétní poezii charakterizuje následovně: „Pravá konkrétní báseň jsou jednoduše písmena nebo nesouvislá slova abstraktně rozptýlená na stránce nebo řada sluchově abstraktních (lingvisticky nesrozumitelných) zvuků.“⁴² (KOSTELANETZ 2000: 131) Přes snahu vymezit se vůči směřování dvou zmíněných pojmů, čteme i v Kostelanetzově definici výrazné tíhnutí konkrétní poezie k vizuální. Jakkoli jsou slova či písmena abstraktně rozmístěna na stránce, poutá na sebe jejich rozmístění čtenářovu nebo v takovém případě již divákovu pozornost: „Konkrétní poezie [...] určitým způsobem završuje vzájemné působení slov jakožto zvuků a typografického prostoru.“ (ONG 2006: 147) Podstatné není, tvoří-li jednotlivá slova zřetelný obrazec odkazující k nějakému reálnému předmětu, tematizovanému v básni, tj. je-li báseň kaligramem, nebo je-li toto rozmístění abstraktní, a proto zdánlivě nahodilé. Podstatnou je totiž sama soustředěnost na umístění slov, jednotlivých písmem nebo interpunkčních znamének v prostoru stránky: „Jazyk se zaprvé pomalu prodírá ze své dosavadní lineárnosti a tíhne do plošného rozmístění, v němž se vytváří vertikální i horizontální struktury, nebo se na ploše prostě 'rozsypává'. To je ovšem jen jedna tendence – formálně vizuální.“⁴³ Pro naši práci je podstatná právě tato jedna čistě vizuální tendence, která, řečeno slovy Augusta de Campos, vytváří také: „NAPĚTÍ SLOV-VĚCÍ V ČASOPROSTORU.“ (CAMPOS 1967: 75)

Primárním prostorem zaznamenané básně je list papíru, stránka knihy, jež svými okraji zřetelně vymezuje hranice básně. A zdůrazňovaná existence

⁴² „The true Concrete Poem is simply letters or disconnected words scattered abstractly across the page or a succession of aurally nonrepresentational (and linguistically incomprehensible) sounds.“

⁴³ B. Grögerová, J. Hiršal: „Česká poezie textů“, in Nezpracovaný fond Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. Literární archiv Památníku národního písemnictví. Uspořádáno v 1. stupni evidence, přírůstkové číslo: 24/95.

těchto hranic, respektive takového rámce, který na sebe obrací pozornost, nás přivádí nejen k vizualizaci, ale zároveň také ke konceptualizaci poezie.

3.2 Kontextualismus

Termín konceptualismus je pro ruskou nezávislou kulturní scénu sedmdesátých až osmdesátých let obdobně vnější jako již diskutovaný termín konkrétní poezie, který se vztahuje zejména k šedesátým letům 20. století. Konceptualismus se s konkretismem v mnohém (v poezii) překrývá a také jej dále rozvíjí. Nikoli však ve smyslu v jakém proti sobě konceptualismus a konkrétní poezii staví jeden ze zakladatelů konceptualismu, americký výtvarník Joseph Kosuth, když tvrdí: „Konkrétní poezie byla formalizací básnickova materiálu. A když se básník stává materialistou, začínají potíže,“⁴⁴ (KOSUTH 1991: 35) neboť konkretizace poezie neznamená pouze její formalizaci ani materializaci, znamená v první řadě snahu o zbavení jazyka ideologického balastu nebo jeho konvenčního a nepozorovaného (zne)užívání, znamená jeho deautomatizaci, která je nezbytná pro jeho (konceptuální i koncepční) užívání a fungování.

Termín konceptualismus, narozdíl od termínu konkrétní poezie, na ruské půdě, byť s určitými výhradami a upřesněními, zdomácněl – tentokrát nejen v oblasti poezie, ale také na poli výtvarného umění.

Poprvé se toto označení objevilo ve stati Borise Groyse, která nesla spíše metaforický název *Moskovskij romantičeskij konceptualizm* (Moskevský romantický konceptualismus), jenž se měl stát také označením nového hnutí.⁴⁵

⁴⁴ „Concrete poetry was a formalization of the poet's material. And when poets become materialistic, the state is in trouble.“

⁴⁵ Po otištění Groysovy stati *Moskevský romantický konceptualismus* bylo z daného termínu vypuštěno slovo romantický a zůstal pouze moskevský konceptualismus. Rozporuplnost daného termínu zdůrazňuje také Jekatěrina Ďogoť, když píše, že slovní spojení moskevský konceptualismus je vždy třeba v duchu dávat do uvozovek (viz ĎOGOŤ 2002: 165).

Představitelé moskevského konceptualismu se nejednou pokoušeli nalézt vhodnější název pro jednotlivé etapy existence tohoto směru v (sovětském) Rusku: MANI (Moskevský archiv nového umění, termín zavedl A. Monastyrskej pro období od druhé poloviny 70. let do konce let 80.),

Text stati byl opublikován v roce 1979 v leningradském samizdatovém časopise 37, ve známost vešel především díky pozdější publikaci z téhož roku, která se objevila v tamizdatovém, tj. za hranicemi Ruska vydávaném, pařížském časopise A-Я. Groys v ní konceptualismus na jedné straně charakterizuje jako dobově ohraničený směr a na straně druhé jako „...jakýkoli pokus přejít od dělání uměleckých předmětů jako materiálních objektů, určených rozjímání a estetickému hodnocení, k odhalení a formování podmínek, které diktuji vnímání uměleckého díla divákem, procedury jejich vytvoření umělcem, jejich vztahu k prvkům okolního prostředí, jejich dobového statutu atd.“⁴⁶ (GROYS 1979: 3) Z těchto slov vyplývá, že v podstatě jakékoli dílo je možné považovat za více či méně konceptuální. „Konceptualismem nazvali takové umění, pro které byly charakteristické samy problémy existence umění, vnímání, vztahu s divákem-čtenářem. Konceptualismus zkrátka příměji a ostřeji ukázal a pojmenoval tyto problémy – jenže samy tyto problémy existovaly odedávna...“⁴⁷ (NĚKRASOV 2002: 195) upozorňuje Vsevolod Někrasov, pro kterého pojem konceptualismus zahrnuje především způsob zacházení s materiálem a skutečností a nikoli pouze dobově ohraničený směr s jasně vymezenými účastníky, kterými se po Groysově stati stali především básník Lev Rubinštejn, výtvarník Francisko Infante, malíř

NOMA (od egyptského slova „nom“, které ve starověkém Egyptě označovalo části rozčleněného Osirisova těla, termín zavedl P. Pepperštejn pro druhou etapu od konce 80. let), Moskevská konceptuální škola (termín zavedený A. Monastyrským v roce 1993 pro třetí etapu existence moskevského konceptualismu).

Vzhledem k tomu, že konceptualismus, je v dané práci zkoumán především jako tendence v umění, a nikoli jako dobový směr, hnutí nebo skupina, budeme v našem textu používat označení moskevský nebo ruský konceptualismus, především pro jeho vymezení vůči západnímu konceptuálnímu umění.

⁴⁶ „...любую попытку отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус и т. д.“

⁴⁷ „Концептуализмом назвали такое искусство, которое отличили проблемы самого бытования искусства, восприятия, отношений со зрителем-читателем. Просто он резче, острее выявил и подал эти проблемы – сами же они были всегда...“

Ivan Čujkov a skupina Kolektivní akce, které v první řadě spojovalo tíhnutí k akčnímu umění.

Všechno to, k čemu podle Groyse konceptuální umění od avantgardního, respektive modernistického přechází, je možné vyjádřit jedním slovem – slovem kontext. Konceptualismus, který v souladu s Groysovými tvrzeními znamenal rozchod s klasickou avantgardou a odmítnutí jejích priorit: formy, výlučnosti autorského stylu atd., se tak obrátil k situaci, v níž je umělecké dílo jako takové nuceno přebývat, jíž je vystaveno a s níž je zcela nevyhnutelně konfrontováno. Nikoli náhodou pak Vsevolod Někrasov v polemice s Borisem Groysem navrhuje nazývat konceptualismus, alespoň v ruském prostředí, kontextualismem (viz NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 317), neboť pro konceptuální umění jako takové a neméně také pro Někrasovovu básnickou tvorbu hrají nezanedbatelnou roli hranice, které od sebe jednotlivé kontexty (v první řadě sféru umění od sféry reálného života) oddělují – a umělecké dílo, respektive jeho existence, recepce i interpretace, se na nich stává doslova závislé. Slovo existence zde neznamená pouhé statické přebývání uměleckého díla uvnitř určitého kontextu, znamená naopak jeho pohyb napříč různými kontexty, a především jeho fungování v jejich rámci, na něž ve svém pojetí konceptualismu kladl důraz již Joseph Kosuth: „Jak se mi zdá, základní význam takového díla spočívá v radikálním přehodnocení toho, jak funguje umělecké dílo, jak funguje sama kultura: jak se může měnit význam, aniž by se měnil materiál.“⁴⁸ (KOSUTH 1991: 241) Můžeme proto říct, že definicí umění se v konceptualismu stává jeho užití.⁴⁹ Zmíněný důraz nikoli na sám jazyk, ale na jeho funkčnost, lze tudíž považovat za to, co odlišuje konceptuální umění a s ním i druhou avantgardu od způsobu, jakým s jazykem zacházela avantgarda první, soustředěná na jazyk jako takový.

Význam Groysovy stati pro ruské umění konce sedmdesátých let nespočíval ani tak ve vymezení termínu konceptualismus, jako spíše v jeho ospravedlnění vzhledem k tehdejší ruské výtvarné a literární scéně a neméně

⁴⁸ „The substantial import of such work, it would seem to me, has been the radical re-evaluation of how artworks, thereby telling us something of how culture itself works: how meanings can change even if materials don't.“

⁴⁹ Srov.: „Definicí slova je jeho užití.“ („The definition of a word is its usage.“) (LYOTARD 1991: xviii)

také v pokusu o nalezení jména pro aktuální a doposud bezejmennou ruskou situaci.⁵⁰ Ta jako by byla přes shodnost zvoleného pojmenování v protikladu k průzračnému a výrazně analytickému západnímu umění, v jehož popředí stojí myšlenka zdánlivě projasňující a zpřístupňující umělecké dílo recepci – „...konceptuální umění má být zcela průhledné [...] V divákově vědomí má být projekt takového umění natolik jasný, aby ho mohl zopakovat, jako je možné zopakovat vědecký experiment [...]. Dílo konceptuálního umění má obsahovat a divákovi ukazovat explicitní předpoklady a principy svého vzniku i recepcce.“⁵¹ (GROYS 1979: 4) Za klasický příklad, který stvrzuje zmíněný Groysův požadavek na konceptuální umění, je možné považovat například Koshutovu instalaci *One and Three Chairs* (Jedna a tři židle, 1965), ve které je konfrontován objekt (reálná židle), obraz (fotografie židle) a text (slovníkové heslo slova židle). Jako by se těmito třemi reprezentacemi vyčerpávala možnost vypovídání o vystavené věci. Divákovu vnímání však není nabízena věc jako taková ani pouze výpověď o ní, ale především střet, kolize jednotlivých jazyků, které o ní zdánlivě jednoznačně promlouvají; pokaždé jinak, byť o témže.

Groys proti tomuto analytickému přístupu vymezuje ruskou variantu konceptualismu zcela protikladnými přívlastky romantický, lyrický, lidský, snílkovský a v jistém smyslu i náboženský nebo dokonce mystický. Tyto charakteristiky vyvozuje především ze specifického pojmání jazyka umění v ruském kontextu: „Jazyk umění se neliší od obyčejného jazyka, od jazyka všednodennosti tím, že v první řadě o světě vypovídá krásněji a elegantněji, ani tím, že mluví o ‘vnitřním světě umělce’ atd. Jazyk umění se liší tím, že mluví o

⁵⁰ Jméno se pro zjevně blízkou tvorbu umělců Erika Bulatova, Vladimira Jankilevského, Viktora Pivovarova a Ilji Kabakova, kteří jsou dnes považováni za výsadní konceptualisty, pokoušel najít již Jindřich Chalupěcký při své soukromé návštěvě Moskvy. Vědom si spojujících momentů v jejich tvorbě označil je za skupinu Sretěnského bulváru, nedaleko něhož skutečně všichni čtyři měli tehdy své ateliéry (viz CHALUPECKÝ 1999: 166). Erik Bulatov se proti existenci této skupiny ohrazuje ve vzpomínkové stati *Za gorizont* (Za horizont, 2008) (BULATOV 2010: 46-48).

⁵¹ „...концептуальное искусство должно быть совершенно прозрачным [...] В сознании зрителя проект такого искусства должен быть настолько ясен, чтобы он мог повторить его, как повторяют научный эксперимент: [...] Произведение концептуального искусства должно содержать в себе и представлять зрителю эксплицитные предпосылки и принципы своего порождения и своего восприятия.“

jiném světě, o němž může hovořit jenom on sám. [...] Umění v Rusku je magie.“⁵² (GROYS 1979: 11) V tomto propojení jazyka ruského umění s religiozitou přecházející v magično Groys zapomíná na skutečnost, že podobná charakteristika konceptuálního umění, respektive konceptuálního umělce se objevila již v roce 1969 v Lewittově *Sentences on Conceptual Art* (Věty o konceptuálním umění) a byla vůbec prvním z jeho pětatřiceti konstatování: „Konceptuální umělci jsou spíše mystici než racionalisté. Dosahují závěrů, kterým se logika nemůže ani přiblížit.“⁵³ (LEWITT 1999: 106)

Rozdíl mezi západním a ruským, respektive moskevským konceptualismem musíme hledat jinde. Michail Ajzenberg jej spatřuje ve vztahu mezi předmětem a jeho pojmenováním. Zatímco západní konceptualisté zkoumají srážky, ke kterým dochází mezi reálným objektem a objektem existujícím v jeho nominaci (jako například v Koshutově *Jedné a třech židlích*), moskevský konceptualismus vycházel ze situace absence reálné věci, která by mohla předcházet své nominaci: „Jistota reálné existence čehokoli byla z našeho vědomí prakticky vytěsněna nominativní existencí těchto věcí. Přítomnost i těch nejobyčejnějších předmětů je zcela fiktivní: dneska jsou, zítra zmizí jako by ani nebyly a na památku zanechají slova. Taková slova-nominace nabývají spíše zaklínacího významu: nepotvrzují přítomnost věci, spíše ji zaklínají, aby nezmizela navždy.“⁵⁴ (AJZENBERG 1997: 129-130) Teprve v této zaklínací povaze slov suplujících reálné předměty denní potřeby můžeme spatřovat propojení jazyka ruského umění s magií. Slova, s nimiž pracuje moskevský

⁵² „Язык искусства отличается от просто языка, от языка обиденности, не тем, в первую очередь, что он говорит о мире более красиво и изящно, и не тем, что он говорит о ‘внутреннем мире художника’ и т. д. Язык искусства отличается тем, что он говорит о мире ином, о котором может сказать только он один. [...] Искусство в России – это магия.“

⁵³ „Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.“

⁵⁴ „Уверенность в реальном существовании чего бы то ни было почти вытеснена в нашем сознании номинативным существованием этих вещей. Присутствие даже самых простых предметов вполне фiktивно: сегодня есть, завтра исчезли, как и не было, оставив на память одни слова. Такие слова-напоминания получают смысл скорее заклинательный: они не столько подтверждают присутствие вещи, сколько заклинают ее не исчезать навсегда.“

konceptualismus zůstávají tudíž stále týmiž slovy-skříněmi⁵⁵, která požadovali obořité, hmatatelnými slovy-předměty, jichž se dovolávali konkretisté – a nikoli přítomnými reálnými předměty jako takovými, jejichž jediným synonymem v době Sovětského svazu nejčastěji bylo slovní spojení nedostatkové zboží. V ruské variantě konceptualismu proto nedochází ke konfrontaci předmětné reality s jazykem (rozuměj slovesným, literárním), ale ke srážkám různých jazyků, z nichž některé mají za úkol realitu suplovat. A právě tuto soustředěnost na absenci předmětu a s ní spojenou předmětnost samotné nominace, která nedostatkový předmět (zboží) nahrazuje, můžeme považovat za specifický a také ústřední rys ruského konceptualismu.⁵⁶ Podle Andreje Monastyrského je konceptualismus pro Rusko, respektive pro tehdejší Sovětský svaz přirozeným stavem věcí: „...konceptualismus v Sovětském svazu není nic náhodného – je přirozený pro náš systém, naše sociální prostředí, kde je místo pro předmětnost nepatrné. My v podstatě žijeme v konceptuálním prostoru.“⁵⁷ (BAKŠTEJN – KABAČOV – MONASTYRSKIJ 2010: 247-248) Akcentace hmatatelnosti slova, které má větší vážnost než jím označovaná věc, proto nesouvisí pouze s literaturocentričností ruské kultury, o níž na jiném místě hovoří opět Monastyrskij: „...konceptualismus je spojen s ‘ruskou otázkou’, s chápáním ‘ruské kultury’ jako kultury založené na literatuře a textu. [...] Konceptualismus jsou přece texty [...]. Pokud se nebudeme pouštět do podrobností a vezmeme pouze

⁵⁵ Spojení slovo-skříně se objevuje v básni A. Vveděnského: „...и тут за кончик буквы взяв, / я поднимаю слово шкаф, / тепер я ставлю шкаф на место, / он вещества крутое тесто.“ (Vveděnskij 1993a: 184)

⁵⁶ K nerovnému vztahu mezi slovem a věcí Tatjana Kazarinová poznamenává: „Básníci raného konceptualismu si ostře uvědomovali nerovnoprávnost, která v sovětské skutečnosti existovala mezi slovy a věcmi. Slovo mohlo aureolou obklopovat neexistující jevy (například komunismus) a nevšímat si jevů přítomných v životě [...] a tím je nořit do jazykového nebytí.“ („Поэты раннего концептуализма остро ощущали неравноправие, существовавшее в советской действительности между словами и вещами. Слово могло окружать ореолом несуществующие явления (например, коммунизм) и обходить вниманием присутствующие в жизни [...], тем самым погружая их в языковое небытие.“) (KAZARINA 2004: 418).

⁵⁷ „...концептуализм в Советском Союзе – это вещь не случайная, она соприродна нашей системе, нашей социальной среде, где место предметности очень маленькое. Мы, собственно, живем в концептуальном пространстве.“

tento formální aspekt, je velmi snadné aplikovat termín 'konceptualismus' na ruskou situaci."⁵⁸ (ZACHAROV – LEJDERMAN – MONASTYRSKIJ 2008: 13) Na ústřední postavení literatury v dějinách ruského umění jsme již nejednou upozorňovali, avšak druhou polovinu 20. století jsme zároveň charakterizovali jako období slábnutí této centrální pozice, kterou literatura definitivně ztrácí ve druhé polovině osmdesátých let, v období „perestrojky“ (viz BERG 2000: 201). Akcent na slovo, které je s to zaměnit reálný předmět, souvisí především se vztahem k samotnému jazyku, na nějž upozorňoval již Boris Groys, a který se podle Josifa Bakštejna sám stává hlavním hrdinou vyprávění (viz BAKŠTEJN 1993: 63). Není to však jím zmiňovaný vztah mystický, ale vztah, který vedl v konkrétní poezii ke snaze o očištění jazyka, a který v konceptualismu vede k obnovení jeho funkčnosti prostřednictvím konfrontace jazyků různých kontextů – vysokého jazyka literatury, jazyka státní propagandy, jazyka všednodenního, jazyka vědeckého a neméně jazyků různých uměleckých oblastí. Právě ve vzájemném prostupování jednotlivých jazyků, v jejich syntetismu, můžeme spatřovat návaznost konceptualismu na avantgardu počátku století, tj. skutečnost, že ruský konceptualismus bývá často označován za druhou avantgardní vlnu. Michail Ajzenberg hovoří v souvislosti s konceptualismem dokonce o avantgardní revoluci, jejímž nevyhnutelným důsledkem bylo „...smíšení druhových hranic – svého druhu opakovaný synkretismus. Umělecké gesto se realizuje nad hranicemi. Společná existence a vzájemné prolínání různých druhů umění je v té době velmi produktivní. Neustálé ohlížení se a vzájemné postrkování odvádějí autora od specifika jeho materiálu [...] Pomáhají vzniku uměleckých myšlenek, které existují vně materiálu: na úrovni žádosti, projektu nebo komentáře. Tedy právě na konceptuální úrovni.“⁵⁹ (AJZENBERG

⁵⁸ „...концептуализм связан с 'русским вопросом', с пониманием 'русской культуры' как культуры, основанной на литературе и тексте. [...] Концептуализм – это тоже тексты [...]. Если не вдаваться в подробности, а взять лишь этот формальный аспект, термин 'концептуализм' можно очень легко применить именно к русской ситуации.“

⁵⁹ „...смещение видовых границ – некий повторный синкретизм. Художественный жест осуществляется поверх границ. Совместное существование и взаимопроникновение разных видов искусства в этот период очень продуктивно. Постоянная оглядка и взаимное подталкивание отвлекают автора от специфики своего материала [...]. Помогают

1997: 133) Synkretismus a syntetismus konceptuálního umění by pak podobně jako v případě avantgardního umění desátých a dvacátých let mohly hrozit utopickou snahou o propojení života s uměním. Konceptualismus chápaný jako druhá avantgarda se však v tomto ohledu od té první liší. Hranice mezi uměním a životem (mezi jednotlivými uměními navzájem) i nadále stojí v centru pozornosti. Cílem konceptuálního umělce ani konceptuálního díla ovšem již není usilovná snaha o jejich překročení. Ačkoli zde pozorujeme tíhnutí k rozostřenosti a otevřenosti hranic, musíme podotknout, že jeho cílem je právě soustředění pozornosti na samotnou hranici. Tematizována je tak především existence hranic, která se stala nepopíratelnou. „...netřeba slévat umění se životem. [...] Zpochybňování hranice život/umění je bezesporu módní záležitost, jenže my všichni moc dobře víme, že hranice je ve skutečnosti nezrušitelná, natolik dobře ji cítíme,“⁶⁰ (NĚKRASOV 2002: 204) glosuje situaci Vsevolod Někrasov. Nemožnost propojení života s uměním, respektive sociálního prostoru s prostorem umění je také ústředním tématem obrazů Erika Bulatova, které vzájemným prolínáním jazyka výtvarného umění a jazyka literatury absolutnost hranice naopak stvrzují.

Zmiňované jazyky do díla nevstupují v podobě citátů, ale v podobě celých struktur, celých kontextů. Pojem jazyka je tak pro konceptualismus obdobně stěžejním jako pojem kontextu a jeho mezí. Uvedme proto několik poznámek o jazyce, jak ho v opozici k řeči definuje Vsevolod Někrasov, který je ústřední a také zakládající postavou nejen ruského konkretismu, ale také ruského básnického konceptualismu. V jeho opozici jazyka a řeči zřetelně čteme Saussurovo vymezení *langue* a *parole*, opozici systému předem daných pravidel oproti fakticky realizované promluvě. „V čem je špatná a nebezpečná tradice považovat za nejvyšší poezii Vjač. Ivanova – Brjusova aj.?“ ptá se Někrasov: „Přece v tom, že se tu poezie fakticky zaměňuje organizací, tím, že naučit se těch proslulých 500 slov – v podstatě ‘slovník Polynézana’ – nebude trvat dlouho

зарождению художественных идей, существующих вне материала: на уровне заявки, проекта или комментария. То есть как раз на концептуальном уровне.“

⁶⁰ „...не надо сливать искусство с жизнью. [...] Оспаривать границу жизнь/искусство – занятие модное, слов нет, но все мы прекрасно знаем, что на самом деле граница неотменяема, достаточно хорошо ее чувствуем.“

žádnému gramotnému člověku [...]. Proto je 'jazyk' špatný, protože 'jazyk' se je možné naučit. Zatímco řeč si člověk musí osvojit. Jazyk snese zvůli tam, kde řeč vyžaduje nápravu. Řeč je širší, živější, obecně platnější a zkušenější.⁶¹ (NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 284) V souvislosti s výše řečeným to pak nebyl jazyk, ale řeč, která musela být očištěna, obnovena – ze svých vlastních „jazykových zásob“: „Samozřejmě, že řeč nalhala, zostudila se. Řeč nese ideologickou lež, různé klamy, morové rány a nemoci. [...] A řeč jako každý organismus, dokud je živý, nejen že má nemoci, ale také si proti nim vytváří protilátky, obrané síly. [...] A skutečně nevidím způsob, jak ještě léčit řeč něčím jiným než řečí.“⁶² (NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 296, 297) Podstatnou kvalitou řeči je i zde její funkčnost – funkčnost, která stojí v popředí zájmu celého konceptuálního umění. Hlavní otázkou nejen konceptualismu, ale neméně také konkretismu, se stává Někrasovovo „...jak to říct, abych nelhal...“⁶³ (NĚKRASOV 2002: 182). S touto Někrasovovou spíše rétorickou otázkou, která v sobě skrývá principiální požadavek, který se vztahuje nejen k autorovi, ale také k samotnému jazyku, částečně souvisí také charakteristika konceptualismu, již mu připsal Michail Epštejn: „Konceptualismus je autoreprezentace a sebekritika jazyka, který by, když přišel o svůj druhý rozměr a schopnost vypovídat o sobě, riskoval, že bude ztotožněn se skutečností a hrdě ji zrušil, což je případ z naší nedávné minulosti a jejich rétorických 'vymožeností'.“⁶⁴ (EPŠTEJN 2005: 145) Epštejn zde

⁶¹ „Чем плоха и опасна традиция почитать за высочайшую поэзию Вяч. Иванова – Брюсова и др.? Да тем, что поэзия тут подменяется фактически организацией, тем, что выучить те знаменитые 500 слов – 'словарь полинезийца' по сути – недолго любому грамотному человеку [...]. Тем и плох 'язык' – 'язык' выучить можно. Речью надо овладеть. Язык стерпит произволь там, где речь потребует скорректировать. Речь – шире, живей, всеобщней и опытней.“

⁶² „Конечно речь налгала, осрамилась. Речь несет идеоложку, разные обманы, пагубы и болезни. [...] И речь как всякий живой организм, покуда живет, не только несет болезни, но и вырабатывает антитела против них, защитные силы. [...] И не вижу способа, серьезно говоря, как лечить речь чем-то еще, кроме речи.“

⁶³ „...как сказать, чтоб не соврать...“

⁶⁴ „Концептуализм – авторепрезентация и самокритика языка, который, утратив это второе свое измерение и способность говорить о себе, рисковал бы отождествить себя с действительностью и гордо отменить ее – случай, вполне представимый из нашей недавней истории и ее риторических 'достижений'.“

zнову připomíná nahrazení předmětné skutečnosti slovem. Podstatné však je, že to nebyla pouze hmatatelné realita, která by byla sovětskou rétorikou odstraněna, byla to především sama řeč. „Sovětské písmo“, píše Josif Bakštejn, „má za základ nikoli označující, ale rodící funkci. Vytváří svou sémantiku tak, že popisuje svět nikoli takový, jaký je, ale takový, jaký by měl být.“⁶⁵ (BAKŠTEJN 1993: 63) Jazyk, který ztratil bezprostřední vztah k jím označované skutečnosti, znamenal popření živé řeči. A ta si proto v konkrétním a konceptuálním umění vyžádala své očištění – nejednalo se o reflexi a sebekritiku jazyka, o které píše Michail Epštejn, jako spíše o reflexi a sebekritiku řeči, o níž hovořil Vsevolod Někrasov, jehož verše je možné chápat jako vyjádření hluboké úcty k samotné řeči.

речь

ночью

можно так сказать

иначе говоря

речь

речь

как она есть

чего она хочет

(NĚKRASOV 1989: 41)

Nejen v těchto Někrasovových verších se jedná o živou řeč, takovou jaká je, takovou, které je ponecháno, co ona sama chce, a nikoli o jazyk, který v případě ruských konkretistů i konceptualistů můžeme ztotožnit s deformovaným a zmrtnělým jazykem státní propagandy. Ke zmiňovanému očištění řeči mohlo dojít pouze díky vytržení živé, každodenní řeči z jejího dosavadního kontextu a jejímu přesazení do kontextu jiného. V daném případě díky přesazení všedních, „nepoetických“ slov do uměleckého kontextu, ale

⁶⁵ „Советское письмо’ имеет в качестве основной не обозначающую, а порождающую функцию. Оно создает свою семантику, описывая мир не таким, каков он есть, а таким, каким он должен быть.“

neméně také díky situování básně do prostoru, který vystupuje podtrhuje vizuální kvality daného textu stejně jako autonomní postavení písma.

O vzájemném vztahu mezi literaturou (poezií) a výtvarným uměním v dílech konceptualistů, o vztahu, který může být dokonce naprostou výměnou pozic (konceptuální literatura začíná hovořit jazykem výtvarného umění, zatímco konceptuální výtvarné umění promlouvá jazykem literatury) se zmiňuje řada teoretiků. Tyto zmínky však zůstávají na úrovni dále nerozvinutého konstatování faktu v řadě podobných faktů, které mají za cíl definovat konceptualismus mezi jinými dobovými uměleckými směry. „Konceptualismus, jak známo,“ píše Tomáš Glanc, „přivádí slovo a obraz do jednoho prostoru uměleckého díla, částečně mění jejich **místa**, ale v každém případě odkazuje ke skutečnosti, že **vizuální projev má vlastnosti jazyka, zatímco jazyk bychom měli - nebo můžeme - číst prostřednictvím vizuálního kódu.** [...] Přestože se v konceptuálním umění **písmo stává výtvarným a obraz písemným**, nemizí jejich neslučitelnost, nemožnost jejich sloučení.“⁶⁶ (GLANC 1999: 37, 39) Ke způsobu čtení jednoho druhu umění jazykem druhého, ke způsobu, jímž se jazyk, písmo, slovo stávají obrazem a naopak, jímž se obrazy stávají jazykem, písmem, slovem zde sice nenalezneme podrobnější upřesnění, pozastavme se však u skutečnosti, že toto prostupování není a nemůže být, jak píše Glanc, absolutní. Vizualizaci poezie a verbalizaci výtvarného umění totiž chápeme především jako důsledek vyčerpanosti vlastních prostředků, jako směřování k očištění řeči, na němž se podílel jak konkretismus, tak konceptualismus.

Stejně jako se autoři první avantgardy pokoušeli otevřít hranice mezi jednotlivými uměními, a vystoupit ze svého uměleckého druhu do jiného, snaží se také představitelé druhé avantgardy opustit svou uměleckou oblast. Avšak jejich vystoupení z ní, je k ní i nadále obráceno, předpokládá návrat, protože je ve

⁶⁶ „Концептуализм, как известно вводит слово и изображение в одно и то же пространство художественного произведения, обменивая их отчасти **местами**, но во всяком случае, отсылая к тому факту, что **визуальный способ выражения обладает свойствами языка, между тем как язык следует - или возможно - читать и посредством кода визуального.** [...] В концептуальном искусстве **письмо становится изобразительным и изображение письменным**, но тем не менее не утрачивается именно их несовместимость, невозможность их слияния.“

svém odchodu zároveň také návratem. Ovšem, jak píše Jean-Françoise Lyotard: „Jakožto moderní Odysseovy děti si nemůžeme myslet, že dlouhá cesta, exil nebo vůbec zkušenost nevyvolává žádnou změnu, žádné odcizení. [...] Nechápeme návrat jako znovunalezenou identitu téhož pomocí téhož, ale jako sebeidentifikaci téhož skrze 'vzvednutí' jeho jinakosti. Odysseova pravda pro nás na konci cesty není těž jako na jejím začátku, spočívá právě v cestě.“ (LYOTARD 2002: 13) A stejně tak v cestě, v obratu spočívá snaha konceptuálního umělce o očištění svého jazyka, ať již literárního (básnického) či výtvarného.

4. Mezi slovem a obrazem: Vsevolod Někrasov

4.1 Prostorovost básnické řeči

Rozšifrovat – ano i překračovat prostor řeči.

Jean-Clarence Lambert

Když Vsevolod Někrasov píše o řeči v opozici k jazyku, má na mysli především řeč, která, přestože trvá v čase, zní a zároveň přebývá v prostoru. V souvislosti s tím také řeč v její prostorovosti, která je jak slyšená, tak i viděná – vnímatelná jak sluchem, tak zrakem. Co znamená prostor řeči? Jak můžeme charakterizovat prostorovost řeči? Jak rozumět požadavkům rozšifrovat tento prostor a zároveň jej překračovat? Na tyto a další související otázky se pokusíme nalézt odpověď v této kapitole soustředěné na problematiku prostoru, která je bezprostředně spojena s poezií zachycenou v písmě, s problematikou vizualizace poezie, se směřováním poezie k obrazu.

Pojem prostoru můžeme chápat jako jednu z určujících kategorií ruské, respektive sovětské kultury 20. století. Na prostor jako kategorii, která vymezuje ruskou – zejména vizuální – kulturu oproti západní, upozorňují například editoři sborníku *Tekstura* Alla Jefimovová a Lev Manovič, kteří kategorii *prostoru* (světa) uvádějí jako jednu ze tří pro ruskou kulturu specifických kategorií – spolu s kategoriemi věci (předmětu) a umělecké kultury (viz EFIMOVA – MANOVICH 1993: xxi). Pro nás je podstatná právě kategorie prostoru a její definice, v níž prostor vystupuje jako „...prostředí obklopující subjekt a prostor jako metakategorie kulturní analýzy.“¹ (EFIMOVA – MANOVICH 1993: xxvi). V tomto dvojím vymezení prostoru v ruském prostředí čteme odkaz na jeho pojetí v díle Pavla Florenského, který v souvislosti s prvním bodem (tj. se zasazeností věcí do prostoru) ve své čtvrté přednášce z 19. prosince 1923 hovoří o logické provázanosti věci a prostoru: „Nemůžeme zničit věc tak, abychom přitom zachovali prostor. Prostor bez věci nevnímáme, nepoznáváme, a nemůžeme

¹ „...an environment surrounding the subject and space as a metacategory of cultural analysis.“

zachovat věc a přitom zničit prostor. V takovém případě by věci nemohly být vzájemně propojené a dílo by se rozpadlo na řadu jednotlivostí, které bychom nemohli mezi sebou esteticky usouvztažnit.“² (FLORENSKIJ 2000: 322) S ohledem na druhý bod (tj. uplatnění prostorových kritérií na rozbor uměleckého díla) můžeme zmínit skutečnost, že Florenskij veškerou kulturu vykládá jako činnost organizující prostor (viz FLORENSKIJ 2000: 112). Slova Florenského o spojitosti věci a prostoru tak přesahují tezi Jefimovové a Manoviče, podle které mezi věcí a prostorem existuje pouze jednostranný vztah, vzhledem k němuž je prostor definován jako prostředí věc obklopující. Pro Florenského je vztah mezi věcí a okolním prostředím vztahem recipročním, neboť stejně jako sama věc není myslitelná bez prostoru, ani prostor není představitelný bez věci, která jej organizuje a utváří. Myšlenku vzájemné podmíněnosti věci a prostoru z pozic sémiotiky, která vychází z Florenského představy o kultuře jako způsobu organizace prostoru, kdy text je chápán prostorově a prostor je chápán jako text, dále rozpracovává Vladimir Toporov: „...důležitá zvláštnost, která charakterizuje archaické pojetí prostoru [...], spočívá v tom, že nepředchází věcem, které jej naplňují, ale naopak je jimi konstruován. Mytopoetický prostor je vždy zaplněný a vždy věčný; vně věci neexistuje [...] věci nejen konstruují prostor prostřednictvím vymezení jeho hranic, které oddělují prostor od ne-prostoru, ale také jej strukturně organizují, přidávají mu významnost a význam (sémantické zabydlování prostoru).“³ (TOPOROV 1983: 234, 239) Archaické vnímání, na němž Toporov staví své pojetí prostoru, stejně jako pojem mytopoetický prostor se nevztahuje výhradně k mýtům a

² „Мы не можем уничтожить вещь, чтобы пространство осталось. Пространство без вещи нами не воспринимаемо, не познаваемо, и мы не можем оставить вещь, уничтожив пространство. В таком случае они не могли бы связаться между собою, и произведение рассыпалось бы на ряд отдельных вещей, которые мы не могли бы эстетически координировать между собою.“

³ „...важная особенность, отличающая архаичное понимание пространства [...], заключается в том, что оно не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими. Мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вечно; вне вещи оно не существует [...] вещи не только конституируют пространство, через задание его границ, отделяющих пространство от не-пространства, но и организуют его структурно, придавая ему значимость и значение (семантическое обживание пространства).“

předhistorické mytické epoše. Pod termínem mytopoetický prostor Toporov shrnuje texty tzv. zvýšeného typu a pod tímto pojmem má v první řadě na mysli texty umělecké (viz TOPOROV 1983: 229).

Pod slovem „věc“, která formuje a konstruuje prostor, můžeme rozumět také „slovo“, a to nejen s ohledem na snahu o jeho zpředmětnění v poetice skupiny OBERIU nebo v konkrétní poezii, které jsou pro nás bezprostředním východiskem ke zkoumání poezie Vsevoloda Někrasova, ale také proto, že samo ruské slovo „věšč“⁴, jak zdůrazňuje Michail Epštejn, je etymologicky spojeno se slovem „veščat“, tj. řečnit, kázat, mluvit, hlásat, vysílat, předávat informaci – v první řadě slovy (viz EPŠTEJN 1988: 306). V souvislosti s tím můžeme i Toporovův termín mytopoetický prostor nahradit označením umělecký prostor, respektive prostor umění, který se jako vnitřní prostor vymezuje proti vnějšímu, životnímu, sociálnímu prostoru. Když Toporov popisuje vzájemný vztah mezi (literárním) textem a (vnějším, reálným) prostorem, jako základní uvádí dva možné typy jejich vztahu. První představuje závislost textu na prostoru (prostor je předem vymezen a je třeba do něj vměstnat text) a druhý pak naopak závislost prostoru na textu (prostor není nijak předem ohraničen, jeho meze vznikají teprve se vznikem, respektive s dovršením textu) (viz TOPOROV 1983: 280). Kromě tohoto jednoduchého poměru mezi textem a prostorem Toporov uvádí ještě třetí, složitější typ vztahu, který je nerovným poměrem mezi popisovaným prostorem a prostorem samotného textu (tj. mezi vnějším, reálným prostorem a vnitřním uměleckým prostorem) a ve kterém se ukazuje míra deformace, jíž je vystaven vnětextový prostor během překlada dovnitř textu (viz TOPOROV 1983: 280-281). Právě tento vztah mezi dvěma kvalitativně odlišnými typy prostoru, který je Toporovem chápán jako překlad jednoho prostoru, přesněji jazyka jednoho prostoru do druhého⁵, můžeme považovat za zásadní pro Někrasovovu

⁴ Autor *Historicko-etymologického slovníku ruského jazyka* P. J. Černych vztahuje ruské slovo „věšč“ k latinskému „vox“ – hlas, k staroindickému „vākti“ – mluvit, vyprávět, řeckému „ἔπος“ – slovo, vyprávění (viz ČERNYCH 1993: 148-149).

⁵ V závěru své práce o vztahu mezi prostorem a textem Toporov píše: „Tak jako je mytopoetický prostor ‘silnější’ než prostor profánní (ať už se jedná o prostor všednodenní, geometrický, fyzický nebo jiný), je i vnitřní prostor uměleckého textu ‘silnější’ než jakýkoli vnější prostor.“ („Подобно тому как мифопоэтическое пространство ‘сильнее’ пространства профанического (будь

poezii. Dříve než se budeme věnovat její podrobnější analýze, musíme ještě upozornit na jednu podstatnou složku, která formuje prostor – jak vnější, tak vnitřní, tj. jak prostor reálný, sociální, tak prostor umělecký.

Jako výchozí definici prostoru, jako jednoho ze základních pojmů, s nimiž operuje ruská vizuální kultura, jsme uvedli slova z předmluvy k anglojazyčnému vydání sborníku ruských esejí *Tekstura*, v jejichž upřesňování musíme i nadále pokračovat. Autoři předmluvy opomíjejí ještě jeden podstatný komponent prostoru, na který ruští teoretikové (do sborníku většinou nezahrnutí) důrazně upozorňují – a tím je čas.

Obdobné vyloučení času z prostoru nacházíme také ve značně stylizovaném vyjádření Viktora Pivovarova, které charakterizuje ruskou neoficiální kulturu počínaje šedesátými lety: „Zvláštní důraz na prostor je snadno vysvětlitelný. O čase nebylo možné mluvit. Doba to byl strašná a nebezpečná, mluvit o ní se rovnalo sebevraždě. O prostoru se mluvit dalo.“⁶ (PIVOVAROV 2004: 10) Pivovarovova slova mohou být interpretována jako velmi přesná charakteristika brežněvismu, založená na jemné hře významů slova „vremja“, které má v ruském jazyce jak význam čas, tak také význam doba. O samotném důrazu tehdejšího umění na prostor, na vyjadřování se jazykem prostoru a o naprostém diskvalifikování času z prostoru toho však příliš nevyovídají. Podívejme se proto pozorněji na to, jak vztah mezi prostorem a časem definují Pavel Florenskij a Vladimir Toporov.

Florenskij se důrazným zavedením pojmu času do prostoru snaží zrušit představu neslučitelnosti jednotlivých uměleckých druhů, představu o výtvarném umění jako umění výhradně prostorovém a naopak hudbě a literatuře jako uměních výhradně časových – a tuto jednostrannost přísného dělení uměleckých druhů považuje za škodlivou pro samu teorii umění (viz

оно бытовым, геометрическим, физическим и т. п.), так и внутреннее пространство художественного текста, 'сильнее' любого внешнего пространства.“) (ТОПОРОВ 1983: 284). Tím odmítá vzájemnou překladovost mezi prostorem vnějším a prostorem uměleckým, o které hovořil výše a nahrazuje ji vztahem převážně jednostranným.

⁶ „Особый акцент на пространство вполне объясним. О времени говорить было невозможно. Время было страшное и угрожающее, и говорить о нем было равно самоубийству. О пространстве говорить было возможно.“

FLORENSKIJ 2000: 371). Časoprostorové pojetí umění bez ohledu na jeho zvláštní druhy Florenskij opírá především o dobové teorie snu a neméně také o teorii relativity, a jednoznačně uzavírá: „Je zřejmé, že pokud je úkolem umění organizovat prostor, musíme tento prostor chápat jako prostor i čas. Pokud je úkolem umění zobrazovat, nemůžeme hovořit o zobrazení prostorového světa, ale o zobrazení časoprostorového světa. Statický svět je abstrakce a fikce. A opravdu jej <tak> nelze vnímat.“⁷ (FLORENSKIJ 2000: 379) Je-li podle Florenského statický svět (prostor) naprostou iluzí, pohyb, jako nedílná součást světa tudíž znamená zavedení času do prostoru. Prostor pak určuje meze tohoto pohybu trvajících v čase. Čas si podle Florenského osvojuje a zvnitřňuje prostorové charakteristiky, zatímco prostor si přivlastňuje charakteristiky časové.

Myšlenku vzájemného působení času na prostor a naopak prostoru na čas rozvíjí také Vladimír Toporov, který se obdobně jako Florenskij odvolává na teorii relativity přehodnocující newtonovské chápání fyzikálního prostoru. Mytopoetický, tj. také umělecký prostor Toporov pojímá jako vzájemnou neoddělitelnost času od prostoru, jako časoprostor: „V mytopoetickém chronotopu se čas zhušťuje a stává se formou prostoru (‘spacializuje se’ a tím se jakoby dostává ven, oddaluje se, extenzifikuje se), jeho novým (‘čtvrtým’) rozměrem. Prostor se naopak ‘infikuje’ vnitřně intenzivními vlastnostmi času (‘temporalizace’ prostoru), je vtahován do jeho pohybu, stává se neoddělitelně zakořeněným v mýtu, příběhu (tj. v textu), které se odehrávají v čase.“⁸ (TOPOROV 1983: 232) Otázka zavedení času do prostoru („zčasování“ prostoru)

⁷ „Ясное дело, что, если задача искусства – организовать пространство, то это пространство нужно понимать как пространство и время. Если задача искусства – изображать, то мы не можем говорить об изображении пространственного мира, а об изображении временно-пространственного мира. Мир статический есть абстракция и фикция. А на самом деле <так> нельзя воспринимать его.“

⁸ „В мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства (оно ‘спациализуется’ и тем самым как бы выводится вовне, откладывается, экстенсифицируется), его новым (‘четвертым’) измерением. Пространство же, напротив, ‘заражается’ внутренне-интенсивными свойствами времени (‘темпорализация’ пространства), втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т. е. в тексте).“

je tudíž podle Toporova zároveň otázkou zavedení prostoru do času („zprostorováním“ času). Čas a prostor se spolu protínají v jediném označení časoprostor neboli chronotop, které do teorie literatury zavedl Michail Bachtin jako osobitou metaforu reflektující právě teorii relativity přenesenou do oblasti umění – především do literatury. Chronotop Bachtin charakterizuje následujícími slovy: „V literárně uměleckém chronotopu dochází ke spojení prostorových a časových příznaků v konkrétním promyšleném celku. Čas se zde zhušťuje, stává se umělecky viditelným; prostor se zintenzivňuje, je vtahován do pohybu času, syžetu, příběhu. Příznaky času se odkrývají v prostoru a prostor je chápán a měřen časem.“⁹ (BACHTIN 1975: 235) Je zjevné, že Toporov se ve svém pojetí vztahu času a prostoru opírá právě o tyto charakteristiky. Neméně zjevnou se pak, vzhledem k zmíněným teoriím, jeví nutnost zprostorování času a zčasování prostoru. Mezi spacializovaným časem a temporalizovaným prostorem přesto nestojí rovnítko. Zde se můžeme opřít o tvrzení Romana Jakobsona zabývajícího se vztahem mezi vizuálními a auditivními znaky: „Jak vizuální, tak auditivní vnímání se samozřejmě vyskytuje v prostoru i v čase, avšak prostorová dimenze převažuje ve vizuálních znacích zatímco časová ve znacích auditivních.“¹⁰ (JAKOBSON 1971: 336) Odsud pak vyplývá, že zprostorování poezie, v níž v souvislosti s Jakobsonovým pojetím převažuje časová dimenze, vede zároveň k její vizualizaci, zatímco zčasování výtvarného umění, v němž naopak převažuje dimenze prostorová, vede k jeho verbalizaci. Již v předcházející kapitole jsme ocitovali slova Tomáše Glance, který zdůrazňuje skutečnost, že v konceptuálním umění obrazy k divákovi mnohdy promlouvají slovy, zatímco slova se ke čtenáři obracejí s pomocí obrazů – a toto tvrzení se bezprostředně vztahuje i k výše řečenému.

Obrátme se nyní k básnické tvorbě Vsevoloda Někrasova, v níž se zřetelně

⁹ „В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысляется и измеряется временем.“

¹⁰ „Both visual and auditory perception obviously occur in space and time, but the spatial dimension takes priority for visual signs and the temporal one for auditory signs.“

realizuje tento vzájemný vztah časovosti a prostorovosti. Znělá a tedy především v čase trvající poezie Vsevoloda Někrasova ve své písemné podobě usilovně proniká do prostoru, strhává na něj čtenářovu (divákovu) pozornost, a proto na daném místě můžeme hovořit o důsledné a zároveň také nevyhnutelné vizualizaci poezie.

4.1.1 Raději intonace bez řeči než řeč bez intonace

Na začátku této kapitoly jsme uvedli, že živá řeč v Někrasovově pojetí znamená především řeč v prostoru, řeč v její prostorovosti. Řeč Někrasova je řečí v její všednodennosti, v jejím každodenním užití, řečí intonovanou, řečí, která vychází z reálného prostoru a z konkrétní situace, řečí, která v nich přebývala do té doby, než byla přenesena do uměleckého kontextu, než ho slovy Vladimira Toporova „sémanticky zabydlela“. Protože v pojetí Někrasova „...řeč, to jsme přece my všichni, naše společná zkušenost, a proto o nás také ví víc než kdokoli z nás.“¹¹ (NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 285) Řeč znamená také zkušenost řeči, zkušenost autora, který ji pronáší, stejně jako zkušenost recipienta, který ji vnímá, tj. naši zkušenost s touto řečí, naši zkušenost s kontextuálností a situativností této řeči. Jak psal již Ferdinand de Saussure: „Řeč má stránku individuální a sociální, a jednu si nelze představit bez druhé.“ (SAUSSURE 2007: 24)

Nejeden Někrasovův čtenář upozorňuje na potřebu slyšet jeho verše, aby jim mohl porozumět, aby je mohl vnímat jako verše. A sice slyšet je nejprve v autorském provedení, které by se tak mělo stát svého druhu návodem k použití veršů otištěných na papíře. Básník a bard Alexandr Levin v úvodu k publikaci Někrasovových básní na svých internetových stránkách¹² v souvislosti s tím mluví dokonce o nezbytnosti určitého „hlasového klíče“ (rozumějme klíče, který by odhaloval způsob přednesu daných (volných) veršů), který by na způsob počítačového programu určeného k rozpoznávání řeči otevíral a zpřístupňoval

¹¹ „Речь-то ведь и есть все мы, наш общий опыт, почему она и знает о нас больше любого из нас.“

¹² Viz <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/>, přístup 28. 5. 2010.

nejen Někrasovovo básnické dílo, ale po jeho vzoru poezii vůbec. Ačkoli autorská interpretace (zde jak ve smyslu provedení textu, tj. recitace, tak ve smyslu výkladu básnického textu) je pouze jednou z řady možných, vložených do samotného textu autorem, můžeme Levinův nárok vzhledem k Někrasovově poezii považovat za oprávněný. Levinova slova lze chápat jako požadavek předporozumění, kterého se mu jako nepřipravenému čtenáři nedostávalo. Levin konkrétně hovoří o banální uvyklosti sluchu k rýmům na konci řádku, o očekávání, které se v Někrasovově poezii ve většině případů nenaplnuje podle tradičního vzorce. Autorské čtení chápané jako „hlasový klíč“ nebo ještě přesněji jako „program rozpoznávající řeč“ neznamená, že by se jednalo o jediný možný způsob přednesu. Autorské čtení především upozorňuje na to, jaké prostředky mají být do přednesu zapojeny, jaké mají být zdůrazněny a jaké jsou naopak odsunuty do pozadí – jejich konkrétní užití je však vždy ponecháno na konkrétním čtenáři a jeho individuálním provedení. Pokud bychom měli slovy charakterizovat „hlasový klíč“ k Někrasovově poezii, jeho ústředním pojmem by bylo slovo intonace. Intonace, která ruší uvyklost, jež může zabraňovat vnímání Někrasovových veršů bez takového „návodu“. Ve svých teoretických textech Někrasov sám jednoznačně vyjadřuje nezastupitelnou roli intonace nejen ve své poezii, ale i v běžné řeči, v řeči živé a životaschopné: „Zkrátka já sám spíše uvěřím intonaci bez řeči než řeči bez intonace.“¹³ (NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 290)

Ve stati *Intonace jako činitel básnického rytmu* Jan Mukařovský charakterizuje intonaci jako „nejzákladnějšího nositele veršového rytmu“ (viz MUKAŘOVSKÝ 2007: 201) a úlohu intonace v rytmickém uspořádání verše spatřuje: „...ve zvrstvení a vzájemném napětí dvojího intonačního schématu, větného a rytmického (veršového).“ (MUKAŘOVSKÝ 2007: 214) Otázka, která se vzhledem k intonaci Někrasovovy poezie nabízí, zní: které ze dvou intonačních schémat je čtenářem očekáváno a které je nakonec ve verši naplněno – větné či veršové? Z Mukařovského analýzy role intonace ve verších vyplývá jeho předpoklad, že čtenář veršů zpočátku očekává intonaci větnou, která pak nečekaně koliduje s intonací veršovou. V případě Někrasovovy poezie však

¹³ „Словом, я сам скорей поверю интонации без речи чем речи без интонации.“

musíme hovořit o opačném pořádku, neboť jeho intonace je intonací mluvní, jež naopak naráží na čtenářovo očekávání zažitého veršového schématu, které se nenaplnuje nebo je realizováno jen částečně a autor jej jako osobitou pointu záměrně narušuje. Někrasovova recitace, založená na této důrazné intonaci na sebe bezesporu poutá posluchačovu pozornost¹⁴ – pro svou příkrost, přerývanost, nečekanost důrazů a intonačních předělů, pro svou nestylizovanost, obyčejnost a hovorovost, která v mnohém vychází právě z poezie Vladimira Majakovského.

O podstatné úloze (autorské) recitace pro Někrasovovu poezii se zmiňuje také Boris Groys: „Verše Vsevoloda Někrasova pro svou vtíravou intonaci okamžitě utkví v paměti. Tato intonace je vtíravá za prvé proto, že ji není možné už nikdy zapomenout poté, co byly verše přečteny nebo vyslechnuty (zvláště jednalo-li se o provedení samotného autora). [...] Je to intonace krajní duševní únavy, která přichází, když přestáváme kontrolovat svou řeč a naplňovat ji individuálními významovými odstíny, které garantují naše autorství a naši převahu. Ale nemůžeme ani mlčet, neboť mlčení bývá v takových momentech nesnesitelné pro svou významovou naplněnost.“¹⁵ (GROYS 1980: 74) V centrálním postavení intonace pro vnímání a pochopení Někrasovových veršů, v tom, že se tato intonace jednou zaslechnutá již nezapomíná, má Groys bezesporu pravdu, v charakteristice této intonace se jí však již značně vzdaluje. Někrasovova úcta k řeči, o které jsme hovořili, úcta k tomu, „jaká řeč je“, k tomu, „co tato řeč chce“, neznamena „podřízení se automatismu řeči“ (viz GROYS 1980:

¹⁴ V písemné podobě této práce nemůžeme Někrasovovu intonaci reprodukovat. Uvádíme zde proto alespoň vybrané odkazy na audio a video záznamy Někrasovova přednesu. Viz například: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/>, přístup 28. 5. 2010.

<http://vladkul.livejournal.com/60176.html>, přístup 28. 5. 2010.

<http://vladkul.livejournal.com/61399.html>, přístup 28. 5. 2010.

¹⁵ „Стихи Всеволода Некрасова сразу запоминаются своей неотвязной интонацией. Эта интонация неотвязна, во-первых, потому, что не забывается уже никогда после того, как стихи были прочитаны или прослушаны (особенно если в исполнении самого автора). [...] Это интонация предельной душевной усталости, которая наступает, когда мы перестаем контролировать свою речь и наполнять ее индивидуальными оттенками смысла, гарантирующими наше авторство и превосходство. Но и замолчать мы не можем, ибо молчание в такие моменты бывает невыносимым своей смысловой наполненностью.“

74), neznamená ani autorovu „duševní únavu“, která by nevyhnutelně vedla k odmítnutí autorství¹⁶ a ke zbavení řeči smyslu, jak píše Groys, neznamená ani strach z mlčení naplněného významem. Naopak, Někrasovova intonace je čistě autorská – i přesto, že velmi často pracuje s cizími elementy obecně sovětského vědomí. Někrasovova intonace je naplněna a obklopena mlčením v jeho významotvornosti, jak uvidíme v kapitole *Ekologie textu: vidět ticho*. Groys dále pokračuje v ostré kritice Někrasova: „Vycházejí nikoli z jazyka, ale z řeči, Někrasov hledá ve svobodném řečovém proudu ustálené prvky. Buduje gramatiku současné řeči, objevuje její syntagmata a paradigmata. Nicméně živá řeč mající autora se sotva pozná v zákonech odhalených Někrasovem.“¹⁷ (GROYS 1980: 75) Někrasov skutečně vychází především z individuální řeči a nikoli z jazyka, opravdu v ní hledá ustálené a zevšednělé momenty, nikoli však pouze proto, aby je prezentoval v jejich každodennosti, ale právě aby upozornil na jejich zautomatizovanost, na jejich proměnu v nic neříkající klišé, protože „pro básníka jsou nejvzácnější ta slova, která nám mají ‘co říct’“ (LAMBERT 1967: 71) a tato slova začínají mít „co říct“ teprve ve chvíli, kdy jsou přenesena z reálného prostoru do prostoru umění, v němž se odehrává jejich postupná rehabilitace. Někrasov se ve své poezii zabývá dekonstrukcí ustrnulého výraziva. A živá řeč se bezprostředně v těchto slovech poznává a nachází sebe samu, neboť teprve v Někrasovových verších, s jejich nečekaně hovorovou intonací zmrtnělá slova znovu ožívají, respektive z mnoha možných smyslů nabývají jednoho konkrétního.

¹⁶ V souvislosti s odmítáním autorství, se „smrtí autora“ je na místě uvést Někrasovovy námítky – zbavení se autorství pro něj znamená především odmítnutí odpovědnosti: „Smrt autora... Ach jak aktuální! Chápu, je to výživné. [...] Ale co nadělat: kde je smrt, tam není autor. A když autor je, tak k čemu je vám jeho smrt? Nechte dítkám jejich obživu...“ („Смерть автора – это аккакактуально. Питательно для вас, понимаю. [...] Но что тут сделаешь: есть смерть – нету автора. А есть автор – зачем вам его смерть? Оставьте что-нибудь и деткам на пропитание...“) (NĚKRASOV 2003: 255)

¹⁷ „Идя не от языка, а от речи, Некрасов ищет в свободном речевом потоке устойчивых элементов. Он строит грамматику современной речи, выявляет ее синтагмы и парадигмы. Однако живая, имеющая автора речь едва ли узнает себя в обнаруженных Некрасовым законах.“

Вообще конечно

наверно верно

тоже верно

конечно

не очень точно

но ничего

ничего

[...]

(NĚKRASOV 1991: 43)

Výše uvedený příklad je začátkem dlouhé Někrasovovy poemy, v níž nahromaděná slova jako příslovce „voobšče“ (vůbec, obecně), „koněčno“ (ale ano, pochopitelně), „naverno“ (pravděpodobně, nejspíš, asi) atd., která obvykle bývají pocíťována jako služebná nebo dokonce i plevelná, představují vyhocení živé řeči, která jimi bývá nevědomky přeplněna, ačkoli obyčejně ne v takové absolutní míře jako v tomto krátkém úryvku. Tato slova jsou zde dána sama o sobě, jsou zde nashromážděna bez jakýchkoli syntaktických vztahů, spojuje je jen několik neustále se opakujících zvuků. Důležitým momentem je právě jejich zhuštěná koncentrace. Tato zpochybňující nebo naopak stvrzující slova sice nemají co říct o konkrétním označovaném předmětu, mají však co říct o prostoru, z něhož byla vyjmuta, tj. o reálném sociálním prostoru. Vytvářejí situaci živého dialogu, z něhož je nám dáno slyšet pouze jednoho z účastníků. Ten zcela automaticky, jen aby udržoval zdání rozhovoru, zdání, že vnímá, o čem je řeč – tu přikyvuje, tu souhlasí již s jistými výhradami, tu se snaží oponovat, tu svého partnera uklidňuje atd. Předmět rozhovoru zde není podstatný. Podstatná je reakce na něj, situativnost této reakce, sama situace, která je každému čtenáři velmi dobře známa, podobně jako v Sapgirových verších tvořených interpunčními znaménky.¹⁸ Každý se někdy účastnil podobného rozhovoru na téma, které je mu zcela cizí, rozhovoru, z něhož neměl odvahu – ze strachu,

¹⁸ Situativnost Někrasovovy poezie zdůrazňuje také Tatjana Kazarinová: („Každé takové slovo je situativní: jedná se o zvukovou podobu tělesného pohybu, jeho zvukovou projekci jako hekaní nebo pokašlávání.“ („Каждое такое слово ситуативно: это звуковое оформление телодвижения, его звуковая проекция, как кряхтение или покашливание.“) (KAZARINA 2004: 465)

zdvořilosti nebo pouhé lenosti – vystoupit, a proto přikyvoval nebo odporoval, ale jen v takových mezích, aby se rozhovor nemohl dál rozvíjet, aby se co možná nejdříve zastavil a aby účastník, který v něm není zainteresovaný, mohl s čistým svědomím odejít.

O nevšimavosti k předpokládanému předmětu (v citované básni se jedná o nevšimavost k samotnému předmětu rozhovoru) v Někrasovově poezii se zmiňuje také Michail Ajzenberg: „Někrasovova poetika není popisným jazykem: autor nepopisuje, ale nachází jiné, téměř neverbální způsoby přímého kontaktu s realitou, přímého dialogu se vším existujícím.“¹⁹ (AJZENBERG 1990: 203) Nonverbální kontakt se skutečností, který je zároveň přímým dialogem s ní – rozhovorem, který je veden s pomocí jiných prostředků, než je obvyklá soustředěnost na sémantickou stránku slov – je třeba chápat jako situativnost, kontextuálnost Někrasovovy poezie, které jsou nedílnou součástí každého Někrasovem použitého slova, a které se dostávají na povrch teprve díky kontaktu s ostatními v básni použitými slovy. V dané básni není nikde jednoznačně řečeno, že se jedná o rozhovor. Sama takto seskupená slova si s sebou nesou situaci rozhovoru, do kterého se se zájmem zapojuje pouze jeden z mluvčích – a to paradoxně ten, kterého není slyšet, kterému Někrasov nedává prostor promluvit, čímž zdůrazňuje naprostou bezvýznamnost jeho slov.

Přestože Někrasovova poezie není popisná, nevylučuje střet dvou (čas)prostorů, o nichž hovořil Vladimir Toporov – střet popisovaného prostoru s prostorem textu, střet důležitý pro formování uměleckého textu jako takového. Vzhledem k tomu, že Toporov označením popisovaný prostor rozumí především prostor vnější samotnému textu, tj. reálný, žitý, sociální prostor, můžeme říct, že k jeho kolizi s prostorem textu, tj. s prostorem umění, nedochází pouze na základě přenosu jeho popisu do prostoru umění. Popis je jen jednou z možných reprezentací reálného světa, zatímco Někrasov volí přímou cestu, tj. vytržení jisté „věci“ z reálného prostoru a její přenesení do prostoru uměleckého, cestu, kterou jsme charakterizovali jako základní pro naše pojetí konkretismu a konceptuálního umění. Touto vytrženou věcí, jakýmsi slovním „ready-made“, je

¹⁹ „Поэтика Некрасова не язык описания, автор не описывает, он находит другие, почти невербальные способы непосредственного контакта с реальностью, прямого диалога со всем существующим.“

slovo v jeho každodenním užití, slovo v reálném prostoru zcela zautomatizované a proměněné v nic konkrétního neříkající klišé. „Síla komunistické ideologie spočívala v její zaklínací, rituální mnohoslovnosti, která lichvářsky kompenzovala nedostatek obsahu.“²⁰ (RUBINŠTEJN 2008: 104) píše o této proměně slova, o jeho ztrátě kontaktu s realitou básník Lev Rubinštejn a znovu tak potvrzuje zvláštní, až magickou převahu nominace nad v sovětské každodennosti absentujícím reálným předmětem, o níž hovořil také Michail Ajzenberg (viz AJZENBERG 1997: 129-130).

Přestože se v dané práci zabýváme vztahem mezi slovem a obrazem, přestože Ajzenberg ve zmíněném citátu hovořil o nonverbálním charakteru Někrasovovy poezie, musíme zde znovu podtrhnout skutečnost, zdánlivě protiřečící našemu zájmu – Někrasovův verš je v první řadě mluvním veršem a tuto svou charakteristickou vlastnost si do jisté míry podržuje také v písemné podobě. Někrasovova orientace na nahlas pronášené slovo však neznamená, že by: „Slova otištěná na papíře byla pro Někrasova partiturou, podle které zcela osobitě recitoval své verše,“²¹ jak píše Anna Golubkovová ve stati *Нэпримиримы і нэсдавсiсiсja* (Nesmiřitelný a nevzdávající se) z připravovaného sborníku vzpomínek na Vsevoloda Někrasova. Zapsané Někrasovovy básně nemohou být chápány jako partitura nejen proto, že je z listu není téměř nikdo jiný s to adekvátně přečíst, interpretovat ve smyslu jejich přednesu (Někrasovova recitace byla založená na intonaci, kterou užíval i v běžném, „nebásnickém“ rozhovoru), ale především proto, že Někrasov do zápisu svých básní nekládal ani tak jejich zvuky (označené speciálními značkami na způsob notového zápisu) jako spíše prostor a situaci, v nichž se tyto zvuky původně nacházely a z nichž jím byly pečlivě vyjmuty, respektive vypreparovány, jak by bylo možné říct

²⁰ „Сила коммунистической идеологии заключалась в ее заклинательном, ритуальном многословии, каковое с лихвой компенсировало сущностную недостаточность.“

²¹ „Слова, напечатанные на бумаге, были для Некрасова партитурой, по которой он совершенно по-особому исполнял свои стихотворения.“

s ohledem na doslova laboratorní terminologii²², k níž tíhla především západní konkrétní poezie.

S vizualizací verše, která si kladla za cíl prostředkovat téměř v podobě notového zápisu jeho znění, jsme se již setkali v básnickém díle pozdního symbolisty Andreje Bělého. Sám Bělyj si otevřeně stěžoval na nedostatečnost písemného záznamu verše oproti jeho živé, melodické recitaci a snažil se pro vyslovovaný verš nalézt co nejvhodnější grafickou podobu, kterou by bylo skutečně možné chápat jako pokus o specifickou partituru: „Velmi dobře víme, jak se mění intonace alespoň v interpunkčních znaménkách [...]. Ještě jsme si neosvojili techniku znaků, protože jsme si neosvojili intonační melodii tak, jako jiné větné prvky [...] zatímco melodické, intonační znaky pro vyjádření architektiky melodie nemáme.“²³ (BĚLYJ 1922: 11-12) Na skutečnost, že písemný záznam v určitém ohledu zaostává za zvukovou podobou recitovaného verše upozorňuje také Michail Gasparov – tentokrát obecně v souvislosti se vznikem a rozšířením volného verše, který ztratil nebo dokonce sám odmítl všechno to, o co se verš doposud opíral. Motivací pro zrod volného verše Gasparov spatřuje v touze po individuálním a neopakovatelném vyjádření básníkovy úmyslu, pro nějž však tradiční písemné stejně jako typografické prostředky nenabízejí dostatek možností: „...grafika neprostředkuje intonaci, každý řádek verše může být přečten nahlas různým způsobem. Protože se básníci snaží jednoznačněji se vyjádřit, zúžit interpretační prostor, který předkládají deklamátorovi, snaží se do básní zavádět dodatečné pokyny týkající

²² O vztahu konkrétní, respektive experimentální poezie k praxi přírodních a technických věd píše například Jiří Valoch: „...tento termín (experimentální poezie – pozn. A. M.) byl oblíbený u autorů, protože navozoval souvislost s vědeckým experimentem, akcentoval časté užívání racionálních metod a postupů, ale také jím bylo možno zdůvodnit jistou laboratornost výsledků a tedy nemožnost uplatnit nové typy básnického výrazu v nějaké utilitární společenské funkci.“ (VALOCH 2002: 22)

²³ „Мы прекрасно знаем, как меняется интонация хотя бы в знаках препинания [...]. Мы еще не овладели техникой знаков, потому что мы не овладели интонационной мелодией так, как другими элементами предложения. [...] мелодических, интонационных знаков у нас нет для выражения архитектоники мелодии...“

se povahy intonace.“²⁴ (GASPAROV 2003: 231) Jako příklad snahy autora co nejpřesněji čtenáři naznačit, jak číst jeho básně, Gasparov uvádí verše konstruktivistického básníka Ilji Selvinského, v nichž jsou zvýšení a snížení intonace ve slovech označovány otazníky a vykřičníky zakomponovanými do struktury slova.²⁵ Jak jsme již viděli, Bělého „melodická kresba“ se zavádění podobných speciálních znaků vyhýbala. Zakládala se především na prostém členění verše, na vyčleňování jednotlivých slov verše pauzami, pomlčkami, jež, předjímajíce Majakovského stupňovitý verš, směřovaly k položení důrazu na tato vyčleněná slova a jež neméně do celkového významu a vyznění básně vtahovaly také prostor, který byl básní sémanticky zabydlen. Takový způsob zápisu, jdoucí spíše od Majakovského než od Bělého můžeme nalézt také u Někrasova. Avšak nehledě na to, že by se Někrasov mohl přihlásit k některým aspektům Bělého „manifestu melodismu“ – zejména k jeho představě o nadvládě „intonační mimiky“ v poezii (viz BĚLYJ 1922: 10) – narozdíl od Bělého nevnímá intonaci, jak jsme podotkli výše, jako zvukově vymezenou, ale především jako determinovanou prostorově. Odtud pak pramení také Někrasovo pojetí vizuality textu: „...vizualitu textu chápu především jako vyjádřenou prostorovost

²⁴ „...графика не передает интонации, каждая стихотворная строчка может быть прочитана вслух на разные лады. Стремясь однозначнее выразить себя, стремясь сузить интерпретационный простор, предоставляемый поэтом декламатору, стихотворцы пытаются вводить в стихи дополнительные указания на характер произношения.“

²⁵ Podobné pokusy o co nejvěrnější předání znění poezie na papíře, o realizaci jakéhosi „viditelného znění“ nacházíme i u dalších konstruktivistických autorů, například u Alexeje Čičerina, o kterém Sergej Birjukov píše, že: „Pečlivě propracovával techniku zápisu s použitím nejrůznějších znaků. Profesionálně se zabýval polygrafií, označoval se za ‘konstruktéra knihy’ a virtuózně ovládal nejrůznější znakové systémy. Když Čičerin vytvářel zápis pro sebe a pokoušel se ho zavést jako obecně platný (něco na způsob notového zápisu), přicházel tak jakoby z druhé strany k pojetí umění jako mobilního systému...“ („Он тщательно прорабатывает технику записи, используя различные знаки. Профессионально занимаясь полиграфией, он называл себя ‘конструктором книги’ и виртуозно владел различными знаковыми системами. Создавая запись для себя, пытаясь ее внедрить как всеобщую (нечто вроде нотной грамоты), Чичерин как бы с другого конца подходил к пониманию искусства как мобильной системы...“) (BIRJUKOV 1993: 241)

řeči.“²⁶ (NĚKRASOV 1991: 39) Řeč v prostoru je i zde v první řadě řeči mluvenou. Prostorovost řeči pro Někrasova znamená její situovanost a znění v reálném místě (bytě, ulici, parku atd.) a v konkrétní životní situaci, protože: „Slovo je ve svém přirozeném, orálním prostředí součástí reálné existenciální přítomnosti.“ (ONG 2006: 118) A právě tuto reálnou přítomnost se Někrasov snaží přenést do uměleckého prostoru – bez ohledu na to, je-li vymezen plochou stránky s jejími vlastními hranicemi v podobě okrajů nebo uzavřeným sálem určeným k básnickým čtením.

Někrasovovo pojetí prostorovosti básnické řeči se proto ne zcela shoduje s prostorovým uměním, jak ho definovali Pierre Garnier spolu s japonským konkretistou Seiichi Niikuni. V něm je prostorovost umění chápána v souladu s tradicí první avantgardy především jako expanze básníka do otevřeného veřejného prostoru, jako rozšíření repertoáru básnického materiálu ve smyslu přechodu k jednotnému nadnárodnímu jazyku, kterého se dovolával již například Velemir Chlebnikov. S jejich pojetím prostorového umění se tak Někrasovova poezie sblíží pouze v jediném bodě, ve kterém stojí: „Toto zprostorování je vyznačeno extenzí poezie, která nyní naplňuje svůj objem: na jedné straně hraničí s hudbou (fónická poezie), na druhé straně pak s figurativním uměním (vizuální poezie). Zůstává však poezií, neboť stále vzniká z jazykových prvků. Prostorové umění není tedy popřením básnictví tradičního typu, nýbrž jen jeho rozšířením a rozvinutím.“ (NIKUNI- GARNIER 1967: 106-107) Prostorovost definovaná v daném citátu jako usilovné překračování hranic mezi jednotlivými druhy umění je Někrasovově poezii vlastní, stejně jako nezvratná skutečnost, že jeho poezie zůstává přes těsný kontakt s jazykem výtvarného umění i nadále výsadní záležitostí básnictví. K otázce, k jakému druhu umění náleží Někrasovova tvorba, sám autor příznačně ironicky podotýká: „A pro mě, řekněme, to nejzajímavější je zatím tady, na téhle hranici. Ať žijí odvážní (například odvážný D. A. Prigov), ale já sám se bojím vydat se dál,

²⁶ „...визуальность текста понимаю прежде всего как выраженную пространственность речи.“

vtrhnout se strojem a propiskou do výtvarného umění jako takového.“²⁷ (NĚKRASOV 1991: 39) Znovu proto zdůrazněme, že právě hranice různých prostorů, respektive sám mezní prostor je místem, do něž se vypravili konceptuální umělci.

Vizualita Někrasovovy poezie je pevně spjata s její verbalitou – a to také proto, že Někrasov svou, respektive celou evropskou kulturu definuje jako kulturu založenou na slově: „V jakýchsi školách japonského bojového umění prý za vysvětlování slovy bijí klackem. Mají tím na mysli to, že slova řečené nevysvětlují, ale zamlžují, pletou a překázejí porozumění. Pokud se nemýlím, něco podobného říkají i jogínové. Pochopit takovou pozici je více než možné, ale chápat ji doslovně je pro nás pochopitelně nereálné, ani kdybychom chtěli, nejde to. Celý náš život, kultura, civilizace jsou, jak známo, skrz naskrz slovesné a řečové, verbální – rozhodně převážně.“²⁸ (NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 296) Vizualitu Někrasovovy poezie je tudíž nutné vnímat výhradně jako její intenci, ukrytou v jakémkoli písemném záznamu a směřující na hranici mezi slovem a obrazem, mezi poezií a výtvarným uměním, která však vždy vychází z mluveného slova, z živé řeči, která musí být zároveň naplněna významem. Výše uvedený příměr Vsevoloda Někrasova proto není podstatný z hlediska hodnověrnosti faktů týkajících se japonského bojového umění. Ilustruje spíše představu, se kterou Někrasov asociuje svou vlastní, ruskou, respektive sovětskou situaci, v níž výklad ve slovech postupně ztrácel smysl, v níž slova přestávala sloužit dorozumění a napomáhat porozumění, v níž se slova proměnila ve zmrtnělá ideologická klišé podobná zaklínadlům, zastírajícím neexistenci reálného předmětu.

²⁷ „И для меня, пожалуй, самое интересное – пока здесь, на этой грани. Слава смелому (смелому Д. А. Пригову, например), но сам побаиваюсь, двигаться дальше, влететь с ходу с машинкой и шариком в собственно изобразительное искусство.“

²⁸ „Говорят, в каких-то школах японской борьбы за объяснение словами просто бьют палкой. Имеется ввиду, что слова речь не объясняют, а затем ноют, путают, препятствуют пониманию. Что-то в этом роде провозглашают и йоги, если не ошибаюсь. Понять такую позицию можно и очень можно, но принять буквально для нас, конечно, нереально, не получится, даже при желании. Эта наша вся жизнь, культура, цивилизация, как известно, насквозь словесная и речевая, вербальная – во всяком случае по преимуществу.“

Pod následující výpovědí Michaila Ajzenberga můžeme rozumět osobitou oponenturu tomu, co bylo řečeno: „Klišé? Ale klišé znamená již zpozorovanou, zaregistrovanou setřenost. To není to. Někrasov loví řeč (a s ní i sebe) na přeřeknutí. Nezajímají ho samotná klišé, trápí ho vědomí proměněné v klišé. A toto vědomí pro něj není objektem výzkumu, je osobním studem, vlastním trápením.“²⁹ (AJZENBERG 1990: 204) Zde je nutné dodat, že Někrasova zajímá především způsob, jakým se toto zautomatizované vědomí a jeho proměna v klišé projevuje právě v řeči, v konkrétních slovech – neboť sama slova-klišé jsou produktem takového otupělého vědomí.

Tato situace se pak přirozeně stala východiskem pro další pokusy navracet slovům jejich významy, které můžeme, podle tvrzení Někrasova, považovat za diktované slovesnou, řečovou, verbální kulturou. Stala se východiskem pro to, co jsme označili za konkrétní poezii a konceptuální umění. Navracení smyslu vyprázdněným slovům v Někrasovově poezii probíhá mimo jiné na základě důrazného upozornění na jejich nesmyslnost a absurditu, s níž se setkáváme v kontextu zažitém jak pro tato slova, tak také pro ty, kdo je pronášejí, komu tato slova patří. Jako příklad takové dekonstrukce automatismu sovětského vědomí a s ním spojených slov-klišé zde můžeme uvést Někrasovovy *Stichi na našem jazyke* (Verše v našem jazyce):

бесе́ме велкесе́ме

ге́пеу энка́веде

эмге́у века́небе

э́сэспе ка́пезэ́с

ци́к

це́ка

ка́цо

че́ пе

це́ у

²⁹ „Клише? Но клише это уже замеченная, уже зафиксированная стертость. Это не то. Некрасов ловит речь (а с ней и себя) на обмолвке. Его интересуют не сами клише, его гнетет клишированность сознания. И это сознание для него не объект исследования, а личный стыд, собственная мука.“

цоб
цобе
вечека
течека
зепеге
кегебе

а бе ве ге де еë
жезеикелемене
(NĚKRASOV 2002: 31)

„Náš jazyk“, kterým je napsána daná báseň, není ani tak ruským jazykem jako takovým, je především ruským jazykem sovětského občana, jazykem naprosto vyprázdněným, který na první pohled připomíná zaumný jazyk ruských futuristů. I s ním Někrasov ve své konceptualizaci sovětského podvědomí počítá a také k němu odkazuje. Nejedná se ani o náhodná a smysl postrádající seskupení hlásek. Báseň je převážně vystavěna z běžně užívaných zkratek (především sovětských mocenských orgánů), které volně přecházejí do začátku ruské abecedy – abecedy, která „...zcela bezohledně a zcela účinně zredukovala zvuk na prostor“ (ONG 2006: 118). Vypovídací hodnota těchto abreviatur je obdobně zanedbatelná jako v případě hlásek stojících za sebou izolovaně v abecedním pořadí, neboť odkazem k futuristickému zaumnému jazyku je v nich narušen vztah mezi označujícím a označovaným. V souvislosti s tím Michail Berg píše: „Každý text provokuje masové podvědomí tím, že odhaluje interakci mezi označovaným a označujícím v přeideologizovaném vidění světa.“³⁰ (BERG 2000: 102) Jejich vzájemný vztah není pouze odhalen, jak se domnívá Berg, je zcela přerušen, a to hned několika způsoby. Běžné zkratky zde nevystupují ve své konvenční psané podobě, jejich zápis je přepisem jejich výslovnosti (například místo všeobecně známého „KGB“ v textu stojí „kegebe“ (kágébé), které svou formou vytváří dojem plnohodnotného slova). To opět obrací pozornost k mluvenosti Někrasovových veršů a zároveň znesnadňuje vnímání všeobecně známých zkratek v písemné podobě. Navíc se mezi takto odposlechnutými a

³⁰ „Каждый текст провоцирует массовое подсознание, вскрывая взаимодействие означаемого и означающего в переидеологизованном мировоззрении.“

v této znějící podobě zapsanými zkratkami vyskytují i plnovýznamová slova, která by naopak podle téhož principu mohla být převeditelná na zkratky. Pokud se je pokusíme rozšifrovat, můžeme sémantiku dané básně číst následovně: „beseme“ jako španělské „bésame“ (polib mě), kterým začíná populární píseň ze čtyřicátých let *Bésame mucho* mexického autora Consuela Velázqueze, utkvěla neméně i v paměti sovětského občana. Tato výzva – „polib mě“ se v textu vztahuje ke zkratkám jednotlivých sovětských mocenských orgánů a institucí počínaje komsomolem.³¹ Je však nečekaně přerušena důrazným upozorněním zmlknout (vyjádřeným citoslovcem „cik“), protože v Ústředním výboru („ceka“) nastala výjimečná situace („če pe“), s „kacem“ (v gruzínštině přítel, muž, člověk, v sovětské éře se toto oslovení často používalo v anekdotách o Kavkazanech), pobízejícím voly citoslovci vzaty z ukrajinštiny „cob, cobe“, se stal průšvih. Za celou událostí pak stojí tečka, čárka („tečeke / zepete“ – TČK, ZPT – označení, kterých se používá v telegramech) a KGB, které se postupně ztrácí v abecedním výčtu.

Někrasov tak dovádí nadužívání sovětských zkratek ad absurdum, na samu mez srozumitelnosti. Souvislost mezi doslova zaumným shlukem hlásek a jím označovanou sovětskou institucí, orgánem atd. začíná být patrná teprve po přečtení několika veršů – v momentu, kdy je tato souvislost přetržena monotónním odříkáváním abecedy, která všechny předchozí vztahy ruší. Mluví-li Berg o odhalování vzájemných vztahů mezi označovaným a označujícím, musí být toto odhalení chápáno jako odhalení jejich arbitrárnosti, která stojí za odstraněním jejich vzájemné souvislosti. Vezmeme-li izolovaně, řekněme, první slovo z prvního verše „beseme“, jeho souvislost s reálnou skutečností, ke které se vztahuje, je pociťována minimálně, samo o sobě může být vnímáno například jako nesmyslné dětské žvatláni. Souvislost mezi označujícím a označovaným

³¹ VLKSM (Všesvazový leninský komunistický svaz mládeže), GPU (Státní politická správa), NKVD (Lidový komisariát vnitra), MGU (Moskevská státní univerzita), VKP(b) (Všesvazová komunistická strana bolševiků), SSP (Svaz sovětských spisovatelů), KPSS (Komunistická strana Sovětského svazu), CIK (Ústřední výkonný výbor), CK (Ústřední výbor), CU (Ústřední správa), VČK (Všeruská mimořádná komise pro boj s kontrarevolucí a sabotáží), KGB (Výbor státní bezpečnosti).

vzniká teprve v kontaktu s dalšími podobnými slovy-pseudozkratkami, a proto může být daná Někrasovova báseň chápána jako konstelace ve smyslu, v jakém ji definoval Eugen Gomringer: „Pod konstelací rozumím seskupení několika rozličných slov tak, že jejich vzájemný vztah vzniká nikoli převážně syntaktickými prostředky, ale jejich materiální konkrétní přítomností ve stejném prostoru. Tak vzniká místo jednoho vztahu ihned vztahů několik v rozličných směrech, což čtenáři dovoluje uvnitř určité struktury, dané básníkem, pomocí volby slov hledat a zkoušet rozličné významové výklady. Postavení čtenáře v kombinaci je postavení spoluhráče, zatímco básník určuje hru.“ (GOMRINGER 1967: 48) Určování hry autorem nutně neznamená manipulaci se čtenářem, s publikem. Určování hry především předpokládá zavedení jejích pravidel a neméně také vymezení prostoru, na kterém bude hra probíhat a ve kterém bude čtenáři dovoleno pohybovat se. Když Někrasov namítá, že takové vztahy mezi autorem a čtenářem existovaly odedávna, že jsou vlastní umění jako takovému, doplňuje jedno velmi podstatné upřesnění, které se vztahuje ke specifickým rysům umění konceptuálního i ke konkrétní poezii: „Materiál bral zkrátka všechno beze zbytku na sebe a zastiňoval, maskoval situaci.“³² (NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 316) Určování hry je tak možné vnímat jako pokus o vyjádření a odhalení situace, do které je umístěn text a do které je spolu s textem uvržen také čtenář, jako pokus o vyjádření prostorovosti dané hry, neboť podle Gomringera konkrétní významy, jednotlivé realizace daných (ve smyslu předložených) slov vznikají výhradně v prostoru. V prostoru, ve kterém je báseň otištěna, ale také v prostoru, ve kterém báseň zní.

Na obdobném principu jako výše citovaná báseň je vystavěna také následující, ve které se opět setkáváme s užitím ideologizovaného jazyka v podobě všeobecně známých zkratk a ve které je řízení hry autorem, o které mluví Gomringer, ještě patrnější, zde téměř hraničící s manipulací:

³² „...просто материал брал все на себя без остатка и заслонял, маскировал ситуацию.“

к
п
р
с
т
ф
х
ц
ч
ш
щ
что

вы так испугались

(NĚKRASOV 1989: 39)

První čtyři hlásky „k, p, r, s“ vyvolávají ve čtenáři jednoznačné očekávání pokračování daného výčtu, kterým by měly být hlásky: „f, s, r“. Výsledkem takového předpokladu by byla zkratka Komunistické strany Ruské sovětské federativní socialistické republiky (KP RSFSR). Čtenářovo očekávání však v pátém verši svého naplnění nedochází, po hláskách-verších „k, p, r, s“ následují v abecedním pořádku (s vynecháním písmene „u“ následujícím po „t“) ostatní písmena ruské abecedy. Se čtenářovým očekáváním, a stejně tak s jeho záměrným nenaplněním, počítá i autor odhalující v posledních dvou verších „co / jste se tak polekali“ svůj postup, který je snahou o deautomatizaci masového vědomí přebývajícího v permanentním strachu, snahou o jeho dekonstrukci. Nemůžeme ovšem souhlasit s Michailem Bergem, který na jedné straně Někrasovovi přiznává virtuozitu v zacházení s kontexty, ve schopnosti přisvojit si je a vyjavit tak kulturní tradice a návyky, na straně druhé pak hovoří o jejich schematičnosti a jisté nezavršenosti. Každý text tak může být podle Berga donekonečna rozvíjen, budeme-li se řídit kdysi ustanoveným vzorcem: „V jakémkoli Někrasovově textu je možné pokračovat, protože ten pouze zaznamenává schéma dialogu mezi textem a kontextem, mezi citátem a

odpovídající ideologickou vrstvou...“³³ (BERG 2000: 104) Jakési „a tak dále“, které by mělo být neomezeným pokračováním veršů, je vzhledem k uvedeným Někrasovovým básním protimluvem. Nejen proto, že abeceda má svůj předem daný konec (ačkoli Někrasov její výčet v obou případech přerušuje předčasně), že přehled písmen je v ní alespoň v daném momentu definitivně ohraničen, ale také proto, že sám Někrasov tento výčet přerušuje koncovkou, jejíž existenci Berg ve svém výkladu odmítá³⁴ a která ovšem demaskuje Bergem zmiňované ideologéma. Existence jednoznačné koncovky básně se týká i jiných Někrasovových veršů, které nepracují se slovy bezprostředně vztahenými k sovětské ideologii, ale která jí byla (v každodenní živé řeči) neméně zasažena. Jako například následující verše monotónně opakující slovo „jaro“:

³³ „Любой текст Некрасова можно продолжить, потому что он только фиксирует схему диалога текста и контекста, цитаты и соответствующего идеологического слоя...“

³⁴ Na téměř komický případ s opomenutím konce svých veršů sovětskou kritikou upozornil Někrasov v průběhu večera v ateliéru Erika Bulatova při čtení básně:

Вода
Вода вода вода
Вода вода вода вода
Вода вода вода вода
Вода вода
Вода
Текла
(NĚKRASOV 2008: 161)

Někrasov zde citoval jistého kritika konkrétní poezie v Sovětském svazu: „Došli tak daleko, že píšou verše z jediného slova: voda voda вода вода вода.“ („До того дошли, что уже пишут стихи из одного слова: вода вода вода вода вода.“)

A připojil k ní: „A toho, že текла, так nějak не... недождал, недоčetл.“ („И до того, что она текла он как-то нет... не вытерпел, не дочитал.“) (viz <http://vladkul.livejournal.com/165262.html>, přístup 28. 5. 2010.)

Весна весна весна весна

Весна весна весна весна

Весна весна весна весна

И правда весна

(NĚKRASOV 2008: 56)

Ani zde nemůže být opakování nekonečné, neboť i v této básni je autorem řídícím hru, určujícím její meze, dána koncovka, která je svého druhu pointou, stvrzením výše řečeného, jehož opakování nevede k automatizaci a k zevšednění významu, jak naznačuje Boris Groys: „Je automatizována (cizí řeč – pozn. A. M.) sama nebo se takovou zdá unavenému básníkově sluchu? Když posloucháme řeči, které nás nudí, vytrhujeme z nich jednotlivá slova, která nás unavují svou monotónností a prázdnotou. Přerývanost pauzy a automatismus – kde je jejich příčina: v cizí řeči nebo ve vlastním poslechu?“³⁵ (GROYS 1980: 77)

Opakování jednotlivých slov (cizí) promluvy, jejich přesazení ze všednodenního do uměleckého kontextu naopak vede ke změně důrazu, ke stvrzení a ustálení těchto slov a jejich skutečných významů. Několikrát zopakované slovo „jaro“, v jambickém rytmu rozvržené do tří veršů, mezi kterými je vždy jeden řádek vynechán, nalézá své důrazné potvrzení po dvouřádkové pauze v úlevném konstatování „a opravdu je jaro“, které zmíněné automatizaci zabraňuje, které zcela hovorovou intonací ruší monotónnost čtení předchozích tří veršů, jež mohou být přečteny v rytmu čtyřstopého jambu. Nekonečný proud totožných slov je tímto tvrzením zastaven, ačkoli poslední slovo „jaro“ je v bezprostředním vztahu k předchozím, je s nimi spojeno uzavřeností v jediném prostoru, svou sémantickou a neméně i zvukovou rovinou. Můžeme tedy připustit jistou nekonečnost opakování, nikoli však ve smyslu, v jakém ji pojímá Berg. Někrasovovy verše nenalézají své pokračování v lineárním směru, nejsou nastavitelné neomezeným počtem dalších, na témže

³⁵ „Автоматизирована ли она (чужая речь – примеч. А.М.) сама по себе или лишь такова на усталый слух поэта? Так, слушая скучные речи, мы выхватываем из них отдельные слова, утомляющие своим однообразием и пустотой. Прерывистость паузы и автоматизм, – где их причина: в чужой речи или слушании?“

principu konstruovaných veršů. Někrasovovy verše připouštějí pouze pokračování „v kruhu“, respektive uvnitř prostoru, který je jim autorem dán, nemohou z tohoto prostoru vystoupit. O kruhovém pohybu jednotlivých slov v básních Vsevoloda Někrasova se zmiňuje také Michail Berg: „Každý Někrasovův text je postaven na principu koloběhu rýmů: řetězce koncovek žijí podle zákona: zvuk – ozvuk, dotaz – odpověď. Nebo přesněji: text – kontext.“³⁶ (BERG 2000: 102) To znamená, že sama slova a jejich zvuková povaha si s sebou nesou vlastní kontext, do jisté míry samy jsou tímto kontextem, respektive samy jej formují, neboť kontext „není nikdy přirozeně daný: je to něco, co vytváříme...“ (BRYSON 2005: 284). A právě pro tuto kontextuálnost slova, pro kontextuálnost jeho znění není možné Někrasovovu poezii považovat za čistě zvukovou, fonetickou, fónickou poezii, v níž jsou jednotlivé zvuky reprezentanty sebe samých: „...poezie fonetická: je založena na fonémech, znělých částicích jazyka a všeobecně na všech zvucích vydávaných lidskými hlasovými orgány; tyto fonémy jsou zpracovávány pomocí magnetofonu a směřují k vytvoření zvukového prostoru [...]; poezie fónická: báseň je komponována přímo na magnetofonovou pásku, slovo a věta jsou pojímány jako objekty a centra auditivní energie...“ (PRVNÍ STANOVISKO 1967: 98, 99) Přesto pro zajímavost doplníme, že v posledních letech Někrasov často první koncepty svých básní zaznamenával na diktafon. Tyto zvukové záznamy ovšem nesměřovaly k vytvoření „zvukového prostoru“. Spíše usnadňovaly a zrychlovaly tvůrčí proces, sloužily k zachycení momentálních myšlenek – také s jejich intonací.

Jako příklad Někrasovova zacházení se zvukově asociačními řetězci uveďme úryvek z jeho „leningradských veršů“:

Город ровный

Город водный

Город

Город болотный

Колоссальный

³⁶ „Любой текст Некрасова построен по принципу круговорота рифм: цепочки окончаний живут по закону эха: звук – отзвук, вызов – ответ. Или – точнее: текст – контекст.“

Капитальный
Генеральный
Легендарный
Регулярный
Параллельный

Перпендикулярный
Нет
Не бесперспективный
Да
Небесперспективный
Невский
[...]
(NĚKRASOV 1991: 34)

První dvě hlásky v poslední slabice slova „gorod“ (město) dávají vzniknout první slabice slova následujícího „rovnyj“ (rovný), jehož koncovka (koncovka přídavného jména mužského rodu, jednotného čísla) zahajuje celou asociační řadu přívlastků města Petrohradu, jejichž souzvuky se zarývají ještě hlouběji dovnitř každého slova a často útočí z obou stran: „legendarnyj“ – „geněralnyj“ atd. V souvislosti s tím je na místě hovořit o paronomázii v Někrasovově poezii, která je tradičně chápána jako smyslové sblížení fonologicky podobných slov bez ohledu na jejich etymologickou provázanost. Na tento jev charakteristický pro Někrasovovo zacházení se slovem, na paronomázii jako strukturně organizační prvek Někrasovovy poezie upozornil Gerald Janeček ve stati *Vsevolod Nekrasov, Master Paronymist* (Vsevolod Někrasov – mistr paronymista), v níž píše: „Básnické formy obvykle organicky vyrůstají z jazykového jádra, kterým může být cokoli počínaje prostým slovem nebo jménem [...], přes otřepaný všednodenní výraz, soudobý politický slogan dokonce až k známému verši. Nejjednodušší z takových jader může být začátkem komplikované paronymické řady, za kterou následuje idiosynkratická řada, která obvykle končí v překvapivě novém významovém nebo tématickém bodě, často na prostoru sotva půl tuctu slov nebo veršů. Nepředvídatelnost vývoje je poutavý rys a výsledek může být jak zábavný, tak vážný, obvykle se jedná o kombinaci obou. Struktura básně se tak spíše ad hoc vynořuje ze slovního materiálu, než že

by byla a priori zadána jako ve většině strofických a rýmových schémat. Každá báseň je tak z hlediska struktury ojedinělá.³⁷ (JANEČEK 1992: 282-283) Bergem zmiňovaný „koloběh rýmů“ (které je zde třeba chápat především jako souzvuky ležící nikoli pouze na konci slov, ale také na začátku a uvnitř slov) v Někrasovově poezii musíme označit spíše za paronomázií, jak ji popisuje Gerald Janeček. Ta zde nenapomáhá pouze vnímání volného verše jako verše v opozici k próze nebo dokonce všednodenní řeči, ale především uzavírá báseň v jednoduše významový celek propojený všemi směry, nikoli pouze v lineární posloupnosti. Na několika příkladech se nyní pokusíme ukázat, jak se z jediného slova, případně verše začíná odvíjet celý dlouhý řetězec zvukových asociací, jak se mezi sebou jednotlivá slova zvukově (a v písemné podobě neméně také vizuálně) proplétají, jak při tom nad těmito souzvuky, respektive také s jejich pomocí zdůrazňují svou sémantickou stránku.

Ну вот

Воздух

Мандельштам

Это он нам

Надышал

(NĚKRASOV 1991: 18)

První slovo (v případě Někrasovových básní se často jedná o celý, byť jednoslovný verš), které Janeček nazývá jádrem básně, z něhož se postupně rodí následující zvuky a významy, můžeme označit za generátor těchto souzvuků,

³⁷ „Typically the poetic forms grows organically from an initial kernel of language which may be anything from a single word or name [...], or an everyday trite expression, to a political slogan of the day, or even a famous line of poetry. The most humble of such kernel can be starting point of an elaborate paronomastic sequence which follows an idiosyncrastic path and often ends in a surprising new semantic or thematic local, sometimes in the space of only a half-dozen words or lines. The unpredictability of the progression is an attractive feature, and the affect can be either funny or profound, usually a combination of two. The structure of the poem then emerges ad hoc from the verbal material itself rather than being imposed a priori, like most stanza and rhyme patterns. Each poem is therefore structurally unique.“

zvukových ozvěn a s nimi také významů. V daném případě je tímto generátorem spojení zesilující částice „nu“ a ukazovací částice „vot“, spojení, které zachycuje rezignovanou konstataci bezprostředně uviděného faktu („tak to bychom měli“ nebo „tak se na to podívejme“). Faktu, který se dále rozvíjí v následujících jedno, dvou, maximálně tříslavných verších. A tak ze slova „vot“ vzniká slovo „vozduch“ – vzduch (v obou případech je „o“ přízvukné), které svou druhou slabikou, písmenem „u“ nenuceně a téměř nepozorovaně odkazuje k prvnímu slovu prvního verše „nu“. Vazby jsou oboustranné, nikoli pouze lineárně kupředu plynoucí, což můžeme chápat jako příspěvek k diskuzi o časovosti prostoru, jako bezděčný odkaz ke slovům Pavla Florenského: „...obvyklá představa o čase jako o jednostranně plynoucím a absolutně nevratném je jen představa, kdybychom nehovořili o fyzickém čase, ale o čase ve smyslu našeho prožívání, tak se takové vnímání ukazuje jako chybné. Čas můžeme také vracet...“³⁸ (FLORENSKIJ 2000: 371) Pokračujme však v pohybu po textu básně směrem vpřed, neboť teprve v něm se může projevit také návrat zpět. Slovo „vozduch“ generuje následující verš odhalující příjmení akmeistického básníka Osipa Mandelštama. Jedná se o centrální a nejdelší, byť jednoslovný, verš básně, který na sebe tímto svým přesahem rámce strhuje čtenářovu pozornost, jeho pohled. Slovo „Mandelštam“ se slovem „vozduch“ svazuje vnitřní slabika v obou případech začínající znělým patrovým „d“. Samo slovo tvoří uzavřenou strukturu, otevírá se slabikou „ma“ a uzavírá se její anagramatickou podobou „am“. Centrální postavení daného verše, signalizované jeho strukturní uzavřeností, nespočívá pouze v tom, že verš se nachází ve viditelném středu básně, ale především v tom, že tvoří její významový předěl. První verš jako by ukazoval na viděné „předměty“ – vzduch, Mandelštam. První tři verše bychom proto mohly parafrázovat následujícími slovy: „Podívejme co tu máme – vzduch a Mandelštama“. Po těchto třech téměř rozšafných verších následuje vážná pointa, která hravý tón uzemňuje. Prostřední verš, oddělený od předchozích i následujících dvouřádkovou pauzou, převrací smysl básně. Poslední dva verše vznikají na témže principu paronomázie jako

³⁸ „...обычное представление о времени как об односторонно текущем и абсолютно невозвратимом, это представление, если говорить не о физическом времени, а о времени в смысле нашего переживания, то такого рода понимание времени оказывается неправильным. Мы можем время и возвращать...“

předchozí. Slovo „Mandelštam“ tak hned dvojím způsobem utváří předposlední verš, v němž koncové slovo „nam“ představuje inverzi první slabiky předcházejícího verše a je také neúplným koncovým rýmem s ním. Samo pak dává vzniknout poslednímu verši, osobité pointě celé básně, slovu „nadyšal“, s nímž se shoduje v počáteční slabice. A tento poslední verš nás navíc vnitřním souzvukem znovu vrací k básníkovu jménu: „nadyšal“ – „Mandelštam“. Vzduch nadýchaný Mandelštamem, jeho tvorbou a stejně tak i životním postojem je vzduchem, v němž se dá volně dýchat, svobodně žít i v době, která takovému životu jednoznačně nepřeje.

Paronomázie je podle Janečka jedním ze základních příznaků, které nám dovolují zařadit určitý text do oblasti poezie, chápat jej jako verše: „V určitých případech funguje (paronomázie – pozn. A. M.) jako jediný zvukový ukazatel, tak jako rozložení řádku zůstává důležitým vizuálním ukazatelem.“³⁹ (JANECEK 1992: 276) Ačkoli se souzvuky jednotlivých slov vnímají nejsnadněji sluchem, paranomázie zasahuje rovněž do vizuální oblasti, neboť opakování určitých hlásek nebo celých jejich skupin, respektive bloků je neméně zachytitelné zrakem – a to aniž bychom je vydělovali tučně jako ve výše uvedených příkladech. V tomto ohledu je na místě uvést tvrzení Jurije Orlického, který právě v takových jevech spatřuje vymezení poezie oproti próze, přičemž právě poezii chápe jako vizuální člen této opozice: „...jediný zásadní rozdíl, který odlišuje verš od prózy, pokud je chápeme jako způsoby organizace řečového materiálu, spočívá v charakteru jeho uspořádání, objektivně zaznamenaného v grafice [...]. Próza se pak jeví jako neutrální, nepříznakový člen této opozice, verš je naopak vždy ‘vizuální’, protože pro něj je z jeho podstaty aktuální vertikální organizace, která se realizuje pomocí vyčleňování fragmentů-řádků a různými způsoby vztahů, které se mezi nimi budují.“⁴⁰ (ORLICKIJ 2002: 611) K těmto různým

³⁹ „In some instances it (paronymy – pozn. A. M.) functions as the only audible marker, as line breaks remain the significant visual marker.“

⁴⁰ „...единственным принципиальным различием между стихом и прозой, понимаемыми как способы организации речевого материала, выступает характер его развертывания, объективно фиксируемый графикой [...]. При этом проза оказывается нейтральным, неотмеченным членом оппозиции, стих же на против, всегда ‘визуален’, поскольку для него, по определению, актуальна вертикальная организация, осуществляемая с помощью

způsobům vytváření vztahů mezi jednotlivými verši můžeme přiřadit také Někrasovovo vzájemné propojování jednotlivých slov básně na základě paronomázie. Paronomázií jako jev zrakový, jako jev v první řadě vizuální, definuje také Viktor Grigorjev: „Pro definování paronomázie na ortografické úrovni [...] existují vážné příčiny. [...] ‘Opakování zvuků’ je především ‘opakováním písmen’, opakováním ‘zvukopísmen’.“⁴¹ (GRIGORJEV 1979: 264) Zřetelné působení paronomázie nejen na čtenářův sluch, ale především na jeho zrak můžeme ilustrovat následujícím příkladem:

Море

И кроме моря

Кроме моря

Горы

(NĚKRASOV 2008: 82)

Doslova anagramaticky se opakující shluky hlásek jsme pro větší názornost tučně zvýraznili, ačkoli i tak je nejen slyšet, ale také vidět, jak se jedno slovo přelévá do druhého, jak se všechna slova tvořící báseň spolu vzájemně proplétají. Stejně jako předcházející báseň i tato je dvouřádkovou pauzou, respektive vynecháním jednoho řádku navíc, rozdělena na dva celky – symetrické, co do počtu veršů, avšak asymetrické, co do sémantiky. Již z druhého řádku je patrné, že zde musí být ještě něco „kromě moře“, a to, že jsou to „hory“, zvukově propojené se všemi předcházejícími slovy a přece z této zvukové shody zřetelně vystupující (ke slovům „krome“ a „more“ odkazují pouze dvěma hláskami „gory“), se čtenář dozvídá až na samém konci básně, který můžeme chápat jako její pointu. Nejen, že nemusel na tento konec dlouho čekat, neboť přečíst čtyřverší s velmi omezeným počtem slov trvá nanejvýše několik desítek

выделения фрагментов-строк и разными способами выстраиваемых отношений между ними.“

⁴¹ Для определения паронимии именно на орфографическом уровне [...] есть серьезные основания. [...] ‘Звуковые повторы’ – это в первую очередь ‘буквенные повторы’, повторы ‘звукобукв’.“

vteřin, již před tím, než začal číst, mohl celé čtyřverší obsáhnout jediným pohledem.

V souvislosti s výše řečeným můžeme za Jacquesem Derridou zopakovat, že: „Písmo neredukovalo hlas na sebe sama, pouze jej zařadilo do systému.“⁴² (DERRIDA 1967: 138) Zvuková provázanost jednotlivých slov a veršů v Někrasovových básních se tak v písemné podobě neztrácí, není však již určena sluchu, ale zraku – současně s veškerou svou prostorovou organizací, které se budeme věnovat v následující části.

4.1.2 „Žiju a vidím“: vidět básně

Doposud jsme zdůrazňovali především řečové kvality (rozuměj kvality znějící, nahlas pronášené řeči) Někrasovovy poezie, chápané jako její nevyhnutelnou potřebu a stejně tak i potřebu samotné řeči znít, být vyslovovanou a spolu s tím i slyšenou v prostoru. Přesto můžeme říct, že vidění je pro Někrasova a jeho poezii neméně důležitým způsobem vnímání a zachycování skutečnosti než její slyšení – zrak (jak autorův, tak čtenářův) je neméně podstatným smyslem než sluch. Také Někrasovova poezie do jisté míry podléhá Majakovského diktatuře oka. Na sémantické úrovni Někrasovových básní je to právě schopnost vidět, která je opakovaně akcentována, a nikoli pouze schopnost slyšet nebo o slyšeném hovořit. Umění slyšet a s ním bezprostředně spojené umění o uslyšeném vypovídat, nebo naopak umění hovořit, aby tato výpověď mohla být uslyšena, je, jak jsme již zmínili v souvislosti s naším pojetím konkrétní a konceptuální poezie v kapitolách *Reálná poezie* a *Kontextualismus*, v Někrasovových verších motivováno především snahou o obnovování možností narušené komunikace, snahou, která se zároveň opírá o autorovu naprostou jistotu v tom, co sděluje.

⁴² „L'écriture ne réduisait pas la voix en elle-même, elle l'ordonnait à un système.“

Что делать

Что говорить

Как сказать

(NĚKRASOV 1991: 8)

Tyto Někrasovovy verše tematizující mluvení a spolu s ním i způsob, jakým se o něčem mluví/vypovídá, nás vracejí zpět k otázce intonace verše, respektive k otázce střetu větné intonace s intonací rytmickou. Ačkoli zdůrazníme, že zde se střetávají především dvě různé intonace větné. V daném trojverší je přes nepřítomnost interpunkčních znamének uložen dvojí způsob čtení, který závisí na tom, k jakým druhům přiřadíme zájmeno „čto“ (co) a příslovce „kak“ (jak). Jednou z možností je vztažení obou slovních druhů ke kategorii tázacích zájmen, respektive tázacích příslovcí. Volbu této možnosti posiluje první verš, který bezprostředně odkazuje k názvu románu Nikolaje Černyševského *Čto dělat?* (Co dělat?, 1863), v němž je otazník obsažen. Přesto považujeme druhou možnost, tj. určení zájmena „čto“ jako zájmena vztažného a příslovce „kak“ jako příslovce vztažného, za pravděpodobnější, neboť vyplývá z Někrasovovy premisy „jaká řeč je“ a „co řeč chce“. Intonace těchto veršů pak již není tázací, ale naopak oznamovací. Jejich intonace stvrzuje skutečnost, že jejich autor ví, „co dělat“ a především „co říkat“ a také „jak to povědět“. Přestože se zde tento konkrétní smysl slovy nesdělují, právě o něj se jedná a nikoli o samotnou schopnost mluvit – pronášet slovo nahlas.

Zrak v Někrasovově poezii vystupuje v první řadě jako schopnost, umění a možnost vidět, nikoli pouze jako schopnost vidět něco konkrétního, ale jednoduše vidět – a s nemenší mírou lehkosti také žít. Anagramatické slovní spojení „živu (i) vižu“ („žiju (a) vidím“), zasahující jak sluch, tak zrak, není pouze názvem jedné Někrasovovy knihy básní, do níž jsou zařazeny také reprodukce obrazů z Někrasovovy sbírky ruského nezávislého umění, které Někrasov sbíral od padesátých let 20. století až do své smrti – a vidění je tak nedílnou součástí knihy, která tradičním způsobem propojuje slovo s obrazem. Tento motiv prochází všemi Někrasovovými verši a je jej možné považovat za svého druhu motto k jeho tvorbě jako takové. V doslovné podobě se verš „živu i vižu“ objevuje

ve dvou Někrasovových textech a představuje obdobné stvrzení, jakým bylo stvrzení znalosti toho, „co říkat“ a „jako to povědět“ – co a jak má říct člověk, který pozoruje dění kolem sebe. Nehledě na to, že se Někrasovova pozorování často zakládají také na uslyšeném, pozastavíme se zde u prvotního smyslu pozorovatele, kterým je jeho zrak.

První báseň, v níž se objevuje verš „živu i vižu“, je věnována malíři Eriku Bulatovovi, který si později daný řádek doslova přivlastní – o čemž bude řeč v kapitole věnované analýze „vlastních slov“ v obrazech Bulatova.

я уж чувствую

тучищу

я хотя

не хочу

и не ищу

живу и вижу

(NĚKRASOV 2002: 87)

Báseň znovu utváří uzavřený celek nejen proto, že se jednotlivé verše nacházejí v jednom společném prostoru, na jednom listě papíru, ale především díky opakujícím se souzvukům, díky sykvákám, které textem prostupují všemi možnými směry. Vizualita této básně spočívá především ve viditelnosti souzvuků zaznamenaných na listě papíru. Tkví ale také v různé „vzdálenosti“ mezi jednotlivými řádky na ploše stránky, k nimž se obrací čtenářova pozornost zvláště, jedná-li se o tištěný záznam (a zdůrazněme, že originály Někrasovových básní jsou převážně strojopisné): „Tisk umisťuje slova v prostoru mnohem vytrvaleji, než to kdy dokázalo psaní. Psaní přesunuje slova ze světa zvuků do světa vizuálního prostoru, ale tisk je v tomto prostoru uzavírá do pevně stanovených pozic. Při tisku jde vlastně výhradně o kontrolu rozmístění.“ (ONG 2006: 139)

Zde je namístě uvést také Někrasovovo pojetí prostorovosti, které rovněž tematizuje rozmístění jednotlivých elementů v prostoru. Když se Někrasov ptá,

co znamená prostorovost, odpovídá si slovy Erika Bulatova, pro něhož je řešení prostorových otázek centrálním tématem jeho díla, a který prostorovost definuje jako: „...простор, который не́нн́ vzdáleností.“⁴³ (NĚKRASOV 1991: 39) Zdálo by se, že taková prostorovost samozřejmě vylučuje výše zmíněné pauzy, na které jsme upozornili jako na jeden z příznaků vizuálnosti citované Někrasovovy básně. Pauzy, mezery mezi řádky, ovšem nelze vnímat jako vzdálenosti (a právě proto bylo slovo vzdálenost nutné dát do uvozovek), neboť vzdálenost vždy vzdaluje, rozděluje a odlučuje od sebe předměty. Tyto pauzy jsou spíše překonanou, respektive znovu a znovu překonávanou vzdáleností, tj. jinými slovy cestou. Takové pojetí nás vrací k otázce časoprostorovosti, respektive časovosti prostoru a prostorovosti času Vladimira Toporova, ve kterém cesta (cesty) jako kvintesence prostoru představuje moment zprostorovění času: „Cesta, konstruovaná objekty [...], které vymezují různé úseky cesty [...] hraje roli jednoho z nejdůležitějších prostorově-časových klasifikátorů nebo – v užším smyslu – ještě jednoho modelu ‘spacializace’ času.“⁴⁴ (TOPOROV 1983: 264) V roli objektů segmentujících a zároveň konstruujících cestu zde vystupují jednotlivé verše, jednotlivá slova. Na této své cestě a cestou po ní poezie definovaná jako převážně časové umění proniká do prostoru.

Vraťme se však k verši, který obsahuje klíčová slova „živu i vižu“. Erik Bulatov, když si jej vzal za vlastní, k němu připojuje svou interpretaci: „To znamená, že žiju v tomto čase, na tomto místě a zavazuju se neodvracet se od toho, co vidím.“⁴⁵ (BULATOV 2006b: 199) Na jiném místě Bulatov svou myšlenku rozvíjí: „Domnívám se, že tato slova jsou vzorcem určité umělecké pozice, kdy se umělec nijak zvlášť nesnaží něco najít v okolním životě, aby to odsoudil nebo opěvoval, prostě jenom žije na tomto místě a v tomto čase a okolní život se mu sám ukazuje.“⁴⁶ (BULATOV 2009: 24) Okolní, vnější život je prostorem, který se

⁴³ „...пространство, которое не есть расстояние.“

⁴⁴ „Путь, конструируемый объектами [...], отмечающими разные участки пути [...], выступает как один из важнейших пространственно-временных классификаторов или – более узко – как еще одна модель ‘спациализации’ времени.“

⁴⁵ „То есть я живу в это время в этом месте и обещаю не отворачиваться от того, что вижу.“

⁴⁶ „Я считаю, что эти слова – формула определенной художественной позиции, когда художник не старается специально что-то найти в окружающей жизни, чтобы осудить или

doslova snaží prodrat do Někrasovovy poezie. Někrasov ovšem není jeho pasivním pozorovatelem. Bulatovovo trvzení tudíž vyžaduje jisté upřesnění. Ačkoli autor nic obzvláště nehledá, jak píše Bulatov a jak stojí také v samotné básni, aktivně pozoruje okolní dění, „...neboť pozorování je aktivní a produktivní...“⁴⁷ (BACHTIN 2003: 105). Autor je doslova nucen pozorovat, a jím uviděné zvnitřňovat (viz BACHTIN 2003: 104-105), neboť slovo „živu“ (žiju) je zde předpokladem slova „vižu“ (vidím), neboť z toho že žiju vyplývá, že také vidím. A touto jednoznačnou a nezpochybnitelnou konstatací se výše citovaná báseň také uzavírá – vše prožité a viděné tomuto verši předcházelo.

V druhém textu, v němž se objevuje spojení slov „živu i vižu“, stojí naopak tento verš na začátku, otevírá celou báseň, a můžeme jej proto vnímat jako osobité pokračování básně předchozí, jako rozvinutí prostého konstatování, kterým se báseň uzavírala. Podotkněme, že v knize *Živu vižu* (Žiju vidím, 2002), uspořádané Někrasovem, jsou obě básně otištěny právě v takovém pořadí – na různých stránkách avšak těsně za sebou.

живу и вижу
что нет

живут
люди

что-то это
непринципиально

и на той же самой
нашей родине

живем*

живу

дальше

—————
*тоже
но не все

жизнь ужасна
но жить можно*

жизнь прекрасна

вроде того что

тАк просто

не то что можно
но потому что нужно

жизнь прекрасна

не потому что нужно

стихи
некрасова

воспеть, а просто живет в этом месте в это время, и окружающая жизнь сама себя ему показывает.“

⁴⁷ „...ибо созерцание активно и продуктивно...“

а потому что уже

самому смешно

всё

не так страшно

* и нельзя может
но нам повезло⁴⁸

(NĚKRASOV 2006: 33)

Verš „živu i vižu“ můžeme označit za jádro, z něhož se postupně odvíjí celá báseň, za generující jádro, o němž hovořil Gerald Janeček. Je impulsem nejen zvukových asociací, které nyní ponecháme stranou, je také samozřejmě generátorem všech dalších významů. Tentokrát není přesvědčeným tvrzením: „žiju a vidím“, tj. slovy, která by bylo možné přečíst jako „žiju, a proto také samozřejmě vidím“ jako v předchozí básni. Tentokrát daný verš předpokládá, že, žiju-li, tak také něco vidím, něco pozoruji. A tento předpoklad popisovaného předmětu se zdánlivě naplňuje v prvním slově druhého verše levého horního sloupce „živu i vižu / čto...“ („žiju a vidím / že...“). Slovo „čto“ takto zbavené svého pokračování by pak do češtiny mohlo být přeloženo také slovem „co“, které přesněji naplňuje čtenářovo očekávání viděného předmětu. A řeč je zde znovu o podvojnosti slova „čto“, s níž Někrasov také v daném textu počítá, tj. záměrně rozehrává jeho dvojí možnou interpretaci, neboť tuší čtenářovu touhu dozvědět se „co vidí“. Slovo „čto“ zde ovšem není vztažným zájmenem, zastupujícím určitý předmět. Ačkoli není odděleno od předchozího verše čárkou, hraje roli spojky, protože verš pokračuje „živu i vižu / čto něт“ („žiju a vidím / že ne“). A tak se v básni opět nic o viděném předmětu neříká, viděné se neguje, znovu zde dochází, slovy Michaila Ajzenberga, k téměř nonverbálnímu způsobu komunikace se skutečností. Tento způsob je v daném případě vyjádřen především vizualitou básně, která je rozdělena na dva sloupce, jež se téměř uprostřed ve třech jednoslovných verších doplněných poznámkou pod čarou sbíhají, aby se pak znovu definitivně rozdělily. Zrak čtenáře je narozdíl od jeho

⁴⁸ Grafickou podobu básně zde reprodukuje podle uvedeného vydání (jedná se o její poslední knižní publikaci za autorova života), s přihlédnutím k dalším publikacím této básně, především v knize *Žiju vidím*, z níž jsou vzaty poznámky pod čarou, jež považujeme za nedílnou součást básně expandující do rozlehlého prostoru stránky – jak do jeho šířky, tak i (právě s pomocí poznámek pod čarou) do jeho hloubky.

sluchu schopen v jediném okamžiku pojmout celý prostor stránky, na kterém je otištěna větvičí se báseň. Připomeňme zde ještě jednu požadavek ruských futuristů, první bod z manifestu *Slova jako takového*, který zní: „...aby se psalo a dívalo v jediném okamžiku!“⁴⁹ (KRUČONYCH – CHLEBNIKOV 2001: 137) Německý teoretik umění a psycholog Rudolf Arnheim možnost pojmout báseň jediným pohledem dokonce vyzdvihuje jako jeden z hlavních příznaků poezie, na základě něž se poezie vymezuje proti próze: „Pokud porovnáme typický fragment prózy s typickou básní [...]. Můžeme se odvážit říct, že tyto dvě formy diskursu odpovídají dvěma základním komponentům lidského poznání, konkrétně: ustavení kauzální posloupnosti ve vnímaném světě a pochopení jedinečné zkušenosti, která je relativně izolovaná a existuje nezávisle na čase. [...] Ve své prototypní formě je báseň krátká proto, že je shrnující, synoptickou podobně jako obraz, a její obsah má být vnímán jako odraz jediného stavu věcí.“⁵⁰ (ARNHEIM 1994: 109-110)

A právě jediným pohledem, který je s to obsáhnout celou báseň, čtenář okamžitě vnímá její dialogičnost. K jejímu čtení, ať již hlasitému, nebo čtení očima, přistupuje teprve poté, co dokáže naráz celou báseň zachytit zrakem, což je nezbytný předpoklad pro její další vnímání. Čtenář pak tuší, že směr čtení začíná od horního levého sloupce, odsud přechází k hornímu pravému sloupci, poté se přesunuje ke společnému středu, pokračuje levým dolním sloupcem a čtení završuje přechodem k pravému dolnímu sloupci. Zapsaná nebo otištěná báseň mu napovídá, jak se má očima pohybovat po stránce, napovídá mu směr a posloupnost čtení. Ačkoli ani v něm nemůže být řeč o čisté lineáritě: „Máme před sebou spíše koordinaci než posloupnost elementů. Pozorné čtení básně vyžaduje značné množství návratů zpět a posunů vpřed a připomíná prohlížení obrazu,

⁴⁹ „...чтоб писалось и смотрелось в мгновение ока!“

⁵⁰ „Если мы сопоставим типичный фрагмент прозы с типичным стихотворением [...] то можем взять на себя смелость сказать, что эти две формы дискурса соответствуют двум основным компонентам человеческого познания, а именно: установлению каузальных последовательностей в воспринимаемом мире и постижению единичного опыта, относительно изолированного и существующего вне времени. [...] В своей прототипической форме стихотворение короткое потому, что оно является обзорным, синоптическим, подобно картине, а его содержание должно восприниматься как отражающее одно состояние дел.“

neboť báseň odhaluje svá tajemství pouze v současné přítomnosti všech svých částí.⁵¹ (ARNHEIM 1994: 110) Každé nově se objevivší slovo odkazuje nejen k bezprostředně předcházejícímu, ale k celému řetězci, respektive, s ohledem na Eugena Gomringera, ke konstelaci slov vzdálenějších.

Zatímco při poslechu recitované básně (bez předběžného seznámení se s její vizuální podobou na listu papíru) se pohyb a směr ukazují až s postupem času – v průběhu čtení – a vyžadují jistá doplňující upřesnění, která vysvětlují grafické rozložení textu, jsou pokynem k přechodu k tomu kterému sloupci a orientují čtenáře v myšleném prostoru. Když Někrasov veřejně recitoval své větvičí se básně, vždy na začátku popisoval (slovy i gestikulací) jejich grafickou strukturu a v průběhu básně přerušoval její plynutí a podával další upřesnění týkající se strukturního uspořádání psané básně v prostoru stránky. V některých případech před čtením posluchačům ukazoval báseň otištěnou na papíře.

Nahlas čtenému dialogu se tak nedaří znít současně, nedaří se mu probíhat na společném místě, je doslova odsouzen k tomu být lineární, posloupný. Jediným východiskem z takové situace by mohlo být jakési synchronní čtení, jehož by se účastnili minimálně dva recitátoři (případně ještě třetí, který by četl doplňující a význam rozšiřující poznámky pod čarou), kteří by si vyměňovali jednotlivé repliky, a skutečně takovým způsobem realizovali básní předpokládaný dialog. V levém sloupci jako by zaznívala slova samotného autora, signalizovaná první osobou jednotného čísla sloves žít a vidět, slova smířená s absurditou každodenní sovětské reality, která jsou v kontrastu s optimismem pravého sloupce a která s ním souzní pouze v neoddiskutovatelném faktu, že život pokračuje: na jedné straně konstatováním „žizň užasna“ („život je strašný“), a na straně druhé naopak: „žizň prekrasna“ („život je nádherný“).

Podobně jako tyto veršové sloupce rozšiřující prostor básně působí na čtenářův zrak také poznámky pod čarou, které ještě hlouběji rozvětvují text.⁵²

⁵¹ „Перед нами скорее координация, чем последовательность элементов. Внимательное прочтение стихотворения требует значительного количества возвращений назад и продвижений вперед и напоминает разглядывание картины, поскольку стихотворение раскрывает свои тайны лишь в одновременном присутствии всех своих частей.“

⁵² Toto tvrzení se netýká poznámek, které mají čistě faktický charakter a které vystupují z básnického textu jako například v básni „ty luna“ („ty luno“), kde je k verši „golubaja“ („modrá“)

Poznámky pod čarou jsou označeny tradičně, hvězdičkami, jež stojí na konci komentovaného slova, případně verše a jsou odděleny od základního textu tenkou horizontální linkou, která mnohdy bývá narýsována také uvnitř básně, a to po završení určitého významového bloku. Nehledě na toto téměř povinné vyčlenění poznámek pod čarou, čtenářův zrak je umisťuje do společného pole spolu s ostatními prvky básně, spojuje je s nimi, protože i tyto Někrasovovy básně fungují na principu konstelace, založené na propojení „věcí“ v prostoru všemi myslitelnými směry.

Poznámka pod čarou představuje komentář, doplňující a dodatečnou informaci k řečenému, která rozšiřuje nebo upřesňuje původní význam. V dané básni poznámky pod čarou původní význam řečeného doslova převracejí: ke kladnému tvrzení „živjom“ („žijeme“) se v podobě poznámky pod čarou doplňuje upřesnění „tože / no ně vse“ („taky / ale ne všichni“), k dvojverší „...žit' / možno“ („...žít / se dá“) poznámka pod čarou „i nelzja možet / no nam povezlo“ („a možná to nejde / ale my měli štěstí“).

Navzdory jistému osamostatnění je poznámka pod čarou neoddělitelnou součástí výpovědi, je to řeč realizovaná v prostoru, řeč, která se s velkou mírou ochoty poddává právě písemnému záznamu. Během recitace (rozumějme hlasitého čtení) se stírá přímý vztah mezi základním textem a dodatkem k němu. Poznámka pod čarou, která je vnímána sluchem, vždy představuje značné vzdálení se základnímu textu, pozastavuje a narušuje jeho plynulý tok; ve své

připojena poznámka: „už jsem psal: nikde v mých verších slovo modrý neznamená nic jiného než barvu“ („я писал уже: никде в моих стихах слово голубой не значит ничего кроме цвета“) (NĚKRASOV 1999: 3). Ruské slovo „goluboj“ je ve slangu hanlivým označením pro homosexuála – „teplouš“.

Totéž se týká také poznámky v básni „vypustili svět“ („vypustili světlo“) opublikované v knize *Lianozovo*, kde je k veršům „выпустили свет / на свежий воздух / выпустили всех нас / на свет / наконец-таки / сейчас только / и поосвещаться / это счастье / это что сейчас“ („vypustili světlo / na čerstvý vzduch / vypustili nás všechny / na světlo / přece nakonec / teprve teď / pobýt na světle / to je štěstí / to že teď“) uvedena poznámka „Рассказ Льва: семейство вечерами собирается и смотрит на лампочку“ („Vyprávění Lva: rodina se večer schází a dívá se na žárovku“) (NĚKRASOV 1999: 3).

Podobných případů však v poezii Vsevoloda Někrasova nenalezneme mnoho. Většinou je poznámka dalším rozvětvením básnického textu, jejím hypertextovým odkazem.

znělé podobě znamená krok stranou, nikoli vykročení do hloubky, kterým je v písmě.

Když se Někrasov ptá: „А преце jenom, kde začíná vizualita jako princip?“ odpovídá si: „Evidentně там, kde plocha stránky není jen obyčejným způsobem rozložení listu – linií, ale právě plochou se všemi jejími možnostmi. Kde se text větví, vzdouvá pod náparem, vypouští výhonky. А на řadu přicházejí třeba poznámky pod čarou (nebo třeba závorky). Kde vzniká myšlenka překonání ustrnulé časové posloupnosti, nucenosti sledu v řadě – myšlenka současnosti textu (‘říct všechno najednou’), mnohosti a pluralismu.“⁵³ (NĚKRASOV 1991: 39) Někrasovovo pojetí vizuality textu je těsně spjaté s jeho zasazeností v prostoru а souvisí tak s nelineárností jeho písma odvrátivšího se od evropské tradice fonocentrismu.

Jurij Orlickij nazývá podobné básně, které se rozpadají на два či více sloupců а které mohou být čteny teprve poté, co budou najednou obsaženy pohledem, básněmi paradigmatickými (viz ORLICKIJ 1995: 187-188), tj. básněmi vystavěnými на principu koordinace, о kterém se zmiňoval již Arnheim, а nikoli на tradičním, lineárním principu posloupnosti. Někrasovovu snahu „říct všechno najednou“ můžeme chápat právě jako požadavek této koordinace. Jako příklad takové paradigmatické básně Orlickij mimo jiné uvádí následující Někrasovovy verše, které však podle нас под toto označení nespadají:

квартал
квартал
квартал
квартал

и канал

как ты
сюда попал

как ты

⁵³ „И все-таки, где начинается визуальность как принцип? Очевидно, там, где плоскость листа не просто привычный способ развертки листа – линии, а именно плоскость со всеми ее возможностями. Где текст ветвится, вспучивается под нагрузкой, выбрасывает побег. И в ход идут такие сноски (или такие скобки). Где возникает идея преодолеть косную временную последовательность, принудительность порядка в ряде – идея одновременности текста (‘сказать все сразу’) и множественности, плюралистичности.“

досюда достал
 да как ты
 меня тут отыскал
 как ты
 меня нашел
 и я шел
 и думал
 думал

думал 1	думал 2	Думал 3
1		2
именно что		такое же все
		3
		думаю так
		да
шел и думал		дом
что дальше		весь такой же
площади имени		тогда
товарища Свердлова-то		думаю
ведь и идти	надо же	а дай-ка я
вроде некуда да	как это я	дай я
	не тут жил	
Петровка Пушкинская		пойду тогда
метро Кропоткинская		туда
		туда туда
не говоря		да
о проспекте Маркса		
		и попаду
какая как раз там		не туда
красота		
		куда я
		всегда попадаю

(NĚKRASOV 1989: 7)

Přestože i zde hraje obsažení básně jediným pohledem neopomítnou úlohu, přesto že i zde se jedná o naléhavý pokus vyjádřit mnohost a různost řečeného najednou, sama báseň tentokrát na principu nezbytné simultánnosti jednotlivých částí vystavěna není. Rozvětvení básně ještě nutně nemusí znamenat pobídnutí čtenáře k přijetí všech nabízených možností naráz. Takové rozvětvení může být také osobitým rozcestníkem, na němž má být vybrána pouze jedna z předložených cest. Zde však musejí být přijaty všechny tři – nikoli ovšem v jejich současnosti, ale právě v jejich posloupnosti. Ta je naznačena stoupající číselnou řadou, která každé možnosti, respektive dannosti toho, o čem se přemýšlelo na cestě městem, na cestě Moskvou, předchází. Tj. „přemýšlel jsem za první“, „přemýšlel jsem za druhé“, „Přemýšlel jsem za třetí“ – při čemž třetí

пřemýšlení je jako jediné napsáno s velkým písmenem, je tak v řadě zdánlivě rovnocenných myšlenek zdůrazněno, právě za ním stojí pomyslná tečka výpovědi. Všechny tři části ovšem mohou být vnímány také jako samostatné texty, předmětná souvislost mezi nimi je minimální, propojeny jsou pouze předcházejícím veršem „dumal 1 dumal 2 Dumal 3“, který může být chápán jako osobité záhlaví následujících tří textů rozdělených do tří samostatných sloupců, z nichž každý má svou zcela odlišnou sémantiku: první popisuje možnou trasu procházky centrem Moskvy, druhý náhodou spatřený dům podobný domu vlastnímu, ve kterém by se chtělo žít, třetí odhodlání vypravit se na cestu neznámo kam.

Někrasovovu potřebu překonat zkosnatělou lineárnost plynutí textu v čase, potřebu využít všech možností nabízených plochou, ale i prostorem stránky, můžeme pozorovat například v následující básni, kterou bychom skutečně mohli zařadit pod Orlického pojem paradigmatická, neboť mezi jejími jednotlivými sloupci skutečně dochází ke vzájemnému dialogu, ke koordinaci takto vizuálně oddělených významů.

сады	
солнце движется	
все выше	все ниже
и выше	и ниже
леса	скажи
из леса	и сказала ель
выйти	свое еловое слово
травы	непонятное
травы	темно не то
сразу	не темно
из травы	на замятино
и сестра	не на замятино
и сестра ее	идти не идти нет
истра	интересно

(NĚKRASOV 1989: 73)

V prvních dvou verších jako by se zadávala situace společná pro oba následující sloupce, situace a kontext společný celé básni – sady a pohybující se slunce. Pohyb slunce a směr tohoto pohybu se stává rozhodujícím pro nadcházející rozvětvení básně, v níž na levé straně slunce stoupá a na pravé klesá – objevuje se zde východ slunce v kontrastu s jeho západem. Čtyři verše, které následují po tomto rozvětvení, kontrast levé a pravé strany posilují – protože zde zatím ještě stojí na společném řádku. Definitivně se rozcházejí v pátém verši, který na levé straně následuje ve zrychleném pohybu hned po čtvrtém verši – bez vynechání řádku, zatímco na pravé straně následuje pauza, plynutí řeči pokračuje beze změny v tempu, které je pravidelnými pauzami zpomalované. Ačkoli se v následujícím šestém verši (šestém počítáme-li jako verše pouze ty řádky, které obsahují výpověď ve slovech) levého sloupce se tempo řeči znovu zvolňuje, navždy už jakoby zaostává za pravou stranou. A pokud by báseň byla znovu čtena dvojhlasně, bílá místa, ticho mezi verši by nemělo šanci zaznít tak, jako „zaznívají“ v básni viděné. Podstatnou ovšem i zde zůstává skutečnost, že báseň musí být před jakýmkoli pokusem o její hlasité čtení nejprve spatřena.

Někrasovova potřeba „říct vše najednou“, doříct vše, co se nestačilo v základním textu básně říct – ve vši mnohosti a rozmanitosti – mnohdy zasahuje již dříve napsané básně, které Někrasov neustále opravoval a doplňoval, a proto se často nejen jejich grafická podoba v různých knižních vydáních podstatně liší. Takové „opravené“ básně obvykle doslova obrůstají dalšími a dalšími variantami, dodatky v podobě poznámek pod čarou, v podobě paralelních ne vždy uzávorkovaných textů. Podívejme se nyní na to, jak za přibližně třicet let „vypustil nové výhonky“ Někrasovův klasický text „svoboda jest“ („svoboda je“):

свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть свобода

(64)

/право же	/свобода
не есть	свобода да
право есть	
	свобода есть
право же	когда
есть	тогда
то есть	свобода
это	может быть
если есть	и есть
что	
	эта
естественно	
	осознанная необходимость
тут уж	
что дадут	
	а нет
кому есть	свободы нет
кому пожрать	
	тогда
кому и покушать	свобода есть свобода
(70-е)/	(90-е)/

(NĚKRASOV 2002: 60)

Text z roku 1964, který se stal vinětou ruského konkretismu⁵⁴, zde vystupuje jako východisko pro dva další básnické komentáře, doplněné, soudě podle datace, jež je jejich součástí, v sedmdesátých a devadesátých letech 20. století.

V původním textu se v šesti verších opakuje prostý výrok, svou formou téměř matematický, který konstatuje, že „свобода je“. Jedná se o tvrzení vyjmuté ze sovětské skutečnosti, tvrzení odejmuté sovětské propagandě, tvrzení na sovětského občana útočí ze všech stran, tvrzení zbavené svého reálného smyslu, své pravdivosti, tvrzení proměněné v zaklínadlo. Samo tvrzení zůstává básníkem nedotčené, ten manipuluje pouze s jeho kontextem – ze sociálního prostoru jej přesazuje do prostoru umění. Právě v této manipulaci s kontextem a nikoli se slovem jako takovým spatřuje Vladislav Kulakov podstatný rozdíl mezi futurismem a konkretismem: „Konkretistická doslovnost a futuristické ‘samovité slovo’ zdaleka neznamenaají totéž. Futuristé brali slovo, ‘prosté jako mekot’ (to jest nízké, nesrozumitelné, hrubé) a vyzvihovali ho do výšin, k ‘motýlu

⁵⁴ Závěrečný verš první části této básně se objevil například v názvu švýcarské publikace ruských neoficiálních autorů: *Freiheit ist Freiheit: Inoffizielle sowjetische Lyrik* (Svoboda je svoboda: Neoficiální sovětská lyrika, 1975).

poetického srdce'. Konkretisté se slova nedotýkali, manipulovali pouze jeho řečovými kontexty."⁵⁵ (KULAKOV 2001: 83)

Podstatnější než skutečnost, že: „...několikanásobné opakování nevyhnutně vede k vizualitě,"⁵⁶ (NĚKRASOV 1991: 38) je na daném místě paradoxně fakt, že opakovaná lež se nakonec stává pravdou – v sedmém verši, v němž „rovnice“ dochází svého vyřešení; svoboda je v něm tautologicky potvrzena jako svoboda. Sedmý verš již není cizím majetkem, je vlastním autorovým konstatováním evidentního a nezpochybnitelného faktu, je jediným přípustným výsledkem této rovnice o jedné neznámé. Zatímco s přítomností/existencí svobody je za jakýchkoli podmínek (tím spíše v totalitním státě) možné polemizovat, skutečnost, že „svoboda je svoboda“, se stává nezvratnou.

Původní text v sobě ovšem skrývá ještě jednu možnost interpretace, která je pak zcela otevřeně naznačena v chronologicky prvním komentáři ze sedmdesátých let. Přistoupíme-li na ironickou hru homonymie tvaru „jest“, který nemusí vyjadřovat pouze třetí osobu jednotného čísla slovesa „byť“ (být), ale může být také infinitivem slovesa „jest“ (jíst), je lidská svoboda minimalizována na prosté úkony lidského života, na svobodu jíst, jedinou svobodu, která byla sovětskému občanu ponechána. S touto skutečností ovšem polemizuje právě komentář připojený v sedmdesátých letech – svoboda jíst existuje jen potud, pokud je vůbec co jíst, pokud člověku dají něco k jídlu.

Fakt, že se jedná o komentáře a nikoli o pokračování básně, je posílen uzávorkováním obou textů, které si ke kometování rozebírají jediná dvě slova, která jsou ve výchozí básni přítomna. Komentář ze sedmdesátých let se tudíž vyjadřuje ke slovesu „jest“, které definitivně interpretuje jako infinitiv slovesa „jíst“, k němuž uvádí další synonyma různého stylistického zabarvení: hrubé hovorové slovo „požrat“ a naopak zdvořilé „pokušat“. Druhý komentář se věnuje slovu „svoboda“. Zabývá se odhalením podmínek existence svobody, jejichž

⁵⁵ „Конкретистская буквальность и футуристическое ‘самовитое слово’ – далеко не одно и то же. Футуристы брали слово ‘простое как мычание’ (то есть, низкое, косноязычное, грубое), и поднимали его до высокого, до ‘бабочки поэтично сердца’. Конкретисты не трогали слово, манипулируя лишь его речевыми контекстами.“

⁵⁶ „...многократный повтор неизбежно выводит в визуальность.“

neexistence znovu přivádí k tautologickému, rezignovanému tvrzení, jímž končila také úvodní baseň, která tyto komentáře iniciovala. Oba komentáře jsou provázány slovy, jež se nacházejí na jejich pomezí. Ta, ačkoli opakuje slova z úvodní básně, mohou být přečtena jako jejich naprosté popření: „i jest / svobody nět“ („a z toho vyplývá, že svoboda není“).

Rozvětvená báseň se otevírá do prostoru, nikoli však pouze do plochy stránky, ale také do její pomyslné hloubky, která může být neadekvátněji vyjádřena pojmem hypertext, který Theodor H. Nelson charakterizuje jako „...nelineární písmo – text, který se větví a dává čtenáři na vybranou, nejlepší je jej číst na interaktivním plátně. Obvykle bývá chápán jako sled textů spojených odkazy, které čtenáři nabízejí různé cesty.“⁵⁷ (NELSON 1987: 2) Zdůrazněme proto ještě jednou, že právě tento způsob nelineárního psaní je vlastní Někrasovovým textům, jejichž nejpřirozenějším prostředím by skutečně mohla být internetová síť s neomezenými možnostmi pronikání textu do nekonečné hloubky prostoru.

Někrasovova snaha „říct vše najednou“ se často setkává také s protiřečící snahou říct současně vše a neříkat přitom vůbec nic, vše, co bylo řečeno zpochybnit nebo zcela popřít, zamlčet jako v následující básni:

~~жить как причина жить~~
~~как причина~~
~~уважительная~~
~~неуважительная~~
~~/нужное/ненужное/~~
~~зачеркнуть/подчеркнуть/~~
(NĚKRASOV 1991: 70)

Vše, co bylo řečeno, se na jedné straně zamlčuje, vyškrtává a na straně druhé naopak zdůrazňuje. O tom svědčí nejen linie přeškrtavající a podtrhující celou výpověď, ale také obsahová stránka básně, která pod těmito liniemi zůstává i nadále čitelnou. Ve vyhrocené formě se v dané básni realizuje těsná

⁵⁷ „...non-sequential writing – text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived this is series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways.“

souvislost psaní a ticha, o níž hovoří Maurice Blanchot: „Psát znamená stávat se ozvěnou toho, co nemůže přestat mluvit – a proto, abych se stal jeho ozvěnou, musím mu nějakým způsobem vnutit ticho.“ (BLANCHOT 1999: 20)

Tato báseň existuje rovněž v méně radikální podobě, která je starší variantou téhož textu:

жить

как причина

жить

как причина

уважительная

неуважительная

(нужное)

(ненужное)

(зачеркнуть)

(подчеркнуть)

(NĚKRASOV 1989: 86)

V tomto vizuálním řešení není podstatná jen skutečnost, že narozdíl od předcházející zcela přeškrtnuté a podtržené básně, jsou zde přeškrtnuta a podtržena pouze dvě slova – přívlastky „uvažitelnaja“ (závažná) a „něuvažitelnaja“ (nezávažná), které se vztahují ke slovu „příčina“ (příčina). Za neméně důležité můžeme považovat také rozmístění slov v prostoru stránky, jejich rozbití na oddělené, většinou jednoslovné verše. Zatímco v první variantě čteme tautologické tvrzení „žit' kak pričina žit'“ („žit' jako příčina žít“), ve druhé je verš „žit'“ (žit) jednoduše příčinou, která je oznámena hned dvakrát. K daným veršům můžeme vztáhnout Někrasovova slova: „...když se prostorovost obrazů naší řeči objevuje v grafice textu funkčně, když působí na vnímání, tehdy

evidentně můžeme hovořit o poezii pro oko.⁵⁸ (NĚKRASOV 1991: 39) Funkčnost grafické podoby daného textu, linií, které přeškrtavají a zároveň podtrhují vybraná slova, je v libovolné z obou variant nezpochybnitelná. Variantnost básně může být zachycena nejen zrakem, ale také sluchem. Poslední dva, respektive čtyři verše obsahují pokyny uzavřené do závorek, tj. svého druhu instrukce, která se čtenáři sdělují jakoby mimochodem, vně prostoru básně: „(nužnoje) / (něnužnoje) / (začerknut') / (podčerknut')“ – „(potřebné) / (nepotřebné) / (přeškrtnout) / (podtrhnout)“. Instrukce se obrací ke čtenáři, který má sám rozhodnout o tom, co lze z výše řečeného považovat za potřebné nebo naopak nepotřebné, co je třeba přeškrtnout a co naopak podtrhnout. Nejen, že se zde zdůrazňuje funkčnost použitých prostředků, ale především se akcentuje jejich komunikativní schopnost, která je namířena nejen do prostoru stránky, ale především do prostoru, ve kterém přebývá čtenář, posluchač nebo divák.

Ten, kdo vnímá Někrasovovy verše, se musí vždy pokoušet být všemi třemi osobami najednou, být čtenářem, posluchačem i divákem v jedné osobě. Protože, jak jsme již řekli, Někrasovova poezie existuje výhradně na hranici mezi zvukem (nahlas proneseným nebo uslyšeným) a obrazem (přečteným očima nebo jednoduše uviděným), mezi slovem-zvukem a slovem-obrazem, snaží se o důkladný průzkum této hraniční zóny.

Smysl slov Jeana-Clarence Lamberta, která jsme uvedli v epigrafu této kapitoly, proto spatřujeme nikoli v pokusech překračovat hranice jednotlivých druhů umění, a tím spíše ne v pokusech překračovat hranice mezi prostorem umění a prostorem života, o které šlo představitelům první avantgardy. Vidíme jej v pokusech o intenzivní komunikaci s vnějším světem, v odhalování funkčnosti a situativnosti jednotlivých prvků životního prostoru prostřednictvím manipulace s jejich navyklými kontexty, s pomocí jejich přenesení do principiálně jiného prostoru, do prostoru umění, do prostoru básnické řeči, tj. řeči v její nejvlastnější podobě: „Básnická řeč tedy nestojí jen proti všední řeči, ale také proti řeči myšlení. V této řeči už nejsme odkazováni ke světu, ani ke světu jako útočišti, ani ke světu jako k cílům. [...] V básnické řeči se vyslovuje ta

⁵⁸ „...когда пространственность образов нашей речи проявляется в графике текста функционально, работая на восприятие, – тогда, очевидно, и можно говорить о поэзии для глаза.“

skutečnost, že bytosti se odmlčely. [...] Básnická řeč už není řečí nějaké osoby: [...] zdá se, že je to řeč sama, která si mluví.“ (BLANCHOT 1999: 42)

4.1.3 Ekologie textu: vidět ticho

Teprve v tichu člověk cítí, že slyší.

James Joyce

Prostor řeči můžeme chápat také jako prostor, ve kterém řeč – ve své mluvené i písemné podobě – doslova fyzicky přebývá, jako prostor, který je pozadím, na němž nebo od něhož se řeč odráží. Prostor, který je jejím životním prostředím. Tentokrát, ačkoli budeme hovořit o tichu, bude řeč paradoxně o řeči v její písemné formě. Prostorem zapsané řeči je pro nás zejména list papíru. Ačkoli médiem textu v jeho písemné podobě může být v podstatě cokoli, na čem je možné zanechat stopu zápisu. Používání nestandardních nosičů, které zdůrazňují materiálnost, tělesnost písemného záznamu je příznačné pro všechny vlny avantgardního umění. Viděli jsme, že například knihy Vasilije Kamenského byly tištěny na vzorovaných tapetách, básně Alexeje Čičerina byly publikovány v podobě forem a do nich odlitých perníků, sonety Genricha Saggira byly napsány na košilích atd. Někrasov ovšem ve své poezii netematizuje samu materiálnost média, jako spíše prostorovost textu, který je tímto médiem nesen. Primárním nosičem jeho básní je obyčejný pevně ohraničený list papíru o rozměru A5. Pozastavme se proto u hranic, které tento prostor zaznamenané řeči vymezují, oddělují a rámuji.

Hranice jsou tím, na co konceptuální umělci upřeně soustředí svou pozornost a kde se převážně pohybují. Vzhledem k tomu je pak poněkud nečekané tvrzení Jekatěрины Bobrinské, která uvádí, že konceptuální umění naopak tíhne k rozostření a otevřenosti hranic (viz BOBRINSKAJA 1994: nestránkováno). Taková charakteristika ovšem přísluší spíše první avantgardě chápané jako diskurs svobody (viz ŤUPA 2009: 115). S ohledem na prostorový rozsah této svobody Vsevolod Někrasova v dopise redaktorovi německého časopisu Schreibeft Norbertu Wehrovi píše: „...co je tedy AVANTGARDA, jestli

ne maximum svobody pohybu [...]. Není-li avantgarda ruským (řádoby) rozmachem a udatností, je bezesporu osvobozením – ruským a jakýmkoli. Ale právě s osvobozením měli Rusové problémy. Nakonec se nám lépe podařila trochu jiná avantgarda. Řekněme nikoli průrva, ale nástupní prostor. Rampa nebo snad soustředěné místo. Ani ne tak rozmach, jako spíše soustředěnost potřebná k přežití.⁵⁹ (NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 444) Přestože je Někrasovem definovaná svoboda omezená na velice malý prostor, soustředěná v podstatě do jediného bodu, neustále usiluje o expanzi, narážejíc při tom na meze, které ji ohraničují: „Přirozenou záležitostí avantgardy je útočení na ‘rám’, zpochybňování ‘rámu’, hranic umění, takové nebo onaké odhalování dalších a dalších stran jejich podstaty. Avšak ‘rám’ je z podstaty nezrušitelný...“⁶⁰ (NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 313) Vědomí nezrušitelnosti a neodvolatelnosti „rámu“, o kterém píše Někrasov, vede k tomu, že se konceptualisté narozdíl od futuristů nesnaží o otevírání hranic, o jejich zboření, zkoumají spíše to, co se odehrává na hranicích, jaké možnosti se skrývají v předělech, škvírách a průrvách mezi různými prostory, ať již mezi prostorem životním a uměleckým nebo mezi jednotlivými uměními navzájem. Uvedli jsme již Někrasovova slova o tom, že pro něj je nejzajímavější právě to, k čemu dochází na hranici, na pomezí dvou prostorů. K takovému pojetí konceptuálního umění přichází také Jekatěrina Bobrinskaja, která upřesňuje svou původní pozici: „Na první pohled konceptualismus směřuje k rozmyívání a stírání hranic mezi tvorbou a životem. Tento proces je pro něj však prostředkem k soustředění pozornosti na problematiku ‘kraje’, hranice umění. Taková soustředěnost na hranice uměleckého se podobá nepřímé řeči a zamlčení.“⁶¹ (BOBRINSKAJA 1994:

⁵⁹ „...что же такое АВАНГАРД, как не максимум именно освобожденности движения, чтоб оно смогло выяснить до конца свою природу – какое оно на самом деле. Авангард если не русский (якобы) размах и удаль, то безусловно освобожденность – русская или какая. Но как раз у русских с освобожденностью и были сложности. В итоге лучше у нас получился немножко другой авангард. Скажем так – не прорыв а плацдарм. Площадка или та же точка. Не так размах, как собранность для выживания.“

⁶⁰ „Естественное дело авангарда – атаковать, оспаривать ‘рамку’, границу искусства, так и эдак выясняя новые и новые стороны ее природы. Но в принципе ‘рамка’ неотменяема...“

⁶¹ „На первый взгляд, концептуальное направление работает преимущественно на смыывание, стирание границ между творчеством и жизнью. Однако этот процесс

neustránkováno) Na daném místě se proto pokusíme přiblížit, jak přebývání na hranici dvou různých prostorů hraničí s mlčením a tichem, jež vzhledem k dominantnímu postavení vidění a obrazu ve 20. století vyúsťují ve vizualizaci poezie.

Ve stati věnované problematice mlčení v poezii Gennadie Ajgi Gerald Janeček upozorňuje na podstatný rozdíl mezi ruskými výrazy „molčanije“ a „tišina“, který je obdobně platný také pro česká slova „mlčení“ a „ticho“, jež jsou v angličtině shrnuta do jediného pojmu „silence“.⁶² Mlčení můžeme chápat jako absenci řeči, zatímco ticho je nepřítomností zvuku: „Mlčení může existovat uprostřed hluku, a do obklopujícího ticha je možné hlasitě křičet.“⁶³ (JANEČEK 2001: 434) Ticho je osobitým pozadím, na němž se vyděluje text, zatímco mlčení vystupuje z textu v podobě nepřítomnosti očekávaného slovního sdělení. Z této difference, kterou tvoří slova „mlčení“ a „ticho“, difference, která je potenciálně obsažena i v anglickém „silence“, pramení také jistota, s níž John Cage říká: „Žádný zvuk se neobává ticha, že ho umlčí. A žádné ticho neexistuje, aniž by nebylo naplněné zvukem.“⁶⁴ (CAGE 1967: 98) Zvuk nemůže být umlčen tichem, zvuk může být umlčen pouze mlčením a ticho je skutečně tím místem, ve kterém přebývají zvuky a ze kterého vystupují. Teprve v bezprostředním kontaktu s tichem si člověk dokáže uvědomit, že slyší.

Přestože jsou mlčení a ticho charakterizovány převážně na základě jejich zvukových kvalit, zasahují neméně také do vizuální sféry: „...ale tam / je útočiště oblaků / přístěnek / božích snů / a naše ticho námi narušené // jež teď kdesi na

оказывается для него средством сосредоточить внимание на проблеме 'края', границы искусства. Такая сосредоточенность на границах художественного подобна приему косвенного высказывания и умолчания.“

⁶² Sám Ajgi rozlišuje mezi těmito dvěma pojmy: „Ticho a mlčení (v poezii) nejsou totéž. Mlčení je ticho s 'obsahem' – naším.“ („Тишина и молчание (в поэзии) – не одно и то же. Молчание – тишина с 'содержанием', – нашим.“) (AJGI 1994: neustránkováno).

⁶³ „Молчание может существовать среди шума, а в окружающую тишину можно громко кричать.“

⁶⁴ „Not one sound fears the silence that ex-tinguishes it. And no silence exists that is not pregnant with sound.“

dně / naším přičiněním / vidět je a slyšet...“⁶⁵ (AJGI 1967: 27) Pro Gennadije Ajgi, z jehož básně *Tišina* (Ticho, 1960) jsme zde ocitovali úryvek, jsou ticho, mlčení a s nimi spojené prázdno nebo běloba listu papíru, pole centrálními pojmy jeho poezie, pojmy které Ajgi vnímá v téměř náboženském smyslu: „Pauzy jsou místa úcty: před – Písní. [...] Mlčení je jako ‘Místo Boha’ (místo nejvyšší Tvůrčí Síly). [...] Prázdno je více než Moc: to slabost je silnější než Moc: je to Zázrak.“⁶⁶ (AJGI 1994: nestránkováno) Pro nás jsou ovšem – více než tento religiózní rozměr – podstatná především slova z jeho básně o tichu narušeném člověkem, o tichu narušeném tím, že bylo člověkem učiněno viditelným a slyšitelným. Je to právě viditelnost ticha, která zde stojí na prvním místě před jeho slyšitelností. Viditelnost ticha, jeho vizuálnost vystupuje do popředí, zejména pokud vnímáme ticho jako určité životní prostředí vlastní textu, jako jeho bezprostřední okolí, které je zároveň jeho nedílnou součástí: „Jelikož se vizuální povrch přímo nabil vnučeným významem a protože tisk neovládl pouze to, jaká slova se napíší, aby vznikl text, ale rovněž přesné rozmístění slov na stránce a jejich vzájemné prostorové vztahy, samotný prostor na tiskovém archu – tedy ‘bílý prostor’ kolem znaků – nabývá značné důležitosti, která přímo směřuje do moderního a postmoderního světa.“ (ONG 2006: 146)

Možnostmi okolního životního prostředí textu se ve stati *Znak probela, ili K ekologii téksta* (Znak prázdna, neboli K ekologii textu) zabývá Michail Epštejn, který pro toto čisté pole textu, jež každý text obklopuje, volí mlčenlivý termín, němý a prázdny znak „ (viz EPŠTEJN 2004: 174). Ten s odvoláním na tvrzení Ludwiga Wittgensteina „Co lze ukázat, to nelze říct,“ (WITTGENSTEIN 2007: 33) nemůže být vysloven, ale musí být spatřen. Epštejnův němý, zato však viditelný znak pro životní prostředí textu můžeme chápat právě jako ticho, a v souvislosti s tím se také našeho předmětu týká Epštejnova otázka vycházející z Derridovy koncepce písma: „A tak bílá pole a hladký povrch knihy jsou totožnými výtvary písemnosti jako písmena běžící po tomto pozadí. Ovšem

⁶⁵ „...а там – / убежище облаков, / и перегородки / снов бога, / и наша тишина, нарушенная нами, // тем, что где-то на дне / мы ее сделали / видимой и слышимой...“ (AJGI 1982: 11)

⁶⁶ „Паузы – места преклонения: перед – Песней. [...] Молчание – как ‘Место Бога’ (место наивысшей Творческой Силы). [...] Пустота это больше чем Мощь: это слабость сильнее чем Мощь: это Чудо.“

zatímco se písemné znaky nacházejí v centru našeho čtenářského vědomí, je možné číst samo ' ' – promyšleně jej vnímat a artikulovat?“⁶⁷ (EPŠTEJN 2004: 189) Odpověď na otázku může znít: ano, prázdné místo, pozadí textu, prostor, který ho obklopuje, ticho je možné a dokonce i nutné číst. Vnímatelným a artikulovatelným, respektive artikulovaným se stává v momentě, kdy přestává být pasivním médiem, pouhým nosičem zaznamenaného textu, kdy na sebe strhává pozornost, kdy je plnohodnotnou, významotvornou součástí textu. Takovou roli hraje v konceptuálním umění, v poezii Vsevoloda Někrasova, o níž Gennadij Ajgi napsal: „Vnímavý čtenář, který má před sebou verše Vsevoloda Někrasova, se podle mě musí postupně ocitnout ve sféře zvláštního, nezvyklého *ticha*.“⁶⁸ (AJGI 2001: 141) Sféru tohoto nezvyklého ticha určují okraje stránky, často tuto mez v Někrasovově poezii tvoří také tenká linka, která představuje rám, vymezující vlastní prostor básně, která se tísni na stránce spolu s dalšími básněmi. Ve většině Někrasovových publikací je na jedné stránce knihy navrženo nepřeborné množství textů, které zcela bezděčně obývají společný prostor, slévají se v jeden rozsáhlý text a čtenář si nemůže být zcela jistý, kde se báseň stále ještě větví a kde již začíná nový, samostatný text. Z původních autorských rukopisů, respektive strojopisů je však patrné, že každé básni náleží její vlastní prostor, zvláštní list papíru, jehož běloba obklopuje text. Nahromadění textů v knižních a časopiseckých publikacích je jen nezbytnou nutností, je výsledkem snahy zveřejnit co největší počet textů. Někrasovovy básně proto často bývají odděleny tenkými linkami na způsob Kamenského segmentování stránky v železobetonových poemách, jež umožňuje číst texty ve zcela libovolné posloupnosti. A tak dokonce i v případech, kdy jednotlivé básně nejsou nijak graficky odděleny, čtenář musí každou báseň v duchu umisťovat do odděleného prostranství ticha – nikoli nekonečného, ale naopak vždy ohraničeného pomyslnou linkou. Tuto praxi se Někrasov snažil dodržet při publikování básní

⁶⁷ „Итак, белые поля и гладкая поверхность книги – такое же создание письменности, как и буквы, бегущие по этому фону. Но если письменные знаки находятся в центре нашего читательского сознания, то можно ли читать само ' ' – осмысленно его воспринимать и артикулировать?“

⁶⁸ „Внимательный читатель, имея перед собой стихи Всеволода Некрасова, должен постепенно оказаться, на мой взгляд, в сфере особенной, непривычной *тишины*.“

z cyklu *95 stichotvorenij* (95 básní), původně uspořádaného Geraldem Janečkem. Pokud básně z něj nejsou otištěny na samostatné stránce, jsou od sebe alespoň odděleny tenkým rámečkem. Uvnitř okrajů stránky nebo uvnitř rámečku se nenachází pouze báseň, ale především báseň zaznívající z ticha, z bílé stránky, která je její nedílnou součástí. Když Gennadij Ajgi píše, že Někrasovova poetika je „...skutečně začarována mlčením, ale toto mlčení je velmi aktivní, nasycené možností řeči [...]. Řeči vnitřní, reaktivní, která dříve neměla svůj jazyk a mohla existovat pouze ve výkřicích, vzdeších a citoslovcích...“⁶⁹ (AJGI 2005: 40-41) musíme si pod slovem mlčení představit spíše slovo ticho, neboť pouze ticho v sobě obsahuje potenciální zvuk, zatímco mlčení tento zvuk odmítá. Za v pravém slova smyslu mlčenlivou báseň, tj. báseň, v níž, není slovům dáno promlouvat, zaznít, bychom pak mohli označit výše citovanou báseň přeškrtnutou, což je postup, který Někrasov použil také v několika dalších textech:

Ну
вроде как

слава Богу

луг
вдоволь воды

и белые головы Вологды

вроде бы
вон они они где
вы
белые головы Вологды

голова
в воде

голова в небе

⁶⁹ „...действительно заворожена молчанием, но это молчание очень активно и насыщено возможностью речи [...]. Речи внутренней, реактивной, которая раньше не имела своего языка и могла существовать только в возгласах, вздохах, междометиях...“

нога в говне

(NĚKRASOV 1989: 71)

Mlčení, respektive umlčení posledního verše můžeme chápat jako autocenzuru. Jako by si autor uvědomoval nemístnost vulgarismů v lyrickém popisu města Vologdy. Zároveň tato slova „noga v govně“ („noha v hovně“) nebylo možné nenechat alespoň takto zamlčeně zaznít. Tím spíše, že poslední verš vzniká doslova samovolně ze zvuků veršů předešlých: „golova v něbe // noga v govně“ („hlava v nebi // noha v hovně“), je nepředvídatelnou pointou, o níž v souvislosti s paranomastickým charakterem Někrasovovy poezie hovořil Gerald Janeček.

Na první pohled podobné Někrasovovy texty připomínají různé autorské varianty, koncepty k budoucím básním. Takové pravidelné horizontální přeškrtnutí však neznamena, že se autor nakonec rozhodl verš zcela odstranit proto, že by neměl být publikován. Přeškrtnutý verš zde musí vystupovat ve své podvojnosti, která je přítomností i nepřítomností výpovědi zároveň. Na obdobném principu jsou založeny i následující dvě básně, jejichž posledním veršem je v obou případech přeškrtnuté slovo „ne dožd'otsja“ („nedočká se“).

что нас ждет

а что нас ждет

чего ему ждать

мы сами подождали бы

чего там нас

ждет

не дождетя

(NĚKRASOV 1989: 38)

A druhá báseň s touž koncovkou:

умру

лирик

лирик

будь лириком

и публика ждет

не дождется

(NĚKRASOV 1989: 38)

V obou případech se „vyšrtává“ skeptické tvrzení, které napovídá marnost čekání – čekající „se nedočká“. Marnost je touto tenkou linkou ne-li zcela zrušena, tak alespoň zmírněna, neboť verš čtený zrakem zpoza ní i nadále prosvítá. Hlasitá recitace mu dává také zaznít, jen obdobně jako v případě větvičích se textů, musí verši předcházet upozornění, že se jedná o verš přeškrtnutý, ne zcela umlčený, ale zpochybněný. Pojem vyškrtnutí v souvislosti s těmito Někrasovovými texty musí být vždy dán do uvozovek, neboť se nejedná o naprosté vymazání textu, které můžeme vidět například v tvorbě Germana Lukomnikova, který ve své tvorbě z Někrasovovy (a obecně také lianozovské) poetiky vychází. Konkrétně máme na mysli jeho rukodělnou knížku bez názvu z roku 1993, doplněnou příznačným podtitulem „byvšije stichi“ („bývalé verše“).

Do knihy „bývalých veršů“ jsou zahrnuta rukopisná jednoverší, která jsou ukryta pod nánosy černé barvy, jež pečlivě kopírují grafickou podobu bývalého slova, takže z černých obdélníků tu a tam vystupují jakési zuby či hradby, které vyznačují velikost a tvar původního/bývalého písmene. Pod tuto (nikoli zcela neprostupnou) vrstvu se dostala veškerá sdělení v knize, která mají znakovou povahu, nejen slova, ale veškerá písmena, číslice nebo i tři hvězdičky, které tradičně označují začátek nové básně bez názvu.

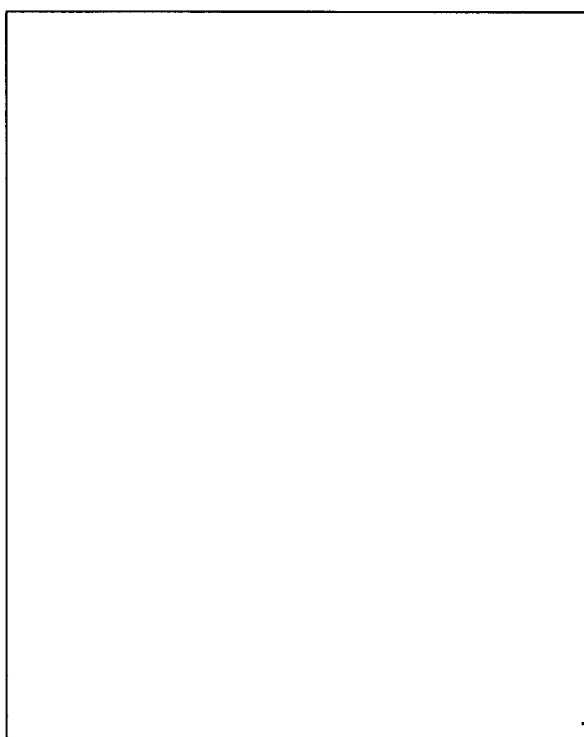
Básně, které původně promlouvaly slyšitelnou řečí, byly autorem zcela umlčeny, jako by jim byla ústa zalepena černou páskou. Skutečnost, že některá slova pod vrstvou tuše prosvítají, zde však narozdíl od Někrasovových básní není

autorským záměrem, Lukomnikov nechce, aby čtenář odhalil, co se pod touto černou páskou skrývá. Sdělení začerněných básní je ukryto přímo v nánosu jednotlivých vrstev a nikoli v místy prosvítajících písmenech nebo jiných znacích. Kromě černé barvy, která sdělení zakrývá, ale zároveň mu dává v kontrastu s bílou stránkou vyniknout, je na některých místech knihy viditelná i vrstva vytvořená korektorským bělítkem, která dává veršům, jež byly před konečným začerněním přepsány, prostorovou, respektive reliéfní strukturu.

V případě takto začerněných textů vyvstává zjevná (byť nikoli záměrná nebo uvědomovaná) souvislost s *Optickou básní* (1924) Mana Raye, kterou tvoří tlusté černé linky vyznačující slova, jež se pod nimi jakoby skrývají. Avšak žádná konkrétní slova zde nikdy přítomna nebyla. Oproti tomu v Lukomnikovových „bývalých verších“ stejně jako v Někrasovově přeškrtnutých verších je důraz položen na skutečnost, že jakési původní sdělení bylo umlčeno, nikoli pouze na jeho vizuální charakter.

V souvislosti s umlčením slova, jehož prostředky vytvářejí hmatatelnou mnohvrstevnatost textu, je samozřejmě namístě zmínit také pojem palimpsestu, tedy pergamenu, který je po odstranění původního textu znovu popsán. Tento termín se týká především Někrasovových přeškrtnutých básní, v nichž neméně záleží na významu škrtnutých slov, neboť jsou škrtnuta tak, aby mohl být jejich význam odhalen. A právě v postupném odkrývání jednotlivých vrstev a nánosů textu spočívá sdělení palimpsestu, neboť je založeno na prostupování významů mezi vrstvami pozdějšími a původními, na jejich prolínání. V případě „bývalých veršů“ Germana Lukomnikova, význam spočívá tu v (ne)existenci jednotlivých vrstev, tu v prosté (ne)existenci skrytých slov, nikoli již v jejich určitých významech. Tuto skutečnost ještě zřetelněji podtrhuje druhá Lukomnikova rukodělná kniha. Kniha, v níž se básně ještě neobjevily a která je proto doprovázena příslušným označením „nepojavivšijesja stichi“ („neobjevivší se verše“). Knihu tvoří jediná vrstva nikdy nepopsaného papíru, jakoby mlčky, tj. v tichu čekajícího na to, až se na něm objeví báseň. Každý z bílých listů, který je umístěn do knihy, popírá nebo alespoň relativizuje tvrzení Ireny Vaňkové, že mlčení: „...je ‘prázdné’, a tudíž potenciálně naplnitelné čímkoli.“ (VAŇKOVÁ 1996: 52) Přestože jsou stránky v knize Germana Lukomnikova skutečně prázdné, a tudíž i mlčenlivé a tiché, není je možné zaplnit zcela libovolným sdělením.

Rukodělnou knihu, která obsahuje jen čistě bílé listy papíru, je nutné chápat jako plátno, na nějž má být promítnuto sdělení, jako životní prostředí textu, jako ticho pozastavené v očekávání zvuku. Je kontextem, rámem, vytyčením mezí, ačkoli ty zde nejsou přesně definovány. Rám zužuje výběr možných zaplnění bílého listu. A přestože je zúžení stále ještě dosti široké, ohraničené spojením básnická sbírka, poezie, není to *cokoli* (a ani v jiných případech nebude, neboť existenci rámu, plátna nebo kontextu nelze zrušit). Ticho tudíž může být zaplněno *čímkoli*, avšak v určitých autorem stanovených mezích.



(NĚKRASOV 2002: 140)

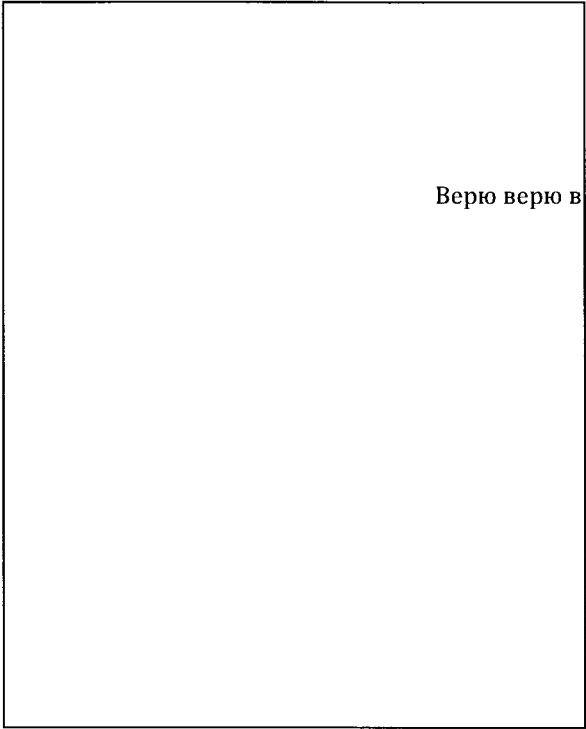
V tomto smyslu nejabsolutističtější Někrasovovou básní, která prezentuje téměř čistý prostor textu, prostor, v němž může text teprve vzniknout, je prázdný list papíru, v jehož pravém dolním rohu je umístěna tečka, vnímaná v kontextu básnické sbírky jako interpunkční znaménko. To však neznamená, že: „Pro Někrasova, tak jako pro Sokrata, stojí mluvené a téměř neslyšitelné slovo – nebo ještě přesněji mlčení, neznalost – výš než jakýkoli text činící si nároky. Ve své poezii se chce přiblížit k absolutně mlčenlivému a vnitřnímu, podobně jako

avantgardní umělci hledali čistě bílé a hudebníci pauzu.⁷⁰ (GROYS 1990: 5) Tato Někrasovova báseň odkazuje k *Poemě konce* Vasiliska Gnědova, k poemě, která představovala završení cyklu básní tvořených viditelným textem, poemě, která byla signalizována svým názvem a která knihu uzavírala v duchu Wittgensteinova výroku „O čem se nedá mluvit, k tomu se musí mlčet.“ (WITTGENSTEIN 2007: 83) Avšak Někrasov k této problematice čistého listu papíru přichází jakoby z druhé strany. Prázdná stránka zde neznamena mlčení, odmítnutí a vymazání určité výpovědi, jak Někrasovovu poezii interpretuje Boris Groys. Prázdná stránka je v případě této Někrasovovy básně čistým životním prostředím textu, tichem, do něhož je text ponořen, protože se jedná o „...ticho, jež jako by v jakémisi smyslu básnická slova vždy obklopovalo a jež má svou výmluvnost: v něm, to jest v každé nedopovězenosti a náznakovosti, se probouzí a rozeznává bohatství skrytých významů. Ticho a mlčení může být ovšem nabito významy (tentokrát povýtce situačními) též v běžném, každodenním životě, stávajíc se přímo komunikátem, 'komunikačním mlčením'.“ (KUBÍNOVÁ 2002: 372) Tečka umístěná v pravém dolním rohu pouze vyznačuje konec určité výpovědi a je spolu s hranicemi stránky, rámem vymezujícím prostor básně, jen dalším, byť doslova minimálním omezením možných významů. Bez podobných vymezení by ticho bylo nemyslitelné, neboť i zde platí, že: „...jak mlčení, tak ticho je možné tvořit: jen – Slovem.“⁷¹ (AJGI 1994: nestránkováno) Ačkoli „slovo“ zde může být zaměněno jakýmkoli znakem – rámem stejně jako i tečkou, které potenciální výpověď uzavírají – znakem, jenž by báseň zřetelně odděloval od okolního hluku, a dával tak pocítit – uslyšet, ale také uvidět – ticho.

Další Někrasovovy básně, které se vynořují z bílé stránky, z jejího ticha ohraničeného tenkým rámečkem, jsou již mnohoslovnější. Také v nich je však čtenářova pozornost obrácena především k prostoru, k životnímu prostředí, v němž osamocené znaky, slova nebo jednotlivé verše přebývají a které svou fyzickou přítomností naplňují a „sémanticky zabydlují“.

⁷⁰ „Для Некрасова, устное и почти неслышное слово – или еще того лучше, молчание, незнание – выше, как и для Сократа, любого претензиозного текста. Он хочет приблизиться в своей поэзии к абсолютно молчаливому и внутреннему, подобно тому как художники авангарда ищут чисто белого, а музыканты паузы.“

⁷¹ „...и молчание, и тишину, можно творить: лишь – Словом.“

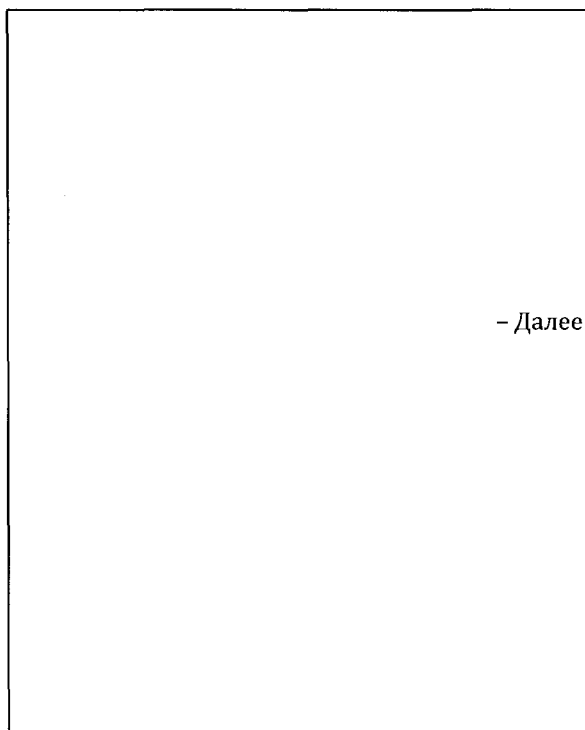


Верю верю в

(NĚKRASOV 2002: 132)

Také v této básni má čtenář před sebou plochu stránky ohraničenou povinným rámem, jehož pravé strany se přibližně uprostřed horní poloviny vymezeného prostoru dotýká jediný jakoby přetržený verš „Verju verju v“ („Věřím věřím v“), který se doslova snaží uniknout z tohoto tichého bílého prostranství. To, co se děje za hranicí, však již čtenáři není dáno spatřit a ani uslyšet. To, co se děje za hranicí, je zde, stejně jako v ostatních textech, čistou spekulací, o níž se zde ovšem nemůžeme nepokusit, neboť je vyprovokována přítomným textem, který jako by byl zadržovaný na útěku. Zdá se, že dvakrát zopakované konstatování „věřím“, které ve svém opakování nabývá na přesvědčivosti, předpokládá nekonečnou řadu utvrzování se ve víře. Zdůrazněme ovšem, že Někrasovovo opakování není nikdy nekonečné, vždy jej přerušuje nečekaná pointa rušící jakýkoli automatismus. Linka rámu proto nepřetíná opakující se slovo „věřím“, ale odděluje předložku „v“ od předmětu, od možného předmětu víry. Neboť v ruském jazyce stejně jako v českém se sloveso věřit pojí s předložkou „v“. Tedy nikoli do nekonečna opakované věřím, věřím něčemu nebo někomu, ale věřím „v“ co, „v“ koho. Větší polovina stránky, která

pod tímto veršem zbyla, jako by čekala na své naplnění tímto předmětem víry, který se však z mlčenlivé podstaty Někrasovovy poezie nikdy nemůže v konkrétní podobě oděné do jednoznačných slov objevit. Podstatná je sama víra v něco, nikoli již předmět víry, to, v co se věří.

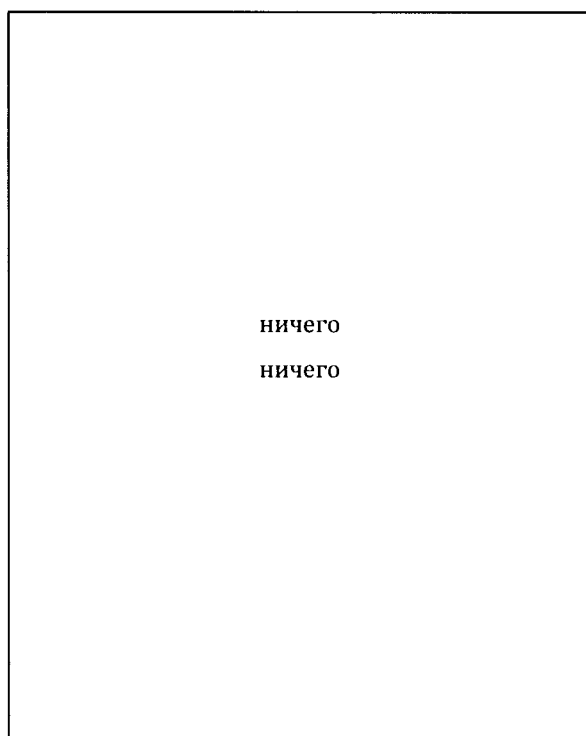


(NĚKRASOV 2002: 133)

Rozlehlý prostor bílé stránky opět zabydluje jediné slovo, osamocený verš „Daleje“ (dále, potom). I zde přiléhá k pravému okraji rámu jako v předchozí básni, tentokrát jen kousek nad pomyslnou hranicí horní a dolní poloviny stránky. Slovu předchází pomlčka, která může být vnímána jako pro ruský jazyk zcela konvenční označení přímé řeči, protože slovo, které po ní následuje, je napsáno s velkým počátečním písmenem. Avšak výpověď, kterou slovo „dále“ uvozuje, zůstává opět za hranicí vymezenou rámečkem, za hranicí čtenářova sluchového i zrakového vnímání. Přerušování výpovědi akcentuje podružnost výčtu předmětů, jak těch, které následují po slovu „dále“, tak také těch, jež mu předcházely a které se čtenáři nezjevují v bělobě stránky. Veškerá pozornost se soustředí na jediné slovo vystupující z rozlehlého prostoru. Na slovo, které, ačkoli je obvykle pociťováno jako pomocné, jako bezvýznamné ve srovnání

s výčtem, který uvozuje, je prezentováno ve své předmětnosti, ve své tělesnosti a nahotě.

Někrasov umísťuje takové zevšednělé slovo, které se zdá být zcela běžným a bezvýznamným, do prostoru také proto, aby bylo nakonec spatřeno, aby jej zviditelnil: „Slova-nominace, zpomalená, pozastavená (doslova vyňatá z rychlého automatismu obvyklého verše) básník umísťuje spíše než na papír [...] do námi zpustošeného světa.“⁷² (AJGI 1989: 119) Bílý papír, který slovo obklopuje, z něhož slovo vystupuje v nové, deautomatizované podobě, můžeme chápat jako předmětnou metaforu vnějšího reálného zpustošeného světa, o kterém ve vztahu k Někrasovově poezii hovořil Gennadij Ajgi. Je to svět po katastrofě, svět, ve kterém zbyla pouze ojedinělá, samostatně stojící slova, jichž si je možné všimnout teprve nyní – v této prázdnotě.

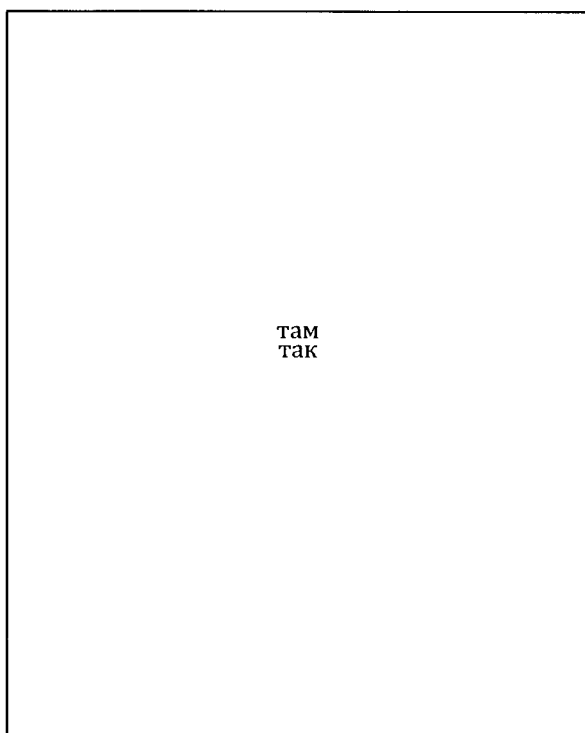


(NĚKRASOV 2002: 135)

⁷² „Слова-наименования, замедленные, приостановленные (словно изъятые из скоростного автоматизма обычного стиха) располагаются поэтом больше чем на бумаге [...] в опустошенном нами мире.“

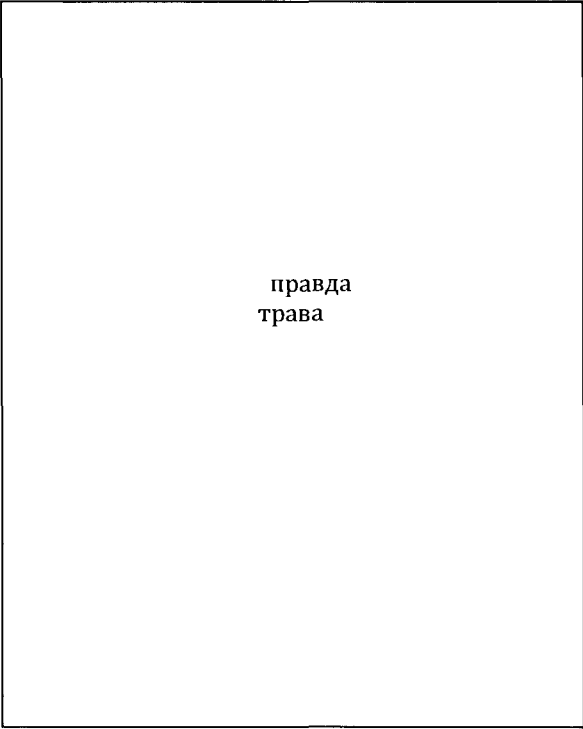
Uprostřed rámu je umístěno dvojverší dvakrát opakující stejné slovo „ničego“ („nic“ nebo také „to nic“), které může být přečteno jako důrazné sdělení skutečnosti, že nic víc není v bílém prostoru vidět, protože v ruštině po záporu vždy následuje genitiv. Do hry konečných významů ovšem vstupuje intonace, kterou nelze oddělit ani od těchto Někrasovových vizuálních básní, básní, které, ačkoli prakticky nevyužívají žádných čistě vizuálních prvků, musejí být viděny, protože jejich ústředním tématem je fyzický prostor písemně zaznamenané řeči, který ji spoluutváří. V souvislosti s tím je nutné upozornit na skutečnost, že součástí vizuality Někrasovových básní je také jejich performativní charakter – způsob přednesu, jeho intonace doprovázená živou mimikou a gestikulací. Tatjana Kazarinová v tomto kontextu hovoří o divadelnosti Někrasovových textů a charakterizuje je jako osobité divadelní miniatury, jako mikropředstavení, která odrážejí „...plastičnost citu a řeči našich současníků.“⁷³ (KAZARINA 2004: 466) Hovorově intonované slovo „ničego“, které je navíc dvakrát zopakované, bude znamenat „to nic, to nic“, zaznívajícím uprostřed trapného ticha, když člověku, řekněme, někdo šlápl na nohu – jako by se při pohledu na danou báseň před čtenářem-divákem skutečně odehrála taková mikrosцена: člověk ucukl poté, co mu někdo šlápl na nohu nebo do něj nechtěně narazil, a vyplašeně se obrátil s ujištěním „to nic, nic se nestalo“. Bílý prostor dává zřetelně vyniknout slovům, které si obvykle „obět“ říká spíše pro sebe a na které „útočník“ ženoucí se hlava nehlava dál jen zřídka reaguje.

⁷³ „...пластику чувства и речи наших современников.“



(NĚKRASOV 2002: 135)

V přibližném středu rámu se nacházejí dvě osamocená jednoslabičná slova. V některých vydáních je výška pomyslného řádku nižší než výška písmen, a proto se tato slova mohou dokonce lehce překrývat. Díky optickému klamu se příslovce „tam“ a „tak“ rozmístěná ve dvou různých verších doslova propadají do perspektivně vzdálené hloubky prostoru. Slova se ovšem nepřekrývají pouze takto doslovně a zjevně. Překrývají se a prolínají také na základě své paranomastické podobnosti – ve zvuku i obraze, neboť se liší všeho všudy jedinou koncovou souhláskou: „**tam**“ – „**tak**“. Zatímco první slovo ukazuje do hloubky, do které obě slova míří, druhé lakonicky konstatuje, že: „Tam je tak.“



правда
трава

(NĚKRASOV 2002: 135)

Dvě slova umístěná uprostřed prázdného prostoru pod sebou „pravda“ (pravda) a „trava“ (tráva) jsou i v tomto případě bezprostředně provázána paranomázií – opakujícím se seskupení hlásek „rav“. Ačkoli při jejich vnímání sluchem se absolutnost tohoto souzvuku stírá. Ve slově „**pr**ávda“ se samohláska „a“ nachází pod přízvukem, zatímco ve slově „trav**á**“ je nepřívzvučná a přízvuk leží až na koncovém „a“. Tuto disproporci ovšem vyjadřuje a zdůrazňuje také grafické rozmístění slov v prostoru stránky, které ruší symetrii opakujícího se shluku hlásek – druhý verš je lehce předsunut před první. Gerald Janeček interpretuje daný verš jako přiblížení se naturfilosofii: „Zde jsme paranomastickým vztahem vyzváni, abychom se zamysleli nad platností aforismu ‘Pravda je tráva’. K obrázku můžeme také doplnit polohu ‘trávy’ jako základního slova (nebo prvního kroku) a ‘pravdy’ jako nadstavby, z čehož v podstatě vychází naturfilosofie.“⁷⁴

⁷⁴ „Here we are invited by a paranomastic relationship to ponder the validity of the aphorism ‘Truth is grass’. We can also add to the picture the position of ‘grass’ as the base word (or first step) and ‘truth’ as built upon it, from which can emerge, as it were, a *Naturphilosophie*.“

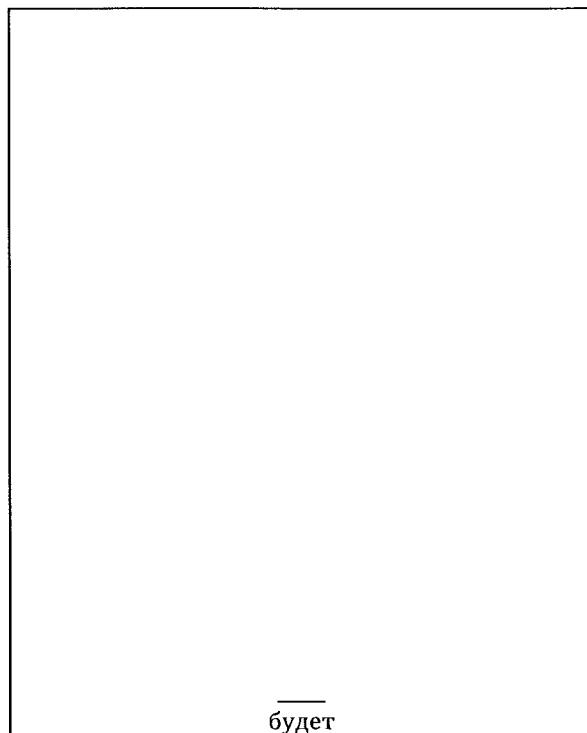
(JANECEK 1992: 278) Ačkoli v ruském jazyce se přísudek v podobě slovesa „být“ obvykle nevyjadřuje, což skutečně dává prostor k přečtení daných veršů jako věty „pravda je tráva“, domníváme se, že v těchto dvou slovech je uloženo jiné čtení, které je opět iniciované jejich skrytou performativitou, jejich potenciálními intonačními možnostmi. Takové čtení je napovězeno také důrazným oddělením slov do různých veršů. Slovo „pravda“ pak není čtenářem vnímáno jako podstatné jméno, ale jako příslovce, které vyjadřuje souhlasné podivení. Jako když se člověk na jaře podívá na holou zem a mezi zbytky sněhu skutečně nakonec spatří zelenou trávu: „Vážně tráva!“

– Рано
– Рано
– Рано
– Рано
– Рано
– Рано
– Рано
– Рано
– Рано
– Рано
– Рано
– Рано
– Рано
– Рано
– Рано
– Рано
пора

(NĚKRASOV 2002: 136)

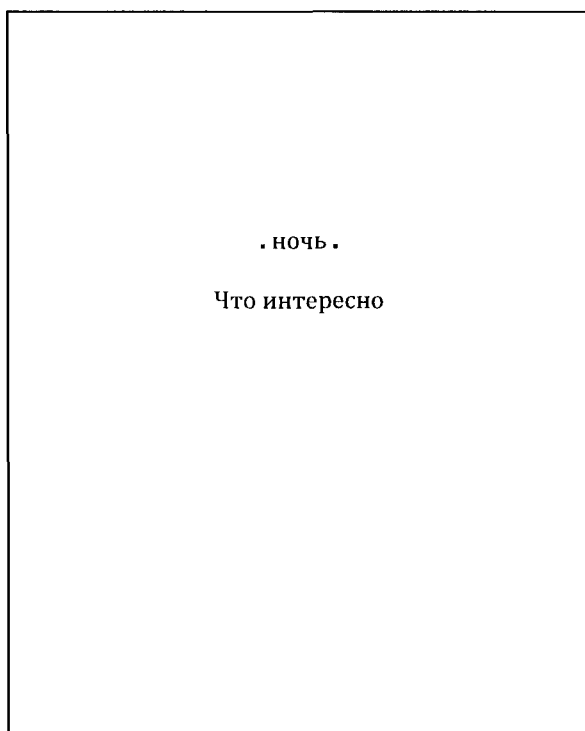
Patnáctkrát zopakované slovo „rano“ (brzy, ještě je čas), napsané v sloupci pod sebou tak, že každé slovo znamená nový samostatný verš, je uvozeno pomlčkou. Je proto opět přímou řečí, která svou sémantikou odpovídá na naléhavou, avšak v básni, v prostoru stránky nikým nevyslovenou otázku: Už je čas? Už půjdeme? Ještě dříve, než spodní část rámu stihne výpověď useknout, tomu, kdo odpovídá, dochází, že je již čas („pora“). Vědomí, že již nastal čas k odchodu není přímou řečí, není odpovědí pomyslnému tazateli – pomlčka

tentokrát chybí. Slovo „pora“ je proneseno v duchu. A poté jako by okamžitě následoval odchod signalizovaný dolní mezí rámu, která vše, co se dělo po odchodu odstraňuje z čtenářova zorného pole.



(NĚKRASOV 2002: 137)

Také tato báseň je tvořena minimem prostředků různé znakové povahy; tenká krátká linka a přesně pod ní umístěné slovo „budět“, které v této své izolaci nabízí celou řadu významů: bude, je, budiž, rovná se. Slovo je pevně sevřené mezi touto linkou a dolní hranicí rámu. Takové grafické znázornění bezprostředně připomíná počítání s čísly zapsanými na papír pod sebou – výsledek těchto počtů, aniž by stihl zaznít, je přerušen ohraničujícím rámem. Nejen, že čtenář neví, co se rovná – před sebou má pouze rozlehlou bílou plochu – neví ani, čemu se tato prázdnota rovná. Je mu pouze zjevně naznačeno, že něco bude, že s určitostí musí po tomto prázdňém listu něco následovat. Opět je to ovšem něco, co dalece překračuje jeho rámec, o čem může čtenář pouze spekulovat. Zůstává mu alespoň tato jistota, nikoli pouze naděje, že by za hranicí ještě něco mohlo případně být.

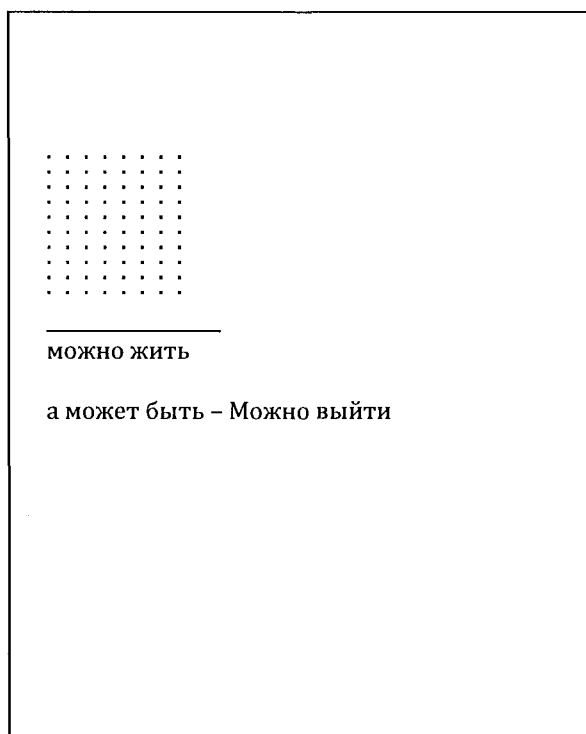


(NĚKRASOV 2002: 138)

Již v předchozím textu jsme se setkali se znakem, jehož povaha není explicitně verbální. Jednalo se o tenkou krátkou linku, která stála nad slovem „budět“. Zde před sebou máme dvě tečky. Ačkoli v kontextu slovesného umění mohou být vnímány jako interpunkční znaménka ukončující výpověď, jejich sdělení je v daném případě obsaženo zejména v jejich grafické stránce. Slovo/verš „noč“ (noc) je z obou stran těmito tečkami obklíčeno. V podobě, v jaké tečky k slovu přiléhají, sotva mohou plnit úlohu interpunkčních znamének, tím spíše, že je toto slovo nasáno s malým počátečním písmenem. Tyto dvě tečky by nanejvýše mohly být myšleným koncem, respektive začátkem tří teček označujících přerušeni výpovědi nebo výpověď nedokončenou. Musíme však vycházet pouze z toho, co je nám dáno v prostoru stránky, z toho, co v něm vidíme. Tečky zde proto jednoznačně ztrácejí své interpunkční určení a proměňují se ve znaky, jež slovo noc ještě důrazněji vydělují z okolního bílého prostoru. Následující verš se k předcházejícímu nevztahuje pouze významově – „noc je to, co je zajímavé“ – ale opět také zvukově, jako by převracela původní slovo, jehož konec je pokračováním, stává se začátkem druhého verše, a konec druhého verše nás opět vrací k začátku verše prvního: „noč / Čto intěresno“.

Uzavírá se kruhová (paranomastická) struktura básně, která je naznačena v tečkami vymezeném slově noc – protože je to právě takto zdůrazněná noc, k níž je upoutána veškerá čtenářova pozornost.

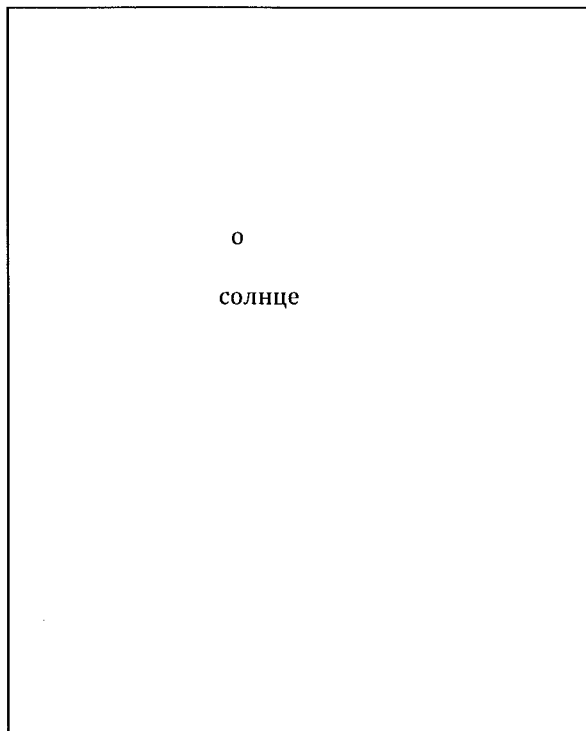
O svou primární roli interpunkčních znamének přerušujících nebo zcela ukončujících výpověď tečky zcela přicházejí také v následujícím textu:



(NĚKRASOV 1991: 58)

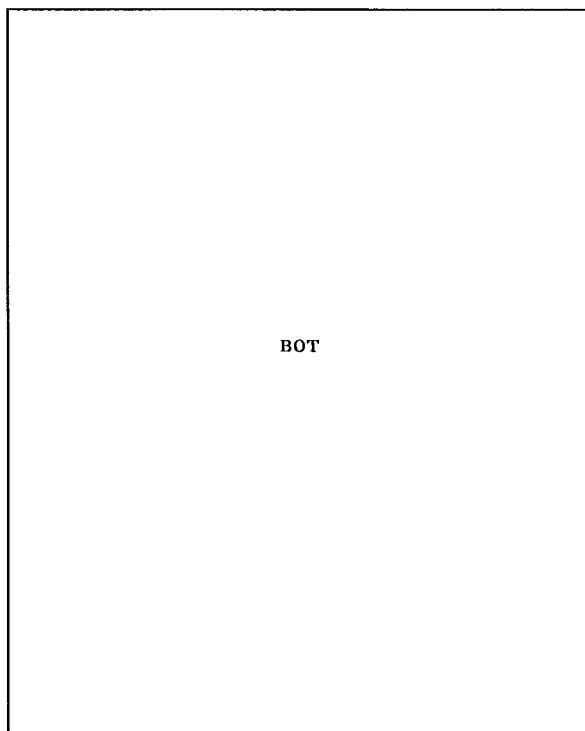
Čtenář nebo divák toto geometrické seskupení teček nevnímá horizontálně v jednotlivých řádcích veršů, ale spíše vertikálně: jako schematicky naznačený déšť, jehož proud se zastavuje o tenkou, horizontálně položenou linku, jako kapky deště dopadající na zem, na vyasfaltovanou ulici. Slova „možno žít“ („je možné žít“), která jsou umístěna těsně pod tuto linku, lze na jedné straně vnímat opět jako výsledek jisté matematické operace: to, že prší zároveň znamená, že je možné žít. Na druhé straně také jako pohled z okna, za kterým prší – tenká linka pak představuje jakýsi náčrtek parapetu. K této interpretaci docházíme po přečtení následujícího verše, ve kterém po jednořádkové pauze stojí: „a možet byť – Моžno vyjti“ („a možná že můžeme jít“). Jako bychom

nehledě na drobný déšť mohli jít ven, do prostoru za oknem, který je také prostorem za rámem, do nějž je zasazena báseň, reálným životním prostorem.



(NĚKRASOV 2002: 135)

Znaky, které jsou zbaveny svého navyklého významu, se v Někrasovově poezii nestávají pouze interpunkční znaménka. V dané básni je o svou konvenční úlohu připraveno písmeno „o“. Nejen že zde není předložkou, která se pojí s akuzativem nebo lokálem, není dokonce ani samostatně stojící literou, která by mohla označovat hluboký údiv odkazující k výše spatřenému, které ovšem čtenář této básně nevidí, neboť izolovanému písmenu předchází bílý list papíru. Novou a čistě grafickou roli mu přisuzuje teprve následující slovo, které se nachází o dva řádky níže, slovo „solnce“ (slunce). To jako by bylo popiskem ke kdesi daleko za horizontem vzdálenému kruhu, jako by k němu odkazovalo divákův pohled. Znovu je proto na místě hovořit o koordinaci významů v básni, o básni jako konstelaci, která se vzpírá čistě lineární a kupředu plynoucí posloupnosti.



(NĚKRASOV 2002: 134)

Daný text ve značné míře završuje tendenci postupného přechodu od písemného znaku (interpunkčního znaménka, litery) ke znaku čistě vizuálnímu. Uprostřed prázdného prostoru stránky je umístěna ukazovací částice „vot“. Do jejího středu, doprostřed centrálního písmene „o“ je pečlivě umístěna tečka. Ta je v daném případě definitivně zbavena své původní funkce interpunkčního znaménka. Pro své postavení uvnitř slova, uvnitř písmene již není s to uzavírat žádnou výpověď. Opticky se propadá do nekonečné hloubky bílého prostoru a můžeme ji považovat za bod, na které slovo „vot“ ukazuje, ke kterému čtenáře odkazuje. Tato tečka pak slouží také ke zdůraznění jeho vlastních ukazovacích možností. V originální strojopisné podobě této básně navíc nebyla tečka doprostřed písmene „o“ napsána na psacím stroji jako ostatní znaky. Byla do něj dodatečně vepsána rukou – z elementu slovesného umění jako by se tímto jediným gestem stala prvkem umění výtvarného.

Výše uvedené básně Vsevoloda Někrasova, které svou konečnou podobu a interpretaci získávají díky soustředěné souhře veršů, slov, verbálních ale i neverbálních znaků s prostorem, do kterého jsou umístěny, můžeme považovat

za texty v nejvyšší míře ekologické. Ekologické ve smyslu, v jakém tento pojem do teorie literatury zavádí Michail Epštejn, který rozlišuje: „Text, který si uchovává nedořečenost a text, který prozrazuje vše do konce,“⁷⁵ (EPŠTEJN 2004: 211) tj. texty ekologické oproti textům znečišťujícím své životní prostředí přílišnou mnohomluvností. Někrasovova máloslovná, často až minimalistická poezie je k životnímu prostředí textu v tomto ohledu velmi šetrná. Čtenářovu pozornost spíše než k samotnému textu strhává právě k prostředí, k bílému prostoru stránky, ve které text přebývá a se kterou text koexistuje. Mohli bychom dokonce říct: se kterou text žije v naprosté symbióze.

⁷⁵ „Текст, сохраняющий невысказанность, – и текст, выбалтывающий все до конца.“

5. Mezi obrazem a slovem: Erik Bulatov

Относительно небес –
Свод небес
Совсем белес

Что касается берез –
Ствол березы
Весь
белес

А вообще-то
Осень –

Это время сосен
(NĚKRASOV 2002: 27)

Kapitolu o díle Erika Bulatova, o jeho tematizaci, interpretaci a konceptualizaci vztahu mezi obrazem a slovem, uvádíme básní Vsevoloda Někrasova, básní, která by mohla být Eriku Bulatovovi věnována. Básní, která v koloběhu souzvuků znovu vyslovuje cizí slova, jednoznačně pociťovaná jako klišé, prázdné úvodní fráze: „otnositelněno...“ (vzhledem k něčemu), „čto kasajetsja...“ (co se týče něčeho), „a voobščě-to“ (ale obecně vzato), které jsou zde postaveny do ostrého protikladu s až nečekaně lyrickými výrazy – s nebem, břízami, borovicemi. Jeden z Bulatovových raných, abstraktních obrazů nese název *Ossenije sosny* (Podzimní borovice, 1963) – jako zvlněná látka se na něm do výšky tyčí zužující se kmeny borovic, jejichž koruny se ztrácejí kdesi v nedohlednu. Tento obraz vznikl dříve, než se oba autoři seznámili, a už jen proto jej nemůžeme chápat jako ilustraci k uvedeným Někrasovým veršům. Bulatovův obraz představuje spíše zachycení téhož okamžiku – podzimu jako času borovic (který v překladu do češtiny ztrácí veškerou zvukovou provázanost v jediný celek, která je mu vlastní v ruském originále: „**oseň** – / eto vremja **sosen**“) – jen jinými prostředky, jazykem, který je vlastní výtvarnému umění: barvou, světlem, prostorovou organizací. Souvislost mezi Někrasovem a Bulatovem, mezi jejich tvorbou nespočívá pouze v jejich dlouholetém přátelství. Tkví především v jejich snaze řešit obdobné otázky a problémy, vypovídat o nich

na poli různých druhů umění – v poezii na jedné straně a ve výtvarném umění na straně druhé.

Za základní téma Někrasovovy poezii jsme označili otázku prostorovosti řeči, otázku, která se naléhavě ptá po možnostech téměř fyzického přebývání řeči v prostoru, po způsobech odhalování její prostorové existence – otázku, která, jak jsme viděli, v případě poezie nevyhnutelně směřuje za hranice tohoto uměleckého druhu, přibližuje se výtvarnému umění a postupně začíná promlouvat jeho jazykem. Otázka prostoru a prostorovosti je také centrálním tématem Bulatovových obrazů – počínaje jeho ranou abstrakcí a konče současnými plátny. Zdálo by se, že taková otázka je výtvarnému umění, které je chápáno jako umění převážně prostorové, jako umění do prostoru jednoznačně zasazené, naprosto vlastní. Bulatov však prostorovou determinaci obrazu nepřijímá jako jednu pro vždy pevně ustanovenou, jako automatickou součást každého výtvarného projevu. Bulatov se stejně jako Někrasov snaží tento prostor rozluštit, dešifrovat, nalézt, vyznačit a zviditelnit jeho hranice, obrátit na ně a připoutat k nim divákovu pozornost – přičemž často také s pomocí slova, zároveň však vždy jazykem výtvarného umění v jeho tradiční formě – v obraze. „Já jsem v každém případě spokojený a dokonce v jistém smyslu také hrdý, když si uvědomím, že používám tytéž prostředky, jaké používali umělci před pěti sty lety. Cítím souvislost s těmito umělci, což mi dává pocit svobody a potřebného odstupu vzhledem k sociálnímu materiálu, se kterým pracuji,“¹ (BULATOV 2009: 60) píše Erik Bulatov v souvislosti s klasickou formou, v níž pracuje, kterou jako by bylo třeba bránit před všemi do reálného životního prostoru zasahujícími výtvarnými reprezentacemi jakými jsou instalace, performance, hapenningy a další formy akčního umění, které se staly dominantními pro ruský kontext druhé poloviny sedmdesátých až devadesátých let. A kterou je navíc třeba bránit také před jejím směřováním s pojmem malba. Bulatov velmi důrazně rozlišuje mezi obrazem („kartina“) a malbou („živopis“) na základě jejich vztahu k divákovi, na základě jejich komunikace s divákem: „Malba je především barva, harmonie

¹ „Я, во всяком случае, испытываю удовольствие и даже некоторое чувство гордости, сознавая, что пользуюсь теми средствами, которыми пользовались художники 500 лет назад. Я ощущаю связь с этими художниками, и это дает мне чувство свободы и необходимой дистанции по отношению к социальному материалу, с которым я работаю.“

barev, rovnováha barevné hmoty. [...] Ale aby divák rozpoznal harmonii barev, musí se nacházet v určité vzdálenosti od malby. Tato distance je potřebná, aby divák mohl spatřit malbu jako určitý celek, který tudíž existuje vně něho. [...] obraz si žádá opak – aby do něj divák vstoupil [...] malba je pouze prvkem obrazu...“² (BULATOV 2009: 26)

Z výše řečeného pramení zásadní otázka, jakou roli hraje slovo v prostoru obrazu, a jmenovitě v prostoru obrazu Erika Bulatova? A také: O jaký prostor se konkrétně jedná? Co určuje jeho meze? O jakém slově je v tomto prostoru řeč? A zároveň: čí je slovo přítomné v obraze, komu patří?

Dříve než se soustředíme na detailnější odpovědi na dané a na další z nich plynoucí otázky, musíme i v případě Bulatova, podrobněji načrtnout kontext, s nímž je jeho tvorba bezprostředně spjata a z nějž vyrůstá. O souvislosti Bulatovova díla s celou řadou směrů a proudů ruského, svého času neoficiálního umění druhé poloviny 20. století Olga Cholmogorovová píše: „Bulatov se v jedné stati označuje za ‘nehotového modernistu’. Můžeme pokračovat v této ‘sebekritice’ a nazvat jej ‘nehotovým socartistou’ nebo přesněji ‘nechtěným socartistou’, který krotí ideologické fantomy, aby se od nich osvobodil. Mimochodem s touž jistotou můžeme o Bulatovovi hovořit jako o – ‘nehotovém konceptualistovi’, ‘nehotovém hyperrealistovi’, ‘nehotovém malíři’ [...]. A všechna ta slova ‘nehotový’ nespočívají v nezpůsobilosti umělce, ale jsou naopak vyvolána absolutní soběstačností, maximálním vědomím ‘vlastního pohybu napříč světem’, který se nemůže vejít do přísně vymezených pojmů.“³ (CHOLMOGOROVA 1994:

² „Живопись – это прежде всего цвет, цветовая гармония, баланс цветовых масс. [...] Но чтобы рассмотреть цветовую гармонию, зритель должен находиться на некотором расстоянии от живописи. Эта дистанция нужна именно для того, чтобы зритель смог увидеть живописное произведение как нечто целое и, стало быть, существующее отдельно от него. [...] картина хочет как раз обратного – чтобы зритель в нее вошел [...] живопись – только элемент картины.“

³ „В одной из статей Булатов определил себя как ‘недомодерниста’. Можно было бы развить эту ‘самокритику’, назвав его и ‘недосоцартистом’ или точнее, ‘соцартистом поневоле’, укрощающим идеологические фантомы, дабы освободиться от них. Впрочем, с той же долей уверенности можно говорить о Булатове – ‘недоконцептуалисте’, ‘недогиперреалисте’, ‘недоживописце’ [...]. И все эти ‘недо’ – не от несостоятельности художника, а, напротив следствие его абсолютной самодостаточности, предельной

neustránkováno) Bulatovovu „nehotovost“ vzhledem ke všem vyjmenovaným uměleckým směrům musíme chápat jako bezprostřední souvislost s nimi a zároveň také jako přesahování přísných hranic těchto směrů, jako vybočování z nich, což je příznak vlastní každému soběstačnému umělci, který do obecných vymezení vnáší svou osobitou interpretaci, kterou není možné redukovat na jednoznačnou definici jednoho konkrétního směru.⁴ Zároveň však musíme pojmy moderna, klasická avantgarda, soc-art, konceptualismus nebo hyperrealismus chápat jako klíčové pro Bulatovovo dílo, neboť nám vymezují prostor, ve kterém se při interpretaci jeho tvorby můžeme pohybovat, představují směry, s nimiž se Bulatovovo dílo místy protíná a vůči nimž se také často vymezuje.

Bulatov svůj „umělecký rodokmen“ začíná dvěma jmény, která v ruském umění druhé poloviny 20. století pro řadu neoficiálních umělců přelomu padesátých a šedesátých let stála za zachováním jeho kontinuity s počátkem století (viz BULATOV 2009: 7: 16). Jedná se o malíře Roberta Falka (1886-1958) a grafika Vladimira Favorského (1886-1964), kteří naši pozornost znovu obracejí k problematice prostoru a prostorovosti v Bulatovově díle – ačkoli každý ve zcela jiném ohledu. O Falkovi, malíři bezprostředně spjatém s francouzskou modernou, který v desátých letech 20. století patřil k zakladatelům skupiny Bubnovyj valet (Kárový kluk), v letech 1928 až 1937 žil v Paříži a po svém návratu se odmítl zapojit do kolektivního, respektive kolektivistického projektu socialistického umění, a byl proto ve čtyřicátých letech obviňován z formalismu,

осознанности 'собственного движения сквозь мир', не укладывающегося в рамки жестко очерченных понятий.“

⁴ V rozhovoru tří konceptuálních autorů – Vadima Zacharova, Jurije Lejdermana a Andreje Monastyrského, kteří patří k mladší generaci konceptualistů než Bulatov – na téma adekvátnosti termínu konceptualismus vzhledem k jejich tvorbě a ruské situaci jako takové zazněla z úst Zacharova příznačná slova, adresovaná Lejdermanovi, přesvědčenému o naprosté rozdílnosti jednotlivých umělců, kteří bývají ke konceptualismu v Rusku přiřazováni: „Vysvětlím ti to. Jedinečnost spočívá v tom, že každý z nás je lídrem nějakého neexistujícího směru. Za každým z nás by měli stát žáci, všimni si ale, že Kabakov, Bulatov ani Monastyrskij žáky nemají...“ („А я тебе объясню. Уникальность в том, что каждый из нас является лидером некоего несуществующего направления. За каждым из нас должны быть школы и ученики, но обрати внимание, что ни у Кабакова, ни у Булатова, ни у Монастырского нет учеников...“) (ZACHAROV – LEJDERMAN – MONASTYRSKIJ 2008: 17)

Bulatov hovoří jako o svém vzoru v chování umělce v sociálním prostoru (viz BULATOV 2009: 12). Protože: „Falk byl jedním z mála, kdo se v Sovětském svazu nevzdal svých uměleckých principů...“⁵ (LORQUIN 2006: 16) Sociální prostor, prostor každodenního života byl dlouho určován panující ideologií a pohyb v něm byl proto značně omezen nejrůznějšími zákazy a příkazy. Falk pro Bulatovovu generaci vstupující do umění ve druhé polovině padesátých let znamenal realizovanou možnost takového pohybu, možnost přežití díky „vzduchu, který nadýchal Mandelštam“, jak tehdejší situaci pojmenoval Někrasov.

Favorského orientace na prostor byla zcela jiného druhu, v jeho případě se jednalo o prostor čistě umělecký, o prostor vymezený obrazem, respektive jeho rámem a neslučitelný s tím, co je za jeho plochou nebo před ní, tj. se sociálním prostorem (viz FAVORSKIJ 1988). „Falka jsem napodoboval, Favorského nikoli. [...] Dodnes se nacházím v kruhu prostorových problémů, které mi (Favorskij – pozn. A. M.) tehdy načrtl...“⁶ (BULATOV 2009: 13) píše Bulatov. A tyto prostorové problémy jsou otázkou vztahu sociálního prostoru a prostoru umění, otázkou, kterou se klasická avantgarda snažila řešit utopickým zrušením hranic mezi nimi, otázkou, kterou Bulatov řeší pečlivým průzkumem této hranice. To jeho tvorbu nevyhnutelně řadí ke konceptuálnímu umění, které se i přes svou akcentovanou intermedialitu často odehrává právě na hranici, která se stává jedním z nezákladnějších témat konceptualismu.

V souvislosti s konceptualismem jsme zdůraznili skutečnost, že zatímco poezie se obrací k jazyku výtvarného umění, výtvarné umění se obrací k jazyku poezie, respektive literatury: „Vizualita, která se inscenuje v konceptuálních dílech, se zajisté vyznačuje **verbocentrismem (soustředěností na slovo)** nebo obecněji **lingvocentrismem (soustředěností na jazyk)** nebo ještě obecněji **semiocentrismem (soustředěností na znakový systém)**. A naopak: slovo je

⁵ „Фальк был одним из немногих, кто в советское время не отступил от своих художественных принципов...“

⁶ „Фальку я подражал, Фаворскому – нет. [...] Я по сей день нахожусь в кругу пространственных проблем, который он (Фаворский – примеч. А. М.) очертил для меня тогда...“

vystaveno **vizualizaci**.⁷ (GLANC 1999: 123-124) Mnohdy jako by dané druhy umění přestávaly být vzájemně odlišitelné a jediné, co čtenáři, který je zároveň také posluchačem a divákem, zbývá, je důvěřovat slovům, kterými autor dané dílo definuje jako literaturu nebo naopak jako výtvarné umění. „Pochybnosti a zoufalství diváka, který nechápe, co mu chtějí sdělit, je možné vyřešit pouze vírou – vírou v daného umělce, v dané vidění světa,⁸ (EPŠTEJN 1994: 41) zdůrazňuje v souvislosti s první vlnou avatgardy Michail Epštejn a jeho slova jsou platná také pro avantgardu druhou. Zatímco například Ilju Kabakova je možné charakterizovat jako výtvarného umělce, který by za jiné situace mohl být neméně úspěšným spisovatelem (viz TUPICYN 2006: 5), Erik Bulatov zůstává zcela věrný své umělecké oblasti, jeho slovo v obraze je paradoxně namířeno proti literárnosti a narativnosti výtvarného umění, proti literaturostřednosti ruské kultury jako takové, o níž psal Někrasov a o níž mluví také Viktor Tupicyn, když charakterizuje Rusko jako zemi, v níž se viděné obvykle vnímá sluchem (viz TUPICYN 2006: 7). Andrej Jerofejev popisuje Bulatovovu pozici v situaci, v níž je ruské umění zbavené jakékoli významotvorné role vizuality, následovně: „Jeho (Bulatovova – pozn. A. M.) role v naší převážně slovesné a řečové kultuře je velmi podstatná, neboť Bulatov se pokusil nivelizovat a kompenzovat tento verbální sklon a ve značné míře obohatil praxi vizuálního vědění, upřesnil parametry ruského ‘pohledu’, ruského ‘vidění’ v přímém smyslu těchto pojmů.“⁹ (JEROFEJEV 2006: 9) Jerofejevovo důrazné stvrzení skutečnosti, že v Bulatovově tvorbě je ruské vizuální kultuře postupně navrácen její vlastní jazyk, nijak

⁷ „Визуальность, которая инсценируется в концептуалистических произведениях – обязательно выделяется **вербоцентричностью (установкой на слово)**, или в более общем плане **лингвоцентричностью (установкой на язык)**, или в еще более общем плане **семиоцентричностью (установкой на знаковую систему)**. И обратно: слово подвергается **визуализации**.“

⁸ „Сомнение и отчаяние зрителя, не понимающего, что ему хотят сказать, может быть разрешено только верой – верой в этого художника, в это видение мира.“

⁹ „Его (Булатова – примеч. А. М.) роль в нашей, по преимуществу, словесной и речевой культуре очень существенна, поскольку Булатов постарался нивелировать и компенсировать этот вербальный крен и значительно обогатил опыт визуального знания, уточнил параметры русского ‘взгляда’, русского ‘видения’ в прямом смысле этих понятий.“

neprotiřečí tématu dané práce, kterým je vzájemné prostupování poezie s malířstvím, respektive vizualizace poezie a verbalizace malířství. Naopak podporuje naši tezi o nadvládě vizuálna v avantgardní kultuře 20. století, vyzdviženou již v tvorbě kubofuturistů hlasitě volajících po nastolení diktatury oka. Literaturocentričnost ruské, respektive sovětské oficiální kultury, její převážně verbální charakter, který ji má odlišovat od kultury západní, jsou do značné míry pouze zdánlivé, neboť všudypřítomné slovo zde vystupuje především ve své písemné, tj. vizuální podobě, která jako by byla zcela opomíjena.

Angloamerická vizuální studia se v konceptualizaci vizuálna a jeho ústřední role v kultuře 20. století opírají především o Foucaultovo pojetí bezprostředního propojení moci a vidění (viz FOUCAULT 2000). Na první pohled by se mohlo zdát, že v Sovětském svazu roli dohlížitele nad realitou na sebe bere naopak slovo, jak tomu chtěl například Maxim Gorkij v referátu proneseném na prvním sjezdu Svazu sovětských spisovatelů. Uvedli jsme, že slovo často předmětnou realitu supluje, což s notnou dávkou ironie glosuje také Lev Rubinštejn: „Sovětský kosmos byl mimo jiné charakteristický také tím, že slova v něm zcela zaměňovala realitu. [...] Vizualita se vnímala jako věc podezřelá a asociovala se s neméně podezřelým světem módy, reklamy a všeho toho, co není zrovna 'naše'. Všechno vizuální včetně malířství, filmů, televize a obálek Ohníčku a Dělnice, sloužilo jako ilustrace k důležitému a významnému 'Slovu'.“¹⁰ (RUBINŠTEJN 2008: 105) Konceptuální umění, respektive umění druhé avantgardy, odsunuté do role neoficiálního se proti oficiálnímu vymezuje mimo jiné také snahou o zbavení vizuální kultury přívlastku podezřelá. S postupným očišťováním vizuálna jsou spojeny také stati Erika Bulatova, reflektující literárnost ruského (výtvarného) umění (viz BULATOV 2009: 163-181, česky BULATOV 2006a: 16-17). Tu Bulatov vnímá jako jeho mnohoslovnou

¹⁰ „Советский космос был характерен кроме всего прочего еще и тем, что слова в нем начисто заменяли собою реальность. [...] Визуальность воспринималась как вещь подозрительная и ассоциировалась с не менее подозрительным миром моды, рекламы и всего не очень 'нашего'. Все визуальное, включая живопись, кино, телевизор, и обложки 'Огонька' и 'Работницы', служило лишь иллюстрацией к важному и значительному 'Слову'.“

didaktičnost, jako jeho ilustrativnost, jež je vždy namířena do prostoru reálného života, jež má za úkol tento život ovlivnit, změnit a přetvořit k obrazu svému – „...ruské vědomí potřebuje, aby mu umění jednoduše pomohlo žít. [...] umění může vysvětlit, naučit něčemu velmi důležitému, nezbytnému pro všechny.“¹¹ (BULATOV 2009: 167) Svým pojetím Bulatov ruší absolutní protikladnost ruského realistického umění 19. století (především *peredvižniků*) a avantgardy, jež se proti němu ostře vymezovala, aniž by si byla vědoma toho, že sleduje obdobné cíle, které manipulují vlastním divákovým prostorem. Na tuto skutečnost upozorňuje také Andrej Jerofejev: „Bulatov předložil takovou formu obrazu a takovou podobu malířství, které spojily do proudu jediné tradice a smířily *peredvižniky* s avantgardou – dva zapřísáhlé soupeře na historické scéně ruského umění.“¹² (JEROFEJEV 2006: 9) Literaturocentričnost ruského výtvarného umění proto Bulatov vnímá v první řadě jako jeho neustálou snahu překročit své hranice, a to ani ne tak překročit je do oblasti jiného druhu umění, do literatury, ale především jako snahu překročit hranice umění vůbec, zcela z této oblasti vykročit – vstoupit do prostoru skutečného života, stát se jeho nedílnou součástí. Bulatov nezavádí slovo do obrazu proto, aby s jeho pomocí vykračoval do reálného světa nebo aby se znovu a znovu utvrzoval v jeho dominantním postavení v ruské kultuře. Zavádí jej do obrazu, zkoumaje jeho vizuální možnosti, jeho vizuální schopnosti, což ovšem neplatí pro celý moskevský konceptualismus, o kterém jiný jeho účastník, Viktor Pivovarov, píše: „Povídání, vyprávění, narativ, jednoduše ‘literatura’ – nadávka pro tak zvaná plastická umění – je tím, co přináší do výstavního sálu moskevský umělec.“¹³ (PIVOVAROV 2004: 60) V moskevském konceptualismu slovo vystupuje jako symbol národního mýtu o Rusku, podle kterého má být Rusko zemí náruživých čtenářů a znalců klasické literatury, zemí vysoké kultury slova. Mýtu, který je

¹¹ „...русскому сознанию нужно, чтобы искусство просто помогло жить. [...] искусство может объяснить, научить чему-то очень важному, необходимому для всех.“

¹² „Булатов предложил такую форму картины и такой вид живописной работы, которые свели в русло одной традиции и помирили передвижничество и авангард – двух заклятых соперников на исторической сцене русского искусства.“

¹³ „Рассказ, повествование, нарратив, короче ‘литература’ – ругательное слово для так называемых пластических искусств – вот что вносит в выставочный зал художник московский.“

však samými konceptualisty dekonstruován a na této jeho dekonstrukci se v neméně míře podílí také Bulatov, jehož dílo je vzdálené jakémukoli pokusu o ilustrativnost, o vyprávění příběhů. V tomto ohledu není možné souhlasit ani s následujícími slovy Viktora Pivovarova, která se bezprostředně vztahují k Bulatovově tvorbě: „On (Bulatov – pozn. A. M.) do prostoru Favorského zavedl čas. [...] Čas, který Bulatov pustil do svých obrazů je zcela jiný, je to čas totalitární a existenciální. Nebo ještě přesněji čas existencionálního Já, které se ocitlo v prostorově-časové totalitní kleci.“¹⁴ (PIVOVAROV 2004: 12-13) Ačkoli v uvedeném citátu překládáme slovo „vremja“ jako „čas“, je jej opět třeba vnímat v jeho druhém významu, ve významu „doba“, neboť právě o ní Pivovarov nevědomky píše, a z jeho slov pak vzniká dojem narativnosti Bulatovových obrazů, jejich snahy vyprávět o onom totalitním čase, o oné kleci. Bulatovovy obrazy ovšem nevyprávějí. Bulatovovy obrazy ukazují – bez ohledu na to, že k tomu používají slova. Ukazují onen totalitní čas i klec. Ukazují je právě těmito slovy, akcentující jejich vizuální podobu, která je jim v psané podobě vždy imanentně vlastní.

5.1 Prostorovost obrazu

V kapitole „*Žiju a vidím*“: *vidět báseň* věnované poezii Vsevoloda Někrasova jsme se v charakteristice jeho pojetí prostorovosti opřeli o slova Erika Bulatova, definujícího prostorovost jako prostor, který neznámá vzdálenost, jako prostor bez rozestupů, bez distance. Paradoxně vzhledem k tomuto tvrzení jsme prostorovost zároveň vymezili jako prostor v jeho předmětnosti, jako bezpodmínečný vztah mezi předmětem a prostorem, na kterém trvá také Bulatov: „...o tom, že bych se rozešel s prostorem, nemůže být ani řeč,“¹⁵ (BULATOV 2009: 20) zároveň však na jiném místě dodává: „...nic nemaluji

¹⁴ „Он (Булатов – примеч. А. М.) в пространство Фаворского ввел время. [...] Время, которое выпустил в свои картины Булатов – совсем другое, время тоталитарное и экзистенциальное. Еще точнее, время экзистенциального Я, оказавшегося в пространственно-временной тоталитарной клетке.“

¹⁵ „...о том, чтобы расстаться с предметом, для меня не может быть и речи.“

předmětně. Vždy maluji světlo a výsledkem je předmět.“¹⁶ (BULATOV 1979: 30) Bezprostřední pozornost proto neobrací k těmto předmětům, ačkoli: „...naše současné vědomí je uspořádáno tak, že v první řadě reaguje na předměty. Zatímco prostor tak nějak vypadává z našeho zorného pole. Přesněji je vnímán jako nějaké pozadí, doprovod, na který nestojí obracet zvláštní pozornost.“¹⁷ (BULATOV 2009: 58) Soustředí se právě na toto zdánlivě bezvýznamné pozadí, do něhož jsou předměty zasazeny. Prostorovost ve svých nejrůznějších podobách je stejně jako u Někrasova jedním z ústředních témat Bulatovova díla. Bulatov popisuje postupný vývoj svého vztahu k problematice prostoru, rozumějme v první řadě prostoru obrazu, následovně: „První etapou vědomé práce s obrazem byla práce s jejím povrchem, který začínal být stále prostorovější, dále – s otevřeným prostorem, potom začala práce se vzájemnými vztahy mezi prostorem obrazu a prostorem, v němž se nachází divák, to jest se sociálním prostorem.“¹⁸ (BULATOV 2009: 19) První Bulatovova plátina z konce padesátých a začátku šedesátých let byla skutečně ovlivněna Falkem, jeho cézannovským postimpresionismem rozprostřeným na ploše obrazu. Bulatov od nich postupně přecházel k dobově téměř nevyhnutelné abstrakci¹⁹, v níž začal řešit otázku

¹⁶ „...я ничего не рисую предметно. Я всегда свет рисую, и получается предмет.“

¹⁷ „...наше современное сознание так устроено, что оно прежде всего реагирует на предметы. А пространство как-то выпадает из поля нашего зрения. Вернее, воспринимается как некий фон, аккомпанемент, на который не стоит обращать специального внимания.“

¹⁸ „Первым этапом сознательной работы с картиной была работа с ее поверхностью, которая становилась все более пространственной, затем – с открытым пространством, потом началась работа с взаимоотношением между пространством картины и пространством, в котором находится зритель, то есть с социальным пространством.“

¹⁹ Abstraktní umění pro mnohé představovalo vzpouru proti zažitým pořádkům. V tomto smyslu na dojmy z Moskevského festivalu mládeže vzpomíná Vladimír Němčin: „Jakmile jsme se vyprostili z plenek socialistického realismu, obrátili jsme se k abstraktnímu umění, protože jsme v něm spatřovali absolutní formu odmítnutí umělecké rutiny. [...] Když se umělec stával abstrakcionistou, stavěl se proti společnosti, jeho státní ideologii, vydal se cestou konfliktu s těmi, kdo byli u moci.“ („Выскользнув из пелен социалистического реализма, мы обратились к абстрактному искусству, поскольку видели в нем абсолютную форму отказа от художественной рутины. [...] Становясь абстракционистом, художник противопоставлял

rozvržení čtyřhranného prostoru plátna vymezeného také svou myšlenou přední stranou, plochou, svým povrchem, který se pro Bulatova stává rozhodujícím ve vztahu mezi prostorem umění na jedné straně a sociálním prostorem na straně druhé. V Bulatovových abstraktních dílech z druhé poloviny šedesátých let začíná být zřetelně zjevná skutečnost, že: „Opozice prostor vs. povrch odpovídá pro Bulatova opozici život vs. smrt.“²⁰ (GROYS 1986: 335) Obraz a jeho prostor proto není pro Bulatova pouze dvourozměrnou plochou plátna ohraničenou čtyřmi hranami, na nichž je plátno napjato. Je pro něj v první řadě osobitým, minimálně trojrozměrným prostorem (definovaným nejen svou výškou a šířkou, ale také hloubkou) se svými zákonitostmi a pravidly, s vlastní sémantikou těchto zákonitostí a pravidel. A v nemalé míře je také partnerem k rozhovoru – tím nevhodnějším a nejdůvěrnějším, jenž odpovídá na otázky pouze tehdy, jsou-li správně pokládány: „Práce s obrazem je dialogem. Není třeba napovídat, vnučovat se. Je třeba pozorně poslouchat, nebo spíše vidět, co odpovídá partner. Obraz ukazuje, jak vypadá to, co chci pochopit.“²¹ (BULATOV 2009: 27)

Bulatovův respekt k obrazu je v podstatě tímž respektem, jaký jsme nacházeli u Někrasovova, je obdobou jeho respektu k řeči, k tomu, co chce, k tomu, jaká je, což jsou slova, která zde můžeme parafrázovat: obraz, jaký je, obraz, co chce. Bulatov se nesnaží násilně vtrhnout do prostoru obrazu. Pokouší se především divákovi citlivě naznačit, že v případě obrazu se jedná o prostor zcela zvláštní, který je principiálně jiný než sociální prostor, v němž se divák zákonitě nachází, když se na obraz dívá, protože, jak říká Bulatov: „Jsem přesvědčen, že se nemůžeme najednou nacházet v prostoru naší existence a v prostoru umění.“²² (BULATOV 2009: 55) Prostor obrazu je divákovi zapovězen, stejně jako věcem, respektive zobrazením z prostoru obrazu je zapovězen ten

себя обществу, его казенной идеологии, шел на конфликт с властью имущими.“) (URALSKIJ 1999: 70, 71)

²⁰ „Оппозиция пространство vs. плоскость соответствует для Булатова оппозиции жизнь vs. смерть.“

²¹ „Работа с картиной – это диалог. Не надо подсказывать, не надо навязывать. Надо внимательно слушать, вернее видеть, что тебе отвечает собеседник. Картина показывает, как выглядит то, что я хочу понять.“

²² „Я убежден, что мы не можем одновременно находиться в пространстве нашего существования и в пространстве искусства.“

divákův. Vzájemná nezrušitelná neslučitelnost prostoru umění, tj. prostoru obrazu a prostoru sociálního, reálného, životního divákova prostoru vrcholí v Bulatovových obrazech z devadesátých let. Jako doslova emblematický příklad mezi nimi působí obraz *Pryžok* (Skok, 1994), na němž se jakoby z hlubokého prostoru obrazu pokouší do reálného prostoru vyskočit s fotorealistickou přesností zobrazená postava. Ta se však zcela přirozeně ve svém energickém skoku tříští o plochu plátna – místa dotyku s plochou plátna jsou vyznačena křiklavě červenou barvou, stejně jako horizontálně vedená bariéra, o níž se skokan opírá a kterou chce přeskočit směrem ven z obrazu. Červená barva se v tomto a dalších obrazech daného cyklu neasociuje s komunistickou ideologií, jako v dřívějších Bulatovových pracích, je to především barva antiprostorová, barva jinak neviditelné plochy hranice, o níž by se stejně jako skokan rozbil také divák, který by se pokoušel o skok v opačném směru než hrdina obrazu, tj. dovnitř, do hloubky obrazu, v které se rozprostírá pozvolně zvlněná krajina, jejíž horizont je zastíněn bariérou.

Vraťme se však ještě k raným Bulatovovým pracím. Bulatov už v nich vytyčuje hranice a meze dvou principiálně protikladných prostorů, a poukazuje na švy a průrvy, které je spojují. Tak obraz *Pejzaž. Zeljonnyje sosny* (Krajina. Zelené borovice, 1964) tvoří zelená drapérie, jež se krabatí v temných odstínech zeleni a modři kamsi do vzdálené hloubky obrazu, jakoby jím byla pohlcována, zatímco divák se skrze spleť látky nebo větvení borovic nemůže prodat. A přece ho Bulatovovy průrvy doslova zvou, o čemž svědčí dva obrazy s názvem *Razrez* (Řez, 1965 a 1965-66), na nichž z temnoty v diagonále vystupují polooblouky teplého jasného světla. Řadu abstraktních děl uzavírají dva obrazy, dva protiklady, jakési negativy s názvy *Gorizontal I* (Horizontála I, 1966) a *Gorizontal II* (Horizontála II, 1966), jejichž středem od kraje ke kraji prochází tenká horizontální linka – vlastní horizont obrazu, který jej zároveň púlí na spodní a vrchní část a který představuje nejaktivnější centrum obrazu. Obraz se pro Bulatova stává přesně konstruovaným, geometrickým prostorem, který se skládá ze dvou podstatně rozdílných elementů, jimiž jsou: „...předmětný povrch a zároveň jistý potenciální povrch. [...] Jako potenciální povrch obraz poskytuje

možnost vybudovat určitý prostor na druhé straně svého povrchu.²³ (BULATOV 2009: 28) Prostor na druhé straně povrchu je potenciálně minimálně stejně hluboký a rozlehlý jako ten, z něhož se na něj dívá divák.

Obraz je pro Bulatova něčím na způsob okna (viz BULATOV 2009: 35), jehož průzračné sklo, kterého si obvykle téměř nevšímáme, nás jednou pro vždy dělí od prostoru, jenž se za ním rozprostírá do téměř nekonečné hloubky²⁴ (právě o toto pomyslné sklo jako by se byl rozbil zmiňovaný skokan): „Vzhledem ke své podstatě prostor odmítá vše konečné, ohraničené. Jeho ideálem je nekonečno a právě k němu míří.“²⁵ (BULATOV 2009: 23) Stačilo by proto okno otevřít, a to, co je za ním, by se najednou stalo alespoň zdánlivě dosažitelným – zdůrazněme však, že pouze zdánlivě, protože sotva někdo bude skákat z okna, aby se dotkl toho, co je za ním, stačí však pouhé zdání, že otevřený prostor je nám na dosah ruky, ačkoli reálně není možné se jej dotknout.

Bulatovovy obrazy jsou tvořeny nejen povrchem, který si můžeme představit jako zmíněné okenní sklo, ale také na jedné straně tzv. hlubokým prostorem, který se odvíjí do nekonečné hloubky obrazu, do míst za sklem, skrze něž se divák dívá do dálky, a na straně druhé tzv. vysokým prostorem, který naopak směřuje od povrchu, od plochy obrazu k divákovi, který se na něj mnohdy doslova valí a který je prostorem, v němž se nachází sám divák, který je prostorem před oknem, před sklem tohoto okna. Poslední nedílnou součástí konstrukce Bulatovova obrazu tvoří vlastní světlo obrazu (viz BULATOV 2009: 64), které vyzařuje z oné propastné hloubky.

²³ „...предметная поверхность, и одновременно некое потенциальное пространство. [...] В качестве потенциального пространства картина предоставляет возможность построить некое пространство по ту сторону ее поверхности.“

²⁴ Dojem okna a jeho průzračného skla Bulatov bezprostředně realizuje v obraze *Ně prisloňat'sja* (Neopírejte se, 1987), který nejen svým rozvržením na výšku připomíná okno vagónu ruského metra. Jsou to především slova napsaná na skle přes pomyslný horizont zobrazené přírody, která diváka obrazu nutí cítit se cestujícím metra, na jehož dveřích s podlouhlými okny stojí zákaz NEOPÍREJTE SE, který v momentech, kdy metro vyjíždí z tunelu na povrch dává cestujícímu jasně najevo, kde je uzavřen a že krajina ubíhající za okny je mu jednou pro vždy odepřena, neboť se rozprostírá daleko za sklem.

²⁵ „В силу своей природы пространство отрицает все оконченное, ограниченное. Его идеал – бесконечность, и оно стремится к ней.“

Jako jsme se při charakteristice Někrasovova prostoru odvolali na slova Bulatova, můžeme nyní naopak k popisu Bulatovova prostoru použít slov Někrasova, který o něm píše: „Bulatovův *prostor* se snad v určitých aspektech může shodovat s Malevičovým *bílým nic* a něčím mu může být i zavázán, ale celkově je přece jen z hlediska svého původu jiný – není tolik metafyzický a spekulativní. Je nabytý a prožitý v obraze, je napracovaný emocionálně i malířsky, konkrétně.“²⁶ (NĚKRASOV 2006: 38) Odkaz Bulatova k Malevičovi, jeho vymezení se vůči Malevičově metafyzickému rozměru prostoru obrazu, vyjadřuje také následující Někrasovova báseň, která je Bulatovovi věnována:

вот

и весь белый свет
без секретов

либо

либо весь этот свет
белый

сплошной
целый
большой белый секрет

так
интересно

(NĚKRASOV 2002: 95)

I tato báseň se odvíjí z jediného slova (z ukazovací částice „vot“), které generuje další souzvuky a významy. Toto prosté slovo se stalo také Bulatovovým slovem bezprostředně ukazujícím na viděné, na to, co se nachází před divákem, na obraz, na jeho vnitřní prostor. Je však zároveň slovem vyjmutým právě z divákova sociálního prostoru. A po tomto slovním gestu, které si můžeme představit jako nataženou ruku s napjatým ukazováčkem namířeným na pozorovaný předmět, následují v Někrasovově básni útržky myšlenek, které jsou ve své valné míře uzavřeny v tichu vlastní divákovy mysli, a pouze část se jich

²⁶ „Пространство Булатова в каких-то аспектах, наверно, может совпасть с белым ничто Малевича и кое-чем быть ему обязанным, но вообще оно все-таки иное по природе и происхождению – не столь метафизично, не умозрительно. Слишком нажито и прожито в картине, наработано эмоционально и живописно, конкретно.“

prodírá na povrch a hlasitě zaznívá do prostoru. Takové útržky myšlenek diváka nevyhnutelně napadají při pohledu na Bulatovy obrazy a uzavírají se prostým konstatováním zdůrazněným svým rozložením do dvou veršů: „tak / интересно“ („tak / zajímavé“). Bulatovův prostor obrazu jako bílé světlo, vyzařující odkudsi z velmi vzdálené a snad i nekonečné hloubky, jako bílé světlo bez tajemství, což je jeden z podstatných momentů, které staví Bulatova proti Malevičovi. Neboť prostor, z něhož zmíněné světlo vychází je prostorem zcela konkrétním, fyzicky přítomným, modelovaným autorem tak, aby do něj divák mohl, ne-li přímo vstoupit, tak alespoň nahlédnout a přitom si uvědomit, že do něj vlastně z jeho i své vlastní podstaty vejít nedokáže, nemůže a dokonce snad ani nesmí. Rozdíl mezi prostorem v Bulatových a Malevičových (suprematistických) obrazech nespočívá pouze v charakteru prostoru, jenž Malevič svým „bílým nic“ v podstatě ruší.²⁷ Spočívá v samotném vztahu k problematice prostoru. Jak jsme viděli, pro Bulatova je prostor hlavním aktérem jeho díla, to on formuje veškeré vztahy, které se rozhrávají na plátně, to on dává vzniknout konkrétním předmětům. V Malevičových obrazech jsou to naopak předměty, z kterých se jakoby mimochodem rodí prostor, který je ve své krajní podobě – v Černém čtverci (1915) – sám roven předmětu. Bulatov tento Malevičův vztah k prostoru vyjadřuje slovy: „...prostor u Maleviče je zvláštní, je určený a konstruovaný výhradně předměty. Sám zůstává lhostejným k tomu, co se s těmito předměty děje. Právě v této lhostejnosti prostoru se projevuje Malevičova lhostejnost k němu.“²⁸ (BULATOV 1983: 29) Můžeme proto říct, že Malevičův prostor je pasivní, zatímco Bulatovův aktivní a také zcela konkrétní, jak jej charakterizoval Někrasov.

²⁷ Požadavek na zrušení trojrozměrného prostoru čteme již v přípravě suprematistické opery *Pobeda nad solncem* (Vítězství nad sluncem, 1913), na níž se podíleli A. Kručonych jako autor textu, M. Maťušin jako autor hudby a K. Malevič jako autor dekorací (viz ĐOGOŤ 2002: 34).

²⁸ „...пространство у Малевича особое, оно определяется и конструируется только предметами. Само же оно остается безучастным к тому, что с этими предметами происходит. Вот в этой безучастности пространства и сказывается малевичевская безучастность к нему.“

Konceptualismus jsme definovali také jako směr, v němž se zdůrazňuje a vyhrocuje oboustranný vztah mezi autorem a recipientem, v němž je tento vzájemný vztah jedním z ústředních prvků, které spoluvytvářejí dílo jako celek. Roli obrazu v současnosti, kdy se může zdát, že obraz jako médium výtvarného umění je překonán²⁹, Bulatov spatřuje právě v tematizaci tohoto vztahu, v aktivním zapojení diváka do obrazu: „Dát divákovi možnost ocitnout se v jiném prostoru než je ten, ve kterém se nachází fyzicky, konkrétně *nedívat se*, ale *ocitnout se* v jiném prostoru – to je úkol současného obrazu, jak ho chápu já. Potom se prostor stane smyslem a obsahem obrazu, hrdinou se stane divák a vyobrazené předměty budou hrát vedlejší roli, budou pomáhat nebo překážet divákově pohybu v jeho prostoru.“³⁰ (BULATOV 2009: 35).

Otázka prostoru, který je vlastním obsahem obrazu, je také otázkou hranic tohoto prostoru, které jej pevně vymezují. Nemůžeme se spokojit pouze s konvenčním rámem obrazu, se čtyřmi stěnami, na něž je plátno napnuto. Otázka hranic prostoru obrazu, je také otázkou hranic sociálního prostoru, neboť tyto dva světy jsou přímými sousedy, hraničí spolu, dělí se o jednu společnou mez, o které Bulatov prohlašuje: „Jak si dnes uvědomuji, vždy jsem se zabýval hranicí mezi prostorem umění a sociálním prostorem, protože prostor našeho života je převážně sociální. [...] Hranice mezi prostorem umění a sociálním prostorem je pohyblivá, proměnlivá, ale není ji možné zrušit.“³¹ (BULATOV 2009: 48-49) Otázka hranic je také otázkou vztahu mezi autorem a divákem, mezi nimiž jako

²⁹ Roli obrazu a malířství v současném výtvarném umění je věnováno například dvojčíslo časopisu *Chudožestvennyj žurnal* (Umělecký časopis 2002/43-44), které zahajuje skeptické tvrzení Dmitrije Gutova: „Jestli dnes existuje něco ubohého, co nikdo nepotřebuje, co je nesmyslné a zbytečné, tak je to malířství.“ („Если есть сегодня что-нибудь жалкое, никому не нужное, бессмысленное и бесполезное, то это живопись.“) (GUTOV 2002: 7)

³⁰ „Дать зрителю возможность ощутить себя в ином пространстве, чем то, в котором он находится физически, именно *не рассматривать*, а *оказаться* в другом пространстве – вот задача современной картины, как я ее понимаю. Тогда пространство становится смыслом и содержанием картины, героем станет зритель, а изображенные предметы будут играть подсобную роль, помогая или мешая движению зрителя в ее пространстве.“

³¹ „Моим делом, как я сейчас его понимаю, всегда была граница между пространством искусства и социальным пространством, потому что пространство нашей жизни преимущественно социальное. [...] Граница между пространствами искусства и социума подвижна, изменчива, но неотменима.“

by najednou žádná hranice nestála, neboť se oba nacházejí ve společném sociálním prostoru, oba se nacházejí na druhé straně, než na které se nachází sám obraz a prostor umění, jen s tím rozdílem, že autor jednoznačně a mnohdy také imperativně zadává situaci, již divák musí pokorně následovat. Autor není ani tak tím, kdo vymezuje hranice prostoru umění a sociálního prostoru, ty existují nezávisle na něm, jsou vždy přítomné, autor je musí nacházet a poté je činit pro diváka viditelnými. Bulatov v rozhovoru pro časopis *Itogi* cituje definici konceptuálního umělce podle Ilji Kabakova: „Konceptuální umělec nemaluje na plátně, ale na divákovi.“ A doplňuje k ní upřesnění, jež zaznělo z úst Vsevoloda Někrasova: „...příčemž divák se nesmí umazat.“³² (BULATOV 2009: 117) Konceptuální umělec není násilným manipulátorem, je pouze tím, kdo určuje hru, podobně jako to činí autor konkrétní poezie, autor Gomringerových konstelací. Tak jako Někrasov pečlivě vymezoval prostor stránky básně – přesně seříznutou hranou stránky nebo tenkým rámečkem – Bulatov zviditelňuje tyto meze nejen na okrajích obrazu, které jsou jednou pro vždy dány jeho „zarámováním“, zviditelňuje je především na samotné ploše obrazu. Jestliže v malířství první avantgardy rám ztratil svůj původní význam vydělující obraz z objektivní skutečnosti, ze sociálního, žitého prostoru, protože právě to byl prostor, do něž chtěla avantgarda vstoupit, jestliže se na počátku 20. století proto rám stal anachronismem, na což upozorňuje Josef Vojvodík (viz VOJVODÍK 2008: 198), je nyní, v tvorbě druhé avantgardy, v tvorbě konceptuálního umění naopak absolutizován. Nejen že „rámuje“ obraz po jeho stranách, „rámuje“ také jeho plochu, neboť, jak jsme již řekli, není ani tak rámem obrazu, jako spíše okenním rámem, jenž obraz zároveň „zasklívá“. Bulatov diváka vede k uvědomění si rozdílu mezi statickou plochou a dynamickou prostorovostí obrazu. Protože pomyslné okenní sklo při pohledu skrze zavřené okno obvykle nevnímáme, není-li příliš špinavé, k čemuž naše oko postupně přivyká, stává se právě úkolem autora upozornit na něj, strhnout na něj divákovu pozornost – třeba tím, že se dotkne skla a zanechá na něm viditelný otisk, jenž nepatří ani do prostoru za sklem, ani před ním, náleží pouze jejich společné hranici, sklu.

³²„Художник-концептуалист красит не по холсту, а по зрителю. [...] при этом зритель должен остаться неиспачканным.“

Tak se například lyžař ze stejnojmenného obrazu (*Lyžnik*, 1971-1974) vzdaluje od diváka do perspektivně ubíhající bílé hloubky, do jakéhosi aktivního, vše pohlcujícího centra obrazu, na jehož plochu jako by byla položena neprostupná a opět agresivně červená mříž, která divákovi nedovoluje do obrazu vstoupit, která mu zřetelně dává najevo, kde je jeho místo – odsuzuje jej k přebývání v jeho sociálním prostranství: „...obraz zakazuje pohyb, zastavuje, zviditelňuje hranici, nutí ostře prožívat pobyt v jakési 'kleci' [...], to jest jedná zcela represivně.“³³ (JEROFEJEV 2006: 11) Odsouzení diváka k doživotnímu pobytu v jakési kleci na druhé straně vede také k pokusům o proražení mříží, k pokusům uniknout na svobodu. Andrej Jerofejev ve stati o Eriku Bulatovovi cituje jeho slova: „Já jsem asi umělcem jednoho tématu, tématu průrvy, tématu svobody.“³⁴ (JEROFEJEV 2006: 11) A právě v těchto pokusech o vysvobození se z cely do hry vstupuje otázka pečlivého konstruování obrazu v jeho prostorovosti: „Opakuji, že jsem vždy chtěl vybudovat prostor obrazu, který by se odvíjel do obou stran od povrchu: jak k divákovi, tak do hloubky obrazu. A tady se pro mě ukázalo nevyhnutelným slovo.“³⁵ (BULATOV 2009: 42) Osvobozující roli hrají v Bulatovových obrazech ovšem pouze slova vlastní. Ne všechna Bulatovem zobrazená slova jsou však slovy vlastními – v jeho obrazech se v neménší míře objevují také slova cizí, jež plní zcela protikladnou úlohu. Co konkrétně Bulatov rozumí pod slovy vlastními a cizími, se pokusíme osvětlit v následujících kapitolách.

5.2 Slovo v obraze

V otázce přítomnosti slova v obraze Natalija Zlydněvová navrhuje rozlišovat mezi jeho implicitní a explicitní verbalitou (viz ZLYDNĚVA 2008: 63-76). Pod implicitní verbalitou Zlydněvová rozumí rétorický prvek, který je vlastní

³³ „...картина запрещает движение, останавливает, делает видимой границу, заставляет остро переживать пребывание в некоей 'клетке' [...], то есть действует весьма репрессивно.“

³⁴ „Я, наверное, художник одной темы, темы прорыва, темы свободы.“

³⁵ „Повторяю, я всегда хотел построить пространство картины, которое развивалось бы в обе стороны от поверхности: и к зрителю, и в глубину картины. Вот тут мне оказалось необходимым слово.“

jakémukoli obrazu a také skutečnost, že: „Němé umění obrazu může mít za následek slovo nejen v plánu vyvolání obrazu, ale také v plánu recepce: aniž by měl obraz vlastní popisný jazyk, je implicitně verbální ve smyslu potenciálních verbálních komentářů a literárních asociací ideálního diváka.“³⁶ (ZLYDNĚVA 2008: 64) Explicitní verbalita znamená bezprostřední, doslova fyzickou přítomnost slova v obraze, která, jak oprávněně připomíná Zlydněvová, byla až na výjimky spojena s písemnou formou slova. Na daném místě se budeme soustředit právě na explicitní verbalitu v obraze – na explicitní verbalitu v její písemné podobě.

Již výše jsme uvedli, že Bulatovovo slovo není do obrazu zaváděno, aby vyprávělo, že naopak slouží ke zdůraznění vizuálních možností obrazu, ale také vizuálního potenciálu samotného slova. Bulatovovo slovo v obraze je konkrétním, doslova předmětným slovem, slovem, jakým ho chtěli mít právě konkrétní básníci. Bulatovovo slovo v obraze vystupuje jako rovnoprávný prvek spolu se všemi ostatními zobrazenými předměty: „Mám na mysli pouze takové slovo, které existuje ve společném prostoru obrazu jako účinkující postava, hrdina, který má stejná práva jako jakýkoli v obraze zachycený předmět. Slovo jako zobrazení a jeho vztah s obrazem.“³⁷ (BULATOV 2009: 61) Proto, díváme-li se na Bulatovy obrazy, přestává být podstatná otázka umění číst, otázka znalosti písma a jazyka, z něhož zobrazená slova pocházejí a v němž jsou napsána.

Bulatovova slova jsme rozdělili na slova cizí a slova vlastní. Předdeslali jsme také, že v obraze hrají zcela protikladné úlohy především proto, že pocházejí z naprosto různých sfér. Podívejme se proto nyní podrobněji na to, jaká jsou tato slova, jaké si kladou cíle a jak fungují v obraze spolu s dalšími zobrazeními neverbálního charakteru.

³⁶ „Немое искусство изображения чревато словом не только в плане порождения образа, но и в плане рецепции: не обладая собственным языком описания, изображение имплицитно вербально в смысле порождения вербальных комментариев и литературных ассоциаций идеального зрителя.“

³⁷ „Я имею в виду только то слово, которое существует в едином пространстве картины как действующее лицо, персонаж, имеющий такие же права, что и любой изображенный в картине предмет. Слово как изображение и его отношение с картиной.“

5.2.1 Cizí slovo

Pod cizím slovem Bulatov rozumí slovo, „...které existuje ve vnějším prostoru, vně mě, nezávisle na mém vztahu k němu. Cizí slovo je vždy zakotveno v sociálním prostoru. Patří mu a vyjadřuje jeho charakter, jeho vlastnosti. Cizí slovo je vždy připoutáno k době a místu.“³⁸ (BULATOV 2009: 74) A jedině v tomto ohledu je možné přijmout výše uvedené tvrzení Viktora Pivovarova o Bulatovově zavedení času nebo také doby do prostoru. Čas je do prostoru obrazu uváděn slovem, cizím slovem, které je ze své podstaty vždy dobové a místní, které je vždy situativní a kontextuální. Takovými dobově a místně určenými slovy, která jednou pro vždy patří sociálnímu prostoru, jeho každodenní realitě, jsou v Bulatovových obrazech nejrůznější ideologická hesla, příkazy, zákazy a upozornění, která určovala, vymezovala a deformovala životní prostor sovětského občana. V této soustředěnosti na cizí slovní projev se Bulatovova tvorba přibližuje soc-artu³⁹, směru, který musíme chápat spíše jako obdobu

³⁸ „...которое существует во внешнем пространстве помимо меня, независимо от моего к нему отношения. Чужое слово всегда закреплено в социальном пространстве. Оно ему принадлежит и выражает его характер, его свойства. Чужое слово всегда прикреплено к времени и месту.“

³⁹ O vzniku termínu soc-art jeho autoři Vitalij Komar a Alexandr Melamid píší: „V šedesátých letech jsme své společné věci nazývali ‘retrospektivismem’ [...] Potom jsme se začali bavit o slovech, která již nekončila na ‘ismus’, ale na ‘art’. ‘Sov-art’ se blížilo k dokonalosti, ale bylo v něm něco sovího, něco jako ‘strkat’ nebo ‘zalhat’. ‘Kom-art’ připomínalo příjmení pouze jednoho z nás. Slovo ‘soc-art’ jsme vymysleli, napovídali v zasněženém dřevěném klubu kousek za Moskvou, když jsme se hřáli vodkou a připravovali výzdobu pionýrského tábora kvýročnímu létu roku 1972. Týž den jsme tohle slovo s vykřičníkem napsali štětcem na levný červený satén zubním práškem zředěným lepidlem ve stylu všem známých hesel. A i když se ‘socart’ vyslovovalo plynule jako jedno slovo, napsali jsme ‘soc-art’ s pomlčkou, jako se psal ‘pop-art’, ‘op-art’ a podobné termíny v sovětských knížkách kritizujících modernismus.“ („В шестидесятых мы называли свои совместные вещи ‘ретроспективизмом’ [...]. Потом мы начали обсуждать слова, оканчивающиеся уже не на ‘изм’, а на ‘арт’. ‘Сов-арт’ приближалось к совершенству, но было в нем что-то совиное, что-то вроде ‘совать’ или ‘соврать’. ‘Ком-арт’ напоминало фамилию только одного из нас. Слово ‘соц-арт’ мы придумали, наговорили в занесенном снегом дощатом подмосковном клубе, когда, согреваясь водкой, готовили оформление

amerického pop-artu než jako přímou reakci na něj, než jako pokus o dialog s ním.

Soc-art stejně jako pop-art konfrontuje spotřební oblast, oblast konzumu s oblastí umění, a to i přesto, že: „...v SSSR chybí ten fundamentální zlom mezi 'vysokým' a komerčním uměním, který byl pozadím pop-artu 60. let.“⁴⁰ (GROYS 1986: 33) jak tvrdí Boris Groys. Podstatný rozdíl mezi sovětským soc-artem a americkým pop-artem proto spočívá v tom, co je člověku v každodenním životě opakovaně předkládáno ke konzumaci. Na místo americké coca-coly a hamburgerů, respektive jejich obrazů, jsou to v sovětské realitě především slova, která jakoukoli fyzicky přítomnou realitu suplují, rozumějme nikoli reklamní slogany, ale slova ideologická, která jsou často doprovázena také sovětskou symbolikou. Ta jako by byla jediným dostupným a také jediným povoleným spotřebním zbožím. V Sovětském svazu tak namísto ostrého zlomu mezi „vysokým“ a komerčním uměním existoval neméně výrazný zlom mezi „vysokým“ a ideologickým státním uměním.

Bulatova se soc-artem sblíží pouze skutečnost využívání týchž „předmětů“ reprezentujících sovětskou, vnější, sociální realitu – využívání ideologických hesel a emblémů státní moci. Zatímco autoři soc-artu hrají především roli provokátora, který demaskuje všudypřítomný ideologický a téměř hypnotický stav tím, že soustředí veškerou divákovu pozornost na vyhoceně absurdní konfrontaci dvou zcela protikladných na obraze zachycených předmětů – jako například v realistickém, nebo doslova socrealistickém vyobrazení Stalina laskaného obnaženou kráskou na plátně Vitalije Komara a Alexandra Melamida *Rožděnije socialističeskogo realizma* (Zrození socialistického realismu, 1982-1983) – Bulatov proti sobě staví samu ideologii (ideologizovaný prostor) a prostor obrazu, jež je jí principiálně

пионерского лагеря к юбилейному лету 1972 года. В тот же день это слово с восклицательным знаком мы написали на дешевом красном сатине, щетинной кистью разведенным на клею зубным порошком в стиле всем известных лозунгов. И хотя 'соцарт' произносилось плавно, в одно слово, мы написали 'соц-арт' через дефис, как писались 'поп-арт', 'оп-арт' и т. п. термины в советских книжках с критикой модернизма.“ (cit. podle: CHOLMOGOROVA 1994: nestránkováno)

⁴⁰ „...в СССР нет того фундаментального разрыва 'высокого' и коммерческого искусства, который служил фоном поп-арта 60-х годов.“

zapovězen. Bulatov divákovi prezentuje drama dvou realit, dvou prostorů – sociálního a uměleckého, jak oprávněně upozorňuje Olga Cholmogorovová (viz CHOLMOGOROVA 1994: nestránkováno). S ohledem na tato slova bychom mohli říct, že autoři soc-artu divákovi naopak předkládají drama dvou principiálně protikladných objektů v jediném prostoru, v prostoru umění, jejichž střet zde divák v žádném případě neočekává. Za základní postup soc-artu proto můžeme označit parodii, ironii – cizí slova a předměty zde fungují ve smyslu, v jakém o parodii v literatuře v souvislosti s romány Dostojevského hovoří Michail Bachtin: „Autor zde stejně jako ve stylizaci promlouvá cizím slovem, ale narozdíl od stylizace zavádí do tohoto slova intenci, která je zcela opačná než cizí intence. Druhý hlas, který se zabydlel v cizím slově se zde nevraživě střetává s jeho původním majitelem a nutí jej sloužit zcela opačným cílům.“⁴¹ (BACHTIN 2000: 90) Tento moment zcela chybí v tvorbě Erika Bulatova, který se nesnaží do cizího slova vpravit svůj vlastní hlas, který naopak nechává cizí slovo promlouvat jeho vlastním jazykem – jazykem cizím a protikladným jazyku obrazu, jeho nekonečné hloubce a prostorovosti. Cizí slovo proto v Bulatovově obrazech hraje vždy především roli bariéry, hranice, meze na způsob mřížoví vztyčeného v obraze *Lyžař* na způsob červené stuhy se zlatými pruhy v obraze *Gorizont* (Horizont, 1971-1972), která obraz doslova přepásává, jako by z něj dělala dárkové balení.

Na obraze *Horizont* je zachycena skupina lidí na pláži, která je k divákovi otočena zády a odchází, vzdaluje se mu do hloubky obrazu, jako by mířila k horizontu, který se nachází v přesném středu, v aktivním centru obrazu, jak píše Někrasov (viz NĚKRASOV 2006: 41). Tento horizont je však doslova zastíněn útočně červenou stuhou se zlatým lemováním, která podle slov Bulatova představuje: „...univerzální obraz sociálního horizontu, který nám zakrývá ten přírodní...“⁴² (BULATOV 2009: 57) Stuha se nenachází v hloubce obrazu jako horizont vytyčený nekonečnou dálkou obzoru, ale právě na jeho povrchu, na jeho dvourozměrné ploše, za kterou není divákovi dáno vstoupit, která je mu

⁴¹ „Здесь автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но, в отличие от стилизации, он вводит в это слово интенцию, которая прямо противоположна чужой интенции. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям.“

⁴² „...универсальный образ социального горизонта, закрывающего от нас природный...“

zapovězena dvojnásobně tím, že horizont pro Bulatova tvoří hranici materiálního prostoru a „...obraz – to je cesta za horizont.“⁴³ (BULATOV 2009: 87)

Vraťme se k otázce, odkud se v Bulatovových obrazech berou cizí slova. Řekli jsme, že jsou to slova sociálního prostoru, jsou to často velmi banální slova, slova rozpoznávaná na první pohled, slova všem velmi dobře známá. Známa jsou ovšem nejen svými významy, ale také svou vizuální podobou, svou formou, svým tvarem – svou typografickou prostotou. Bertrand Lorquin ve své biografické stati o Bulatovovi píše, že: „Erik Bulatov byl zcela uchvácen železničními plakáty. [...] Erik podobně jako entomolog, který sbírá vzácný hmyz, sebral celé album různých vývěsek a plakátů. Jejich písemné kompozice pro něj měly takový význam jako kdysi ikony pro věřící. Zdálo se, že díla nemají autora a existují sama o sobě.“⁴⁴ (LORQUIN 2006: 17-18) V Bulatovových obrazech se často objevují napomenutí důvěrně známá z nádraží, která cestující upozorňují například na nebezpečí pádu do kolejí, zakazují jim přecházení přes koleje mimo podchody a vyznačená místa, varují je před stáním na okraji nástupiště atd. Podstatná však nejsou ani tak sama slova s jejich sémantickou stránkou, jako spíše jejich principiální nijakost, anonymnost autora, která z nich činí ničí majetek – majetek, který tudíž zároveň patří všem, který je právě majetkem myšleného sovětského sociálního vědomí, s nímž Bulatov pracuje v první řadě: „Autorem slov, která jsem používal ve svých obrazech, takových jako ‘VÍTEJTE’, ‘VSTUP – VSTUP ZAKÁZÁN’, ‘SLÁVA KSSS’ aj., byl náš sovětský sociální prostor...“⁴⁵ (BULATOV 2009: 74) Anonymnost slova, která zároveň zdůrazňuje skutečnost, že zapsaná, respektive vyobrazená slova mohou náležet komukoli, je Bulatovem posilována také jejich (typo)grafickou podobou, kterou jsme označili za principiálně nijakou. Bulatov záměrně volí typ písma, který je zbaven jakékoli

⁴³ „...картина – это путь за горизонт.“

⁴⁴ „Эрик Булатов был пленен железнодорожными плакатами. [...] Эрик, подобно энтомологу, коллекционирующему редких насекомых, собрал целый альбом различных объявлений и плакатов. Их шрифтовые композиции имели для него такое же значение, как когда-то иконы для верующих. Казалось, эти произведения не имели автора и существовали сами по себе.“

⁴⁵ „Автором слов, которые я употреблял в своих картинах, таких как ‘ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ’, ‘ВХОД – ВХОДА НЕТ’, ‘СЛАВА КПСС’ и др., было наше советское социальное пространство...“

ornamentálnosti, jež by mohla znesnadňovat nebo zcela bránit okamžitému přijetí slovního sdělení v jeho vizuální podobě. Slova v jeho obrazech mají jednoduchou typografickou podobu jako na sovětských plakátech, které měly být srozumitelné všem bez rozdílu. Tato slova jsou zbavena jakékoli prostorovosti, jsou plochá, dvourozměrná. Na jedné straně proto stojí známost a blízkost graficky znázorněného slova, na straně druhé zároveň naprostá sekundárnost jeho významové stránky. Slova v Bulatovových obrazech nejsou ilustrací k tomu, co je zachyceno na obraze, což ještě zřetelněji uvidíme v případě užití vlastních slov. Sama jsou zobrazením, sama jsou obrazem, akcentují tradičně upozadovanou autonomii písemného záznamu, který se zde ostře vymaňuje z područí znějících slov. Proto se otázka možnosti přečíst jejich sdělení, otázka nutnosti znát jazyk, v němž jsou napsána, znát jeho abecedu, ukazuje být naprosto podružnou. Bulatov k tomu v rozhovoru pro časopis *Dessillusionist* podotýká: „Zdálo by se, že je hloupé, když žiju ve Francii, malovat obrazy z ruských slov. Dělán to však proto, že tento jazyk znám a cítím, vyjadřuje to, co chci říct. Pro mě je velmi důležité, aby se tyto texty vnímaly jako vizuální obraz, nemají být vnímány jako ilustrace k nějakým významům. Proto mě zajímá chování slova, jeho pohyb v prostoru. Jak samo sebe objasňuje. Cizinec, protože nezná smysl slov, vidí tento obraz rychleji a snadněji.“⁴⁶ (BULATOV 2009: 127-128). Aniž by cizinec ovládal ruský jazyk s jeho abecedou, je i jemu typografická podoba slov blízká svou jednoduchostí – neznalost významu strhává pozornost k jejich vizuálním kvalitám a ještě více podtrhuje roli mřížoví, kterou cizí slova v Bulatovových obrazech hrají.

Aniž bychom byli s to přečíst nápisy z obrazu *Vchod – vchoda nět* (Vstup – vstup zakázán, 1974-1975), které představují jediný zobrazený předmět na jinak bílém (nabíleném) plátně, je zjevné, že horizontální červený nápis, který jako by ležel na ploše obrazu, nám do něj zabraňuje vstoupit. Zatímco modré nápisy,

⁴⁶ „Казалось бы, глупо, живя во Франции, писать картины из русских слов. Но я это делаю, потому что этот язык знаю и чувствую, он выражает то, что я хочу сказать. Для меня очень важно, чтобы эти тексты воспринимались как зрительный образ, они не должны восприниматься как иллюстрация к каким-то смыслам. Поэтому меня интересует поведение слова, его движение в пространстве. Как оно само его объясняет. Иностранец, не зная смысла слов, видит этот образ быстрее и легче.“

kteřé po stranách perspektivně ubíhají k předpokládanému centru obrazu, jako by vyznačovaly pomyslnou chodbu, do níž je v souvislosti s předchozím nápisem-závorem vstup zakázán. Ačkoli se tato interpretace opírá také o významovou stránku zobrazených slov – „závoru“ tvoří nápis VSTUP ZAKÁZÁN, zatímco „chodba“ je po obou stranách vystavěna slovem VSTUP – je čitelná i bez čtení významů zobrazených slov. Bulatov si na jedné straně samozřejmě pohrává s absurditou sovětských povolení a zákazů, na straně druhé, která se nám zdá být podstatnější, demonstruje svou myšlenku o nemožnosti vstoupit do prostoru obrazu (modelovaného pouze slovy v jejich typografické strohosti), která je zároveň nemožností vystoupit z něj. Slovo VSTUP na levé straně směřuje do centra obrazu, zatímco totéž slovo na pravé straně směřuje ven z něj – jedno se od plochy odráží, druhé na ni naráží, protože: „Povrch obrazu je mezi jeho vlastní moci.“⁴⁷ (BULATOV 2009: 72)

Podobnou situaci opírající se pouze o slovní sdělení nacházíme také v obraze *Stoj – idi* (Stůj – jdi, 1975), v němž se realizují naprosto protikladné intence – příkaz stát proti příkazu jít. Prostor obrazu se ještě výrazněji než v předchozím příkladu rozpadá na několik vrstev, které se vzájemně překrývají. V první vrstvě, která téměř vystupuje z plochy obrazu ve směru k divákovi, stojí modrý nápis JDI, po celé délce i šířce mezní plochy obrazu je červeně nasáno STŮJ. Pokus projít se také tady stěťává s hranicí, za níž již nelze vstoupit. Střet tentokrát není absolutní. Uprostřed obrazu, uvnitř jeho bílého prostoru vymezeného konturami písmene D se nachází menší, perspektivně vzdálený příkaz JDI, uvnitř něj leží další a můžeme předpokládat, že i uvnitř třetího nápisu je další a další, jež v tomto opakování ubíhají do nekonečné hloubky obrazu. Slovo JDI jako by doslova proklouzlo mezi mřížemi, nepozorovaně se jimi protáhlo, uniklo na svobodu, dovnitř obrazu. Tento optický dojem není tvořen pouze perspektivností zobrazených slov, posiluje jej také zvolená barevnost – červená a modrá barva, které Bulatov charakterizuje: „... (červená barva – pozn. A. M.) se z barvy revoluce, barvy svobody stala barvou zákazu, barvou moci, stala se vládní, stranickou barvou. A je třeba říct, že její antiprostorová, agresivní podstata tomuto účelu zcela odpovídala. Zatímco protikladem červené je modrá

⁴⁷ „Поверхность картины и есть предел ее собственной власти.“

barva. Barva prostoru, barva nebe se stala symbolem a obrazem svobody.⁴⁸ (BULATOV 2009: 70) Otázka prostoru je u Bulatova vždy spojena s otázkou svobody, s možností volného pohybu nejen uvnitř tohoto prostoru, ale také možností svobodně překračovat jeho hranice, procházet jeho hranicemi, aniž by je bylo nutné jednou pro vždy rušit. Jedná se o otázku, která svého času byla především otázkou sociálního, represivního prostoru sovětské ideologie, jehož hranice tvořila uzavřená železná opona. Otázka svobody se ještě zřetelněji ukáže v užití vlastních slov, zůstaňme však ještě u slov cizích, u jejich konfrontace s dalšími zobrazeními, jež mají čistě vizuální a nikoli verbální charakter, jako tomu bylo doposud.

Na obraze *Opasno* (Nebezpečí, 1972-1973) se před divákem rozprostírá téměř idylická jarní krajina – potůček s nedalekým lesem, na dece v trávě sedí dvojice, kousek za ní se pasou dvě krávy. Poklidnou atmosféru narušují červená slova, výstražný nápis: NEBEZPEČÍ, který se ze tří stran (z levé, pravé i dolní hrany) hrne do prostoru obrazu, k jeho pomyslnému centru, v němž se nachází líně tekoucí potok, zatímco na horní hraně jako by toto upozornění směřovalo naopak ven z obrazu, směrem k divákovi. Slova se nenacházejí na dvourozměrné ploše, perspektivně směřují dovnitř, a nejsou mřížovím, jaké jsme doposud pozorovali. Zároveň však svou typografickou jednoduchostí i svou sémantickou stránkou utkvívají ve vnějším sociálním prostoru. Cizí slovo narozdíl od vlastního není adresováno obrazu, je určeno divákovi, obrací se k němu, to jeho upozorňuje na možné nebezpečí, které se v této zdánlivě idylické krajině skrývá, dává mu najevo, že bude lepší do ní nevstupovat nebo alespoň velmi pečlivě vážit své kroky v ní.

Obdobnou situaci vidíme také na dalším obraze s neméně výstražným názvem *Ostorožno* (Pozor, 1973). Červená slova, která z horního a dolního okraje perspektivně ubíhají směrem ke středu a dovnitř obrazu, divákovi opět ukazují na potenciální hrozbu, která je ukryta v této poklidné večerní

⁴⁸ „... (красный цвет – примеч. А. М.) из цвета революции, цвета свободы он превратился в цвет запрета, цвет власти, стал правительственным, партийным цветом. И, надо сказать, что его антипространственная агрессивная природа вполне этому назначению соответствовала. Между тем антипод красного – синий цвет. Цвет пространства, цвет неба стал символом и образом свободы.“

krajině za hustým keřem, zpoza něhož je vidět terénní vozidlo. Slova ovšem i nadále patří prostoru, který je vzhledem k obrazu vnější, jsou určena divákovi, jsou mu velmi blízká svou všudypřítomností v jeho reálném životě. I přes iluzi, že nakonec přece jen pronikají do obrazu, ulpívají na povrchu pomyslného skla (zdůrazněného tenkou přerušovanou horizontálou vedenou středem obrazu) položeného přes krajinu. Perspektivní pronikání slov dovnitř obrazu je naprosto klamné. Slova tvoří vnější neprostupnou vrstvu, pod níž se ukrývá nedotknutelná krajina, jež sama o sobě vůbec nebezpečná být nemusí. I při procházce dnešní ruskou krajinou je zcela běžné, že člověk narazí na výstražné upozornění, které mu zakazuje vstoupit na takto označené teritorium, kde se snad skrývá nějaký strategický objekt. Daleko spíše se však odvádí cestovatelova stejně jako divákova pozornost od samotné krajiny k zákazu do ní vkročit.

Bulatovovy obrazy, na kterých se střetává vizuální zobrazení s verbálním, jsou postaveny především na vzájemném nesouladu, mnohdy dokonce na naprosté protichůdnosti dvou reprezentací, které náležejí dvěma rozdílným prostorům. V hlubokém kontrastu neleží pouze dva na sebe doslova navrstvené výjevy (jako například zmíněná idylická krajina a upozornění zakazující vstup), ale především samy prostory, které tyto obrazy zastupují: vnitřní prostor obrazu, který je neslučitelný s vnějším divákovým sociálním prostorem. Tato tendence je nejzjevnější v Bulatovových obrazech, jež bývají často označovány za ústřední díla soc-artu, neboť bezprostředně využívají sovětskou ideologii s jejím slovníkem a heraldikou. Zde je nutné zdůraznit všeobíhající dopad sovětské ideologie, které nebylo ušetřeno naprosto nic z toho, co se nacházelo v každodenním životě, v sociálním prostoru sovětského občana – na tento absolutizující fakt upozorňuje také Zinovij Zinik, který v emigraci na sovětskou moc vzpomíná: „Sovětská moc nás naučila vidět ideologii a politiku v přírodním, obdařila krajinu stranickým vědomím. [...] Před našima očima se odehrávala totální ideologizace skutečnosti, její stranická transformace, každý předmět získával stranický průkaz a nestraníků bylo stále méně a méně.“⁴⁹ (ZINIK 1986:

⁴⁹ „Советская власть научила нас видеть идеологию и политику в природном, она наделила ландшафт партийной совестью. [...] На наших глазах происходит тотальная идеологизация реальности, ее партийная трансформация, каждый предмет получает партийный билет и беспартийных все меньше и меньше.“

19-20) Pro tvorbu Erika Bulatova ovšem není podstatná konfrontace dvou předmětů, kterou akcentuje Zinik a na které je založen soc-art, ale spíše střet dvou vzájemně si odporujících prostorů. Následující Bulatovova slova můžeme proto chápat jako jisté rozvinutí Zinikovy teze: „Sovětská ideologie naprosto deformovala veškerý prostor našeho života. A tento ideologizovaný, zmrzačený prostor se díky své každodennosti stával obvyklým, navyklým a jakoby normálním pro naše vědomí. Já jsem se ve svých obrazech pokoušel ukázat, že je tato normalita nenormální.“⁵⁰ (BULATOV 2009: 59) Nenormalitu zažité sovětské skutečnosti Bulatov demonstruje právě prostřednictvím porovnání dvou principiálně odlišných prostorů, a to ve všech svých obrazech nehledě na přítomnost nebo nepřítomnost výslovně ideologického výraziva. Sociální prostor je pro Bulatova téměř vždy ideologizovaný, a tudíž i nepřátelský prostoru obrazu, proto je pochopitelné, že se Bulatov brání označení politický umělec (viz BULATOV 2009: 58), které by se vzhledem k následujícím obrazům zdálo velmi přiléhavým.

Mezi na první pohled politickými obrazy můžeme uvést například plátno s názvem *Dobro požalovat'* (Vítejte, 1974). Při letmém pohledu na obraz a tím spíše na jeho reprodukci, která obraz nevyhnutelně zplošťuje, divák vidí červený nápis VÍTEJTE na pozadí doslova fotograficky přesného výjevu z moskevského Výstaviště rekordů národního hospodářství – zlatou fontánu, které dominuje mohutný snop, kolem něhož stojí žnečky z různých národů Sovětského svazu. Jako by se už ani nejednalo o ironizující dílo soc-artu, neboť zde zcela chybí moment zjevné konfrontace dvou odporujících si předmětů. Jako by se jednalo spíše o reklamu, která diváka přímo vybízí k návštěvě výstaviště zalitého sluncem. Ovšem v souvislosti s tímto klamným přijetím zobrazeného Bulatov hovoří o přílišné soustředěnosti současného vnímání na předměty, pro které přestává být vnímán sám prostor, do nějž jsou předměty zasazeny a který svou přítomností utvářejí (viz BULATOV 2009: 58). Odpoutáme-li se od samotných předmětů, které na daném obraze reprezentuje nápis spolu s fontánou, a

⁵⁰ „Советская идеология совершенно деформировала все пространство нашей жизни. И вот это идеологизированное изуродованное пространство в силу своей ежедневности становилось обычным, привычным и как бы нормальным для нашего сознания. Вот я и старался показать в своих картинах, что эта нормальность ненормальна.“

soustředíme-li se na jejich prostorové rozvržení, spatříme před sebou realizaci téhož prostorového problému, který jsme sledovali ve všech předchozích obrazech. Slovo VÍTEJTE je i zde naneseo na pomyslném skle položeném přes obraz – nejenže divákovi do tohoto lesknoucího se světa zlatých klasů a průzračně modré vodní hladiny zabraňuje vstoupit, do jisté míry mu ji také vzdaluje kamsi do nedosažitelné hloubky obrazu. Tyto dva ústřední předměty jsou znovu každý součástí naprosto odlišného prostoru. Nápis, který diváka vyzývá vstoupit, si s ním pohrává, vybízí ho k činu, který mu sám v poslední chvíli, kdy už by se zdálo, že onen světlý svět je na dosah ruky, zakáže. Hrdinou ani antihrdinou tohoto obrazu není sama sovětská ideologie, jak by se z hyperrealistického zobrazení výstaviště mohlo zdát, ale opět prostor – v daném případě omezený prostor této ideologie konfrontovaný s rozlehlým prostorem umění, které není závislé na konkrétní podobě zobrazených předmětů.

Za nejcharakterističtější můžeme v tomto ohledu označit Bulatovův obraz *Sláva KPSS* (Sláva KSSS, 1975). Čtvercové plátno o rozměru 200 x 200 cm je zamřížováno plochým ostře rudým nápisem SLÁVA KSSS. V jednotlivých mezerách nebo průrvách opět typograficky zcela banálních písmen, jež divák bez sebemenšího zaváhání identifikuje s hesly komunistické strany, která dennodenně vídá na ulici, v novinách atd., prosvítá azurově modré nebe s bílými oblaky, která vítr unáší do nekonečně vzdálené hloubky obrazu. I kdyby se tentokrát divák soustředil pouze na předmětnou povahu zobrazených písmen a oblohy, byla by mu jasná jejich naprostá neslučitelnost v reálném světě. Tento fakt absolutní nemožnosti spojit v jediném prostoru komunistické heslo s čistým letním nebem a svěžím vzduchem, s nedozírným prostorem svobody, podtrhuje odtrženost dvourozměrného nápisu od iluzorně trojrozměrného prostoru oblohy, který patří vlastnímu prostoru obrazu, do nějž smí divák průrvami pouze nahlédnout.

Boris Groys o obrazech *Vítejte* a *Sláva KSSS* píše: „...skutečně, takové práce jako *Sláva KSSS* a *Vítejte!*, na kterých text jako by přeškrťává realitu a redukuje zobrazení na plochu, ilustrují tuto umrtvující roli textu.“⁵¹ (GROYS 1986: 335) S

⁵¹ „...действительно такие работы как ‘Слава КПСС’ или ‘Добро пожаловать!’, на которых текст как бы перечеркивает реальность и редуцирует изображение к плоскости, иллюстрируют эту мертвящую роль текста.“

takovou interpretací však nemůžeme souhlasit, neboť text, který obraz zdánlivě přeškrťává, je mu ve skutečnosti, byť budované na optické iluzi, velmi vzdálený. Text neumrtvuje obraz stalinského výstaviště ani jasně modrého nebe, naopak potvrzuje mrtvolnost divákem prožívané reality – je namířen na diváka, ven z obrazu a nikoli dovnitř, jak se domnívá Groys. Bulatovovy obrazy nikdy nejsou plošné. Vždy jsou tvořeny několika nespojitými vrstvami – jednotlivými skly, jež stojí v prostoru v řadě za sebou. Není to obraz, který je umístěn za mřížoví; v kleci se naopak nachází divák. Bulatov jej nutí uvědomit si, přiznat si tuto svou nesvobodu.

Na podobném principu výstavby obrazu z několika nesouvislých vizuálních vrstev, které jsou často vzájemně protikladné – Andrej Jerofejev hovoří dokonce o vizuálním konfliktu mezi nimi (JEROFEJEV 2006: 9) – jsou založeny také Bulatovovy obrazy, které nepracují s ideologizovanými (mnohdy spíše než přímo ideologickými) slovy, ale například se sovětskou symbolikou. Protože se v dané práci věnujeme slovu v obraze, uveďme pouze jeden příklad – obraz s názvem *Brežněv v Krymu* (Brežněv na Krymu, 1981-1985). Jedná se o realistický portrét tajemníka ústředního výboru KSSS Leonida Brežněva provedený v duchu socrealistických portrétů stranických vůdců – alespoň tak tomu je při zběžném pohledu na obraz. Nabízí se otázka, čím se tento Bulatovův Brežněv liší od svých sovětských prototypů. Tutéž otázku si klade také Tomáš Glanc ve stati *Avtorstvo i široko zakrytyje glaza parallelnoj kultury* (Autorství a široko zavřené oči paralelní kultury): „Tím, že umělec namaloval podšívku kabátu generálního tajemníka, ukázal patrně víc, než je na oficiálních portrétech přípustné. [...] Pozadí je snad příliš světlé. Převrací vzhůru nohama požadavky realistického zobrazení krajiny, které by bylo pochopitelné lidu. Dokonce sám generální tajemník – copak by mohl na obyčejném sovětském portrétu hledět stranou a navíc tak smutně? [...] Není snad příliš prázdný jeho pohled, nepřipománá snad osamělá postava všemohoucího politika beznadějnou situaci obyčejného důchodce, který hledí do nikam? Možná, že se Bulatovův Brežněv vůbec nedívá, ale ve stařeckém, předsmrtném marazmu (který naznačuje jeho bledě mrtvolná tvář) jen pozoruje prázdnotu? [...] Bulatovův Brežněv-přízrak, Brežněv-fantom ostře klade otázku autorství. Vždyť autor zde vystupuje jako

nejvyšší instance, bez níž interpretace díla ztrácí oporu a pevnou půdu.⁵² (GLANC 2009: 422) Autorství, o kterém hovoří Glanc a které můžeme chápat jako kontextuálnost Bulatovova díla, je nedílnou součástí jakéhokoli pokusu o jeho interpretaci. Nicméně není pravdou, že by v samotném obraze, ve způsobu zpracování Brežněvova portrétu na pozadí krymského pobřeží, nebyl uložen klíč umožňující čtení, které je zcela protikladné čtení běžných socrealistických portrétů. Bulatov i v daném obraze realizuje jemnou a v důsledku také zlehka ironickou hru konfrontace dvou prostorů – zobrazení je zachyceno v několika vrstvách, které se vzájemně téměř nedotýkají, které se však z divákova úhlu pohledu překrývají. Brežněv tak vystupuje z obrazu směrem k divákovi. Vzniká dokonce dojem, že nestojí u reálného krymského pobřeží, ale pouze před kulisou, na níž je znázorněn Krym, o čemž svědčí tlumené tóny, jimiž je zachycena hloubka vzdalujícího se moře a hor, které Glanc interpretuje jako vzpouru proti tradiční sovětské krajinomalbě. Brežněvova postava představuje zhmotněnou sociální realitu, nehybnost, kterou osmdesátá léta v Sovětském svazu znamenala, zatímco krymské pobřeží je jen mlžnou představou, jež nemá s realitou nic společného, jež se rozplývá v hloubce obrazu. Brežněvova postava podobně jako slovní hesla divákovi pouze zaclání výhled volné do krajiny – nejen, že mu do ní neumožňuje vstoupit, brání mu i jen nahlédnout do svobodného prostoru obrazu. Ten se před divákem rozevírá ve zcela jiném portrétu, v obraze *Poet Vsevolod Někrasov* (Básník Vsevolod Někrasov, 1981-1985), který jako by předjímal následující kapitolu této práce, jež pojednává o vlastním slově a autonomnosti prostoru umění. Portrét potutelně se usmívajícího Vsevoloda

⁵² „Нарисовав подкладку пальто генсека, художник показал, возможно, больше, чем допустимо на официальном портрете. [...] Фон, пожалуй, слишком светлый. Он переворачивает с ног на голову требование реалистичного, понятного народу изображения пейзажа. Да и сам генеральный секретарь – разве мог бы он на обычном советском портрете смотреть в сторону, да еще так печально? [...] Не слишком ли пуст его взгляд, не напоминает ли одинокая фигура всемогущего политика безнадежное положение обычного пенсионера, смотрящего в никуда? А может быть, булатовский Брежнев вовсе не смотрит, а в старческом, предсмертном маразме (на который намекает его бледно-мертвенное лицо) лишь созерцает пустоту? [...] Булатовский Брежнев-призрак, Брежнев-фантом остро ставит вопрос об авторстве. Ведь автор выступает той верховной инстанцией, без которой толкование произведения теряет ориентиры и твердую почву.“

Někrasova je zde zahalen do podobně mlžného oparu jako krymské pobřeží, před nímž (jako před jakousi kulisou) stál Brežněv. Na obraze divákovi tentokrát není dána žádná zřetelně viditelná clona. Někrasovova tvář (bledá podobně jako i nebe za ní) je narozdíl od Brežněvovy postavy cele ponořena do hloubky obrazu, do prostoru umění, který je ze své podstaty divákovi vzdálen a zapovězen. Zatímco Někrasov jako básník může být jeho nedílnou součástí.

Bulatov cizí slovo chápe jako přímého reprezentanta každodenního života, proto také neverbální, emblematické objekty mohou hrát obdobnou úlohu jako zobrazená slova. Právě zasazenost cizího slova do sociálního prostoru je tím, co jej v Bulatovově pojetí odlišuje od slova vlastního, které může být co do původního autorství neméně cizím než cizí slovo.

5.2.2 Vlastní slovo

Slovo, o kterém Bulatov hovoří jako o vlastním, ve většině případů paradoxně rovněž nepatří přímo Bulatovovi – Bulatov není jeho původním autorem. Je to právě autorství, které staví vlastní slovo do ostré opozice ke slovu cizímu. To, ačkoli bylo všem velmi povědomé, zůstávalo vždy anonymní a reprezentovalo pomyslné kolektivní vědomí sovětského občana. Bylo určeno právě jemu, zobecněné představě jeho životního prostranství a nikoli konkrétnímu a individuálnímu prostoru obrazu. Zatímco vlastní slovo „...autor neadresuje [...] divákovi, autor-divák naopak adresuje své slovo obrazu. Obraz přijímá a *vyslovuje* slovo.“⁵³ (BULATOV 2009: 77) Tato Bulatovova poznámka nevyjadřuje pouze skutečnost, že vlastní slovo je vždy ze své podstaty autorské (ať již bylo vysloveno kýmkoli, autor a stejně tak i divák si je přisvojují, slovo se nevyhnutelně stává osobním vlastnictvím, které bylo v Sovětském svazu od konce dvacátých let, kdy byla zahájena kolektivizace, zcela nepřípustné), vyjadřuje také vztah mezi autorem a divákem obrazu, mezi které Bulatov

⁵³ „...автор не адресует зрителю [...], наоборот, автор-зритель адресует свое слово картине. Картина принимает, *выражает* слово.“

tentokrát staví rovnítko, neboť sociální prostor, který se nachází vně obrazu, je společný jak autorovi, tak divákovi.

O svém vlastním, byť pouze přisvojeném (v žádném případě nikoli násilně zabraném nebo kolektivizovaném) slově Bulatov také říká: „Moje slovo je slovo, které si sám myslím a vyslovuju. [...] Moje slovo neexistuje v čase. Je vždy nyní, v tu chvíli, kdy ho vyslovuju. [...] Moje slovo je vždy tam, kde se vyslovuje.“⁵⁴ (BULATOV: 2009: 76) Bezčasovosti vlastního slova, kterou zdůrazňuje Bulatov, musíme rozumět ve smyslu jeho nadčasovosti. Vlastní slovo je pro Bulatova v každé další situaci nově naléhavé. Není předem determinované žádným vnějším a jednou pro vždy daným kontextem, jako cizí slovo, které se v Bulatovových obrazech vždy asociovalo s obecnou všednodenní životní situací a s konkrétní (v obrazech z konce šedesátých až osmdesátých let především komunistickou) ideologií. Neznamená to, že by vlastní slovo nebylo kontextuální, jeho kontext je však proměnlivý, s každým novým pohledem na obraz se vždy aktualizuje. Nejedná se o vnější, ale o vnitřní kontext samotného obrazu, který se mění a rozšiřuje.

Z výše řečeného pramení také důraz na prostor, na organizaci prostoru obrazu, která se principiálně odlišuje od případu, kdy do něj zasahovalo slovo cizí. Na to upozorňuje také Boris Groys: „Pro Bulatova se text jednoznačně dělí na text s pozitivním a optimistickým obsahem a na text s negativním a čistě ideologickým obsahem. Text prvního typu může být oporou, může dokonce organizovat prostor obrazu, zatímco text druhého typu tento prostor ničí, činí ho dvourozměrným.“⁵⁵ (GROYS 1986: 335) Bylo by značným zjednodušením takto rezolutně dělit texty a s nimi i Bulatovy obrazy na jednoznačně pozitivní nebo naopak jednoznačně negativní, ať již vzhledem k sémantické stránce slov, která, jak jsme viděli, je do značné míry sekundární, nebo vzhledem k jejich schopnosti

⁵⁴ „Мое слово – это слово, которое я сам думаю и произношу. [...] Мое слово не имеет времени. Оно всегда сейчас, в тот момент, когда я его произношу. [...] Мое слово всегда там, где оно произносится.“

⁵⁵ „Для Булатова текст делится таким образом однозначно на текст с положительным, жизнеутверждающим а текст с негативным, чисто идеологическим содержанием. Текст первого типа оказывается способным поддерживать и даже организовать пространство картины, в то время как текст второго типа это пространство разрушает, делая его двумерным.“

utvářet vnitřní prostor obrazu. Tyto texty proti sobě nestojí jako negativ proti pozitivu; jsou ze své podstaty zcela rozdílné – ani jeden však prostor obrazu neutváří ve smyslu Groysova tvrzení. Prostor existuje nezávisle na nich, je obrazu předem daný, autor je (s pomocí slov) pouze modeluje. Cizímu slovu není dovoleno do tohoto prostoru proniknout, ulpívá na povrchu, na pomyslné skleněné ploše, od které se jako od hladkého povrchu zrcadla odráží zpět k divákovi, zatímco vlastní slovo přebývá na druhé straně tohoto myšleného skla, uvnitř obrazu. Spíše než že by vlastní slovo organizovalo jeho prostor, poddává se prostoru obrazu a souzní s ním. Jeho proniknutím do obrazu jako by se rušila skleněná plocha, jež obraz uzavírala, jako by se spolu s ním okno otevřelo a rozlétla se jeho křídla – tuto metaforu Bulatov téměř doslovně realizuje v obraze *Živu – vižu* (Žiju – vidím, 1999, první varianta 1982), ke kterému se vrátíme později.

Cizí a vlastní slovo proti sobě tudíž nestojí jako negativní výpověď proti pozitivní, ale jako dvě různé reprezentace – na jedné straně reprezentace vnějšího divákova sociálního prostoru, na straně druhé reprezentace vnitřního prostoru umění – jednou pro vždy oddělené hranicí střeženou s tu větší, tu menší mírou přísnosti. S ohledem na problematiku hranic se můžeme opřít o slova Jekatěřiny Bobrinské, která o avantgardním umění píše: „Problém hranic umění mohl být prožíván také jako existenciální risk...“⁵⁶ (BOBRINSKAJA 2006: 23) A doplníme, že existenciální riziko nepředstavují pouze hranice mezi jednotlivými uměleckými oblastmi, ale především skutečné hranice sociálního prostoru, které v uzavřeném Sovětském svazu nabývaly obzvláštní důležitosti. „Pojem prostoru jako takového je pro mě samozřejmě spojen s duchovním životem, s osvobozením. Absence prostoru je vězením,“⁵⁷ (BULATOV 1979: 30) říká Erik Bulatov v rozhovoru s Borisem Groysem. Skutečnost zdůrazňovanou Bulatovem, že prostor neznamena vzdálenost, kterou jsme uvedli v souvislosti s prostorovostí poezie Vsevoloda Někrasova, můžeme chápat právě v tomto ohledu, tj. především vzhledem k reálné represivní politické situaci, v níž se i v sedmdesátých a osmdesátých letech nacházel sovětský občan – východiskem

⁵⁶ „Проблема границ искусства могла переживаться также как экзистенциальный риск...“

⁵⁷ „Понятие пространство, как таковое, конечно, связано для меня с духовной жизнью, с освобождением. Отсутствие пространства – тюрьма.“

z ní mohla být pouze emigrace. Nehledě na obrovské vzdálenosti mezi jednotlivými místy v Sovětském svazu, není možné o této tehdy jedné šestině světové souše mluvit jako o prostoru – alespoň v tom smyslu, jak jej chápe Bulatov. Podmínkou jeho pojetí prostoru je svoboda a spolu s ní samozřejmě také možnost svobodného pohybu uvnitř tohoto prostoru, pohybu přípustného všemi směry, pohybu, který vzdálenosti překonává a tím je zároveň, byť jen zdánlivě, ruší. Takovým svobodným a nedozírně širokým prostorem pro Bulatova nejsou kliše, jaká představují například rozlehlá ruská pole, ale originální prostor obrazu s vlastním slovem: „Svobodu chápu jako svobodu od sociálního prostoru. Tím se liším od soc-artu nebo pop-artu, protože všechny jejich zájmy leží uvnitř sociálního prostoru.“⁵⁸ (BULATOV 2009: 124)

Pokusy o osvobození se od sociálního prostoru, pohlčeného sovětskou ideologií, jsme u Bulatova nalézali již v obrazech s cizím slovem, které vymezovalo hranici, za níž se nachází zatím nepřístupný, zakázaný prostor volného pohybu. V obrazech, do nichž vstupuje vlastní slovo, se tento prostor divákovi otevírá, slova přestávají být bariérou zahrazující vchod (takový doslova materializovaný vchod slova představovala například v obraze *Vstup – vstup zakázán*, nacházela se však za mřížovým nebo přesněji za závorou, kterou tvořila slova nekompromisně zakazující vstup).

Možnost pohybu je pro Bulatova neodmyslitelně spjata s jeho chápáním prostoru – naprosto svobodného a nedozírného. Není bez zajímavosti, že první Bulatovův obraz, na němž se objevuje ničím neomezované vlastní slovo, nese název *Idu* (Jdu, 1975). Slovo JDU, které vyjadřuje pohyb, chůzi první osoby jednotného čísla, pohyb mluvčího, pohyb samotného autora⁵⁹, již není nanесeno na povrch obrazu, na jeho dvojrozměrnou plochu, směřuje, nebo dokonce letí dovnitř – do hloubky azurově modrého nebe s mraky prosvětlenými sluncem, které se za nimi ukrývá. Skutečnost, že obloha není pouhým pozadím, je zde zdůrazněna ještě více než v obrazech s cizím slovem, které staticky přebývalo na

⁵⁸ „Я понимаю свободу как свободу от социального пространства. В этом мое отличие от соц-арта или поп-арта, потому что у них все интересы внутри социального пространства.“

⁵⁹ O daném obraze Bulatov mluví dokonce jako o autoportrétu: „Slovo 'JDU' jsem vlastně já, je to můj autoportrét.“ („В сущности, слово 'ИДУ' – это я и есть, это мой автопортрет.“) (BULATOV 2009: 77)

ploše a jako by se pokoušelo, jak upozornil Boris Groys, zploštit také sám obraz. Slovo JDU je naopak organickou součástí prostoru obrazu a Bulatov o něm tvrdí, že daleko spíše, než že by bylo graficky znázorněno, namalováno na plátně, chová se, jako by bylo pronášeno, vykřiknuto do modré dálavy (viz BULATOV 2009: 77). Jeho vizuální podoba je jen nevyhnutelnou nutností, která naznačuje pohyb vysloveného slova, jeho dynamické směřování k centru. Slovo JDU znamená odhodlané a rázné vykročení z nesvobody sociálního prostoru sovětské každodennosti do svobodného prostoru umění – odchod do vnitřní emigrace, odchod prostý jakékoli nostalgie. Obraz je pro Bulatova oknem právě do tohoto prostoru.

Zmínili jsme se o obraze s názvem *Žiju – vidím*, který zdání obrazu jako okna realizuje téměř doslovně. Tímto obrazem se otevírá cyklus pláten nazvaný ukazovací částicí *Vot*, na nichž se vlastními slovy Erika Bulatova stávají slova, jejichž původním autorem je, až na jednu výjimku, Vsevolod Někrasov. O Někrasovových slovech Bulatov píše: „Slovo Někrasova se obzvláště snadno přisvojuje, protože nechce být zafixované na papíře, na ploše. Vždy existuje v prostoru, je vyslovováno a dokonce domyšleno samotným čtenářem. Čtenář je vždy spoluautorem Někrasovových veršů, v daném případě jsem čtenářem já.“⁶⁰ (BULATOV 2009: 77-78) O tom, že se poezie Vsevoloda Někrasova usilovně snaží překonat zkosnatělou lineárnost řeči a vstoupit do rozlehlého prostoru stránky, jsme pojednávali v kapitole věnované Někrasovově tvorbě. Erik Bulatov si je této přirozené vlastnosti Někrasovovy poezie vědom a plně ji využívá.⁶¹ Jeho obrazy s jednotlivými verši nebo jen slovy z Někrasovových básní v žádném případě není možné chápat jako ilustrace k nim. Jsou zdůrazněním jejich vlastního potenciálu, který se ve výtvarném umění má šanci realizovat celistvěji – a právě

⁶⁰ „Некрасовское слово особенно легко присвоить, потому что оно не желает быть закрепленным на бумаге, на плоскости. Оно всегда – в пространстве, оно произносится и даже додумывается самим читателем. Читатель – всегда соавтор некрасовских стихов, и в данном случае читатель – это я.“

⁶¹ Na jiném místě Bulatov o prostorovosti Někrasovovy řeči píše: „Jeho básnická věta, která zcela postrádala banální setrvačnost, se skládala ze slov, která nejen zněla, ale především reálně žila v prostoru, byla doslova viditelná.“ („Его поэтическая фраза совершенно лишенная пошлой поэтической инерционности, состояла из слов не просто звучащих, но реально живущих в пространстве, буквально видимых.“) (BULATOV 2009: 119)

v tomto smyslu musí být chápáno spoluautorství, o němž mluví Bulatov. Dodejme ještě, že Někrasovova slova se snadno přisvojují také proto, že se jedná o běžná slova, která jsou denně nevíšimavě pronášena. Někrasov na ně strhával pozornost tím, že je přenášel ze sociálního prostoru do prostoru uměleckého. Proto mohou vstoupit dovnitř Bulatovových obrazů v roli vlastních slov – pocházejí z téhož prostoru umění, nejsou mu svým původem vnější, jako tomu bylo v případě slov cizích. Jsou vlastní nejen autorovi, ale v první řadě svobodnému prostoru obrazu.

Slova ŽIJU – VIDÍM se objevují ve dvou Někrasovových básních, které jsme analyzovali kapitole „Žiju a vidím“: *vidět báseň*. Vyjadřují autorovu uměleckou pozici, která je Někrasovovi a Bulatovovi společná. Obraz představuje pohled z okna Bulatovova ateliéru, který se nachází v centru Moskvy na střeše domu na Čistoprudném bulváru. Pohled se z něj otevírá do zeleného dvora, na střechy sousedních domů, na zlaté kupole Kremlu, který je umístěn v přesném středu obrazu. K němu se perspektivně z bočních hran sbíhají v originále anagramatická slova ŽIJU – VIDÍM. Slovo ŽIJU směřuje od levého okraje dovnitř obrazu, zatímco slovo VIDÍM se pohybuje v opačném směru a vychází z centra obrazu. Celé slovní spojení vytváří uzavřený kruh – uzavřený nejen souzvuky, uzavřený především v prostoru obrazu, jakoby vně diváka a jeho čistě sociálního světa. Ačkoli divákovi se tento prostor přece jen otevírá, a to právě ve slovech. Ta jako by svou masou (slova jsou opět napsána zcela neutrálním typem písma, totožným s tím, jakým byla psána slova cizí, jen s tím rozdílem, že jsou bílá – neutrální) tvořila okenní křídla, která se otevírají ven do moskevského panoramatu. Slova ponoukají diváka vstoupit dovnitř obrazu, vylétnout z okna. Vzhledem k tomu, že jsou zapsána ve dvou směrech – od diváka, ale také k němu – vzniká dojem další vrstvy, nového perspektivně vzdáleného, a proto menšího okna, do nějž, jako by byl zasazen sám Kreml zobrazený na horizontu. Okenní křídla tvořená slovy se v opačném směru rozlétají také od Kremlu směrem k divákovi. Vztah mezi obrazem a divákem, konkretizovaný vztah dvou odlišných prostorů, je ústředním tématem daného cyklu: „To znamená, že slova jsou obrazy, jsou ovšem také prostředníkem mezi obrazem a naším vědomím. Písmena ani tak nezobrazují slovo jako spíše směr a charakter jeho pohybu v prostoru. [...] ruští umělci vždy chápali obraz jako dialog s divákem, usilovali o to, aby se divák ocitl uvnitř

obrazu, aby se stal jeho účastníkem a spoluautorem. [...] Ruské umění není možné bez diváka. Ruský obraz není monologem, ale jeho dialogem s divákem.“⁶² (BULATOV 2009: 79, 80, 81) Přestože se zabýváme pronikáním verbality do výtvarného umění, musíme dodat, že se jedná o dialog beze slov, vedený na čistě vizuální úrovni, neboť na prvním místě se nejedná o sémantickou stránku slova, ale o jeho existenci v prostoru, o jeho koexistenci s prostorem.

Na obraze *Svoboda jest' svoboda I* (Svoboda je svoboda I, 2000) se stejně jako v Někrasovově básni sedmkrát opakuje naléhavé konstatování, ujišťující občany Sovětského svazu o tom, že SVOBODA JE. Opět se zde jedná o cizí a bezobsažná slova sovětské propagandy. Pro svou vyprázdněnost nebo dokonce lživost jsou znovu zachycena na dvourozměrné a nehybné ploše obrazu – jsou bílá na rudém pozadí, skrze něž se dokázalo prodrat jediné vlastní slovo SVOBODA: tautologické konstatování, jímž se uzavírá Někrasovova báseň a které je jediným možným východiskem, jedinou neoddiskutovatelnou pravdou v nesvobodném světě. Toto slovo nepokračuje v linearitě výpovědi, jako tomu bylo v zápisu Někrasovových veršů – protrhlo tenkou vrstvou, na které setrvala opakovaná lež a která zakrývala skutečně svobodný prostor. Jako by došlo k výbuchu, který po sobě zanechal nezacelitelný otvor, jímž prosvítá nebe, do jehož vzdáleného středu setrvačnou silou detonace míří slovo SVOBODA.

Tento obraz má také svou „západní“, mírnější variantu *Svoboda jest' svoboda II* (Svoboda je svoboda II, 2000-2001). Bulatovovy obrazy nelze zjednodušovat na kritiku poměrů v Sovětském svazu, nejsou namířeny pouze proti sovětské ideologii, ale proti represivnosti a ideologičnosti jakéhokoli sociálního prostoru, který je vždy obrazu vnější: „Jsem přesvědčený, že v sociálním prostoru nemůže existovat skutečná svoboda. Svoboda je průrvou, východem za hranice sociálního prostoru.“⁶³ (BULATOV 2009: 83-84)

⁶² „То есть слово – это образы, но одновременно и посредник между картиной и нашим сознанием. А буквы, скорее не изображают слово, а только обозначают направление и характер его движения в пространстве. [...] русские художники всегда понимали картину как диалог со зрителем, старались, чтобы зритель оказался внутри картины, стал ее участником, соавтором. [...] Русское искусство невозможно без зрителя. Русская картина – не монолог, а диалог его со зрителем.“

⁶³ „Я уверен, что в социальном пространстве подлинной свободы быть не может. Свобода – всегда прорыв, выход за пределы социального пространства.“

Na tenké vrstvě, kterou jako by bylo potaženo plátno, se opakuje naléhavé a vtíravé tvrzení SVOBODA JE. Tentokrát postrádá agresivitu, která mu byla vlastní v první variantě – stejně jednoduchá černá písmena jsou zapsána na bílém pozadí, skrze které se prodírá slovo SVOBODA směřující ke vzdálenému horizontu. Výbuch, který slovo způsobilo, měl tentokrát daleko menší sílu, jako by se jednalo spíše o rozbitou výlohu, přesto po sobě zanechal více otevřeného prostoru, do něž se slovo SVOBODA pomalu vzdaluje. Nemůžeme proto souhlasit se značně zjednodušující interpretací Jekatěriny Ďogot', která v souvislosti s Bulatovovou tvorbou hovoří o „kritice obrazem“, kterému připisuje následující téměř bojovné cíle: „Struktura klasického plátna, 'okna do světa', sloužila jako instrument, s jehož pomocí umělec odhaloval pravé záměry sovětského (to jest ideologického) obrazu: být nikoli oknem, ale projekčním plátnem.“⁶⁴ (ĎOGOŤ 2002: 172) Bulatov svými obrazy, ať již s vlastním nebo cizím slovem nekritizuje sovětskou ideologii, ani způsob její sebeprezentace, kterou je možné chápat jako projekci kýženého ideálního stavu. Pro Bulatova je sovětská ideologie jen jedním z mnoha typů sociálních prostranství, byť jedním z nejrepresivnějších, jež jsou všechna ze své podstaty nepřátelská prostoru umění. Bulatov se snaží nahmatat a učinit viditelnou hranici mezi nimi – tou se zde stává dvojrozměrný povrch stojící v opozici k nekonečné hloubce, jakou na těchto dvou variantách téhož obrazu představuje modré nebe – motiv, který se bude opakovat i v dalších obrazech a často také v sémantice zobrazených slov.

Tak je tomu například v obraze *Kak idut oblaka – kak idut děla* (Jak letí oblaka – jak život běží, 2001). Jedná se o poslední tři verše z Někrasovovy básně, která zní:

⁶⁴ „Структура классического полотна, 'окна в мир', служила инструментом, при помощи которого художник обнаруживал истинные намерения советской (то есть идеологической) картины: быть не окном а экраном.“

Погоди

я посмотрю

как идут

облака

как идут дела

(NĚKRASOV 1989: 16)

Dvojverší JAK LETÍ OBLAKA Bulatovem rozbité do tří řádků vytváří dojem, že je napsáno na povrchu nebe, na povrchu letících mraků, které jsou zevnitř obrazu osvětleny sluncem. Jednotlivá písmena a slova, ve která se skládají, však netvoří mřížoví, přes které jsme se byli nuceni dívat například na obraze *Sláva KSSS*. Slova jsou spolu s mraky větrem unášena dovnitř obrazu, za horizont vyznačený černými siluetami domů, přes které je napsán druhý verš JAK ŽIVOT BĚŽÍ. Ten ještě utkvívá na povrchu obrazu, neboť jsou to slova bezprostředně adresovaná divákovi, jeho sociálnímu prostoru, jeho vlastnímu životu; jsou otázkou po tom, jak se mu daří.

Bulatov si z Někrasovovy pozice vždy vybírá jen určitá slova, vytrhuje je z jejich kontextu a dává jim nový, čistě vizuální kontext. V daném případě jsou přesto první dva verše Někrasovovy básně, ačkoli zůstávají nezaznamenané a tudíž i nevyslovené, součástí obrazu, respektive jsou jeho premisou. Slova „Počkej / kouknu se“ můžeme chápat jako předpoklad vnímání každého obrazu.

Naproti tomu v obraze *Něbosvod – něbosklon* (Nebeská klenba – obzor, 2001) si Bulatov přisvojuje všeho všudy dvě slova z dlouhé Někrasovovy básně:

Там

Это небосвод

Там

Это небосклон

Весной

Бывает

Небосвод

Осенью
Небосклон

С небосклона
Падает
Снегопад

Вот

а небосвод
этого
никогда
себе не позволит
(NĚKRASOV 2002: 65)

Ke vztahu svého obrazu k daným veršům Bulatov nekompromisně doplňuje: „Někrasovovy básně, odkud jsou vzata tato slova, se obraz v podstatě netýká. Ačkoli samotná vazba NEBESKÁ KLENBA – OBZOR (v originále paronymické NĚBOSVOD – NĚBOSKLON – pozn. A. M.) je pochopitelně velmi někrasovovská.“⁶⁵ (BULATOV 2009: 85) To je možné říct v podstatě o každém Bulatovově obrazu z daného cyklu, neboť ten je zcela prost jakékoli ilustrativnosti. Podstatné je, že slova NEBESKÁ KLENBA a OBZOR jsou v ruštině pevně provázána svou souzvučností, která se v Někrasovově básni rozvíjí v dalších slovech, jež se z těchto dvou generují, a která se v Bulatovově obraze uzavírá v kruhovém splynutí těchto slov do jediného nekonečného koloběhu.

Přestože jsme nejednou uvedli, že semantická stránka slov zobrazených na Bulatovových obrazech je sekundární, není možné si v daném případě nevšimnout, že slova vypovídají o tomtéž jako obraz. Slovní spojení NEBESKÁ KLENBA se klene nad oblohou, která ubíhá dovnitř obrazu, zatímco slovo OBZOR vytváří pomyslnou oporu této klenby, s níž je kruhově spojeno. Obraz není ilustrací ke slovu, sama slova jsou obrazem. Tyto dva způsoby vypovídání se uzavírají v obdobném kruhu jako NEBESKÁ KLENBA s OBZOREM. Je proto na

⁶⁵ „К стихотворению Некрасова, откуда взяты эти слова, картина, в общем, отношения не имеет. Но сама связка НЕБОСВОД – НЕБОСКЛОН, конечно, очень некрасовская.“

míste hovořit o daném obraze jako o kaligramu. S tímto pojmem jsme se již setkali v souvislosti s pronikáním vizuálních prvků do poezie. Připomeňme si, že kaligram představuje jednotu grafické a lexikální výpovědi, slovníkové heslo jej charakterizuje jako báseň zapsanou do obrazce, který vyjadřuje její obsah ukrytý ve slovech (viz VLAŠÍN 1977: 165). Michel Foucault v eseji *Ceci n'est pas une pipe* (Toto není dýmka, 1973), který je věnovaný stejnojmennému obrazu belgického surrealisty René Magritta z roku 1926, dodává, že kaligram „...nutí text říct to, co znázorňuje obrázek. [...] Kaligram je tudíž tautologií. Je však protikladný rétorice.“⁶⁶ (FOUCAULT 1973: 20, 21) Na Magrittově obraze JE s fotografickou přesností namalována DÝMKA, a pod ní stojí nápis zarytě tvrdící zjevný opak: TOTO NENÍ DÝMKA. Kaligramatičnost Magrittova obrazu je posílena ukazovacím zájmem, které bezprostředně odkazuje k realistickému vyobrazení dýmky. Kaligramatičnost obrazu nutí diváka, aby k sobě vztahoval napsanou a zobrazenou výpověď. Foucault však upozorňuje na to, že ona napsaná výpověď je v určitém momentu zároveň stejně tak pouze zobrazená, protože ve své materiální podobě „...slovo získává pevnost předmětu...“⁶⁷ (FOUCAULT 1973: 57), na což jsme upozornili upozaděním sémantické stránky verbální výpovědi v obrazech Erika Bulatova. Je to ale opět kaligram, který obě výpovědi různé kvality rozděluje, protože: „Pro vidoucího kaligram *nehovoří*, ještě nemůže říct [...] kaligram nikdy *nehovoří* a *neznázorňuje* zároveň...“⁶⁸ (FOUCAULT 1973: 27, 28) Ten, kdo kaligram vnímá, nemůže být v jednom a témže okamžiku čtenářem, který sleduje obsah zaznamenaný ve slovech, a zároveň divákem, který si prohlíží obrázek, ačkoli je na něj tento požadavek vznášen. Teprve když tento čtenář-divák projde oběma oddělenými fázemi vnímání daného objektu, dokáže usouvztažnit jeho verbální a vizuální výpovědi. V případě Magrittova obrazu to však není možné – vizuální výpověď tvrdí něco jiného než verbální. Jako by v duchu formalistické deautomatizace Magritte chtěl „...vnést rozkol do každodenního mechanismu vnímání, které neustále směšuje vyřčené a nazvané

⁶⁶ „...fait dire au texte ce que représente le dessin [...] Le calligramme est donc tautologie. Mais à l'opposé de la Rhétorique.“

⁶⁷ „...le mot prend la solidité d'un objet...“

⁶⁸ „Pour qui le voit li calligramme *ne dit pas*, ne peut pas dire encore [...] le calligramme ne *dit* et ne *représente* jamais au même moment...“

s viditelným a viditelné s vyřčeným, tj. 'vidí' věc skrze její jméno, domnívaje se, že vidí samu věc."⁶⁹ (PODOROGA 1999: 122)

Když Michel Foucault v knize *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (Dějiny šílenství, 1961) popisuje 15. století, mluví o rozpadu jednoty verbální a vizuální výpovědi: „Krásná jednota mezi slovem a obrazem, mezi tím, co vyjadřuje řeč, a tím, co říká projev výtvarný, se začíná rozpojovat, nemají už bezprostředně jeden a týž společný význam.“ (FOUCAULT 1994: 20) Co se tedy snaží Magritte deautomatizovat, když lingvistické znaky a plastické elementy již dávno ztratili svou jednotu. Neztratili ji docela, neboť jejich propojení spočívá v prostém aktu pojmenovávání. Na tuto skutečnost upozorňuje Valerij Podoroga, který v doslovu k ruskému vydání Foucaultova eseje *Toto není dýmka* říká: „...vidíme jen proto, že viditelné je již pojmenované.“⁷⁰ (PODOROGA 1999:110) Je třeba mít na paměti, že tato jednota nemá dlouhého trvání, protože samo jméno se okamžitě stává hranicí, mezí, předělem nebo zlomem viditelného. „Jméno je vyřčeno a my už nevidíme, posloucháme příběh,⁷¹ (PODOROGA 1999: 111) doplňuje Podoroga. Magritův obraz je pastí pro diváka-čtenáře, který se musí rozhodnout, aniž to tuší, jen pro jednu z těchto rolí, které v jakési pomyslné spirále přecházejí jedna do druhé. Divák tohoto Bulatovova obrazu však před podobnou nevyhnutelností volby nestojí – slova říkají totéž co obraz, respektive slova, která jsou sama obrazem, to tvrdí spolu s obrazem, který jejich sémantiku odsouvá do pozadí.

Za kaligramatický můžeme označit také následující Bulatovův obraz *Voda těkla* (Voda tekla, 2001), který v úplnosti cituje báseň Vsevoloda Někrasova:

⁶⁹ „...внести раскол в повседневный механизм восприятия, которое постоянно смешивает произносимое, называемое с видимым, а видимое – с произносимым, т. е. 'видит' вещь ее именем, полагая, что видит саму вещь.“

⁷⁰ „...мы видим лишь потому, что видимое уже названо.“

⁷¹ „Имя названо – и мы уже не видим, мы слушаем историю.“

Вода
Вода вода вода
Вода вода вода вода

Вода вода вода вода
Вода вода
Вода
Текла
(NĚKRASOV 2008: 161)

Bílá slova na modrém pozadí (spolu s ním) představují pomyslnou vodní hladinu, která diagonálně proudí do hloubky obrazu. Zatímco v předchozích případech bylo slovo vždy konfrontováno s jinými zobrazenými předměty – krajinou, oblohou – zde je to samo slovo, které utváří prostor obrazu. Jeho kaligramatičnost spočívá čistě v jeho prostorové orientaci, která vyjadřuje plynulý proud bílé masы slov, aniž by se divák nutně musel začíst do jejich konkrétních významů.

V tomto způsobu vypovídání (spíše o obraze samotném než o vnějším prostoru), které je založené na organizaci prostoru slovem, jeho konstrukčními schopnostmi, pokračují i následující tři černo-bílé, geometricky přesné obrazy. Bulatov je ve svých komentářích oprávněně konfrontuje s tvorbou ruských konstruktivistů dvacátých let minulého století a zdůrazňuje dva základní rozdíly – přítomnost horizontu a směřování slova: „Pro konstruktivisty je horizont nemožný. [...] Pro mě je horizont základem všeho. [...] vždyť obraz představuje cestu za horizont. [...] Slovo u konstruktivistů je vždy namířeno z obrazu na diváka. Tady se slovo vždy adresuje OBRAZU.“⁷² (BULATOV 2009: 86-88) Horizont představuje aktivní centrum Bulatovova obrazu, který je, narozdíl od konstruktivistického obrazu, ze své podstaty hierarchicky uspořádaný. Konstruktivistický obraz (stejně jako architektonické nebo literární dílo) je jako celek médiem, vysílačem ideologických poselství (viz ĐOGOŤ 2002: 63), která jsou vždy jednoznačně adresována divákovi. V jednom z konstruktivistických

⁷² „Для конструктивистов горизонт невозможен. [...] Для меня горизонт – основа основ. [...] ведь картина – это путь за горизонт. [...] У конструктивистов слово всегда направлено из картины на зрителя. [...] Здесь слово всегда адресуется КАРТИНЕ.“

manifestů z roku 1923 tak například čteme: „...úkolem konstruktivismu je organizace komunistického života vytvořením konstruktivního člověka. [...] Abychom rozšířili svou činnost, musíme se my, konstruktivisté, snažit vstoupit do všech oblastí lidské kultury a [...] organizovat nové formy existence výchovou nového konstruktivního člověka.“⁷³ (ČIČAGOVA 2001: 321-322) Naproti tomu Bulatov se zabývá nikoli organizací vnějšího sociálního prostoru, ale organizací prostoru obrazu.

Na obraze *Černyj večer, belyj sněg* (Černý večer, bílý sníh, 2000) se poprvé objevují vlastní slova, jejichž autorem není Vsevolod Někrasov. Tentokrát si Bulatov přisvojil dva úvodní verše z poemy *Dvenadcat'* (Dvanáct, 1918) Alexandra Bloka. Horizont prochází středem obrazu, je opticky vzdálen do hloubky obrazu. Negativně zobrazené verše ČERNÝ VEČER (černým písmem na bílém pozadí) a BÍLÝ SNÍH (bílým písmem na černém pozadí) se o něj lámou, vytvářejí symetrickou, téměř zrcadlovou konstrukci, ze které vybíhá poslední písmeno verše, které svou formou připomíná napřaženou ruku s revolverem. Jako by sám Blok v grafické podobě dvou prvních veršů nevědomky předjímal celou poemu.

S horizontem jako místem zlomu Bulatov pracuje také v obraze *To-to i ono* (To to a ono, 2000), jehož slova jsou opět vyjmuta z Někrasovovy básně, která zní:

и ой какая
ой какая помойка

кому ой
кому и не ой
кому как

то или иное
то-то и оно

⁷³ „...задачей конструктивизма является организация коммунистического быта через создание конструктивного человека. [...] Для расширения нашей деятельности мы, конструктивисты, должны стремиться войти во все области человеческой культуры и, [...] организовать новые формы бытия через воспитание нового конструктивного человека.“

НО

НО ЕСЛИ ВЫ НАСЧЕТ ЭТОГО

ТО Я ТАК НЕ СЧИТАЮ⁷⁴

V souvislosti s Někrasovovou poezií jsme upozornili na to, jak slovní druhy, jako například ukazovací zájmena, nabývají zcela hmatatelné podoby, ačkoli zde v tradičním smyslu k ničemu konkrétnímu neodkazují. Reprezentují jen sebe samé, což ještě zřetelněji podtrhuje Bulatovův obraz. Někrasovův verš se zde doslova rozbíjí o horizont. Ten pŕlí písmeno O, které se proměňuje v aktivní centrum zlomu, jenž z černé činí bílou a naopak. Bulatov zřetelně demonstruje svou představu obrazu jako prostorového systému tvořeného povrchem, tzv. hlubokým prostorem, který se pohybuje od povrchu dovnitř obrazu (TO TO A), a tzv. vysokým prostorem (ONO), který se pohybuje od povrchu naopak směrem k divákovi.

Pohyb uvnitř prostoru obrazu tvořeného předem danou konstrukcí realizuje také další Někrasovovo slovo v Bulatovově obraze s názvem *Vot* (Hle, 2001). Jedná se o ukazovací částici, která již ve způsobu, jakým ji zaznamenal Někrasov, tvoří jednoznačně vizuální báseň, o níž jsme se zmiňovali v kapitole *Ekologie textu: vidět ticho*. V ní je strojopisně napsané slovo umístěno do středu stránky vyznačeného tečkou, kterou obkružuje písmeno O. Bulatov ve svém obraze využívá narozdíl od Někrasova také prostorovosti samotných písmen: V a T perspektivně ubíhají do hlubokého prostoru obrazu, do centra, které tentokrát nevyznačuje tečka, ale tenká horizontální linka, která jako by byla oddělena od písmene O. To se k hloubce vyznačené horizontálou snaží teprve přiblížit.

Po tomto obraze soustředěném na konstruování vlastního prostoru zpředmětněným slovem, obrazu, který realizuje premisu Vladimira Favorského, že obraz existuje již před tím, než je na něm cokoli zobrazeno (viz FAVORSKIJ 1988: 56-254), v daném cyklu následuje zdánlivě velmi tradiční obraz *Tam-tam*

⁷⁴ Cit. podle: http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/Stihi_90x-1.html, přístup 28. 5. 2010.

po dorogam, a tam i dom (Tam tam po cestách, a tam je i dům 2002), do kterého je zasazen první a poslední verš Někrasovovy básně:

Там там

по дорогам

за горохом

босиком

по пыли

одни мы

по ночам

так поздно вечером

с месяцем совсем

почти рядом

А там и дом

(NĚKRASOV 2008: 126)

Někrasovova báseň začíná cestou po prašné cestě ve dne a končí pozdním nočním příchodem domů. Bulatovův obraz se rozpadá na dvě čtvercová plátna – denní a noční výjev. Nad horizontem se uvnitř obrazu vznášejí bíle napsané verše TAM TAM PO CESTÁCH v denní části a černě napsané A TAM JE I DŮM v části noční. Daný obraz se na první pohled zdá být tradiční nejen ve smyslu realistického zobrazení venkovské krajiny, ale především svou ilustrativností. Dojem ilustrativnosti se však ruší, podíváme-li se pozorněji na zobrazená slova a jejich prostorovou orientaci. Znovu ubíhají do hloubky obrazu – v prvním případě osvětlována jako by zvenčí, ve druhém naopak zevnitř. Opakující se zájmenné ukazovací příslovce TAM ukazuje právě daleko za horizont, hluboko dovnitř obrazu, kam zve také diváka.

Noční scénérii představuje také další obraz s názvem *Chotělos za svetlo, nu, ně uspelos* (Chtěli jsem za světla, jenže jsme to nestihli, 2002). Slova, povzdechnutí nad nedodělanou prací, která jsou každému bytostně blízká, každým alespoň jednou pronesená, otevírají Někrasovovu báseň, jež radikálně končí vyhnáním oněch opozdílů:

Хотелось
засветло

хотелось
засветло

ну
не успелось

ну что
осталось
почти что
лето

вон как
высоковольтка

вон сколько

вон сколько

вон сколько

и вон
(NĚKRASOV 1989: 17)

Bulatov si z ní opět přisvojuje jen několik prvních veršů, s jejichž pomocí organizuje prostor svého obrazu. Ten není pouhou metaforou okna, je samotným oknem. Okno je vyznačeno potměným rámem, tentokrát je zavřené, což je velmi podstatný moment, v němž se spojují principy výstavby obrazu vlastním a cizím slovem. Při pohledu z okna se otevírá pohled na podvečerní zimní moskevský dvůr, v němž tu a tam svítí ojedinělá okna protějších domů. Slova CHTĚLI JSME ZA SVĚTLA směřují z levého a pravého horního rohu do centra obrazu, za rám, za sklo. Zatímco slova JENOMŽE JSME TO NESTIHLI zůstávají uzavřena v našem životním prostoru, ulpívají na rámu, protože jsou výmluvou, která zabraňuje vstoupit dovnitř. Bulatov v komentáři k danému obrazu píše:

„Zdá se mi, že tento obraz je pro celý cyklus klíčový. Divák se ocitá jak v prostoru večerního města, tak ve stavu oddělení od něj a dokonce jako by se účastnil konstruování tohoto oddělení...“⁷⁵ (BULATOV 2009: 96) V daném obraze se zřetelně projevuje nezaměnitelná role Bulatovova slova v organizaci prostoru, kterou jsme sledovali i ve všech obrazech předcházejících. Klíčovou se stává proto, že spolu konfrontuje dva zdánlivě neslučitelné principy: konstruktivistický a realistický, které v Bulatovově pojetí tvoří v dějinách ruského umění jedinou nepřetržitou tradici dialogu s divákem.

Tento cyklus dvanácti obrazů se příznačně uzavírá tečkou, která, přestože není slovem, patří Někrasovově poezii (v kapitole *Ekologie textu: vidět báseň* jsme se zabývali Někrasovovou vizuální básní, kterou tvoří tečka umístěná v pravém dolním rohu stránky). Na skice k danému obrazu, věnované Někrasovovi k jeho sedmdesátým narozeninám stojí: „Sevovi k sedmdesátinám s vděčností za verše, bez kterých by tato bílá tečka neexistovala.“⁷⁶

Bulatovova tečka je umístěna do centra čtvercového plátna o rozměru 200 x 200 cm. Obraz nese jednoduchý název *Točka* (Tečka, 2003-2005). V souvislosti s obrazy, v nichž vystupuje slovo jako jejich hlavní hrdina, jako konstrukční a organizační prvek prostoru obrazu, si tečka přece jen ponechává nepatrný odkaz na svou původní funkci interpunkčního znaménka, kterým zůstávala v Někrasovově básni. Zde jde však především o její vizuální kvality a také o její schopnost organizovat prostor. Tečka je bílá – nikoli namalovaná bílou barvou, představuje jediné místo, jehož se barva nedotkla – bílá je barvou samotného plátna. Tečku obklopuje černý prostor, černý čtverec, který ji vtahuje do své nekonečné hloubky. Do popředí znovu vystupuje role horizontu, který je ústředním bodem Bulatovových obrazů, místem, k němuž směřuje zobrazení, místem, které vytyčuje svobodný prostor.

Nejednou jsme zdůraznili, že otázka po tom k jakému druhu umění to které umělecké dílo patří, je otázkou, jež své řešení nalézá výhradně v postoji

⁷⁵ „Мне представляется, что эта картина – ключевая в цикле. Зритель оказывается и в пространстве вечернего города и в состоянии отделенности от него и даже как бы участвует в конструировании этой отделенности...“

⁷⁶ „Севи к семидесятому дню рождения и с благодарностью за стихи, без которых белой точки не было бы.“

samotného autora. Ony dvě tečky – Někrasovova i Bulatovova – jsou toho dokladem.

Slovo vlastní i slovo cizí v Bulatovových obrazech hraje roli konstruktivního prvku – vlastní slovo organizuje vnitřní prostor, slovo cizí plochu, od které se odvíjí vnější prostor obrazu. Bulatov komentář k danému cyklu uzavírá rétorickou otázkou: „A čím se dá tohle slovo zaměnit?“⁷⁷ (BULATOV 2009: 98) Na mysli má slovo, které utváří prostor obrazu, které jej spojuje s prostorem diváka, se samotným divákem. Slovo, které je v první řadě vizuální.

⁷⁷ „И чем же можно это слово заменить?“

6. Závěr

...vyslovivše, odkud vycházíme, sami si uzavíráme co nejpevněji cestu zpátky.

Věra Linhartová

Slova z *Povídky k obrazu* Věry Linhartové zde uvádíme nikoli jako nekompromisní konstataci, ale spíše jako naléhavé varování. Varování před tím, abychom si v závěru návratem k východiskům této práce definitivně neuzavřeli cestu k problematice, kterou jsme se v ní snažili nastínit, kterou jsme však zcela nevyčerpali a která proto otevírá cestu k dalšímu výzkumu. S ohledem na zkoumaný materiál, který všemi myslitelnými směry s vervou expanduje do rozlehlého fyzického prostoru v jeho nejrozmanitějších formách, by se i tato práce měla číst prostorově, a to i přesto, že: „Všechno, co o tom můžeme říct, musí vejít do slov,“ (LINHARTOVÁ 1965: 12) která, dodejme, jsou zde odsouzena k lineární existenci v tekoucích řádcích a uplývajících stránkách.

Nevyhnutelný návrat na místo, z něhož tato práce vyšla, proto není cestou zpět, ale spíše novým vykročením po již jednou prošlapané cestě, na níž se pokusíme zdůraznit ty nejpodstatnější momenty, ke kterým jsme postupně dospěli. Jedním ze vzdálenějších výchozích bodů pro nás byla prostá, možná i banální biografická skutečnost – celoživotní přátelství dvou výrazných osobností ruské (neoficiální) kultury druhé poloviny 20. století – básníka Vsevoloda Někrasova a malíře Erika Bulatova. Bezprostředním východiskem bylo jejich dílo (jež si není vzájemně o nic méně blízké než jeho autoři) protože: „...znám-li jejich dílo, nemusím o jejich životě vědět víc. Jejich život je v jejich díle, a jen v jejich díle, je jejich dílem a už ničím jiným.“ (LINHARTOVÁ 1965: 80) Nezabývali jsme se však výzkumem mezilidských vztahů, přátelstvím básníka a malíře, které navždy zůstane jen jejich osobním vlastnictvím. I přesto jsme se v jistém smyslu přátelství věnovali. Zkoumali jsme vzájemný a velmi těsný vztah mezi poezií a malířstvím, obecněji mezi literaturou a výtvarným uměním. Vztah, který je možné metaforicky označit právě slovem přátelství, které zahrnuje také drobné spory a potyčky, ale především hledá cestu ke vzájemnému porozumění a k oboustrannému dialogu. Vztah, který ostře vyhrocovalo avantgardní umění v průběhu celého 20. století, nehledě na přerušení jeho continuity, která byla

mimo jiné znovu obnovována právě díky snaze o spojení dvou různých druhů umění – poezie a malířství.

V závěru naší práce nám zbývá vyslovit konkrétní odpověď na její ústřední otázku. Na otázku, která se táže po tom, jaké podoby nabyl tento odvěký vztah poezie a výtvarného umění v Někrasovově a Bulatovově tvorbě, obecněji pak v tvorbě druhé avantgardy šedesátých až osmdesátých let 20. století, již dílo obou autorů nepochybně reprezentuje, nebo ještě šířeji v avantgardní tvorbě 20. století jako takové.

Velmi úzký vztah mezi poezií a výtvarným uměním, který se začal formovat v díle autorů první avantgardy, respektive v díle kubofuturistů, paradoxně souvisel s jejich důrazně manifestovanou snahou o osvobození jednotlivých umění: výtvarného umění od literárnosti, narativnosti a ilustrativnosti, od jeho podřízenosti literatuře, a naopak literatury od obraznosti, již jí doslova vnutili symbolisté. „Aspoň aby se mezi jeho očima a životem netyčila tučná postava Apuchtina, jen aby byl jazyk čistý, aby nebyl vyžraný frázemi ‘uznávaných’.“¹ (MAJAKOVSKIJ 1955: 314) požaduje Vladimír Majakovskij od futuristického umělce. Požadavek jazykové čistoty zároveň překvapivě vedl cestou propojení jednotlivých jazyků, cestou směřující k nalezení jediného jazyka, k obnovení původní celistvosti světa, na niž s nostalgií „vzpomínal“ například Velemír Chlebnikov: „Kdysi jazyky lidi spojovaly. Přenesme se do doby kamenné. Noc, ohniště, práce černými kamennými kladivy. Najednou je slyšet kroky; všichni se vrhli ke zbraním a strnuli ve výhružných pózách. Ale z temnoty se doneslo známé jméno a hned bylo jasné, že jdou naši. ‘Naši!’ znělo z temnoty **s každým slovem společného jazyka. Jazyk spojoval** stejně jako známý hlas. Zbraň je příznakem zbabělosti. A pokud se podíváme pozorněji, ukáže se, že zbraň je pomocným slovníkem pro ty, kdo mluví jiným jazykem – kapesním slovníkem.“² (CHLEBNIKOV 2005: 169) (zvýrazněno – A. M.) Obnovení jazykové

¹ „Лишь бы между его глазами и жизнью не маячила тучная фигура Апухтина, лишь бы чист был язык, а не изъеден фразами ‘маститых’.“

² „Когда-то языки объединяли людей. Перенесемся в каменный век. Ночь, костры, работа черными каменными молотками. Вдруг шаги; все бросились к оружию и замерли в угрожающих осанках. Но вот из темноты донеслось знакомое имя, и сразу стало ясно: идут свои. ‘Свои!’ – доносится из темноты с каждым словом общего языка. Язык так же

jednoty, která by v Chlebnikovově představách znamenala nastolení míru beze zbraní v podobě cizích jazyků, bylo spojeno také s touhou po propojení smyslů, jimiž jsou různé jazyky vnímány, a které mělo svou realizaci nalézt například v zaumném jazyce Velemira Chlebnikova a Alexeje Kručonycha nebo v koncepci rozšířeného vidění, rozšířeného zrění Michaila Maťušina, v níž oko představuje pouze dílčí část komplexního zrakového aparátu, do něž jsou plnohodnotně zapojeny také ostatní smysly (viz TILBERG 2008).

V naší práci jsme pokusy představitelů první avantgardy o restauraci smyslového (senzorického) a jazykového celku v jeho původní čistotě sledovali zejména prostřednictvím analýzy kubofuturistické knihy, kterou její autoři chápali jako celistvý objekt, jako artefakt, který ruší jakoukoli vzájemnou podřízenost jednotlivých umění (v první řadě poezie a malířství) a jejich principiálně odlišných jazyků. Slovo s obrazem se na stránkách knih odedávna pokoušelo o jistý dialog, jeho účastníci si však v logocentrické tradici nebyli rovnocennými partnery. Obraz byl chápán jako doplněk slova, převáděl jej do svého jazyka, ilustroval jej a zároveň redukoval na jedinou možnou předmětnou konkretizaci. Proti úsilí výtvarného umění vykládat (jak ve smyslu interpretovat, tak také převypravovat) na stránkách knih dílo slovesného umění ve stati *Illjustracii* (Ilustrace, 1923) ostře vystupoval již Jurij Tyňanov, který v ní připouští pouze dva možné vztahy soužití výtvarného umění a literatury (nejen uvnitř knihy): „Existují jen dva zákonné případy soužití obrázku se slovem. Obrázek může obklopovat text pouze tehdy, pokud nic neilustruje, nespojuje násilně a *předmětně* slovo s malířstvím. [...] Druhý případ, kdy obrázek může hrát samostatnější roli, tentokrát již ve *slovesném plánu*, je použití grafiky jako prvků výrazu ve slovesném umění.“³ (TYŇANOV 1977: 316) Kubofuturisté se pokoušeli

соединял, как знакомый голос. Оружие – признак трусости. Если углубиться в него, то окажется, что оружие есть добавочный словарь для говорящих на другом языке – карманный словарь.“

³ „Для рисунка есть два случая законного сожительства со словом. Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, *предметно* слово с живописью, может рисунок окружить текст. Но он должен быть подчинен принципу графики, конструктивно аналогичному с принципом данного поэтического произведения. [...] Второй случай, когда рисунок может играть роль более самостоятельную, но уже в *плане слова*, – это использование графики как элементов выражения в словесном искусстве.“

realizovat ve svých převážně rukodělných knihách oba tyto přístupy. Obraz se v nich stal integrální součástí slovesného projevu, byl jeho pokračováním, respektive jeho počátkem, neboť na stránkách jejich knih není možné říct, zda slovo vzniká z obrazu nebo naopak obraz ze slova; obraz a slovo se vzájemně obklopují a prolínají. Celistvost slova a obrazu bezprostředně souvisí s kubofuturistickým obratem k písmu, který znamenal ostrý odvrát od fonocentrismu. Souvisí s jejich důrazem na psanost, rukodělnost a rukopisnost textu, která „...nerozlišuje mezi tím, co vidíme, a tím, co čteme, mezi pozorovaným a referovaným, je zde jediná hladká plocha, kde se donekonečna protíná řeč s pohledem“. (FOUCAULT 2007: 36) Obrat k písmu jako autonomnímu systému znamenal tudíž také obrat k ploše, respektive k prostoru, v němž se psaný text a obraz nacházejí, v němž spolu zcela rovnoprávně koexistují. Obrat k písmu bezprostředně souvisel také s požadavky nastolení diktatury oka, usilující o redukci všech vjemů na vjemy výhradně vizuální: „Bylo-li dříve rádio světovým sluchem, nyní je očima, pro které neexistují vzdálenosti.“⁴ (CHLEBNIKOV 2005: 193) Prostorové vzdálenosti, do nichž se všemi směry rozpíná zvukový, čistě lineární jev, přestávají existovat právě díky tomu, že spolu se zvukem je do prostoru vtahován také čas. Jakkoli jsou od sebe předměty/body vzdálené v prostoru, spojují se v něm současností svého trvání. Otázka vzájemného vztahu mezi malířstvím a poezií se stává především otázkou vztahu prostoru a času, otázkou časoprostorovosti, respektive otázkou čtyřrozměrného prostoru, v němž čtvrtým rozměrem je právě čas. Tato otázka byla na počátku 20. století, v první řadě v souvislosti s rodící se teorií relativity, obzvláště aktuální, znovu se ostře vyhrtila v poststalinském období v tvorbě představitelů druhé avantgardy, kdy byla spojena s etickým prvkem.

Druhou avantgardu jsme označili za osobitého dědice avantgardy první, ačkoli toto následnictví nebylo přímé a často nebylo ani vědomé a veřejně deklarované. „Naše generace jako by začínala absolutně od nuly – takový pocit jsme měli všichni. Každý začínal na své hromádce v poli, ta byla ale tak malá, že

⁴ „Если раньше Радио было мировым слухом, теперь оно глаза, для которых нет расстояния.“

skoro nebyla vidět,⁵ (KABAKOV 2008: 169) píše za pokolení neoficiálních umělců, kteří začínali ve druhé polovině padesátých let 20. století, Ilja Kabakov. Pocit představitelů sovětského neoficiálního umění (které se do určité míry s druhou avantgardou překrývá), že vše začíná zcela znovu, od nuly, byl naprosto oprávněný. Ačkoli stalinská kultura socialistického realismu ve svém budovatelském utopismu proměňujícím život v umění a naopak umění v život v mnohém navazovala na první avantgardu (především na konstruktivismus dvacátých a třicátých let), ve směru, který jsme sledovali v naší práci, tj. v usebrané soustředěnosti avantgardy na vlastní jazyk umění, na jeho specifika a také na jeho meze, znamenala definitivní přetržení vztahů s avantgardou (především kubofuturismem a tvorbou skupiny OBERIU, jež byly zásadní pro formování druhé avantgardy), znamenala více než dvacetiletou propast, jež musela být překlenuta. Tvorbu druhé avantgardy proto není možné chápat jako čistý pokus o restauraci kontinuity s počátkem 20. století, ale také jako přímou reakci na stalinskou kulturu, v níž byla tato absence spojitosti dějin umění imanentně přítomna.

Představitelé druhé avantgardy směřovali obdobně jako kubofuturisté k propojení jednotlivých umění skrze jejich očištění, neboť stalinská kultura znovu vyhlásila primát slova nad obrazem, literatury nad malířstvím. Potřeba očištění umění zaznívala v tvorbě druhé avantgardy patrně s ještě větší naléhavostí než u kobofuturistů a oberiutů, neboť v ní byl přítomen hluboce etický rozměr. Nejednalo se již pouze o potřebu očistit umění od uměleckých klišé, ale především od klišé ideologických. Slovo i obraz bylo zapotřebí zbavit jejich služebné role, ideologického balastu, jež je přiváděl k absolutní sémantické vyprázdněnosti, zatímco „...my jsme chtěli konkrétnost. Faktičnost verše,⁶ (NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 309) prohlašuje Vsevolod Někrasov. Zdálo by se, že konkrétnost slova a konkrétnost obrazu jsou jevy zcela odlišného řádu. Nicméně právě požadavek konkrétnosti a faktičnosti verše vedl k jeho zpředmětnění, k jeho vizualizaci. Slovo chápáné v jeho předmětné podobě, která

⁵ „Наше поколение начинало будто с абсолютного нуля – такое было у всех ощущение. Каждый стартовал со своей кочки в поле, но такой маленькой, что она была почти не видна.“

⁶ „...нам и хотелось конкретности. Фактичности слиха.“

byla znovu důrazně spojena s jeho psaností (tentokrát spíše se strojopisností), bylo také slovem zasazeným na způsob reálného předmětu (ve smyslu ready-mades) do neméně reálného prostoru. A tak se i v tvorbě druhé avantgardy otázka propojení výtvarného umění s literaturou stala otázkou časoprostorovosti těchto umění.

V dané práci jsme tendence k temporalizaci prostoru na jedné straně a spcializaci času na straně druhé sledovali na tvorbě dvou zmíněných představitelů druhé avantgardy. Někrasovovo a Bulatovovo dílo zcela nevyčerpává výčet charakteristik platných pro druhou avantgardu, velmi důrazně ovšem demonstruje dialog mezi poezií a malířstvím, na nějž jsme se soustředili v první řadě. Dialog, který byl navíc dlouholetým dialogem těchto dvou umělců. Viděli jsme, jak poezie Vsevoloda Někrasova proniká do prostoru stránky, jak jej okupuje, jak si jej důrazem na svou grafickou podobu podmaňuje, a to i přesto, že pracuje s promluvami, které jako by byly násilně vytrženy z živé, mluvené řeči, jako by i nadále zůstávaly touto živou, nahlas pronášenou a důrazně intonovanou řečí. V souvislosti s tím je nutné podotknout, že zprostorovění Někrasovovy poezie je také velmi úzce spjata s tematizací hranic dvou ze své podstaty odlišných prostorů – žitého prostoru, z nějž jsou slova vzata a prostoru umění, do nějž jsou přesazena. Ačkoli jsou tyto hranice značně pohyblivé, zůstávají pro účastníky druhé avantgardy principiálně nezrušitelné. Vědomí jejich nezrušitelnosti pak můžeme chápat jako hybnou sílu jejich neustálého a doslova laboratorního výzkumu, nepřetržitého pohybování se na hranici: „...tady je rám a to, co je v něm je umění. [...] autoři sami vidí všechny choulostivé stránky věci a zcela se soustředí na její (akce – pozn. A. M.) hranice, řekněme na její jurisdikci, na to, co je jí vlastní, na ‘rám’, na uvedení do akce – a právě taková inteligentnost paradoxním způsobem ‘rám’ zviditelňuje a v souvislosti s tím také zřetelněji vztahuje vydělené ‘rámem’ k umění...“⁷ (NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 292) Někrasov z každodenních rozhovorů,

⁷ „...вот рамка, вот что в ней – это произведение. [...] авторы сами видят все щекотливые стороны дела и весьма сосредоточены на ее (акции – примеч. А. М.) границах, ее, так сказать, юрисдикции и обыденном, именно на ‘рамке’, на вводе в акцию – и именно такая, можно сказать, интеллигентность парадоксальным образом делает ‘рамку’ явственной и, следовательно, отчетливей относит выделенное ‘рамкой’ к искусству...“

vedených jejich účastníky ve skutečném životě, pečlivě vybírá jednotlivá slova a sousloví a přesazuje je do nového prostoru, důrazně vyděleného zmiňovaným rámem, do prostoru, který je zatím čistě bílý, prázdný v pozitivním smyslu; ve smyslu, v jakém o prázdnotě hovoří Ilja Kabakov: „*Tato prázdnota představuje krajně aktivní objem, rezervoár prázdnoty, zvláštní existenci prázdnoty, která je úžasně aktivizovaná [...] Prázdnota, o které mluvím, neznamená nulu, neznamená prosté ‘nic’, prázdnota, o kterou se jedná, není nulová, neutrálně infikovaná, pasivní hranice. Vůbec ne. ‘Prázdnota’ je úžasně aktivní, její aktivita se rovná aktivitě pozitivního bytí [...] tahle prázdnota nežije, neexistuje zvláštním životem, ale tím životem, bytím, které je kolem, které tahle prázdnota přepracovává, přemílá, pohlcuje.*“⁸ (cit. podle HANSEN-LÖVE 1997: 223) Jako by to v Někrasovově poezii byl sám bílý list papíru, vymezený svými okraji nebo přesně narysovaným rámečkem, který pohlcuje a přepracovává okolní realitu – zevšedněným, zautomatizovaným a vyprázdněným slovům dává nově a prostorově zaznít. Bílý mezislovní a také okoloslovní prostor nekoriguje význam textu, který se nachází uvnitř rámu v bělobě stránky, jak píše Irina Skoropanovová (viz SKOROPANOVA 2002: 199), svým způsobem koriguje spíše to, co se nachází nebo co se nacházelo vně rámu, než to bylo prázdnotou aktivně přepracováno, protože: „Představa, že předem zformovaný, hotový jazyk [...] předpokládá kontext, v němž se taková slovní spojení obvykle používají, je důležitým vkladem Vsevoloda Někrasova do vývoje ruského literárního konceptualismu. Téměř každá jednotlivá fráze odkazuje k diskursu, v němž vznikla, a čím je tato fráze standardizovanější, tím intenzivněji je vnímáno její spojení s kontextem.“⁹ (JANECEK 2009: 201) Prostorovost Někrasovovy poezie

⁸ „*Эта пустота представляется как чрезвычайно активный объем, как резервуар пустоты, как особая бытийственность, потрясающе активизированная [...] Пустота, о которой я говорю, это не ноль, не просто ‘ничего’, пустота, о которой идет речь, – это не нулевая, нейтрально зараженная, пассивная граница. Совсем нет. ‘Пустота’ потрясающе активна, ее активность равна активности положительного бытия [...] живет, существует эта пустота не особою, а той жизнью, бытием вокруг, которою она, эта пустота, перерабатывает, перемалывает, проваливает в себя.*“

⁹ „*Мысль, что заранее сформированный, готовый язык [...] подразумевает контекст, в котором такие словосочетания обычно употребляются, является важным вкладом Всеволода Некрасова в развитие русского литературного концептуализма. Едва ли не*

znamená také její kontextovost, její kontextuálnost a nikoli náhodou v této souvislosti Vsevolod Někrasov nabídl pro ruský konceptualismus termín kontextualismus (viz NĚKRASOV – ŽURAVLJOVA 1996: 317), kterého jsme v naší práci užíli také my.

Vizualita Někrasovovy poezie, její dialog s jazykem výtvarného umění spočívá právě v této soustředěnosti upřené na prostorovost řeči, která, ačkoli je písemně zaznamenána, může hlasitě znít v reálném prostoru, jenž si zpětně podmaňuje. K Někrasovovým veršům můžeme vztáhnout podivení Lva Rubinštejna nad recitovatelností svých básní zaznamenaných na kartičkách z knihovnické kartotéky: „Svoji kartotékovou epopeu jsem zamýšlel jako určitý útěk ze slovesnosti do vizuální oblasti. Každou kartotéku jsem si představoval jako vizuální objekt. Analogii alba. Jednou jsem přišel do Bulatovova ateliéru, kde bylo asi patnáct lidí a řekl jsem, že jim můžu ukázat nový text. Řekli mi: ‘Nechceš ho přečíst?’ Odpověděl jsem, že se to podle mě číst nedá. Opravdu jsem si nemyslel, že by to bylo možné číst. Ale přečetl jsem to. Přijali to neuvěřitelně bouřlivě a vřele. Tehdy jsem pochopil, že je lze číst a že se číst musejí.“¹⁰ (RUBINŠTEJN 1997: 182) Ačkoli Někrasov se rozčileně diví spíše opačnému případu: „...dávno mě unavily řeči o tom, že mé verše ‘pro oko’ se nedají číst. Píší řečí. Není přece cizí ani tomu, kdo věří ve veršování.“¹¹ (NĚKRASOV 1991: 74) Nicméně jak Rubinštejnovy, tak Někrasovovy básně přesto, že se stávají vizuálními objekty, zůstávají poezií, slovesným uměním. Jejich vizualita realizovaná především silným akcentem na prostorovost, na zasazenost písma do prostoru, jež ve čtení nabývá performativního charakteru, rozšiřuje původní

каждая отдельно взятая фраза отсылает к дискурсу, в котором она была создана, и чем более стандартизирована эта фраза, тем интенсивнее ощущается связь с контекстом.“

¹⁰ „Затевал я свою картотечную эпопею именно как некий выход из словесности в область визуального. Каждую карточку мыслил как объект визуальный. Аналог – альбом. Когда-то я пришел в мастерскую Булатова, где было человек пятнадцать, и сказал, что могу показать новый текст. Мне говорят: ‘Не хочешь прочесть?’ Я ответил, что, по-моему, это не читается. Я действительно не думал, что это можно читать. Но прочел. И было невероятно бурное и горячее восприятие. Тогда я понял, что их можно и нужно читать.“

¹¹ „...давно устал от разговоров, что мои стихи ‘на глаз’ не читаются. Пишу речью. Не чужд же ей и верующий в стихосложение.“

významy, rozšiřuje chápání poezie, přibližuje se hranici, nikdy ji však definitivně nepřekračuje, pouze ji znatelně posouvá.

Ačkoli Gerald Janeček myšlenku o tom, že hotový jazyk si s sebou vždy zákonitě nese původní kontext svého vzniku, připisuje především literárnímu konceptualismu, platí jeho slova také pro konceptualismus výtvarný. O tom naléhavě svědčí tvorba Erika Bulatova, který dovádí do krajnosti principy rozpracované v poezii Někrasovem, absolutizuje její vizuální charakter v míře, které již poezie ze své podstaty není schopná. Bulatov se obdobně jako Někrasov věnuje pečlivému průzkumu různých prostorů a jejich mezí. Svůj výzkum vede s pomocí slova, jež je vždy kontextuální, vždy odkazuje k prostoru, z něhož vzešlo, z něhož bylo autorem vzato. Užití slova v obraze ovšem v daném případě nevede k zliterárnění a znarativnění obrazu, naopak se jím podtrhují jeho čistě vizuální kvality, čistě vizuální a prostorové kvality psaného slova.

Bulatov s pomocí slova ostře vyhrocuje konflikt mezi dvěma zcela protikladnými prostory – prostorem reálného sociálního života a prostorem umění. Slovo ve své písemné, vizuální podobě může být hranicí, mezí, závorou, překážkou nebo naopak doširoka otevřenou vstupní branou, oknem; slovo stojí mezi dvěma prostory. Zda je otevírá nebo uzavírá, záleží na tom, jedná-li se o slovo cizí nebo naopak slovo vlastní. Cizí slovo náleží sociálnímu prostoru, je zcela ploché, utkvívá na pomyslném povrchu obrazu, představuje zmrtvělá ideologická klišé, zatímco vlastní slovo je součástí prostoru umění, je slovem primárně poetickým, uměleckým, které míří do nedozírné hloubky obrazu. Vlastními Bulatovovými slovy jsou často právě útržky z Někrasovových básní. Prostor obrazu se ukazuje jako jejich nejvlastnější prostředí, které jim plocha bílé stránky nebyla s to poskytnout. „Jeho (Někrasova – pozn. A. M.) básnická fráze je zcela prosta triviální poetické setrvačnosti, skládala se ze slov, která nejen jednoduše zněla, ale doopravdy žila v prostoru, byla doslova viditelná. Hned se mi je chtělo namalovat.“¹² (BULATOV 2009: 119) Slovům v Bulatovových obrazech se dostává předmětnosti, po níž volali futuristé, oberiuté i konkretisté.

¹² „Его (Некрасова – примеч. А. М.) поэтическая фраза, совершенно лишенная пошлой поэтической инерционности, состояла из слов не просто звучащих, но реально живущих в пространстве, буквально видимых. Их сразу же хотелось нарисовать.“

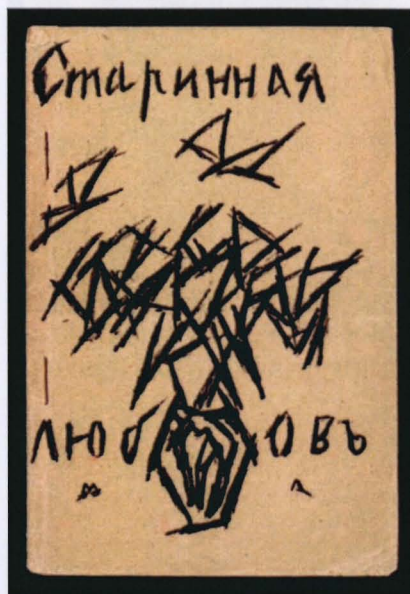
Slova organizují prostor na způsob nonverbálních objektů, s nimiž vstupují do těsného kontaktu.

Doslova fyzická přítomnost slova v obraze (jeho verbalizace) tak nutně nepodřizuje výtvarné umění literatuře. Naopak tak mohou být akcentovány a osamostatňovány vizuální kvality písemného záznamu, na které se soustředila literární avantgarda celého 20. století. Bulatovovy obrazy, ačkoli zcela náležejí očištěnému výtvarnému umění, lze tudíž chápat jako krajní radikalizaci avantgardní básnické tradice, která vyhlásila diktaturu oka, jež se v tvorbě Vsevoloda Někrasova a Erika Bulatova proměnila v konstataci a demonstraci prostého faktu: žiju a vidím.

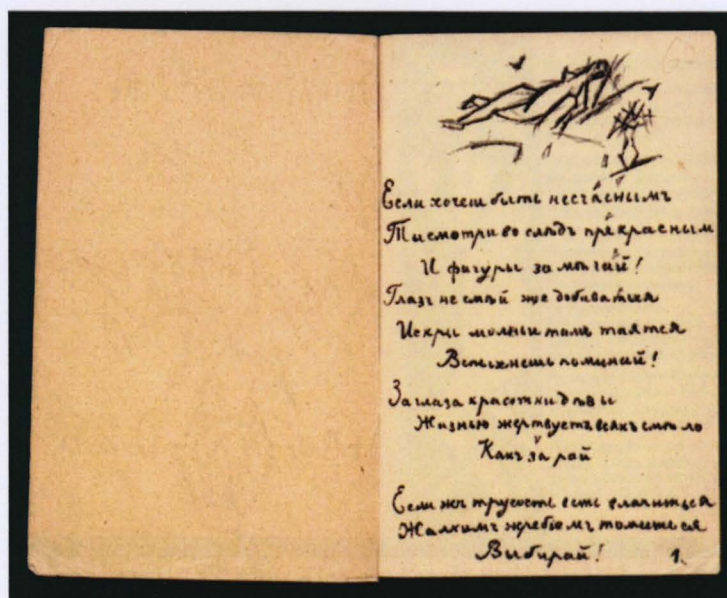
Образовá přiloha

Futuristická kniha

Ilustrační materiál, který uvádíme v oddílu futuristická kniha, je uložen v The Getty Research Institute v Los Angeles.¹³



Obálka knihy Alexeje Kručonycha *Starinnaja ljubov* (Stará láska, 1912). Výtvarná úprava Michail Larionov.

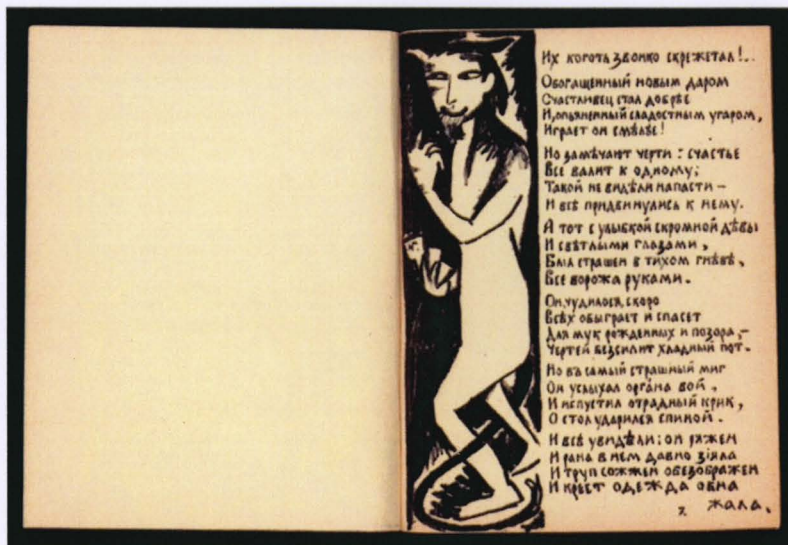


První strana z knihy Alexeje Kručonych *Starinnaja ljubov* (Stará láska, 1912). Výtvarná úprava Michail Larionov.

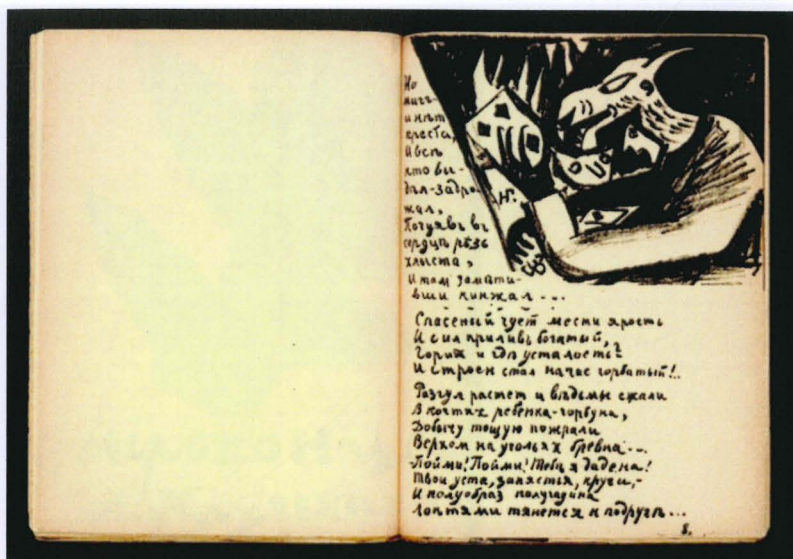
¹³Viz http://www.getty.edu/research/conducting_research/digitized_collections/russian_avant-garde/pdfs.html, přístup 21. 6. 2010.



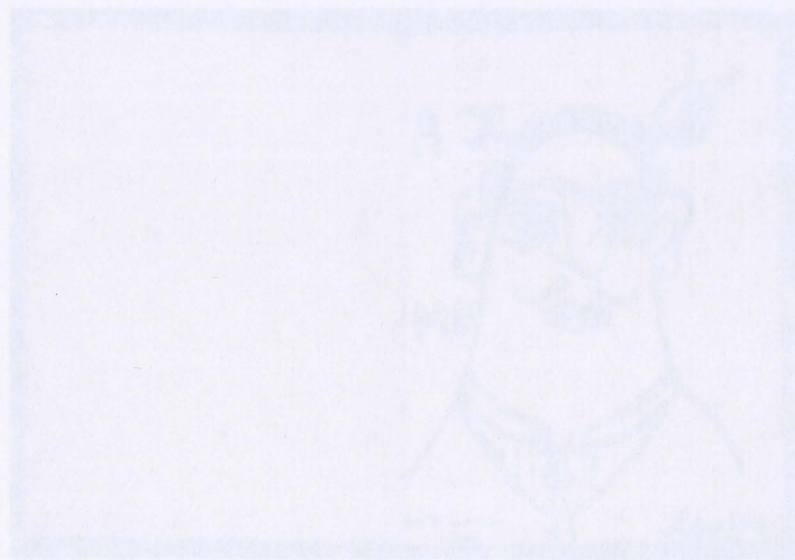
Obálka knihy Alexeje Kručonycha a Velemira Chlebnikova *Igra v adu* (Hra v pekle, 1912). Výtvarná úprava Natalie Gončarovová.



Sedmá strana z knihy Alexeje Kručonycha a Velemira Chlebnikova *Igra v adu* (Hra v pekle, 1912). Výtvarná úprava Natalie Gončarovová.



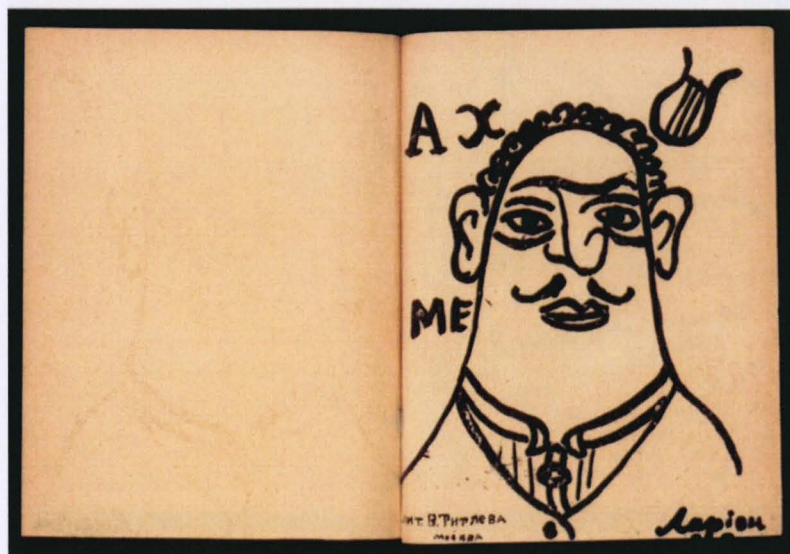
Osmá strana z knihy Alexeje Kručonycha a Velemira Chlebnikova *Igra v adu* (Hra v pekle, 1912). Výtvarná úprava Natalie Gončarovová.



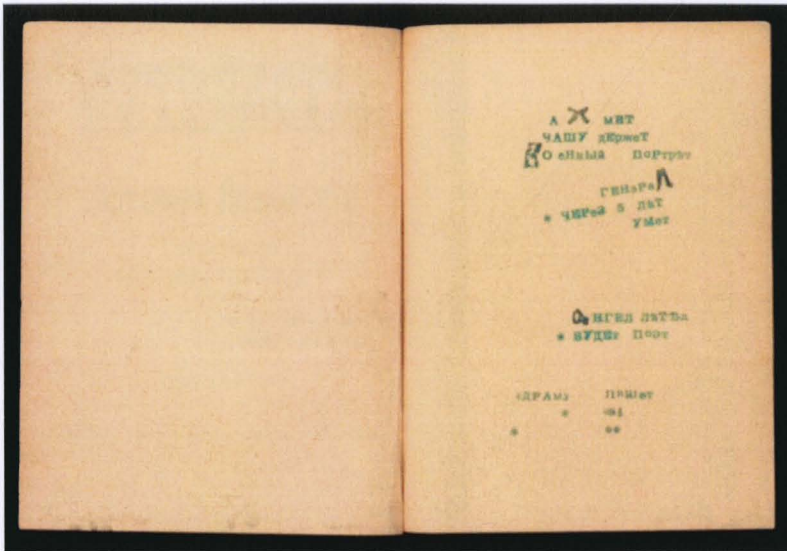
Ilustrace Michaila Larionova k básni Alexeje Kručonycha v knize *Igra v adu*.



Obálka knihy Alexeje Kručonycha a Velemira Chlebnikova *Mirskonca* (Světodkonce, 1912-1913). Výtvarná úprava Michail Larionov, Natalie Gončarovová, Vladimir Tatlin a Nikolaj Rogovin.

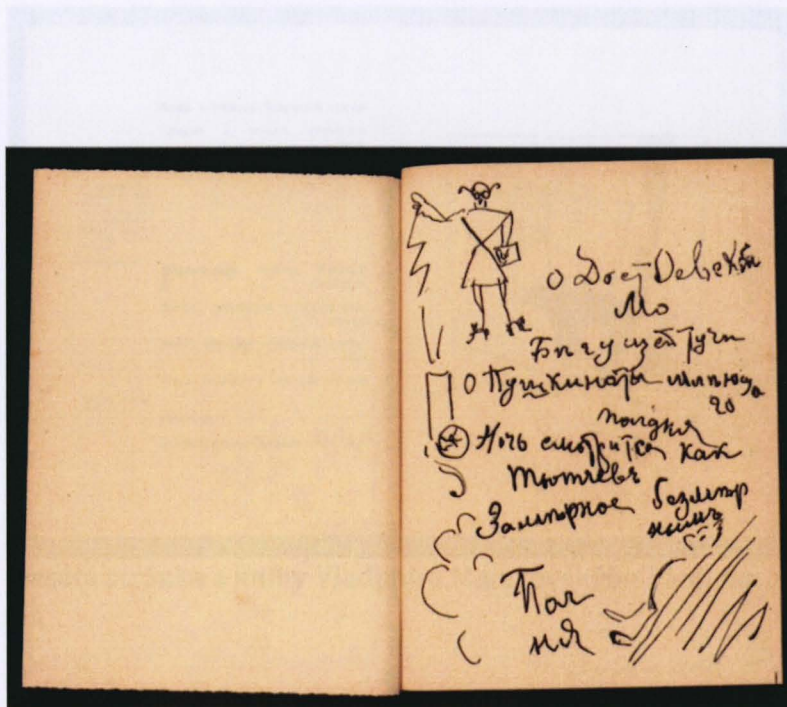


Ilustrace Michaila Larionova k básni Alexeje Kručonych v knize *Mirskonca*.

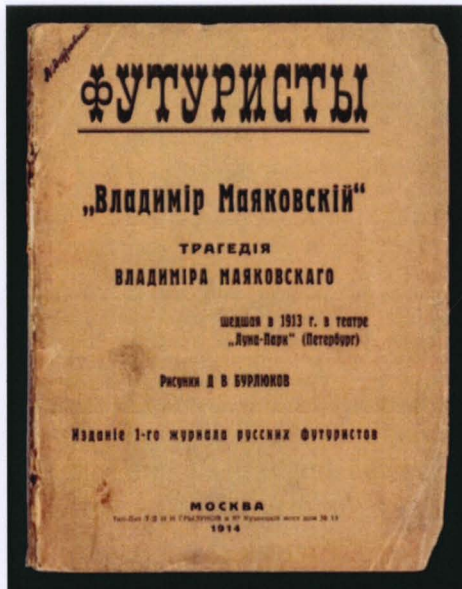


Báseň Alexeje Kručonych v knize *Mirskonca*.

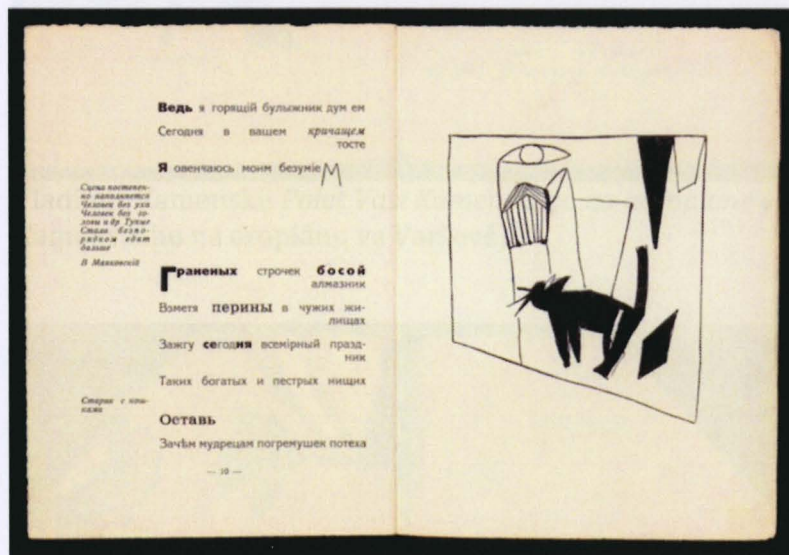
Obálka knihy Vladimira Majakovského *Vladimir Majakovskij* (1914). Výtvarná správa Vladimir a David Burjukové.



Báseň Velemira Chlebnikova s ilustracemi Nikolaje Rogovina v knize *Mirskonca*.



Obálka knihy Vladimira Majakovského *Vladimir Majakovskij* (1914). Výtvarná úprava Vladimir a David Burljukové.



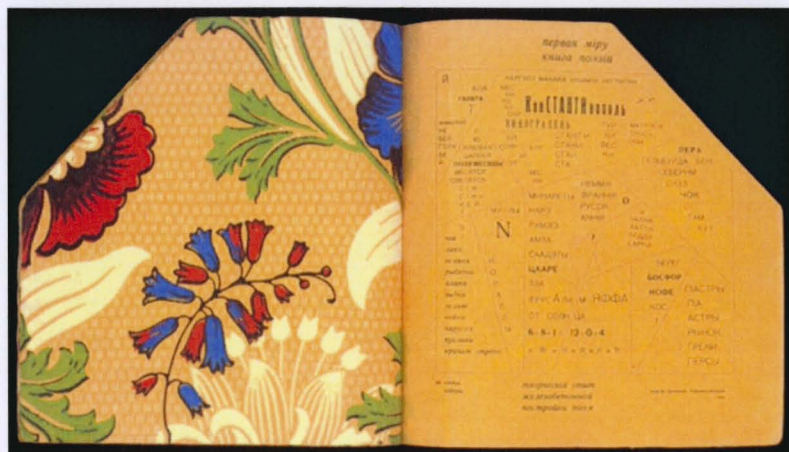
Desátá stránka z knihy Vladimira Majakovského *Vladimir Majakovskij*.



Otevřená obálka knihy Vasilije Kamenského *Tango s korovami. Železobetonnnye poemy* (Tango s krávami. Železobetonové poemy, 1914). Výtvarná úprava Vladimir a David Burljukové.



Vladimir Kamenskij *Polet Vasi Kamenskogo na aeroplane v Varšave* (Let Vasji Kamenského na eroplánu ve Varševě).



Železobetonová poema Vasilije Kamenského *Konstantinopol*.



Železobetonová poema Vasilije Kamenského *Kabare Zon* (Kabaret Zon).

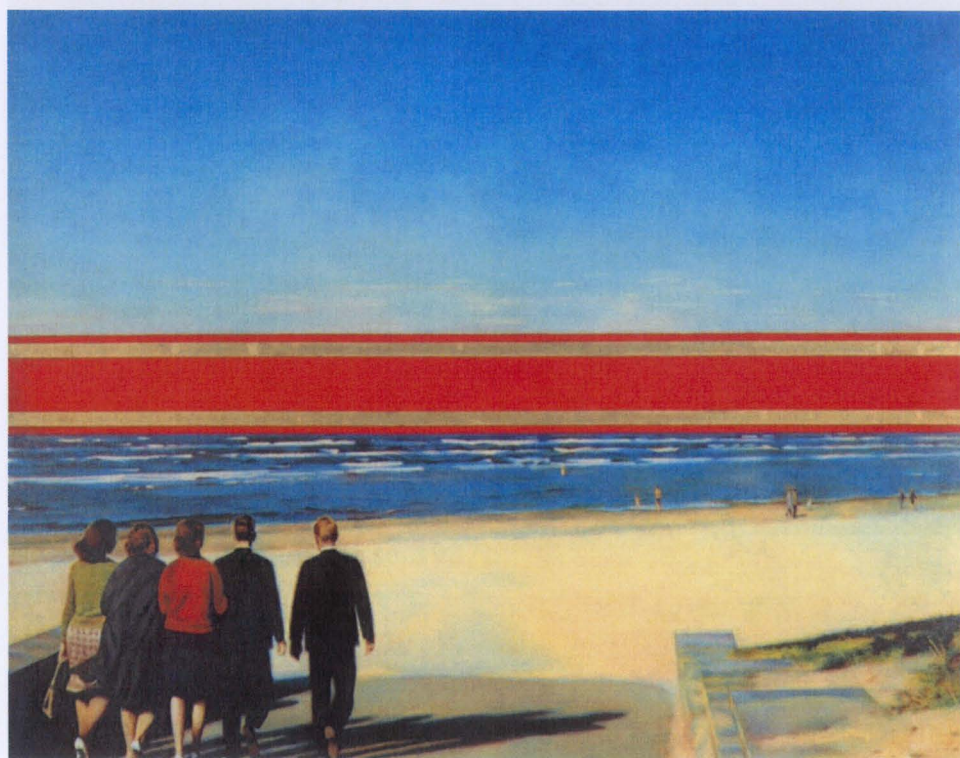
Przytok (Slovak, 1994).

Gorizont (Horizont, 1971-1972).

Erik Bulatov



Pryžok (Skok, 1994).



Gorizont (Horizont, 1971-1972).



Ně prisloňat'sja (Neopírejte se, 1987).

Slava KPSS II (Sláva KSSS II, 2003-2005).



Opasno (Nebezpečí, 1972-1973).



Slava KPSS II (Sláva KSSS II, 2003-2005).



Brežněv v Krymu (Brežněv na Krymu, 1981-1985).

1981 (1985, 1975).



Idu (Jdu, 1975).

Živa - vižu (Žije - vidím, 1999).

Kresby k cyklu *Vot* (Hle)



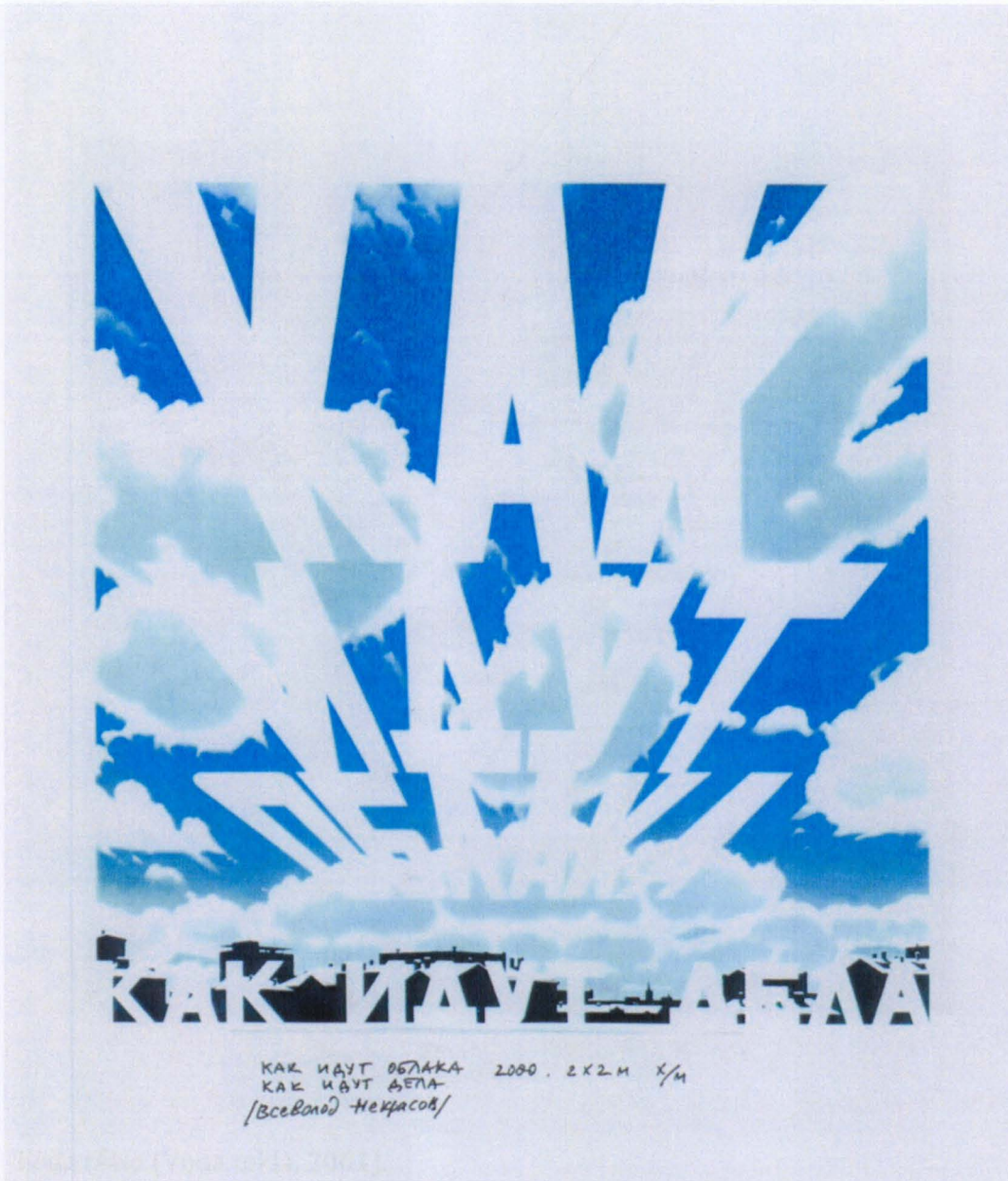
Živu - vižu (Žiju - vidím, 1999).



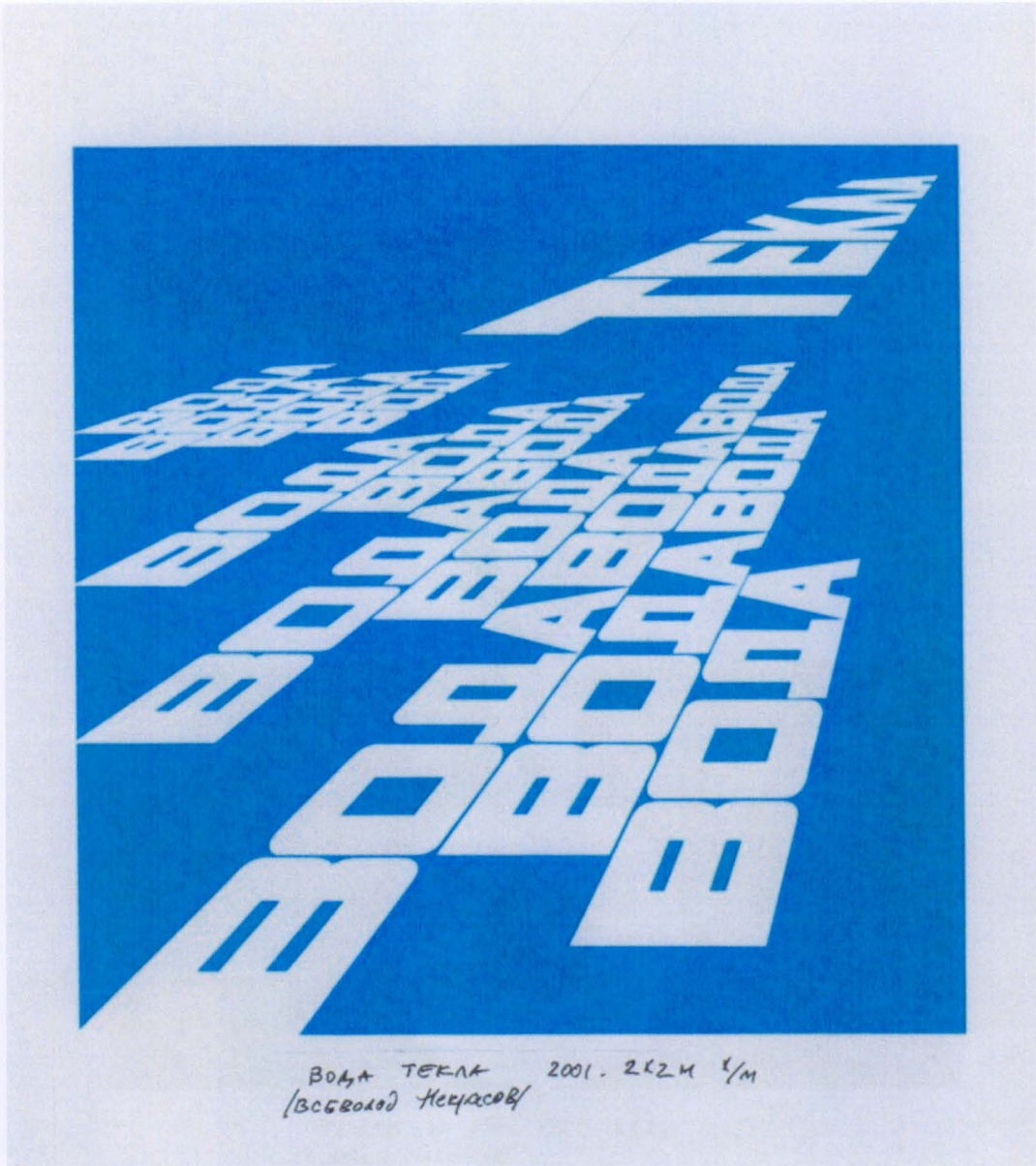
Svoboda jest' svoboda I (Svoboda je svoboda I, 2000).



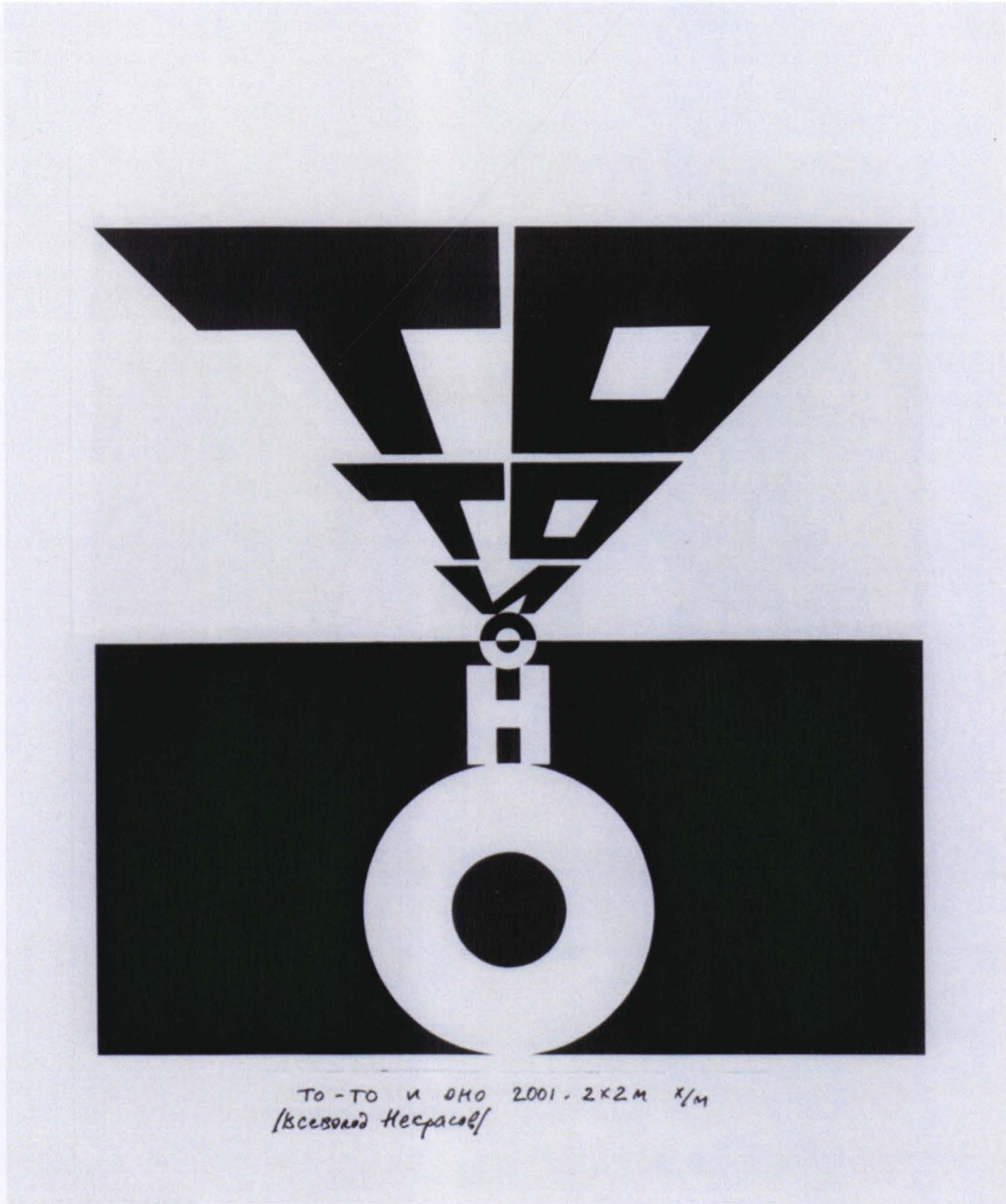
Svoboda jest' svoboda II (Svoboda je svoboda II, 2000-2001).



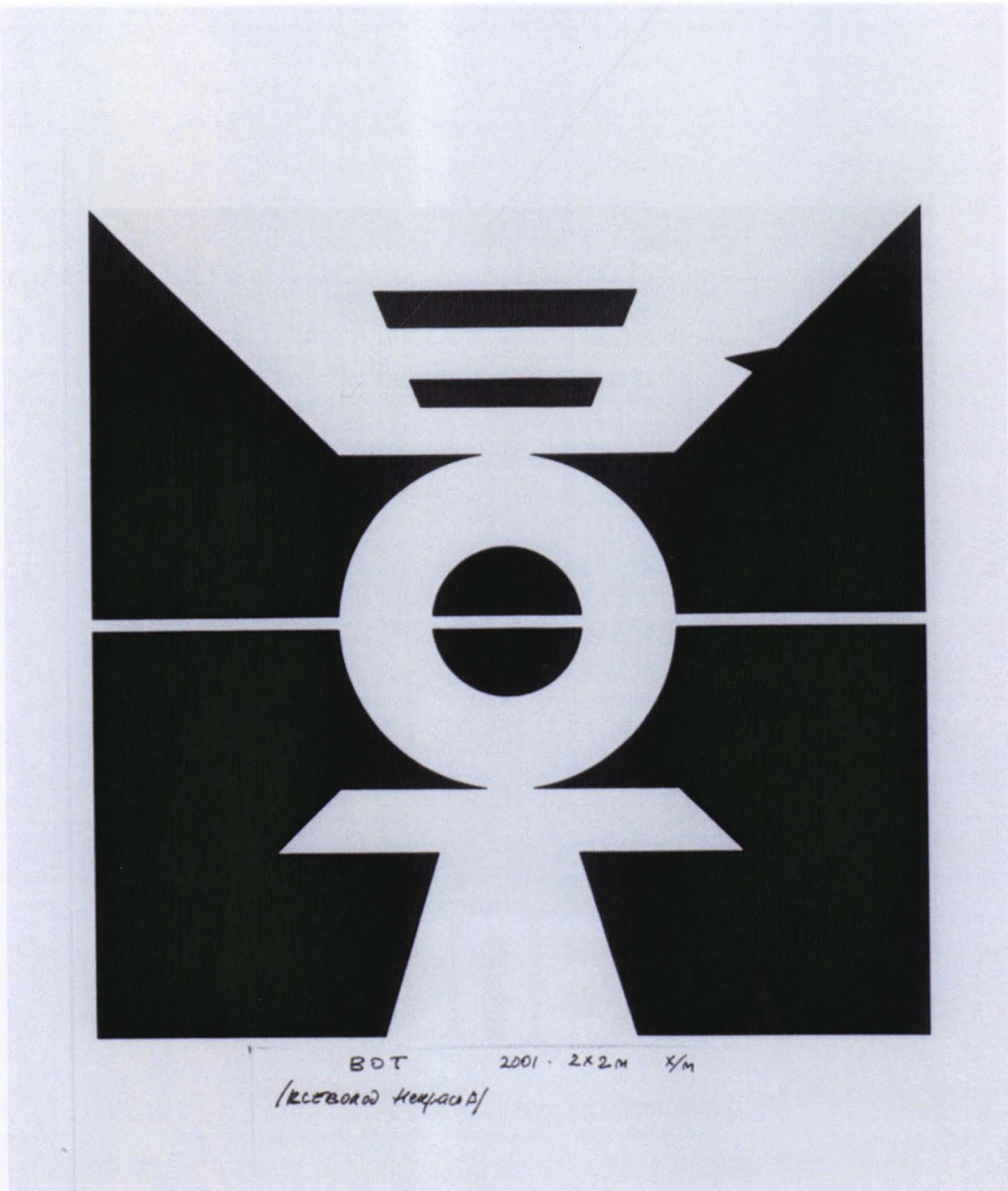
Kak idut oblaka - kak idut děla (Jak letí oblaka - jak život běží, 2000).



Voda tĕkla (Voda tekla, 2001).



To-to i ono (To to a ono, 2000).



Vot (Hle, 2001).

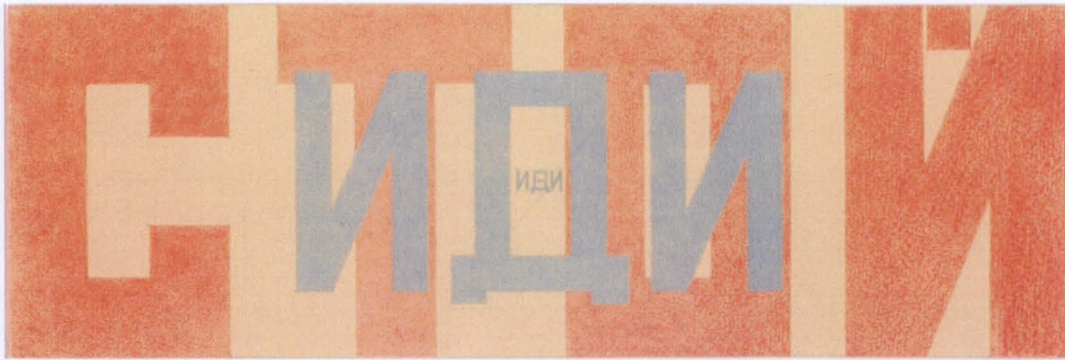
Chet'ias za sveta, nu, ne uspalos Chet'li jera za sveta, jento jera to nastihl.
2002.

Skicy ze sbírky Vsevoloda Někrasova



Vchod – vchoda nět (Vstup – vstup zakázán, 1981).

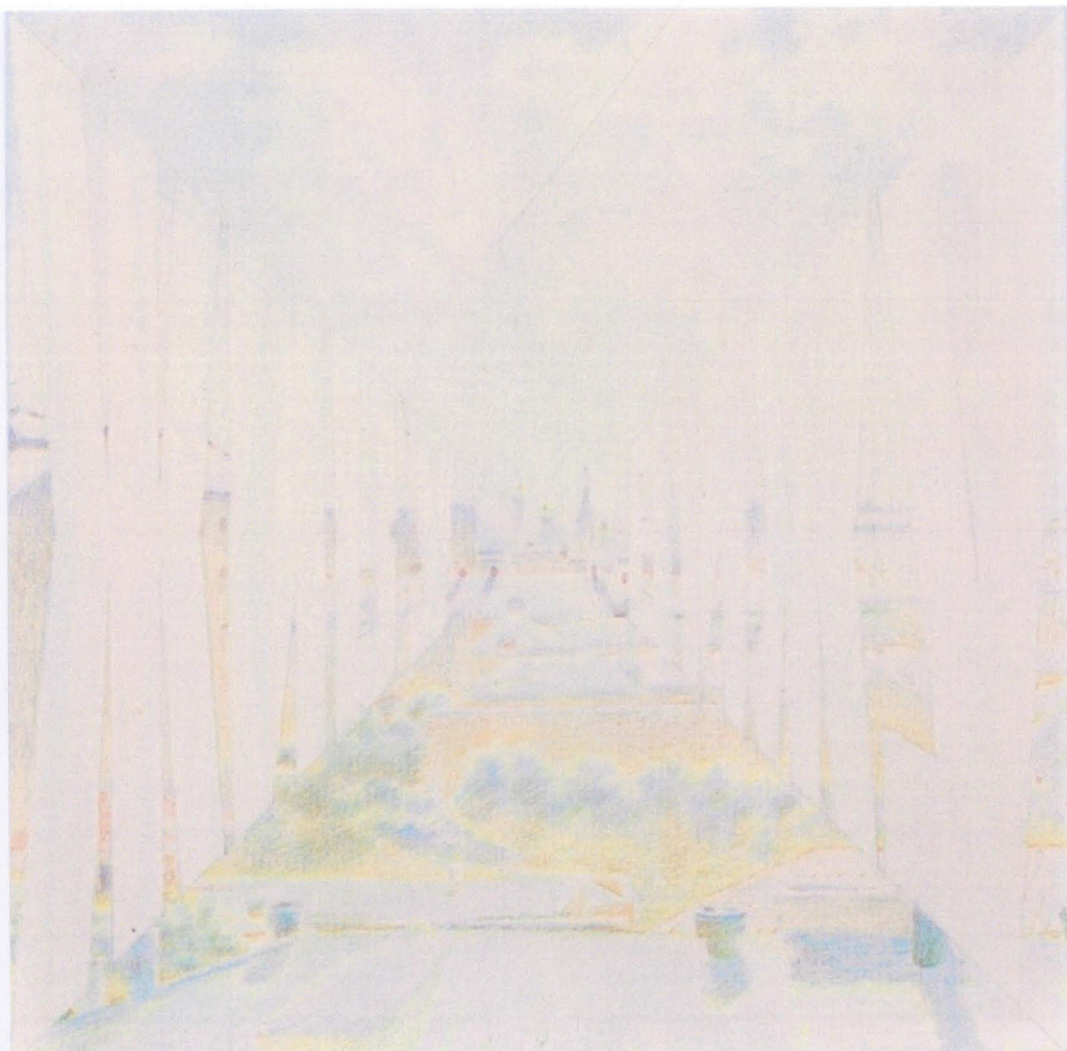
Svoboda jest' svoboda (Svoboda je svoboda, 1996).



Stoj – idi (Stûj – jdi, 1975).

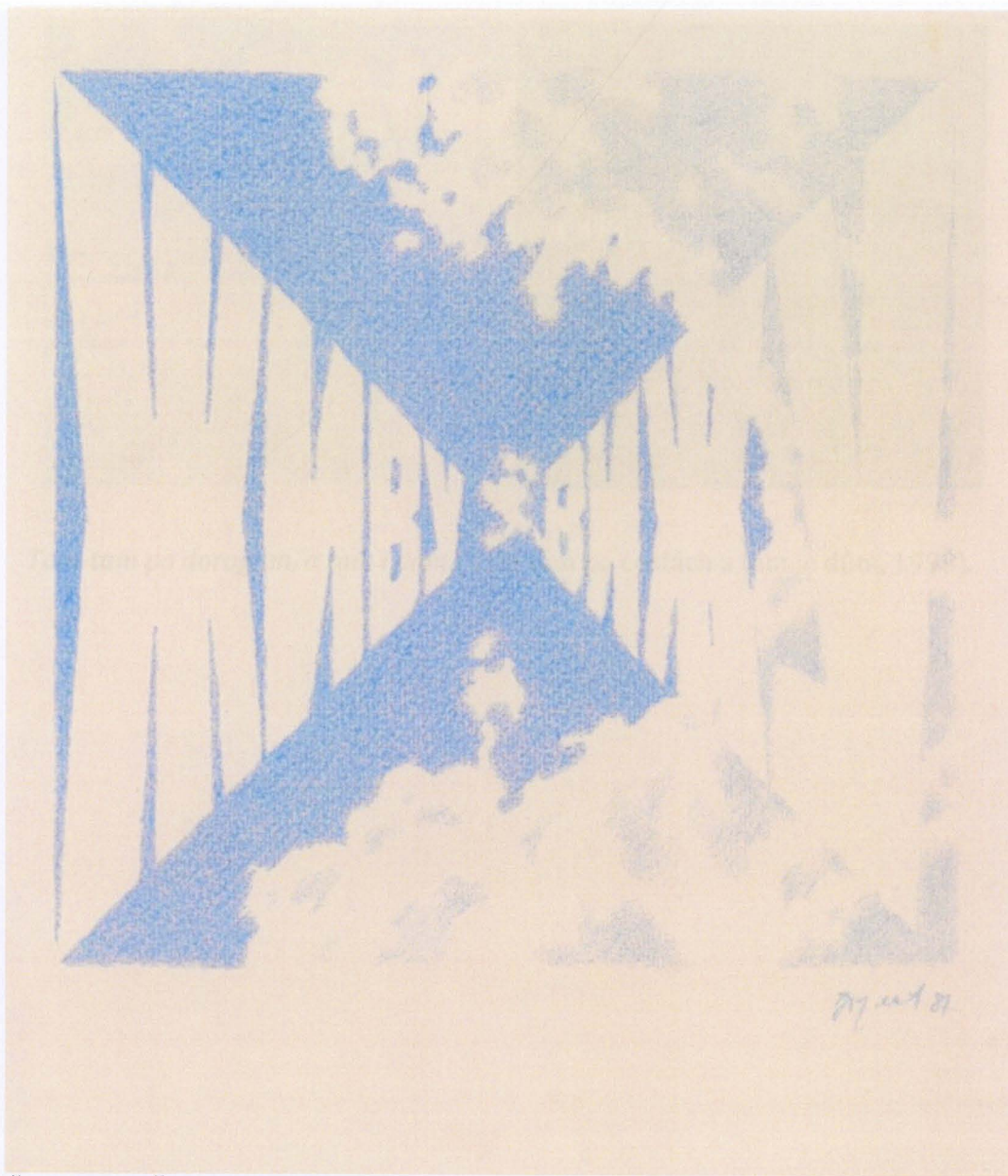


Svoboda jest' svoboda (Svoboda je svoboda, 1996).



Živu - vižu (Žiju - vidím, 1979).

Živu - vižu (Žiju - vidím, 1979).

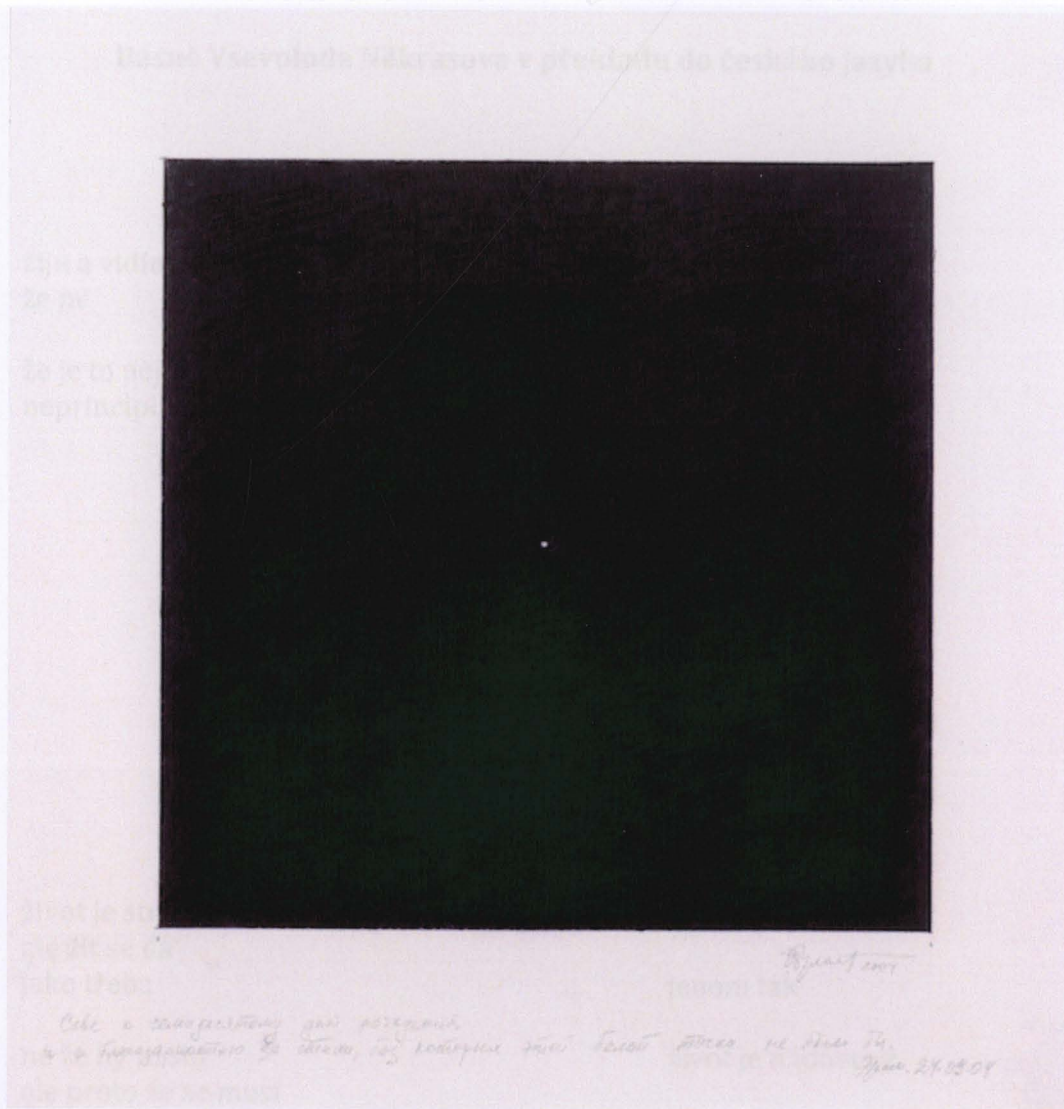


Živu - vižu (Žiju - vidím, 1987).



Tam-tam po dorogam, a tam i dom (Tam tam po cestách a tam je dům, 1998).

Točka (Tečka, 2004), věnování: „Sovovi k sedmdesátému narozeninám v díky za verše, bez kterých by tato mládež nebyla. EPK, 24. 3. 2004“



Točka (Tečka, 2004), věnování: „Sevovi k sedmdesátým narozeninám s díky za verše, bez kterých by tahle bílá tečka nebyla. Erik, 24. 3. 2004“

Básně Vsevoloda Někrasova v překladu do českého jazyka

žiju a vidím
že ne

žijí
lidé

že je to nějak
neprincipiální

a přímo v té naší
rodné vlasti

žijeme*

žiju

dál

* také
ale ne všichni

život je strašný
ale žít se dá*
jako třeba

život je nádherný

jenom tak

ne že by to šlo
ale proto že se musí

život je nádherný

tedy ne že by se muselo
ale už je to člověku

verše
někrasova

tak nějak k smíchu

všechno to
není tak strašné

* a možná to nejde
ale my měli štěstí

* * *

Eriku Bulatovovi

už cítím to

mračno

a ač
nechci
a nehledám

žiju a vidím

* * *

Počkej

kouknu se

jak letí
oblaka

jak život běží

* * *

řeč
v noci

dá se to říct tak řečeno jinak

řeč řeč
jaká je co chce

* * *

Tam tam

po cestách
za hrachem
na boso
po prachu
samotní
po nocích
tak pozdě večer
s měsícem úplně
vedle málem

A tam je i dům

* * *

den
někde

a ne ledaskde
ale někde zde
kdesi

nebe kde jsi

ve vodě

jako obvykle

* * *

moře

a kromě moře

kromě moře

hory

* * *

Co dělat

Co říkat

Jak povědět

* * *

tak

a jsem tu

* * *

tak

a nemůžeme zůstat

třeba

tady

* * *

/.../

/děšť
kdopak ještě/

* * *

žijem
jedním slovem

je to
bída

a tramvaj
tu není k ničemu

a k čemu je tu

a k tomu ještě pláčem

o čem
a vůbec

a s takovým ksichtem

a spíme

a Bůh s ním
se světem

* * *

Mráz sílil*

jakpak
to dělal
kdo to viděl
to Rabin

a ne jeden
krát

*mráz sílil
a nos
jako
by to cítil

* * *

Má zlatá Moskva

má vyhladovělá*

slzám
nevěří

čemu věří
slovům

abych já bych vždy
opakoval slova

Tak?

Ne.

a pozdrav
i od Oskara Rabina

(a svá slova
jsem opakoval a

taky opakuju)

*tehdy byla
mladá

* * *

příčina smrti
že jsme žili na světě

a bezprostřední
příčina smrti

to že jsme žili v Moskvě

* * *

Lvu Kropivnickému

Vypustili světlo
na čerstvý vzduch
vypustili nás všechny
na světlo
přece nakonec
teprve teď
pobýt na světle
to je štěstí
to že teď
lampy hoří
podívej hovoří
všichni na lavičkách sedí
na žárovky hledí¹
(zatím za lístky jedí)
sluní se
a slibují si vše
nezapomínat
štěstí je
je štěstí je
štěstí vůbec je *
vůbec v Moskvě
v elektřině
a ve stolním másle

a elektřiny
je víc
a víc

iluminace
administrace
civilizace
kulminace
halucinace
Tretjakovská galerie

není válka zahálka
střelka přesně na nule
bití hodin spi víc a stejně
je pořád víc než nula
hodin je víc a víc

*Do války žili

¹ Vyprávění Lva: rodina se po večerech schází a hledí na žárovku.

není divu
no no a
po válce
všude kolem samý
 co
dík ohromný
docela nevídaný
 jaksi
vynikající výdobytek
 žit
mohu ted'
a ty bys ty bys ještě
 šťěstí

* * *

no vida

vzduch

Mandelštam

to on nám

nadýchal

* * *

Bez okolků do posledních pater

A k oknům k nám přímo tam

Nu

Přistávaly

Taxíky

Plné světla

Troubily

A vyháněli

Je

A ony

Přistávaly

Jako novoučké

K oknu

A do okna

Do

Do obou

Do obou okének

Jako obálka

Ilu strované

Inu

Ilu minované

U mělecké

I plynem nasycené

No všechno co je nejvíc moje

To

totiž

Se švihem

S bleskem

Se sykotem

Se sirupem

I s tím

Se sytě modrým –

Jedním slovem

Se vším

A ne na lístky

Všem Evropám Evropa

Amerika byla

Život

Byl

I já jsem byl

život

Panorama před odjezdem

Kapky

Klapky

Oblaka

Obkličovaly boky

Oblaka

Hora hora

Hora díra

Hora díra

Dým jako šedý

Dým jako bledý

Dým jako dým jako dým jako dým

Tady

Jsem byl

Tady

Jsem nebyl

Tady jsem nebyl

Tady jsem nebyl

Tady jsem nebyl

Tady

Jsem byl

* * *

Bezplatná má
Nemocnice
Předrahá má válko

Má
Nemocná matko

Válka je hladová

Velká jáma
Větší než já

Velká Vlastenecká
Válka Josifovna

Válka jej ta páchla

Josifovna
Rodná zem

Nemyslím si
Že já tím vším projdu
Znovu

Ani když mi řekneš
Slovo

Ani když mi řekneš
Slovo
BAM

Ani když mi řekneš
Slovo
BAM

A basta

* * *

je zima občané
větrno*
ó draží mí
současníci
jak by poznamenala
Anna Achmatovová
přestěhovaná
do Novogirejeva

* no ne
takovýho místa

a záchod
ani jeden

* * *

*„O Sartre, můj Sartre“
A. A. Vozněsenskiĵ J. P. Sartrovi*

Dovolíš i já bych

Něco řek

Poslyš

Že

Ne ká gé bé

Vous

Pas

Ne ká gé bé Vous

Chápeš

Ty

Že

* * *

vystřkují plamínky
tenké
drápky

obroučky
s drápky

všechno je ospalé
černé

a nebe
osvětlené

jako nad kluzišti je
nebe osvětlené

* * *

pod nohou od prahu
cítíš
že listí

tady má být
cesta

tam má být
Moskva

temnota
neobydlená

deštivé
ticho

volá
dalekým štěkotem

jedna lampa
druhá lampa

* * *

taky
není tak
špatně

u topení

na dohled
osvětlení

* * *

i sloupy
i dráty
a cesta
a kam se
to
tolik deště
žene
kolem mě

dívám se z okna

Přeložila Alena Machoninová

Bibliografie

Při sestavování bibliografie jsme se řídili pokyny uvedenými na internetových stránkách Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

Pro větší přehlednost jsme texty psané cyrilicí transliterovali do latinky podle *Pravidel českého pravopisu* vydaných nakladatelstvím Academia v roce 2002.

Futuristické sborníky a manifesty, které jsou dílem většího počtu autorů, v bibliografii řadíme podle názvů publikací.

Prameny

AJGI, Gennadij

1967 *Tady*, překlad O. Mašková (Praha: Odeon).

1982 *Otměčennaja zima. Sobranije stichotvorenij v dvuch čast'ach*, ed. V. K. Losskaja (Pariž: Sintaksis).

1994 *Poezija-kak-molčanije. Razrozněnyje zapisi k těme* (Moskva: Gileja).

2001 *Razgovor na rasstojanii. Stat'ji, esse, besedy, stichi* (Sankt-Petěrburg: Limbus press).

BAKŠTEJN, IOSIF

1993 „Zametki o litěraturnom konceptualizme“, in I. Kabakov: *NOMA ili Moskovskij konceptualnyj krug* (Ostfildern bei Stuttgart: Cantz), s. 60-65.

BAKŠTEJN, Iosif – KABAKOV, Ilja – MONASTYRSKIJ, Andrej

2010 „Trialog o komnatach“, in *Sborniki MANI: Moskovskij archiv novogo iskusstva*, eds. A. Monastyrskij, J. Lejderman (Vologda: German Titov), s. 217-251.

BĚLYJ, Andrej

1922 *Posle razluki. Berlinskij pesennik* (Petěrburg, Berlin: Epoque).

1988a „Kak my pišem“, in *Andrej Belyj. Problemy tvorčestva*, eds. S. S. Lesněvskij, A. A. Michajlov (Moskva: Sovetskij pisatěl), s. 10-19.

1988b „O sebe kak pisatěle“, in *Andrej Belyj. Problemy tvorčestva*, eds. S. S. Lesněvskij, A. A. Michajlov (Moskva: Sovetskij pisatěl), s. 19-24.

2001 „Simvolizm kak miroponimanije“, in *Litěraturnyje manifesty. Ot simvolizma do „Okt'abrja“*, eds. N. L. Brodskij, N. P. Sidorov (Moskva: Agraf).

2006 *Stichotvorenija i poemy*, eds. A. V. Lavrov, D. Malmstad (Sankt-Petěrburg: Akaděmičeskij projekt, Progress-Plejada).

BRJUSOV, Valerij

1913 *Polnoje sobranije sočiněnij i perevodov*, sv. 21: *Francuzskije liriki XIX veka* (Sankt-Petěrburg: Sirin).

BRODSKIJ, Nikolaj Leont'jevič – SIDOROV, Nikolaj Pavlovič (eds.)

2001 *Litěraturnyje manifesty. Ot simvolizma do „Okt'abrja“* (Moskva: Agraf).

BULATOV, Erik

1979 „Intervju s Borisom Grojsom“, in *A – Ja*, č. 1, s. 26-33.

1983 „Ob otnošenii Maleviča k prostranstvu“, in *A – Ja*, č. 5, s. 26-31.

2004 „Slovo v kartině“, in *WAM*, č. 11-11,5, s. 61-82.

2006a „Působit na divákovu duši. O ruském umění“, překlad A. Machoninová, in *Kulturní týdeník A2*, č. 42, s. 1, 16-17.

2006b *Vot. Katalog k vystavke*, eds. N. Godzina, N. Divova (Moskva: Knigi WAM).

2007 *Tableau et peinture / Kartina i Živopis*, překlad O. Makhroff (Paris: Jannink).

2009 *Živu dalje* (Moskva: Artist. Režissjor. Teatr).

2010 „Za gorozont“, in *Eti strannyje semiděsjatyje ili potěrja něvinnosti. Esse, intervju, vospominanija*, ed. G. Kizevalter (Moskva: Novoje litěraturnoje obozrenije), s. 44-57.

CAGE, John

1967 *A Year From Monday. New Lectures and Writings by John Cage* (Middletown: Wesleyan University Press).

CAMPOS, Augusto de

1967 „Konkrétní poezie“, in *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*, eds. B. Grögerová, J. Hiršal (Praha: Československý spisovatel), s. 74-75.

ČIČAGOVA, Olga

2001 „Konstruktivism“, in *Litěraturnyje manifesty. Ot simvolizma do „Okt'abrja“*, eds. N. L. Brodskij, N. P. Sidorov (Moskva: Agraf), s. 321-322.

DĚRŽAVIN, Gavrila

1866 *Sočiněnija*, sv. 3: *Stichotvorenija* (Sankt-Petěrburg: Imperatorskaja akademija nauk).

DŽIMBINOV, Stanislav Bemovič (ed.)

2000 *Litěraturnyje manifesty ot simvolizma do našich dněj* (Moskva: XXI v. – Soglasije).

FAVORSKIJ, Vladimir Andrejevič

1988 *Litěraturno-teoretičeskoje nasledije*, ed. D. D. Čebanova (Moskva: Sovetskij chudožnik).

FENOLLOSA, Ernesto F. – POUND, Ezra

2005 *Čínský písemný znak jako básnické médium / The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, překlad O. Král, M. Pokorný (Praha: Fra).

GNĚDOV, Vasilisk

1913 *Smert' iskusstvu: 15 poem* (Sankt-Petěrburg: Petěrburgskij glašataj).

GOMRINGER, Eugen

1967 „Od verše ke konstelaci“, in *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*, eds. B. Grögerová, J. Hiršal (Praha: Československý spisovatel), s. 46-48.

GORKIJ, Maxim

1953 *Sobranije sočiněnij v tridcati tomach, sv. 27: Stat'ji, doklady, reči, privetstvija (1933-1936)* (Moskva: Gosudarstvennoje izdatěl'stvo chudožestvennoj litěrtury).

GRÖGEROVÁ, Bohumila

1997 *Bohumila Grögerová – Josef Hiršal: rozhovor Petra Kotyka* (Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství).

GRÖGEROVÁ, Bohumila – HIRŠAL, Josef (eds.)

1967 *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku* (Praha: Československý spisovatel).

HIRT, Günter – WONDERS, Sascha (eds.)

1984 *Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie & Aktionskunst* (Wuppertal: S-Press).

1992 *Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau* (München: S-Press).

1998 *Präprintum. Moskauer Bücher aus dem Samizdat* (Bremen: Edition Temmen).

CHARMS, Daniil

1974 *Izbrannoje*, ed. G. Gibian (Würzburg: Jal-Verlag).

1988 *Polet v něbesa. Stichi, proza, dramy, pisma*, ed. A. A. Aleksandrov (Leningrad: Sovetskij pisatel').

1997 *Polnoje sobranije sočiněnij v četyrjoch tomach*, ed. V. N. Sažin (Sankt-Petěrburg: Gumanitarnoje agenstvo „Akaděmičeskij projekt“).

CHLEBNIKOV, Velemir

1923 *Stichi* (Moskva: Chudožestvennaja pečatňa).

1986 *Tvorenija*, eds. V. P. Grigorjev, A. J. Parnis (Moskva: Sovetskij pisatel').

1990 *Proza*, ed. A. V. Dijenko (Moskva: Sovremennik).

2001 *Sobranije sočiněnij v trjoch tomach* (Sankt-Petěrburg: Akaděmičeskij projekt).

2000 *Sobranije sočiněnij v šesti tomach, sv. 1: Litěratur'naja avtobiografija, Stichotvorenija (1904-1916)*, eds. J. R. Arenzon, R. V. Duganov (Moskva: IMLI, Nasledije).

2000 *Sobranije sočiněnij v šesti tomach, sv. 2: Stichotvorenija (1917-1922)*, eds. J. R. Arenzon, R. V. Duganov (Moskva: IMLI, Nasledije).

2002 *Sobranije sočiněnij v šesti tomach, sv. 3: Poemy (1905-1922)*, eds. J. R. Arenzon, R. V. Duganov (Moskva: IMLI, Nasledije).

2003 *Sobranije sočiněnij v šesti tomach, sv. 4: Dramatičeskije poemy. Dramy. Sceny. Litěratur'naja avtobiografija. Stichotvorenija (1904-1922)*, eds. J. R. Arenzon, R. V. Duganov (Moskva: IMLI, Nasledije).

2004 *Sobranije sočiněnij v šesti tomach, sv. 5: Stichotvorenija v proze. Rasskazy. Povesti. Očerki. Sverchpovesti (1904-1922)*, eds. J. R. Arenzon, R. V. Duganov (Moskva: IMLI, Nasledije).

2005 *Sobranije sočiněnij v šesti tomach, sv. 6, kn. 1: Stat'ji (nabroski). Učennyje trudy. Vozzvanija. Otkrytyje pisma. Vystuplenija (1904-1922)*, eds. J. R. Arenzon, R. V. Duganov (Moskva: IMLI, Nasledije).

2006 *Sobranije sočiněnij v šesti tomach*, sv. 6, kn. 2: *Doski sud'by. Mysli i zametki. Pisma i drugije avtobiografičeskije matěrialy (1897-1922)*, eds. J. R. Arenzon, R. V. Duganov (Moskva: IMLI, Nasledije).

CHOLIN, Igor

1999 *Izbrannoje. Stichi i poemy* (Moskva: Novoje litěraturnoje obozrenije).

JOYCE, James

1999 *Odysseus*, překlad A. Skoumal (Praha: Argo).

KABAKOV, Ilja

1993 *NOMA ili Moskovskij konceptualnyj krug* (Ostfildern bei Stuttgart: Cantz).

2008 *60-70-je... Zapiski o neoficialnoj žizni v Moskve* (Moskva: Novoje litěraturnoje obozrenije).

KAMENSKIJ, Vasilij

1914 *Tango s korovami. Železobetonnyje poemy*, ilustrace V. Burljuk, D. Burljuk (Moskva: D. D. Burljuk).

1991 *Stěpan Razin. Puškin i Dantes. Kafe poetov*, ed. A. G. Nikitin (Moskva: Pravda).

KIZEVALTER, Georgij (ed.)

2010 *Eti strannyje semiděsjatyje ili potěrja něvinnosti. Esse, intervju, vospominanija* (Moskva: Novoje litěraturnoje obozrenije).

KOSUTH, Joseph

1991 *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press).

KROPIVNICKIJ, Jevgenij

2004 *Izbrannoje. 736 stichotvorenij + drugije matěrialy*, ed. I. Achmeťjev (Moskva: Kulturnyj sloj).

KRUČONYCH, Aleksej

1912 *Starinnaja ljubov*, ilustrace M. Larionov (Moskva: tipo-lit. V. Richtěr).

1992 *Kukiš prošljakam. Faktura slova. Sdvigologija ruskogo sticha. Apokalipsis v ruskoj litěraturnosti*, ed. S. V. Kudrjavcev (Moskva: Gileja).

2001 *Stichotvorenija, poemy, romany, opera*, ed. S. R. Krasickij (Sankt-Petěrburg: Akaděmičeskij projekt).

2006 *K istorii ruskogo futurizma. Vospominanija i dokumenty*, ed. N. Gurjanova (Moskva: Gileja).

KRUČONYCH, Aleksej – CHLEBNIKOV, Velemir

1912a *Igra v adu. Poema*, ilustrace N. Gončarova (Moskva: tipo-lit. V. Richtěr).

1912b *Mirskonca*, ilustrace N. Gončarova, M. Larionov, N. Rogovin, V. Tatlin (Moskva: lit. V. Tiťajeva).

2001 „Slovo kak takovoje“, in *Litěraturnyje manifesty. Ot simvolizma do „Okt'abrja“*, eds. N. L. Brodskij, N. P. Sidorov (Moskva: Agraf), s. 137-140.

KULLE, Viktor – UFLJAND, Vladimir (eds.)

2006 *Filologičeskaja škola. Teksty, vospominanija, bibliografija* (Moskva: Letnij sad).

LAMBERT, Jean-Clarence

1967 „50 tezí pro ‘otevřenou poezii’“, in *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*, eds. B. Grögerová, J. Hiršal (Praha: Československý spisovatel), s. 66-73.

LERMONTOV, Michail Jurjevič

1937 *Polnoje sobranije sočiněnij v pjati tomach*, sv. 5: *Proza i pisma*, ed. B. M. Ejchenbaum (Moskva, Leningrad: Academia).

1966 *Hrdina naší doby*, překlad Z. Bergrová, B. Ilek (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění).

LEWITT, Sol

1999 „Sentences on Conceptual Art“, in *Conceptual Art. A Critical Antology*, eds. A. Alberro, B. Stimsom (Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press), s. 106-109.

LINHARTOVÁ, Věra

1965 *Prostor k rozlišení* (Praha: Mladá fronta).

LIU XIE

2000 *Duch básnictví řezaný do draků*, překlad O. Král (Praha: Brody).

LOSEV, Lev

1995 „Tulupy my“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 14, s. 209-215.

LUKOMNIKOV, German

1993a *Byvšije stichi* (samizdat).

1993b *Nepojavišijesja stichi* (samizdat).

MAJAKOVSKIJ, Vladimir Vladimirovič

1914 *Vladimir Majakovskij. Tragedija v dvuch dějstvijach s prologom i epilogom*, ilustrace V. Burljuk, D. Burljuk (Moskva: Izdatělstvo futuristov „Gileja“)

1955 *Polnoje sobranije sočiněnij v trinadcati tomach*, sv. 1: (1912-1917), ed. V. A. Kataňan (Moskva: Gosudarstvennoje izdatělstvo chudožestvennoj litěraturny).

1957 *Polnoje sobranije sočiněnij v trinadcati tomach*, sv. 4: (1922 – fevral 1923), eds. V. A. Arutčeva, Z. S. Papernyj (Moskva: Gosudarstvennoje izdatělstvo chudožestvennoj litěraturny).

MALLARMÉ, Stéphane

1945 „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard“, in S. M.: *Œuvres complètes*, eds. H. Mondor, G. Jean-Aubry (Paris: Gallimard).

2002 *Souhlas noci*, překlad O. Nechutová, F. Hrubín, J. M. Tomeš (Praha BB art).

MOLOKO KOBYLIC

1914 A. Ekstěr, V. Chlebnikov, D. Burljuk, V. Burljuk, N. Burljuk, A. Kručonych, V. Livšic, V. Majakovskij, I. Severjanin: *Moloko kobylic. Futuristy „Gileja“*. *Sbornik. Risunki. Stichi. Proza* (Moskva: Lit. K° futuristov Gileja).

MONASTYRSKIJ, Andrej – LEJDERMAN, Jurij (eds.)

2010 *Sborniki MANI: Moskovskij archiv novogo iskusstva* (Vologda: German Titov).

NĚKRASOV, Vsevolod

1989 *Stichi iz žurnala* (Moskva: Prometěj).

1991 *Spravka* (Moskva: PS).

1998 *Lianozovo* (Moskva: Vek XX i mir).

2000 *Stichotvoreniya* (Novosibirsk: Artěl Naprasnyj trud).

2002a *Dojče buch. Azart nichtzajn-arta ili chronika německo-moich otnošenij po porjadku / Dojče buch. Der Eifer der Kunst des Nichtsein oder Chronik mein-deutscher Beziehungen der Reihe nach*, překlad W. Eggeling, eds. G. Hirt, S. Wonders (Bochum: Aspei).

2002b *Živu vižu* (Moskva).

2003 „Sapgir“, in *Velikij Genrich. Sapgir i o Sapgire*, ed. T. Michajlovskaja (Moskva: Rossijskij gosudartvennyj gumanitarnyj universitět), s. 233-256.

2006 „Erik Bulatov“, in E. Bulatov: *Vot. Katalog k vystavke*, eds. N. Godzina, N. Divova (Moskva: Knigi WAM), s. 31-46.

2008 *Dětskij slučaj 1958-2008*, eds. J. Penskaja, G. Zykova (Moskva: Tri kvadrata).

NĚKRASOV, Vsevolod – ŽURAVLJOVA, Anna

1996 *Paket* (Moskva: Meridian).

NIKUNI, Seiichi – GARNIER, Pierre

1967 „Třetí manifest prostorového umění: za nadnárodní poezii“, in *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*, eds. B. Grögerová, J. Hiršal (Praha: Československý spisovatel), s. 106-108.

PIVOVAROV, Viktor

2004 *O ljubvi slova i izobraženija* (Moskva: Novoje litěraturnoje obozrenije).

POETIČESKIJE NAČALA

2001 D. Burljuk, N. Burljuk: „Poetičeskije načala“, in *Litěraturnyje manifesty. Ot simvolizma do „Okt'abrja“*, eds. N. L. Brodskij, N. P. Sidorov (Moskva: Agraf), s. 132-137.

POŠČEČINA

2001 D. Burljuk, A. Kručonych, V. Majakovskij, V. Chlebnikov: „Poščečina obščestvennomu vkusu“, in *Litěraturnyje manifesty. Ot simvolizma do „Okt'abrja“*, eds. N. L. Brodskij, N. P. Sidorov (Moskva: Agraf), s. 129-130.

PRVNÍ STANOVISKO

1967 „První stanovisko mezinárodního hnutí“, in *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*, eds. B. Grögerová, J. Hiršal (Praha: Československý spisovatel), s. 98-103.

PUŠKIN, Alexandr Sergejevič

1949 *Polnoje sobranije sočiněnij*, sv. 11: *Kritika i publicistika (1819-1834)*, eds. V. V. Gippius a kol. autorů (Moskva: Izdatělstvo Akademii nauk SSSR).

RUBINŠTEJN, Lev

1997 „Voprosy literatury (Besedu vela Zara Abdulajeva)“, in *Družba narodov*, č. 6, s. 176-184.

1998 *Slučai iz jazyka* (Sankt-Petěrburg: Izdatělstvo Ivana Limbacha).

2008 *Slovarnyj zapas* (Moskva: Novoje izdatělstvo).

SADOK SUDĚJ

2001 D. Burljuk, J. Guro, N. Burljuk, V. Majakovskij, J. Nizen, V. Chlebnikov, V. Livščic, A. Kručonych: „Sadok suděj. Predislovije“, in *Litěraturnyje manifesty. Ot simvolizma do „Okt'abrja“*, eds. N. L. Brodskij, N. P. Sidorov (Moskva: Agraf), s. 130-132.

SAPGIR, Genrich

1990 „Iskusstvo lezlo v parki i kvartiry (Besedu vela Natalja Zagalskaja)“, in *Ogoňok*, č. 25, s. 8-9.

1995 „Iz cikla 'stichi iz trjoch elementov'“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 16, s. 249-250.

2008 *Skladěň*, ed. Ju. B. Orlickij (Moskva: Vremja).

SATUNOVSKIJ, Jan

1994 *Rublenaja proza: Sobranije stichotvorenij*, ed. W. Kasack (München: Otto Sagner Verlag).

SOKOVNIN, Michail

1995 *Rassypannyj nabor. Izbrannyje proizveděnja*, ed. I. Achmet'jev (Moskva: Graffiti).

SOLOGUB, Fjodor

2002 *Sobranije sočiněnij v šesti tomach*, sv. 4: *Tvorimaja legenda, roman*, ed. T. F. Prokopov (Moskva: Intělvak).

ŠELKOVSKIJ, Igor – OBUCHOVA, Aleksandra (eds.)

2004 *A – Ja. Žurnal neoficialnogo ruskogo iskusstva 1979-1986*, reprintnoje izdanije (Moskva: ArtChronika).

ŠEMJAKIN, Michail (ed.)

1977 *Apollon-77* (Pariž).

TUPICYN, Viktor
2006 *Glaznoje jabloko razdora: besedy s Iljej Kabakovym* (Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije).

URALSKIJ, Mark
1999 *Němuchinskije monologi (Portret chudožnika v interjere)* (Moskva: Izdatělstvo „Bonfi“).

VVEDĚNSKIJ, Aleksandr
1993a *Polnoje sobranije proizveděnij v dvuch tomach, sv. 1: Proizveděnija 1926-1937*, eds. M. Mejlach, V. Erl (Moskva: Gileja).
1993a *Polnoje sobranije proizveděnij v dvuch tomach, sv. 2: Proizveděnija 1938-1941*, eds. M. Mejlach, V. Erl (Moskva: Gileja).

ZACHAROV, Vadim – LEJDERMAN, Jurij – MONASTYRSKIJ, Andrej
2008 „O terminologii ‘moskovskogo konceptualizma‘“, in *Chudožestvennyj žurnal*, č. 70, s. 9-18.

Literatura

AJGI, Gennadij
1989 „Predislovije k podborke Někrasov, Vs. Stichi raznych let“, in *Družba narodov*, č. 8, s. 119.

AJZENBERG, Michail
1990 „Vtoroje dychanije“, in *Okt’abr*, č. 11, s. 203-205.
1997 *Vzgljad na svobodnogo chudožnika* (Moskva: Gendalf).
2005 *Opravdannoje prisutstvije* (Moskva: Baltrus, Novoje izdatělstvo).
2007 *Kontrolnyje otpečatki* (Moskva: Novoje izdatělstvo).

ALBERRO, Alexander – STIMSOM, Blake (eds.)
1999 *Conceptual Art. A Critical Antology* (Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press).

ALFONSOV, Vladimir Nikolajevič
2006 *Slova i kraski. Očerki iz tvorčeskich svjazej poetov i chudožnikov* (Sankt-Petěrburg: SAGA, Azbuka-klasika, Nauka).

ALPATOVA, Irina (ed.)
2005 *Drugoje iskusstvo. Moskva 1956-1988* (Moskva: Galart, Gosudarstvennyj centr sovremennogo iskusstva).

ARNHEIM, Rudolf
1994 *Novyje očerki po psichologii iskusstva*, překlad V. P. Šestakov (Moskva: Prometěj).

BACHTIN, Michail Michajlovič

1975 *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let* (Moskva: Chudožestvennaja literatura).

2000 *Sobranije sočiněnij v semi tomach, sv. 2: Problemy tvorčestva Dostojevskogo (1929), Stat'ji o Tolstom (1929), Zapisi kursa lekcij po istorii russkoj literatury (1922-1927)*, eds. S. G. Bočarov, L. S. Melichova (Moskva: Jazyki slavjanskich kultur).

2003 *Sobranije sočiněnij v semi tomach, sv. 1: Filosofskaja estetika 1920-ch godov*, eds. S. G. Bočarov, N. I. Nikolajev (Moskva: Jazyki slavjanskich kultur).

BASIN, Anatolij – SKOBKINA, Larisa (eds.)

2004 *Gazaněvščina* (Sankt-Petěrburg: OOO „P. R. P.“)

BAUDOUIN DE COURTENAY, Jan

1912 *Ob otnošenii russkogo pisma k russkomu jazyku* (Sankt-Petěrburg: Obnovlenije školy).

BERG, Michail

2000 *Litěraturokratija. Problema prisvojenija i pereraspredělenija vlasti v literature* (Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije).

BIRJUKOV, Sergej

1993 „Netradicionnaja tradicija“, in *Novoje literaturnoje obozrenije*, č. 3, s. 219-242.

1994 *Zevgma. Russkaja poezija ot moděrnizma do postmoděrnizma* (Moskva: Nauka).

2003 *Roku ukor. Poetičeskije načala* (Moskva: Rossijskij gosudartvennyj gumanitarnyj universitět).

BLANCHOT, Maurice

1999 *Literární prostor*, překlad M. Kohoutová, M. Pacvoň (Praha: Herrmann & synové).

BOBRINSKAJA, Jekatěrina

1994 *Konceptualizm* (Moskva: Galart).

2006 *Russkij avangard. Granicy iskusstva* (Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije).

BRYSON, Norman

2005 „Umění v kontextu“, překlad L. Vidmarová in *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, překlad L. Kesner, L. Vidmarová, ed. L. Kesner (Jinočany: H & H), s. 261-285.

BUCHWALD, Dagmar

1999 „Písmo, obrazové písmo, obraz jako písmo“, in *Úvod do literární vědy*, eds. M. Pechlivanos, S. Rieger, W. Struck, M. Weitz, překlad M. Petříček (Praha: Herrmann & synové), s. 21-31.

ČERNYCH, Pavel Jakovlevič

1993 *Istoriko-etimologičeskij slovar sovremennogo russkogo jazyka*, sv. 1 (Moskva: Russkij jazyk).

ČERVENKA, Miroslav – JANKOVIČ, Milan – KUBÍNOVÁ, Marie – LANGEROVÁ, Marie

2002 *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst).

ČERVENKA, Miroslav

2002 „Volný verš v proměnách básnického díla dvacátého století“, in M. Červenka, M. Jankovič, M. Kubínová, M. Langerová: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 55-125.

ČUPRININ, Sergej

2004 „Žizň po poňatijam“, in *Znamja*, č. 12, s. 176-184.

DERRIDA, Jacques

1967 *De la grammatologie* (Paris: Les Éditions de Minuit).

ĐOGOŤ, Jekatěrina

1996 „Drugoe čtěníje drugih tekstov. Moskovskij konceptualizm pered licom idiomatičeskogo dokumenta“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 22, s. 243-251.

2002 *Russkoje iskusstvo XX veka* (Moskva: Trilistnik).

DÖRING-SMIRNOVA, Johanna Renate – SMIRNOV, Igor Pavlovič

1982 *Očerki po istoričeskoj tipologii kultury: ... → realizm → (...) → postsimvolizm (avangard) →* (Salzburg: Institut für Slawistik).

EFIMOVA, Alla – MANOVICH, Lev (eds.)

1993 *Tekstura. Russian Essays on Visual Culture* (Chicago: University of Chicago Press).

EPŠTEJN, Michail

1988 *Paradoksy novizny. O litěraturnom razvitii XIX – XX vekov* (Moskva: Sovetskij pisateľ).

1994 *Vera i obraz. Religioznoje bessoznatělnoje v russkoj kulture 20-go veka* (Tenaflj: Ermitaž).

2004 *Znak_probela. O buduščem gumanitarnych nauk* (Moskva: Novoje litěraturnoje obozrenije).

2005 *Postmoděrn v russkoj litěraturne* (Moskva: Vysšaja škola).

FILIPOVÁ, Marta – RAMPLEY, Matthew (eds.)

2007 *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace* (Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta – Seminář dějin umění).

- FLAKER, Aleksandr
2008 *Živopisnaja litěraturnaja živoropis*, překlad N. Vladimirovič, N. Zlydněva (Moskva: Tri kvadrata).
- FLORENSKIJ, Pavel
2000 *Sobranije sočinienij. Stat'ji i issledovanija po istorii i filosofii iskusstva i archeologii*, ed. A. S. Trubačev (Moskva: Mysl).
- FOUCAULT, Michel
1973 *Ceci n'est pas une pipe* (Fata Morgana).
1994 *Dějiny šílenství v době osvícenství. Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*, překlad V. Dvořáková (Praha: Nakladatelství Lidové noviny).
2000 *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*, překlad Č. Pelikán (Praha: Dauphin).
2003 *Myšlení vnějšku*, překlad M. Petříček (Praha: Herrmann & synové).
2007 *Slova a věci*, překlad J. Rubáš (Brno: Computer Press).
- GASPAROV, Michail Leonovič
2001 *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach* (Moskva: Fortuna limited).
2003 *Očerki istorii jevropějskogo sticha* (Moskva: Fortuna limited).
- GLANC, Tomáš
1999 *Viděnije russkich avangardov* (Praga: Karolinum).
2005 „Úvod, návod, důvod“, in T. Glanc – J. Kleňhová: *Lexikon ruských avantgard 20. století* (Praha: Libri), s. 7-41.
2009 „Avtorstvo i široko zakrytyje glaza paralelnoj kultury“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 100, s. 405-423.
- GLANC, Tomáš – KLEŇHOVÁ, Jana
2005 *Lexikon ruských avantgard 20. století* (Praha: Libri).
- GOLOVIN, E.
1964 „Lirika 'modern'“, in *Inostrannaja litěraturnaja*, č. 7, s. 196-202.
- GOLUBKOVA, Anna
„Něprimirimyj i nesdavšijsja“ (v tisku).
- GOMBRICH, Ernst Hans
2006 *Příběh umění*, překlad M. Tůmová (Praha: Argo).
- GRIGORJEV, Viktor Petrovič
1979 *Poetika slova. Na matěriale russkoj sovetskoj poezii* (Moskva: Nauka).
- GRIGORJEVA, Taťjana
2004 *Tri veka russkoj orfografii* (Moskva: Elpis).
- GROYS, Boris
1979 „Moskovskij romantičeskij konceptualizm“, in *A – Ja*, č. 1, s. 3-11.
1980 „Poezija, kultura i smert' v gorodě Moskve“, in *Kovčeg*, č. 5, s. 73-83.

1986 „Kartina kak tĕkst. 'Idĕologičeskoje iskusstvo' Bulatova i Kabakova“, in *Wiener Slawistischer Almanach*, č. 17, s. 329-336.

1990 „O polze tĕorii dlja iskusstva“, in *Litĕraturnaĭa gazeta*, č. 44, s. 5.

2003 *Iskusstvo utopii* (Moskva: Chudožestvennyj žurnal).

2008 „Konceptualizm – poslednĕje avangardnoje dviženije“, in *Chudožestvennyj žurnal*, č. 70, s. 53-59.

GROYS, Boris – KABAKOV, Ilja

1999 *Dialogi (1990-1994)* (Moskva: Ad Marginem).

GUTOV, Dmitrij

2002 „V zaščitu živopisi“, in *Chudožestvennyj žurnal*, č. 43-44, s. 7.

HANSEN-LÖVE, Aage Ansgar

1997 „Estetika ničtožnogo i pošlogo v moskovskom konceptualizme“, in *Novoje litĕraturnoje obozrenije*, č. 25, s. 215-245.

HAVRÁNEK, Vít (ed.)

1999 *Akce, slovo, pohyb, prostor* (Praha: Galerie hl. m. Prahy).

CHALUPECKÝ, Jindřich

1998 *Úděl umělce. Duchampovské meditace*, ed. P. Pečinková (Praha: Torst).

1999 *Cestou necestou*, eds. Z. Trochová, J. Rous (Jinočany: H & H).

CHARDŽIJEV, Nikolaj

2006 *Ot Majakovskogo do Kručonych. Izbrannyje raboty o ruskom futurizme s priloženijem Kručonychjadi i drugih matĕrialov*, ed. S. Kudrjavcev (Moskva: Gileja).

CHOLMGOROVA, Olga

1994 *Soc-art* (Moskva: Galart).

IGNAŤJEV, Ivan

1913 „Predislovije“, in *Smert' iskusstvu: 15 poem* (Sankt-Petĕrburg: Petĕrburgskij glašataj I. V. Ignat'jeva), s. 1-2.

ISAKOV, Sergej Konstantinovič

1930 *Filonov* (Leningrad: Gosudarstvennyj Russkij muzej).

JAKOBSON, Roman

1971 *Selected Writings*, sv. 2: *Word and Language*, ed. S. Rudy (The Hague – Paris: Mouton).

1987 *Raboty po poetike*, ed. M. L. Gasparov (Moskva: Progress).

1995 *Poetická funkce*, překlad M. Červenka, M. Chlíbcová, T. Pokorná, ed. M. Červenka (Jinočany: H & H).

JAMPOLSKIJ, Michail

1998 *Bespamjatstvo kak istok (Čitaja Charmsa)* (Moskva: Novoje litĕraturnoje obozrenije).

JANECEK, Gerald

1984 *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments (1900-1930)* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press).

1992 „Vsevolod Nekrasov, Master Paronymist“, in *Slavic East European Journal* XXXIII, č. 2, s. 275-292.

1993 „Těorija i praktika konceptualizma Vsevoloda Někrasova“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 5, s. 196-201.

1996 „Vsevolod Někrasov – mastě-paronimist“, překlád G. Zykova, in *Russkaja reč*, č. 2, s. 12-18.

1997 „Minimalizm v sovremennoj russkoj poezii: Vsevolod Někrasov i drugije“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 23, s. 246-257.

2000 *Sight & Sound Entwined. Studies of the New Russian Poetry* (New York, Oxford: Berghahn Books).

2001 „Poezija molčanja u Gennadija Ajgi“, in *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, eds. G. Witte, M. Goller (Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien), s. 433-446.

2009 „Vsevolod Někrasov i russkij litěraturnyj konceptualizm“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 99, s. 201-209.

JEROFEJEV, Andrej

2006 „Erik Bulatov kak razrušitel“, in E. Bulatov: *Vot. Katalog k vystavke*, eds. N. Godzina, N. Divova (Moskva: Knigi WAM), s. 9-14.

KAZARINA, Tatjana

2004 *Tri epochi russkogo litěraturnogo avangarda* (Samara: Samarskij universitět).

KELLY, Catriona – LOVELL, Stephen (eds.)

2000 *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts* (Cambridge: Cambridge University Press).

KESNER, Ladislav (ed.)

2005 *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, překlád L. Kesner, L. Vidmarová (Jinočany: H & H).

KOSTELANETZ, Richard

2000 *A Dictionary of the Avant-Gardes* (New York, London: Routledge).

KOVTUN, Jevgenij Fjodorovič

1989 *Russkaja futurističeskaja kniga* (Moskva: Kniga).

KRÁL, Oldřich

2005a *Čínská filosofie: pohled z dějin* (Lásenice: Maxima).

2005b „Doslov“, in E. F. Fenollosa – E. Pound: *Čínský písemný znak jako básnické médium / The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, překlád O. Král, M. Pokorný (Praha: Fra), s. 73-84.

2006 „Tušová čára a čínský písemný znak: mytopoetická zápletka“, in *Svět literatury*, č. 3, s. 56-69.

KRASICKIJ, S. R.

2001 „Primečanija“, in A. Kručonych: *Stichotvorenija, poemy, romany, opera*, ed. S. R. Krasickij (Sankt-Petěrburg: Akaděmičeskij projekt), s. 407-447.

KUBÍNOVÁ, Marie

2002 „Obrazné pojmenování, obrazné vyjadřování, básnický obraz (Pokus o teoretické uchopení)“, in M. Červenka, M. Jankovič, M. Kubínová, M. Langerová: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 233-276.

KULAKOV, Vladislav

1995 „Vizualnost' v sovremennoj poezii. Maksimalizm i minimalizm“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 16, s. 253-254.

1997 „Minimalizm. Stratěgija i taktika“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 23, s. 258-261.

1999 *Poezija kak fakt. Stat'ji o stichach* (Moskva: Novoje litěraturnoje obozrenije).

2001 „Pauza skažet vam bolše“, in *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, eds. G. Witte, M. Goller (Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien), s. 79-99.

2007 *Postfaktum. Kniga o stichach* (Moskva: Novoje litěraturnoje obozrenije).

2007 „Vot: Erik Bulatov i Vsevolod Někrasov“, in *Vozduch*, č. 3, s. 141-155.

2009 „Bolnoj vopros: [O polemičeskoj publicistike Vs. Někrasova]“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 99, s. 243-246.

LANGEROVÁ, Marie

2002 „Vizuální aspekty básnického díla“, in M. Červenka, M. Jankovič, M. Kubínová, M. Langerová: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 377-473.

LESNĚVSKIJ, Stanislav Stěfanovič – MICHAJLOV, Aleksandr Aleksejevič (eds.)

1988 *Andrej Belyj. Problemy tvorčestva* (Moskva: Sovetskij pisatel').

LESSING, Gotthold Ephraim

1980 „Láokoón neboli O hranicích malířství a poezie“, překlad A. Šimečková, in G. E. L. *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*, ed. J. Stromšík (Praha: Odeon), s. 279-386.

LICHAČOV, Dmitrij Sergejevič

1971 *Poetika drevněrusskoj litěraturny* (Leningrad: Chudožestvennaja litěraturnaja).

LORQUIN, Bertrand

2006 „Erik Bulatov. Genealogija tvorčestva“, in E. Bulatov: *Vot. Katalog k vystavke*, eds. N. Godzina, N. Divova (Moskva: Knigi WAM), s. 15-30.

LYOTARD, Jean-François

1991 „Foreword: After the Words“, in J. Kosuth: *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press), s. xv-xviii.

2001 *Putování a jiné eseje*, překlad M. Petříček (Praha: Herrmann & synové).

2002 *Návrat a jiné eseje*, překlad L. Šerý, M. Petříček, ed. P. Maydl (Praha: Herrmann & synové).

MCLUHAN, Marchal

2003 *Understanding Media: The Extension of Man* (London: Routledge).

MEDVEDĚV, Kirill

2009 „Ob 'uprjamstve liriki' Vsevoloda Někrasova“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 99, s. 247-251.

MEJLACH, Michail (ed.)

1994 *Poety gruppy „OBERIU“* (Sankt-Petěrburg: Sovetskij pisatěl).

MELVILL, Stephen – READINGS, Bill

2006 „General Introduction to Vision an Textuality“, in *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, sv. 1: *What is Visual Culture Studies?*, eds. J. Morra, M. Smith (London: Routledge), s. 165-191.

MICHAJLOVSKAJA, Tat'jana (ed.)

2003 *Velikij Genrich. Sappgir i o Sappgire* (Moskva: RGGU).

MIRZOEFF, Nicholas (ed.)

1998 *The Visual Culture Reader* (London: Routledge).

1999 *An Introduction to Visual Culture* (London: Routledge).

MITCHELL, William J. Thomas

2007 „There are No Visual Media“, in *Media Art Histories*, ed. O. Grau (Cambridge, MA: MIT Press), s. 395-406.

MORRA, Joanne – SMITH, Marquard (eds.)

2006 *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, sv. 1: *What is Visual Culture Studies?* (London: Routledge).

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 *Kapitoly z české poetiky*, sv. 1: *Obecné věci básnictví* (Praha: Svoboda).

2007 *Studie II*, eds. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host).

NAGIBIN, Jurij Makarovič

1987 „O Chlebnikove“, in J. M. N. *Vremja žit'* (Moskva: Sovremennik), s. 333-347.

NELSON, Theodor Holm

1987 *Literary Machines* (Swarthmore: T. H. Nelson).

ONDRAČKA, Lubomír

2007 „Omyly Waltera Onga ve světle indické orality“, in *Svět literatury*, č. 36, s. 214-248.

ONG, Walter J.

2006 *Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč*, překlad P. Frantys (Praha: Karolinum).

ORLICKIJ, Jurij Borisovič

1993 „Genrich Sapgir kak poet 'lianozovskoj školy““, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 5, s. 208-211.

1995 „Vizualnyj komponěnt v sovremennoj ruskoj poezi“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 16, s. 181-192.

1997 „Minimum minimorum. Otsutstvije těksta kak tip těksta“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 23, s. 270-276.

2004 „Predislovije“, in J. Kropivnickij: *Izbrannoje. 736 stichotvorenij + drugije matěrialy*, ed. I. Achmeťjev (Moskva: Kulturnyj sloj), s. 5-16.

2002 *Stich i proza v ruskoj slovesnosti* (Moskva: Rossijskij gosudartvennyj gumanitarnyj universitět).

2008 *Dinamika sticha i prozy v ruskoj slovesnosti* (Moskva: Rossijskij gosudartvennyj gumanitarnyj universitět).

2009 „Preodolevšij poeziju: (Zametki o poetike Vsevoloda Někrasova)“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 99, s. 210-230.

PECHLIVANOS, Miltos – RIEGER, Stefan – STRUCK, Wolfgang – WEITZ, Michael (eds.)

1999 *Úvod do literární vědy*, překlad M. Petříček (Praha: Herrmann & synové).

PETŘÍČEK, Miroslav jr.

1993 „Předmluva, která nechce být návodem ke čtení“, in J. Derrida: *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967-72*, překlad a ed. M. Petříček jr. (Bratislava: Archa), s. 7-30.

PODOROGA, Valerij

1999 „Navjazčivost' vzgljada: M. Fuko i živopis“, in M. Foucault: *Eto ne trubka*, překlad I. Kulík (Moskva: Chodožestvennyj žurnal).

POLIKOVSKAJA, Ljudmila Vladimorovna

1997 *My predčuvstvije... predtěča... Ploščad' Majakovskogo 1958-1965* (Moskva: Prosvetitělskoje izdatělstvo centr Zveňja).

POLJAKOV, Vladimir

2007 *Knigi ruskogo kubofuturizma* (Moskva: Gileja).

ROĐKIN, Pavel

2006 *Futurizm i sovremennoje vizualnoje iskusstvo* (Moskva: Sovpaděnije).

ROMANOV, Pavel – JARSKAJA-SMIRNOVA, Jelena (eds.)

2009 *Vizualnaja antropologija: Režimy vidimosti* (Moskva: OOO Variant, CSPGI).

SAUSSURE, Ferdinand de

2007 *Kurs obecně lingvistiky*, překlad F. Čermák (Praha: Academia).

- SAZONOVA, Lidija Ivanovna
1991 *Poezija ruskogo barokko (vtoraja polovina XVII i načalo XVIII v.)* (Moskva: Nauka).
- SEMJAN, Taťjana
2006 *Vizualnyj oblik prozaičeskogo teksta* (Čeljabinsk: Bibliotěka A. Millera).
- SEVERIN, Ivor [= BERG, Michail]
1990 „Novaja litěraturnaja 70-80-ch“, in *Vestnik novoj litěraturny*, č. 1, s. 222-239.
- SKOROPANOVA, Irina Stěpanovna
2002 *Russkaja postmoděrnistskaja litěraturnaja* (Moskva: Flinta, Nauka).
- SMIRNOV, Igor Pavlovič
1977 *Chudožestvennyj smysl i evoljucija poetičeskich sistem* (Moskva: Nauka).
- STRELJANYJ, Anatolij a kol. autorů (eds.)
1999 *Samizdat veka* (Moskva: Polifakt).
- SUCHOTIN, Michail
1995 „O dvuch sklonost'ach napisannyh slov (o konkretnoj poezii)“, in *Novoje litěraturnoje obozrenije*, č. 16, s. 244-248.
- SVATOŇ, Vladimír
2004 *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav slavistických a východoevropských studií).
- ŠKLOVSKIJ, Viktor
1931 *Poiski optimizma* (Moskva: Feděracija)
- TILBERG, Margareta
2008 *Cvetnaja vselennaja. Michail Maťušin ob iskusstve i zrenii* (Moskva: Novoje litěraturnoje obozrenije).
- TOPOROV, Vladimir Nikolajevič
1983 „Prostranstvo i těkst“, in *Těkst: Semantika i struktura*, ed. T. V. Civjan (Moskva: Nauka).
- TREŤJAKOV, Sergej Michailovič – BURLJUK, David – TOLSTAJA, Taťjana – RAFALovič, Sergej
1923 *Buka ruskaj litěraturny. Sbornik stat'ej ob Alekseje Kručonych* (Moskva: Tipografija CIT).
- ŤUPA, Valerij Igorevič
2009 *Litěraturnaja i mentalnost'* (Moskva: Vest-Konsalting).
- TYŇANOV, Jurij Nikolajevič
1977 *Poetika. Istorija literatury. Kino* (Moskva: Nauka).
1988 *Literárnyj fakt*, překlad L. Zdražil (Praha: Odeon)

- UJVARY, Liesl (ed.)
1975 *Freiheit ist Freiheit. Inoffizielle sowjetische Lyrik* (Zürich: Die Arche).
- VALOCH, J.
2002 *Proměny Ladislava Nováka* (Praha: Gallery).
- VAŇKOVÁ, Irena
1996 *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře* (Praha: Institut sociálních vztahů).
- VINOKUR, Grigorij Osipovič
2000 „Vně vremeni i prostranstva“, in *Mir Velemira Chlebnikova: stat'ji i issledovanija (1911-1998)*, eds. V. V. Ivanov, Z. S. Papernyj, A. E. Parnis (Moskva: Jazyki russkoj kultury), s. 195-210.
- VLAŠÍN, Štěpán (ed.)
1977 *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel).
- VOJVODÍK, Josef
2006 *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avangardě* (Brno: Host).
2008 *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda* (Praha: Argo).
- WITTE, Georg – GOLLER, Mirjam (eds.)
2001 *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß* (Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien).
- WITTGENSTEIN, Ludwig
2007 *Tractatus logico-philosophicus*, překlad P. Glombíček (Praha: OIKOYMENH)
- ZINIK, Zinovij
1986 „Vitalij Komar – Aleksandr Melamid“, in *A – Ja*, č. 7, s. 18-24.
- ZLYDNĚVA, Natalija
2008 *Izobraženije i slovo v ritorike russkoj kultury XX veka* (Moskva: Indrik).

Internetové zdroje

Oficiální stránky věnované tvorbě Vsevoloda Někrasova:
<http://www.vsevolod-nekrasov.ru/>, přístup 28. 5. 2010.

Stránky Alexandra Levina věnované tvorbě Vsevoloda Někrasova:
<http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/>, přístup 28. 5. 2010.

Videozáznamy z čtení Vsevoloda Někrasova:
<http://vladkul.livejournal.com/60176.html>, přístup 28. 5. 2010.
<http://vladkul.livejournal.com/61399.html>, přístup 28. 5. 2010.

Třetí číslo časopisu *Polilog* věnované tvorbě Vsevoloda Někrasova:
http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_3_2010.pdf, přístup 28. 5. 2010.

Ruská virtuální knihovna. Neoficiální poezie:
<http://www.rvb.ru/np/index.htm>, přístup 28. 5. 2010.

Archivní materiály

Nezpracovaný fond Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. Literární archiv Památníku národního písemnictví. Uspořádáno v 1. stupni evidence. Přírůstkové číslo: 24/95.

Abstrakt

Tato práce je věnována analýze těsných souvislostí mezi poezií Vsevoloda Někrasova (1934-2009) a obrazy Erika Bulatova (1933) v kontextu ruských avantgardních hnutí 20. století.

Vzájemné vztahy mezi literaturou a výtvarným uměním mají své kořeny již v antice. Na počátku 20. století, v tvorbě první avantgardy, však dochází k jejich přehodnocení a k pokusům o převrácení hierarchické opozice, v níž primát nad malířstvím a psaným slovem tradičně patřil literatuře a slovu znějícímu. Tendence k vysvobození obrazu z područí slova, k přiznání nezávislosti písemně zaznamenaného slova na slovu nahlas pronášeném se zde demonstruje na příkladu kubofuturistických (převážně rukopisných) knih. Psané slovo se v nich odpoutává od své zvukové podoby, splývá s obrazy nonverbální povahy, svou vizualitu zdůrazňuje aktivním pronikáním do rozlehlého prostoru stránky, kterým ruší zkosnatělou linearitu čtení. Vyhlášení této autonomie se ukazuje jako nezbytná podmínka pro utopickou expanzi první avantgardy za hranice jednotlivých umění i umění jako takového. Kubofuturistická „antikniha“ představuje vrchol tohoto útoku na hranice.

S novou naléhavostí se pozornost na spojitost poezie a malířství soustředí v druhé avantgardě, počínaje 50. lety 20. století, která je v této práci zastoupena Někrasovovou a Bulatovovou tvorbou. Oba autory svazuje nejen dlouholeté přátelství, ale především snaha o řešení obdobných problémů na poli různých druhů umění, respektive na hranici mezi poezií a malířstvím, na styku uměleckého a sociálního prostoru. První avantgarda usilovala o odhalení existence výpovědi jako takové (ať již verbální nebo vizuální) vně jakýchkoli mezí. Druhá avantgarda odhaluje způsoby existence výpovědi, možnosti jejího fungování s ohledem na její kontextuálnost a situativnost danou pevně stanoveným rámem.

Daná práce ukazuje, že vizualizace Někrasovovy poezie znamená bezprostřední propojení psaného slova s prostorem, ve kterém slovo přebývá. Verbalizaci Bulatovových obrazů, jejichž součástí jsou často také slova z Někrasovových básní, lze chápat jako zdůraznění jejich vizuálních kvalit a prostorového směřování.

Abstract

This project is dedicated to an analysis of the close connections between the poetry of Vsevolod Nekrasov (1934-2009) and the paintings of Erik Bulatov (1933) in the context of Russian avant-garde movements throughout the 20th century.

The interrelation of literature and visual arts goes back to antiquity. At the beginning of the 20th century, the works of the first avant-garde reevaluate the traditional primacy of literature and spoken word over painting and written word and attempt to reverse this hierarchy. The tendency to liberate image from the thrall of the word, to assert the independence of the inscribed word from the spoken word, is demonstrated through the example of cubo-futurist (mostly manuscript) books. There, the written word frees itself from its acoustic form, fuses with images of a nonverbal nature, and emphasizes its visuality by means of active penetration into the space of the page, thus disrupting the rigid linearity of the reading process. The announcement of this autonomy turned out to be a crucial condition for the utopian expansion of the first avant-garde beyond individual art forms and beyond art as such. The cubo-futurist “anti-book” represents the climax of this attack on boundaries between the arts.

Beginning in the 1950s, members of the second avant-garde, here represented by Nekrasov and Bulatov, revisited the connection between poetry and painting with new acuteness. This work relates the two authors not only through their lifelong friendship, but also by analyzing their effort to address similar issues in different art forms, or more precisely on the borderline between poetry and painting, at the meeting point of artistic and social spaces. The first avant-garde aimed at exposing the essence of enunciation as such (both verbal and visual) outside of any boundaries. The second avant-garde reveals the methods of enunciation and the possibilities of its impact considering the strict limits set by its contextuality and situatedness.

This project reveals that visualization of Nekrasov’s poetry consists in a close interrelatedness of the written word with the space in which the word exists. The verbalization of Bulatov’s images, often involving words from Nekrasov’s poems, can be seen as an accentuation of their visual qualities and spatial gravitation.