

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV SLAVISTICKÝCH A VÝCHODOEVROPSKÝCH STUDIÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VÝVOJ TVORBY TIMURA KIBIROVA

(BÁSNÍK MEZI TRADICÍ A POSTMODERNISMEM)

VEDOUCÍ PRÁCE: Doc. PhDr. Tomáš Glanc, Ph.D.

ZPRACOVATEL: Kateřina Kolářová

OBOR: rusistika

2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně,
s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze 2. května 2007

Katka Kolářová

OBSAH

ÚVOD	5
1. RANÁ TVORBA	6
1.1 Počátky tvorby Timura Kibirova	6
1.2 Jazyk jako odraz společenského vědomí	10
1.3 Intertextualita v básních TK	14
1.4 Kibirov a konceptualismus	17
1.4.1 Konceptuální literární forma a lyrické „já“	17
1.4.2 Kibirov – zastánce tradičních hodnot a kulturní kontinuity	27
1.5 Zařazení TK do současného literárního vývoje	37
2. TVORBA PŘELOMU 80. A 90. LET	41
2.1 Стихи о любви – ohlášená změna poetiky	41
2.2 Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве - o místě TK ve společenském a literárním dění	45
2.3 Сереже Гандлевскому. О некоторых аспектах нынешней социокультурной ситуации – skutečná proměna poetiky na počátku 90. let	50
2.4 Autorská sebereflexe	52
2.4.1 Filologizovaná poezie – tradice a teoretická východiska	52
2.4.2 Formy autorské sebereflexe v díle TK	56
a) Předmluvy a básnické prology	56
b) Programová prohlášení ve verších	58
c) Sebereflexe v úvodu díla – inspirace A. S. Puškinem	61
d) Filologická sebereflexe mimo rámec uměleckého textu	63
e) Sebereflexe TK – úctyhodná tradice či postmodernistický výstřelek?.....	64

3. STŘEDNÍ OBDOBÍ – SBÍRKA ΠΑΡΑΦΡΑΣΙΣ.....	68
4. SOUČASNÁ TVORBA.....	75
4.1 Změna poetiky	75
4.2 Kritika postmoderní situace	77
4.3 Paradox současné tvorby TK. Zpracování postmodernismu jako dominantního společenského diskurzu	84
4.4 „Dekonstrukce dekonstrukce“ – překonání postmodernismu v díle TK	89
4.5 Literární postupy v novém období. Zvýšení významu autorské sebereflexe	92
4.6 Filologie jako terč kritiky i zdroj vyjadřovacích prostředků	96
4.7 Sbíрка Amour, exil... - překvapivé narůstání postmodernistických postupů	100
4.8 ЛЮЗЕР VS ЮЗЕР – báseň seberekapitulace	102
4.8.1 Znásobená filologická sebereflexe – téma „Nataši“	102
4.8.2 Kritika postmoderní situace pokračuje – téma internetu	108
4.8.3 Kibirovova poéma jako rekapitulace literárních postupů a prvků vlastního díla.....	113
4.8.4 Shrnutí rozboru básně	115
ZÁVĚR.....	117
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	121

ÚVOD

Timur Kibirov je významný současný ruský básník, jehož dílo přitahuje pozornost mnoha badatelů a kritiků. Výrazný podíl na tom má skutečnost, že jeho tvorba stojí na pomezí tradiční poetiky a postmodernismu. Cílem naší práce bude popsat vývoj poetiky Timura Kibirova od počátků v 80. letech po nejnovější díla. Rozsah diplomové práce by nám neumožnil vyčerpat beze zbytku toto téma, proto se soustředíme právě na vztah tradičních a postmodernistických prvků v průběhu vývoje jeho tvorby. Uvědomující si problematičnost těchto pojmů, jsme přesto přesvědčeni o významnosti této ambivalence pro tvorbu Timura Kibirova.

Dané téma budeme sledovat na úrovni básnického stylu, literárních postupů a prostředků, které používá. Rozebereme strukturu autorského subjektu v jeho básních, lexikální skladbu jeho básnického jazyka. Pokusíme se rozkrýt, odkud pramení jednotlivé součásti formální stránky veršů našeho autora, zda z postmodernistických uměleckých strategií či jiných, tradičnějších zdrojů. Významná je otázka vlivu současných literárních směrů a jejich představitelů na formování jeho díla i interakce s proudy a autory náležejícími k dějinám ruské literatury. Neopomineme ani obsahovou úroveň jeho díla, dominantní témata a jejich vývoj v průběhu vývoje tvorby i životní a umělecké postoje, které se z něj dají vyčíst. Po této stránce je tvorba TK bohatá, protože bezprostředně reaguje na společenské a kulturní dění. Jak se náš autor sžívá s aktuálním společenským kontextem – tato problematika bude dalším příspěvkem k rozvažování o „tradičnosti“ a „postmodernosti“ v jeho tvorbě. Tyto dvě kategorie budeme chápat tedy co nejšířeji, na jedné straně jako konkrétní literární a literárněvědné metody, směry a tradice, na straně druhé jako obecné esteticko-filozofické koncepty, kulturní konfigurace, společenské jevy, životní postoje. Vycházíme z analýzy jeho textů s přihlédnutím k široce zastoupené autorské sebereflexi, tedy autorovu pojetí vlastní poetiky; teoretickou oporou nám budou samozřejmě interpretace významných ruských badatelů zabývajících se jeho dílem.

1. RANÁ TVORBA

1.1 Počátky tvorby Timura Kibirova

Básník Timur Kibirov se objevuje v ruském literárním kontextu v polovině osmdesátých let 20. století v okruhu neoficiální kultury.¹ S prostředím moskevského uměleckého undergroundu jej tehdy spojovala především osobní přátelství s jeho představiteli: Lvem Rubinštejnem, Dmitrijem Prigovem, Sergejem Gandlevským, Michailem Ajzenbergem, Semjonem Fajbisovičem a dalšími autory. Tyto řetězce soukromých a uměleckých propojení začaly postupně dostávat organizovanější charakter. M. Ajzenberg při zpětném pohledu z roku 1999 popsal vznik jejich básnické skupiny takto: „Но о какой-то своей «литературной общности» мы стали догадываться, только став членами клуба «Поэзия» (1986 год) ... Там всем полагалось группироваться, пришлось и нам заявить себя как объединение «Задушевная беседа» (мы действительно этим в основном и занимались).“² V roce 1986 autoři sdružení v „Задушевной беседе“ (D. Prigov, T. Kibirov, L. Rubinštejn, M. Ajzenberg a M. Suchotin) vydávají verše ve stejnojmenném samizdatovém sborníku, kde Kibirov poprvé zveřejňuje svou tvorbu. Otiskl zde ukázky ze své sbírky Общие места.³ Do ní patří i báseň У дороги чибис, napsaná kolem r. 1985, jež je podle slov Timura Kibirova prvním dílem, za kterým si je ochoten umělecky stát. Okolo poloviny 80. let u něj totiž dochází ke konečnému zformování jeho básnického stylu pod vlivem seznámení s tvůrčími

¹ Neoficiální kulturou máme na mysli výtvarné a literární proudy vznikající od pol. 50. let v paralelním kulturním prostoru, nezávisle na oficiální sovětské literatuře. Na konci 80. let se otevírá možnost pro autory „второй культуры“ možnost publikovat a o ruském „undergroundu“ se začíná psát. „В конце 1980-х несколько журналов («Урал», «Даугава», «Родник») выпустили специальные номера, целиком отданные так называемому «андерграунду» - писателям младшего и более старших поколений, работающих не в реалистической, а в авангардистской или постмодернистской манерах. Одновременно ведущие критики, в первую очередь Сергей Чипринин в статье «Другая литература» ... и Михаил Эпштейн в статьях о новой поэзии, концептуализме и метареализме, обозначили существование целого материка неизвестной российскому читателю литературы, не вписывающейся в рамки традиционных литературных вкусов.“ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 2: 1968 -1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 419.

² Айзенберг М. «Предисловие к “Альманаху”» // Личное дело 2, литературно-художественный альманах. М.: НЛО, 1999. С. 19.

³ Кибиров Т. Общие места // Задушевная беседа. Литературный сборник. М., 1986 С. 42-73.

metodami konceptualistů: „Это знакомство с Рубинштейном и Приговым с меня окончательно сбило всякую литературную спесь. Я понял, что существуют некие литературные практики, во-первых, блистательные совершенно, а во-вторых, на фоне которых мой сколь бы то ни было сложно закрученный романтизм выглядит смешно.“⁴ Toto setkání pro něj znamenalo „последнее литературное потрясение“ na jeho cestě k dotvoření uměleckého výrazu. Svou předcházející tvorbu Kibirov nepovažuje za zralou a nechce nic z této „přípravné fáze“ svého uměleckého formování publikovat.

Od roku 1988 volné autorské uskupení, ke kterému Kibirov náležel, začíná vystupovat jako „divadlo básníků“ pod názvem Альманах. Několik let veřejných čtení poezie vyústilo ve vydání sborníku Личное дело № (1991). Autory, kteří se účastnili činnosti skupiny Almanach, nesjednocoval žádný „umělecký program“ a ani záměrně neusilovali o sbližování svých postupů. Nicméně jejich poetiky vykazují určitou příbuznost a společné prvky. Kritik Andrej Zorin ve svém doslovu ke sborníku Личное дело № vyzdvihuje interakci poezie autorů Almanachu s jazykem společnosti, která je jednoznačně odlišuje od tzv. metaforistů⁵, „сделавших творческую ставку на обновление тропа, на усложнение и разветвление образной системы стиха“⁶, avšak zároveň je nesbližuje, jak by se možná dalo předpokládat, se slavnou generací básnických osobností 60. let. Členové Almanachu nakládají podle Zorina s jazykovou realitou - reprezentovanou především jazykovými modely sovětské ideologie a živým, hovorovým jazykem - mnohem sofistikovaněji než „шестидесятники“, jejichž tvorba absorbovala dobový žargon na základě společenské angažovanosti, kterou zjemňovala lyrickými pasážemi. Aktuální mluva jim sloužila k maximálnímu přiblížení se ke čtenáři. Autoři sborníku Личное дело № použitými jazykovými prostředky také v podstatě nevybočují z mezí

⁴ «Я не вешаю – я болтаю...». Беседа Виктора Куллэ с Тимуром Кибировым 21 ноября 1997 г. // Литературное обозрение. 1998. №1. С. 14.

⁵ V. Kulakov ve svém článku По образу и подобию языка píše, že jako metaforisté v 80. letech byla označována skupina polooficiálních básníků (především Ivan Ždanov, Alexandr Jeremenko a Alexej Parščikov), kteří vzešli z prostředí literárních institutů, svou tvorbou se z něj však nejvíce vydělovali a stali se proto předmětem bouřlivých literárních diskusí 80. let. Jako „skupina“ začali být vnímáni pod vlivem článku-manifestu Konstantina Kedrova (učil na literárním institutu Parščikova a Jeremenka), v němž zavedl termín „metametafora“. Kulakov však zpochybňuje existenci takového proudu, rozbořením děl jednotlivých autorů ukazuje na nesourodost jejich stylů. Кулаков В. По образу и подобию языка // НЛЮ. 1998. № 32.

⁶ Зорин А. «Альманах» - взгляд из зала // Личное дело №. М.: В/О «Союзтеатр», 1991. С. 247.

běžného jazyka, osvojují si výrazové prostředky svých současníků, avšak bez přímočarého, bezprostředního entuziasmu a kolektivistického ducha poezie 60. let. Jejich postoj vychází spíše z přijetí soudobého jazyka jako danosti, které není možné uniknout, ani ji uměle zakrývat. Proto básníci Almanachu čerpají z aktuální slovní zásoby, která je obklopuje, akceptují ji jako nevyhnutelný kontext své tvorby - tedy slovy Zorina „упорно пишут стихи на языке, на котором никакая поэзия вообще невозможна“. Toto přijetí je ale zároveň doprovázeno snahou zachovat si od této jazykové reality odstup. «Принимая эту (языковую – rozn. К. К.) реальность (другой нет), поэты «Альманаха» стремятся все же дистанцироваться от нее, как бы сохранить свою суверенность от словаря, которым пользуется время. Такое стремление требует высокой меры профессиональной рефлексии, и потому поэзия «Альманаха» при всей ее внешней демократичности оказывается достоянием не стадионов и дворцов культуры, но малых залов и репетиционных помещений.»⁷

Poezie Timura Kibirova⁸ se dostávala z úzkého okruhu undergroundu na veřejnost od r. 1988, kdy je ojedinele zveřejňována oficiálními periodiky.⁹ Rozruch kolem autora přineslo vydání úryvků z poslání Л. С. Рубинштейну v lotyšských novinách *Atmoda* koncem srpna 1989. Kibirovova kritika totalitního režimu a použití vulgárních slov vyvolaly vlnu nevole z oficiálních míst, včetně „satirické repliky“ J. Solomenka v deníku *Pravda*.¹⁰ A. Němzer ve své předmluvě k výboru z díla Т. Кибирова *Стихи* (2005) o oficiálním odsouzení veršů Timura Kibirova napsal: „Конечно времена менялись, а потому дело шили не за антисоветчину (которой в послании было выше крыши), а за «ненормативную лексику».“¹¹ Šéfredaktorovi řížské *Atmody* v této souvislosti hrozilo ze strany lotyšské

⁷ Зорин 1991 С. 246 – 248.

⁸ Timur Jurjevič Kibirov, vlastní jménem Zapojev, se narodil v r. 1955 ve městě Šepetovka v Chmelnické oblasti na Ukrajině. Vystudoval filologickou fakultu Moskevského oblastního pedagogického institutu. V 80. letech pracoval jako odborný asistent Institutu dějin umění Ministerstva kultury SSSR. V r. 1998 krátce vedl časopis *Puškin*. Poté byl zaměstnán v televizní společnosti NTV a nyní pracuje jako šéfredaktor literárního oddělení rozhlasové stanice *Культура*. Žije v Moskvě. Obdržel tyto literární ceny: cenu A. S. Puškina (společně s D. Prigovem) (1993), cenu fondu „Знамя“ (1994), časopisu „Арион“ (1996), „Антибукер“ (1997), „Северная Пальмира“ (1997). V r. 2000 získal stipendium fondu J. Brodského.

⁹ První oficiální (nesamizdatová) publikace ТК se uskutečnila v rámci výběru z textů skupiny *Almanach: Кибиров Т. Из книги «Сквозь прощальные слезы»* (Лирическая интермедия), *Из поэмы «Песни стилиаги»* (III. Ветер перемен) // *Театральная жизнь*. 1988. №18. С. 71-72.

¹⁰ Odsuzující článek Мрак да перетак v *Pravdě* vyšel 2. září 1989.

¹¹ Немзер А. Тимур из пушкинской команды // *Стихи*. М.: Время, 2005. С. 11.

прокуратуры stíhání za „výtržnictví“. Patrně i tato příhoda přispěla k prudkému zvyšování popularity Timura Kibirova, který se stává jedním z nejznámějších představitelů „nové poezie“. Jeho verše přitahují pozornost antisovětským obsahem a politickou otevřeností, která nebyla přijatelná ani „в рамках гласности“.¹² Překročení mezi tehdy tolerované svobody slova představuje např. úryvek z takto proslaveného poslání Л. С. Рубинштейну: „Ты читал газеты «Правда»? / Что ты, Лева! Почитай! / Там такую режут правду! / Льется гласность через край!“¹³ Úspěch ТК, který předčil i tehdy populární „ironisty“¹⁴ souvisí do značné míry s jednostranným, dobovým chápáním jeho poezie. Čtenáři přelomu 80. a 90. let ochotně přijímali určitá témata jeho díla: kritiku totality, parodování všudypřítomných ideologických banalit, popis důvěrně známých detailů každodennosti, stejně jako publicistický odraz nejnovějších událostí a společenských problémů snoubící se se zobrazováním „obyčejných“ lidských prožitků. Kibirov měl i větší ohlas než jeho undergroundoví kolegové: I. Skoropanová konstatuje, že zastínil na počátku 90. let svou popularitou ostatní postmoderní básníky. Zdůvodnění lze hledat v tom, že v jeho verších čtenáři rozpoznávají sami sebe, přesněji životní podmínky, ve kterých i oni sami museli žít. Podle Skoropanové Kibirov zřejmě dokáže vyjádřit to, co cítí většina společnosti, a to jazykem, který je jí důvěrně známý. Přinejmenším jedna z významových úrovní jeho poezie je přístupná všem.¹⁵ Dostupnou ji činí i tradiční forma (klasické metrum, přehledná syntax) a prozaická dikce jeho poém. V. Kulakov v již zmíněném článku soudí, že stranou recepce často zůstávaly hlubší a komplikovanější významové vrstvy díla ТК, stejně tak i básníkův jazyk se jeví při důkladném rozboru složitější a vnitřně protikladný. „Кибиров, конечно, гораздо глубже и содержательнее своей популярности.“, uzavírá

¹² В рамках гласности je ironický název poémy ТК ze sborníku Рождественская песнь кватиранта (1986).

¹³ Кибиров Т. Стихи. М.: Время, 2005. С. 809. Všechny následující citáty z díla Timura Kibirova, pokud nebude uvedeno jinak, budou dále uváděny podle tohoto vydání, pod zkrácenou formou Стихи a odkaz na číslo stránky.

¹⁴ М. Ерštejn v knize Постмодерн в русской литературе definuje „ironisty“ takto: „Ироническая, шаржированно-гротесковая поэзия, обыгрывающая трафареты повседневного образа жизни... В отличие от концептуализма, работающего с языковыми моделями, ироническая поэзия работает с самой реальностью... . Поэтому здесь сохраняется явная авторская позиция отсутствующая в концептуализме: смех, ирония, сарказм, юмор. Виктор Коркия, Игорь Иртенев.“ Autoři N. Lejděрман a M. Lipoveckij píší o „ironistech“ jako o svérázné populární verzi „nové poezie“ představované I. Irtěnjevem, V. Salimonem, V. Višněvským.

¹⁵ Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. М.: Флинта Наука, 2000. С. 357.

Kulakov. Kibirov však nepodlehл možnosti stát se „bardem perestrojky“, jehož sláva by zmizela společně s koncem období bouřlivých společenských proměn. Kupříkladu odložil vydání parodicko-nostalgické poémy „Когда был Ленин маленьким“ napsané v letech 1984-85 až na rok 1995, aby, jak uvedl v předmluvě, její vyznění nezkresloval povrchní ideologický výklad poplatný době svrhávání sovětských model. O roli, kterou sehrával Kibirov v literárním dění přelomu 80. a 90. let, kritik A. Archangelskij napsal: „... его литературная судьба сложилась принципиально иначе, нежели судьба «перестроечного ирониста» Игоря Иртеньева или судьбы «метаметафористов». ... Поэта знали, но роль его в литературном процессе ощущалась как маргинальная ... Софитов не было, дискуссий с участием Татьяны Глушковой и Венедикта Сарнова – тоже, книги не выходили.“¹⁶ Samostatné knihy ТК byly opravdu vydávány poměrně pomalu. První se objevily v r. 1990 Общие места a poté v r. 1991 Календарь. Další sbírky - Стихи о любви a Сантименты. Восемь книг. - Kibirovovi vycházejí až v letech 1993 a 1994.

1.2 Jazyk jako odraz společenského vědomí

Kibirovovy rané verše¹⁷ byly naplněny ideologickými klišé, ustálenými šablonami sovětské propagandy a všem důvěrně známými reáliemi končící sovětské epochy, k níž zaujímal ironicko-nostalgický (např. převládá v poémě Жизнь К. У. Черненко), ale zároveň také společensko-kritický postoj, morálně odsuzující totalitu (převažuje např. ve vážně laděné poémě Лесная школа). ТК se důkladně „loučí“ se sovětskou dobou tím, že reprodukuje a velmi často zároveň paroduje všechny její složky: literární, historickou, ideologickou, všednodenní atd. Kritik Vjačeslav

¹⁶ Архангельский А. «...Был всемогущим вот этот язык!» // Литературная газета. 1993. № 27. 7. 7. С. 4.

¹⁷ Při periodizaci díla Т. Кибирова se opíráme o členění do tří období, raného, středního a současného, které navrhl D. Bagrecov ve své dizertaci: „... первый относится к эпохе Перестройки и включает в себя восемь книг стихов, опубликованных в сборнике «Сантименты» (1994 г.). Это период с 1986 по 1991 годы. Второй период, начало которого можно отнести к 1992 году, мы условно назовем постперестроечным. Он включает в себя одну книгу стихов «Парафразис» (1992-1996 гг.), которая представляет творческий отрезок длиной в пять лет и является переходной в формальном и содержательном отношении. Наконец третий период, современный...“ Багрецов Д. Н. Т. Кибиров: творческая индивидуальность и проблема интертекстуальности. Диссертация ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. С. 30.

Kuricyn se domnívá, že nálada ironického okouzlení sovětskou civilizací určila směřování Kibirovy poetiky. Ale dále píše: „При этом стоит заметить, что певец советской цивилизации Кибиров не раз и не два – в интервью, и ... в стихах – выражал свое трезво-негативное отношение к прошедшему прошлому... вплоть до требования суда над проклятыми коммунистами... Но вся эта негативность не мешает читателю Кибирова любоваться явленной в его стихах красотой советского дискурса.“¹⁸ Zmínkou o „požadavku na odsouzení zpropadených komunistů“ Kuricyn naráží na Kibirovu vypjatou výzvu k očištění se od minulosti z poémy „В рамках гласности“: „Организуйте Нюренберг, иначе / не выжить нам, клянусь, не выжить нам!“. Může si však dovolit takováto přímočará prohlášení díky následujícím řádkům, vyjadřujícím pocit spoluzodpovědnosti jednotlivce za chod dějin a zároveň sebeironii, zlehčení patosu naléhavé výzvy: „За липкий страх, за непомерный срам... / Клянусь носить им гадам передачи.“¹⁹

Nejzevrubněji zrekapituloval vývoj sovětské společnosti v poémě Сквозь прощальные слезы (1987). V ní prochází různá historická období po r. 1917, ke každému „úseku velké cesty“ přiřazuje charakteristické ukázky: novinové titulky, úryvky z populárních písní, filmů a veršů, běžně používaných formulací. U některých nelze už ani dohledat, odkud pocházejí, ale stále vystupují z paměti Kibirovy generace jako cosi důvěrně známého. I. Skoropanovová charakterizovala poetiku této poémy jako „katalogizující dekonstrukci“²⁰ života v Sovětském svazu. Kibirov si nevybírá jen některé části dějin, prvky kultury, které by mu byly blízké. Naopak popisuje „vše“, jako by dělal inventarizaci historické epochy. Odtud snad vyplývá v současné poezii nezvyklá rozměrnost jeho děl raného a středního období a jejich potenciální otevřenost do šířky. Máme dojem, že by mohl pokračovat v registraci dějinných a kulturních jevů donekonečna. V epilogu poémy autor prosí o spásu „svého“ Ruska, které je představováno soupisem postav a jevů. Vypočítávání všech a všeho, kdo má být požehnán, zahrnuje šablonovité obrazy obyčejných lidí („и злую продавщицу бакалейную и ветерана в стареньком мундире“), břízy, osiky a další ruské národní symboly-klišé, politiky, literární autory, kolegy i autorovy blízké. „Jmenný seznam“, který by mohl být doplňován stále dalšími

¹⁸ Курицын В. Русский литературный постмодернизм М.: ОГИ, 2000. С. 101.

¹⁹ Стихи 720

²⁰ Скоропанова 2000 С. 357.

předměty a postavami, ukončuje modlitba shrnující celou poému: “Господь! Прости Советскому Союзу!”²¹

Jazykové prostředky Kibirov - nejen ve své rané tvorbě - volí bez důrazu na hledání původního výrazu. Necítíme u něj záměr „být originální“, vytvářet neopakovatelný styl. Rezignuje také na experimenty s literární formou. „В кибировском тексте нет «зауми» и «хлебниковских» экспериментов над словом и стихом, наоборот, практически все стихи широко известны, стандартны, окружают нас в повседневной речевой практике (по сути дела, это «поп-реализм»)...”²² Základním materiálem poezie pro Kibirova není slovo, jak je to obvyklé, ale spíše ustálená slovní spojení (celé bloky), ze kterých se stala klišé: hovorová, básnická, ideologická... Devalvovaná slova, odpad našeho myšlení, zmrtvěle ustrnulá v citátech a v šablonách otřepaných frází, ustálených slovních spojení, vcházejí do Kibirovových textů z nejrůznějších zdrojů. Masová kultura v podobě útržků z písní, filmů, novin a časopisů, plakátových nápisů dostává v Kibirově kulturologické skládance stejný prostor jako vysoká literatura. Také rytmus, rým a metrum vstupují do jeho veršů jako hotové literární kódy – „они также цитатны и также узнаваемы и привычны до тошноты“ - tak charakterizovala Kibirovův styl Alena Solncevová v komentáři k publikaci jeho veršů v časopise Театр v r. 1989, jež je možné považovat za první kritický ohlas na jeho dílo.²³

Kulturní atmosféra mu vnucuje svá pravidla, své ideologické obrazy, myšlenkové stereotypy a jim odpovídající formulace. TK se podvoluje tomuto tlaku a skrze jeho díla 2. pol. 80. let se vyjevují struktury společenského vědomí, jemuž v té době dominoval rozkládající se mýtus komunistické utopie. Sovětská mentalita a její jazykové odlišky nejsou přes jasně formulovanou kritiku režimu jen předmětem popisu v textech Kibirova, nýbrž formujícím faktorem, součástí uměleckého jazyka. Fungují jako jakýkoli jiný kulturní diskurz, protože určují způsob a formu umělecké výpovědi. Výrazové prostředky jsou diktovány nadosobními ideologickými a jazykovými strukturami. Autor přijal kulturní situaci, ve které již neexistují nová,

²¹ Стихи 786-788

²² Золотоносов М. Логомахия. Знакомство с Тимуром Кибировым: маленькая диссертация // Юность. 1991. №5. С. 80.

²³ Солнцева А. «Мы не увидели неба в алмазах...» // Театр. 1989. № 6. С. 140.

čistá slova odpovídající pouze sama sobě. Jeho cesta vede k opačnému pólu slovní zásoby: používá lexikální pole společné co největšímu počtu lidí vnášející do jeho textů celou svou významovou zátěž. Sám autor o tom napsal: „Не избегайте банальности, не сражайтесь с ней напрямую, результат будет всегда трагикомический. Наступайте на нее с тыла, ведите подкоп с той стороны, где язык, сознание и жизнь долгое время, как считалось, находились в полном подчинении у банальности, где нападение на нее меньше всего ожидается. ... В этом, как мне кажется, состоит цель и долг современной поэзии.“²⁴

Kibirovovy básně jsou vystavěny na ustrnulém jazyce sovětské ideologie, ale nejen na něm: vždyť kulturní vědomí sovětského člověka obsahovalo i styl ruské klasiky, hovorovou ruštinu, ustálená spojení a přísloví, nejrůznější stylistické roviny včetně vulgarismů, odborné žargony... A. Zorin definuje základní strategii jeho poetiky jako „полное и достоверное воссоздание многих современных идиолектов“.²⁵ Pro Kibirova neexistují žádná jazyková tabu, vtahuje do svých veršů nepoetické sféry vyjadřování a života. V předmluvě k vydání své knihy Общие места v r. 1990 definuje svou poetiku těmito heslovitými shrnutími: „Не попытки изобрести новый прием (свидетельствующие, как правило, о невежестве), а построение новой системы отношений между автором – текстом - читателем. Спокойное и свободное обращение к табуированным темам, жанрам, лексическим пластам.“²⁶

Kibirov staví literární památník jazykovému myšlení své generace, z čehož vyplývá častá výtka na jeho adresu: někteří kritici zastávají názor, že přílišné ulpívání v dobovém slangu povede k brzkému rozpadu sémantické roviny díla.²⁷ Jiný pohled nabízí Sergej Gandlevskij, který se domnívá, že se sovětský svět nejen zrcadlí v jeho dílech, ale také v nich nachází útočiště. Zanedlouho bude sovětský „новояз“

²⁴ Third Wave. The New Russian Poetry / Ed. by Kent Johnson and Stephen Ashby. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992. P. 224 Cituji podle Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе: Учеб. пособие для вузов. М.: Высш. шк., 2005. С. 440.

²⁵ Зорин 1991 С. 261.

²⁶ Кибиров Т. Общие места. М.: Молодая гвардия, 1990. (V této knize dostal TK prostor společně se třemi dalšími autory.); Úryvek cituji podle článku Алешковский А. В сторону здравого смысла // Литературное обозрение. 1998. № 1. С. 33.

²⁷ Басилский П. Стихи этого лета // Лит. газета. 1994. № 3. 19. 1. С. 4.

pod vlivem rychlých společenských změn zapomenut, a pak se stane podle Gandlevského dílo TK nedocenitelnou encyklopedií mrtvého jazyka.²⁸

Avšak přes využívání zcela standardních, omšelých jazykových prostředků, jež jsou všeobecně dostupné, je významová autonomie poezie TK značná. Útržky těchto hotových kulturních kódů si můžeme představit jako cihly, z nichž buduje nový text. Propojením nesourodého slovního materiálu a hrou se slovy tu vznikají nové významy. Často při tom využívá kontrastního efektu vedle sebe položených rozdílných stylistických úrovní (od vysokého básnického jazyka po věžeňskou hantýrku) – až šokující spojení nespojitelného a nepředvídatelnost následujícího obrazu přispívají k humornému vyznění básní. V mnohých básních raného období Kibirov často obětuje dokonalost formální stránky díla (klasických veršových rozměrů, které používá) bezprostřednímu, téměř hovorovému ladění veršů, jež vnímáme – společně s jeho ironicko-nostalgickým pohledem na svět - jako sjednocující autorskou polohu stojící nad manipulativním zacházením s jazykovými paradigmaty. „...автор стремится говорить на одном языке со своими героями и читателями. Это во многом определяет стилистику Т. Кибирова, для которой характерны просторечные синтаксические конструкции и даже, зачастую, ненормативная лексика.“²⁹ Dojem, že čteme repliku z běžného rozhovoru, umocňuje dialogičnost Kibirovova oblíbeného literárního žánru - poslání - s častými oslovenými, výzvami, řečnickými otázkami, jež adresuje svým přátelům, své ženě apod.

1.3 Intertextualita v básních TK

Přejaté pasáže, „cizí slovo“ obecně u Kibirova kvantitativně převažuje nad vlastním autorským slovem. Vedle osvojování si jazykového materiálu ze samotné struktury jazyka, využívání různorodých stylových vrstev, ustálené lexikální zásoby (tzv. „безадресные элементы“)³⁰ přejímá samozřejmě také texty jiných autorů

²⁸ Гандлевский С. Поэтическая кухня. Санкт-Петербург: «Пушкинский фонд», 1998. С. 21.

²⁹ Багрецов 2005 С. 35.

³⁰ Tak V. Kulakov nazývá ty části textu, které jsou teoreticky vzato autorskou řečí, protože není možné určit konkrétní dílo, ke kterému by odkazovaly, avšak čtenář lehce nachází zdroje těchto prvků

a promítá tak do básní svou zakotvenost v knižní kultuře. Kibirovův text je silně orientovaný na literární prostor. Literaturu používá jako stavební prvek při konstruování textu. Intertextuální citování vyzdvihují badatelé a kritici jako základní literární postup v tvorbě TK.³¹ Autor nakládá s literárními citacemi jako s materiálem k dalšímu zpracování, s lehkostí a samozřejmostí je propojuje do kulturologické mozaiky svých děl, již si můžeme představit jako čtenářskou zkušenost jeho generace 2. poloviny 20. století. Její úlomky hravě přetváří a skládá do nové struktury. I zde jde vstříc banalitě – hojně cituje čítankovou „povinnou četbu“, stokrát slyšenou klasiku. V eklektickém nakupení literárních citací padnou čtenáři první do oka úryvky, které jsou v Rusku tak všeobecně známé, až se z nich stala klišé, i když Kibirovova intertextualita zahrnuje také méně nápadné, kulturně výlučnější zdroje.

Intertextuální odkazy k dějinám písemnictví a aktuálnímu literárnímu dění, předchůdcům i současníkům, naplňují jak jeho objemné, metricky pevně strukturované rané básnické texty, tak zkracující se verše s volnějším metrem 90. let a současnosti. V celém díle nacházíme tři hlavní literární pretextové oblasti: ruská klasická literatura 19. století, moderna přelomu 19. a 20. století (symbolismus) a akméismus.³² Tyto proudy jsou u TK tak hojně intertextuálně zastoupeny, že vytvářejí plastický trojrozměrný obraz tradice ruské literatury. L. Fedorovová ve své dizertační práci přidává k základním zdrojům citování v díle TK, jimiž jsou podle ní Děržavin, Puškin, Lermontov, Blok a Mandelštam, ještě sovětské písně.³³ Citace jsou vtahovány do struktury textu bez označení uvozovkami. Intertextémy vstřebává tkáň Kibirovova textu tak, že lze těžko najít hranici mezi přejatým a vlastním textem. „...особенность кибировских реминисценций состоит в обрамлении, «перемене авторства», присвоении. «Чужое слово» маскируется под свое, интегрирующее его в себя, но так, чтобы было все же очевидно, что оно - чужое (часто за счет того, что интегрирована целая россыпь цитат из

ve své jazykové zkušenosti a vnímá je jako citáty. Кулаков В. Поэзия как факт. М.: НЛЮ, 1999. С. 175.

³¹ „... для Т. Кибирова важнейшим стилеобразующим фактором является, по нашему мнению, интертекстуальность...“ Багрецов 2005 С. 5.

³² Багрецов 2005 С. 188.

³³ Федорова Л. Г. Типы интертекстуальности в современной русской поэзии (постмодернистские и классические реминисценции). Диссертация ... канд. филол. наук. М., 1999. С. 34.

различных источников).“³⁴ Prostředkem osvojování si citátů je u TK ve většině případů ironický postoj k nim, parodie, často i humorné vyznění. Ty nejčastěji vznikají hravým přestavováním struktury citátu, kontaminací několika různých citovaných zdrojů nebo autorským „dovětkem“, jenž umisťuje citát do sníženého kontextu, do nečekaně všední reality. Např. v poslání Игорю Померанцеву do nepřesně citovaného verše z Puškinovy básně Деревня byl vložen nový - aktuální a všednodenní - obsah: „Ах, как красиво все, как тихо все вокруг! / Но мысль ужасная здесь душу посещает! / Далекий друг, пойми, мой робкий дух смущает / инфляция! Уже излюбленный «Дымок» / стал стоить двадцать пять рублей.“³⁵

Citáty mu nejsou pouhým ornamentem, mottem nebo doplněním další významové polohy. To, co Kibirov cituje, je celý objem ruské slovesnosti bez rozdělování na vysoké a nízké, na sovětské a nesovětské. Ve sborníku s charakteristickým názvem Парафразис (1992-96) se Kibirov snaží podat celkový obraz Ruska, minulého i současného, prostřednictvím jeho odrazu ve vývoji literatury. Osmou částí knihy je poema История села Перхурова s podtitulem „kompilace“, ve které básník parafrázuje dějiny ruské literatury v podobě chaotického snu hlavního hrdiny.³⁶ Rusko jako soubor literárních a jazykových jevů vystupuje i z poslední (deváté) části sbírky Парафразис - Возвращение из Шилькова в Коньково: „...куда ни поверни, / здесь аллюзии, цитаты, / символистские закаты, / акмеистские цветы, / баратынские кусты, / достоевские старушки / да гандлевские чекушки, / падежи и времена! / Это Родина. Она / и на самом деле наша.“³⁷

V souvislosti s hustotou výskytu citací v tvorbě TK bývá často zmiňován pojem „центонная поэзия“. VI. Novikov ve svém článku NOS HABEBIT HUMUS definuje „центонность“ jako systém básnické (ale i prozaické) řeči, kde z libovolného místa je možné začít vkládat - bez použití uvozovek - přejatý text. Novikov považuje tento poněkud volný termín za nejvhodnější pro označení „intertextuálního boomeru“ v ruské poezii 80. a 90. let a Timura Kibirova za typického nositele literární „центонности“: „...в 90-е годы центонная поэзия продолжила

³⁴ Федорова С. 44.

³⁵ Стихи 222

³⁶ Стихи 314

³⁷ Стихи 347

экстенсивное развитие, создав безопасный, уютный канон, наиболее характерной реализацией которого стало творчество Тимура Кибирова.“
Poslední věta dává pocit vyhraněnou názorovou pozici Novikova – despekt vůči přesycenosti poezie citáty. Autor je přesvědčen o přehnané míře využívání „cizího slova“ v současné poezii, ve které podle něj odkazy a citace neslouží k významovému „dialogu“ s předlohou, nýbrž jsou poeticky bezvýznamným, nezpracovaným materiálem bez tvůrčího vkladu. Potřebnou změnu vidí v nové generaci básníků (Dmitrij Bykov, Věra Pavlovová) „не нуждающихся в карикатурной маске «совка»“, kteří se podle něj nebojí vyjít na scénu se svou opravdovou podobou bez obnošené ironie.³⁸

Kibirov skutečně převážně využívá citáty jako šablonu, do které dosazuje slova podle své volby, převrací její strukturu nebo je hravě propojuje s kontrastními elementy. Mnohem vzácnější je u něj reminiscence v tradičním slova smyslu, která předpokládá obsahovou souvislost s myšlenkou původního textu, ať už citující s předlohou souhlasí či polemizuje. „Таким образом, Кибиров сочетает постмодернистскую технику с традиционным способом установления интертекстуальных связей, однако первая, безусловно, преобладает.“³⁹

1.4 Kibirov a konceptualismus

1.4.1 Konceptuální literární forma a lyrické „já“

Kibirovův text představuje využití neosobního, zautomatizovaného slovního a myšlenkového materiálu v poezii. Jeho druhotný, „vypůjčený“ jazyk, obnažování ideologických schémat a intertextualita, které je možné interpretovat jako zrcadlení kulturního vědomí jeho současníků, jej sblížuje s poetikou ruského literárního konceptualismu, jehož «главным героем... выступает сам язык, его метаморфозы. Это не обязательно советский идеологический язык, но самые разнообразные

³⁸ Новиков Вл. NOS НАВЕВИТ HUMUS // L- критика. Ежегодник Академии русской современной словесности. Вып. 2. М.: АРС'С, ОГИ, 2001. С. 75-77.

³⁹ Федорова С. 66.

властные, т. е. авторитетные, общезначимые, общепринятые структуры сознания, оформившиеся в «окаменелых» языковых формах»⁴⁰

М. Ерštejn Kibirova zařazuje mezi básníky – konceptualisty (vedle D. Prigova, V. Někrasova, L. Rubinštejna a M. Suchotina), jejichž specifčnost vidí v tom, že zkoumají mechanismy masového vědomí a všedního jazyka, které fungují automaticky, jakoby bez ohledu na osobnost jednotlivce mluví skrze něho. Tím konceptualisté odhalují prázdné vzorce běžných idejí, holé kostry současných světových názorů – „koncepty“. Pro ilustraci М. Ерštejn uvádí tyto příklady: «Жизнь дается человеку на всю жизнь...» (Рубинштейн), «Гордо реют сталинские соколы...», «Спой мне песню про все, что угодно, лебединую песню, кумач!...» (Кибиров), «Вот новое постановление / Об усилении работы / Его читает население / и усиляет те работы...» (Пригов).⁴¹

Tvorba ТК přesně vystihuje různé stylistické úrovně jazyka a druhy konvenčního vyjadřování, které, použity v rámci jednoho textu, vytvářejí kontrastní efekt. Raná tvorba je opřena často o střetávání vysoké, archaizující intonace, sovětského diskurzu a pokleslého jazyka, na citování střídavě z poezie, z propagandy a z běžné jazykové zkušenosti všedního dne. Poslání Л. С. Рубинштейну, začíná poetizujícími slokami, které záhy vystřídá nepřitažlivá přizemní realita: „Лишь прольется на прощанье / влага светлая из глаз. / ... / Но готовся жить заране / без ветчин и без колбас!“⁴² Na jiném místě tohoto послání byla situace autorů seskupení „Задушевной беседы“ na konci 80. let popsána v dvojverší, kde banální poetismus je „shozen“ prozaickým sovětským novotvarem: „Просто мы под сердцем носим / то, что носят в Госиздат!“⁴³ Celková společenská situace se

⁴⁰ Těmito slovy charakterizoval konceptualismus I. E. Vasiljev ve své knize Русская литература XX века: Направления и течения. Вып. 2. Екатеринбург, 1996. С. 137-138,140, kterou cituji podle Лейдерман, Липовецкий 2003 С. 428-429. Další zásadní rysy poetiky konceptualismu I. E. Vasiljev definuje takto: 2) „произведениям концептуалистов присуща метатекстовость, т. е. направленность текста на самого себя. Это либо рефлексия по поводу собственного создания, либо теоретизация художественного строя, наукообразие в подаче материала“; 3) „Автор деиндивидуализируется, избегает способа прямого высказывания (т. е. лирического самораскрытия и исповедальности), собственно личных оценок, серьезного и ответственного слова. Он говорит опосредовано, заменяя свой голос чужими голосами, цитатами, мнениями других людей. Традиционной роли творца, собственной фантазией порождающего произведение как целостный мир и суждение о жизни, концептуалисты предпочитают положение непричастности к изображенному и как бы текстовой внаходимости.“

⁴¹ Эрштейн 2005 С. 186.

⁴² Стихи 792 .

⁴³ Стихи 803 .

popisuje v rámci jedné strofy pomocí odkazu k primitivní, ideologicky poplatné písni, který je překvapivě zjemněn citátem ze S. Jesenina: „И от вражеских наветов / опадает ветхий грим. / Ты проходишь, Власть Советов, / словно с белых яблонь дым.“⁴⁴ A 14. kapitola poslání začíná ironicko-nostalgickým navozením diskurzu lásky k vlasti, k čemuž autor využil nejbanálnější vlastenecké „haraburdí“: vodka jako symbol Ruska, citát z lidové písně Родина, parážka na všeobecně známou Puškinovu báseň Зимняя дорога. Historizující nádech, který je tu podpořen zastaralým rozmístěním přízvuků, však dostane rázný snižující kontrast v použití vulgarismu – tabuizované slovní zásoby: „Слышу трели жаворонка. / Вьжу росы на лугах. / Заливного поросенка. / Самогонку в стаканáх. // Это все мое родное, / это все хуе-мое!“⁴⁵

Taková koláž stylů a významová interakce jim odpovídajících kulturních asociací koresponduje s konceptualistickým způsobem psaní a strukturováním textu. Centrální osobnost konceptualismu D. Prigov ve své stati Что надо знать о концептуализме uvádí srůstání v rámci jednoho textu různých jazykových vrstev i s celou jejich sémantickou zátěží, jako formální příznak tohoto literárního směru. „В плане же чисто композиционно-манипулятивном для этого направления характерно сведение в пределах одного стихотворения, текста нескольких языков (т. е. языковых пластов, как бы „логосов“ этих языков - высокого государственного языка, высокого языка культуры, религиозно-философского, научного, бытового, низкого), каждый из которых в пределах литературы представляет как менталитеты, так и идеологии.“

Avšak přes nespornou přítomnost konceptualistických postupů v díle Timura Kibirova, je nápadným rysem jeho poetiky tradičně pojímaný básnický projev s výrazným lyrickým subjektem, který mluví „sám za sebe“. Ačkoli v raném díle využívá někdy až soc-artovskou stylizaci v sovětském duchu (např. obrazy estetického kánonu socialistického realismu v poslání Любовь, комсомол и весна. Д. А. Пригову (1987-88): „А перед ними светлая заря - / в совхозы собираются крестьяне / и золотятся нивы, и Буденный / на вороной кобыле

⁴⁴ Стихи 810

⁴⁵ Стихи 807

в кинофильме.⁴⁶) Jeho poezii dominuje výrazné a zapamatovatelné lyrické „já“. Neustálá přítomnost autorského hlasu v textu jej odlišuje od jeho kolegů-konceptualistů ze skupiny Almanach, s kterými je spojen jeho vstup do literárního povědomí, D. Prigova a L. Rubinštejna. Umělecký vliv, který na něj tyto literární autority měly, když se s nimi v polovině 80. let setkal, sám popsal takto: „...надо было как-то реагировать. ...или можно стать подражателем, потому что мне все это безумно понравилось, или можно отстаивать свою так называемую самость. ...Я понял, что возможен или отказ от всякого лиризма, от всякого разговора от своего лица, такой приговский, или такое уже подчеркивание этого всего, такая непристойная в современной культуре сентиментальность и так далее, чтобы ей самой было подчеркнуто, что я знаю, что это непристойно.“⁴⁷

Útržky kulturních šablon Kibirov sestavuje do zcela individuální nové struktury, kterou překlenuje nezvykle silnou naléhavostí lyrického sdělení. Svůj básnický projev proplétá detaily ze svého osobního života a reakcemi na aktuální společenské dění. Na povrch textu sestaveného z úlomků kolektivního kulturního vědomí a anonymních jazykových citací vyplouvá individualita lyrického hrdiny, který je téměř totožný se samotným autorem. „Восприняв у концептуалистов первого поколения эстетические принципы соц-арта, Кибиров делает в своем творчестве объектом деконструкции официальную советскую культуру... От предшественников Кибирова отличает политическая злободневность, лирическое самовыражение на гибридно-цитатном языке.“⁴⁸

Text sestavený z rozmanitých bloků „cizího slova“ Kibirov sjednocuje autorským proudem řeči. Konceptualistické nakládání s intertextémami, jež má za cíl upozornit na jejich vyprázdňenost, a které nezdůrazňuje smysl citovaného díla, nýbrž reprodukuje je na úrovni jeho vyjadřovacích prostředků, ovlivnilo silně jeho poetiku. Nicméně odhalování významové relativnosti obecně-jazykových klišé a kulturních vzorců je pro něj pouze východiskem, kulturní zkušeností, kterou vstřebal a od níž směřuje k návratu k tradičnějšímu poetickému výrazu. V díle TK různorodý intertextuální materiál sceluje konzistentní autorský hlas přinášející „přirozenou“,

⁴⁶ Стихи 827

⁴⁷ «Я не вещаю -- я болтаю...» 1998. С. 14.

⁴⁸ Скоропанова 1999 С. 360.

bezprostřední emocionalitu. Např. ve čtyřverší z poémy Сквозь прощальные слезы dokáže nesourodou směs sovětských ikon, literárních odkazů, úsloví a písňového motivu pomocí ironické, hovorové stylizace spojit do hladce plynoucího lyrického monologu vyjadřujícího nostalgické pocity.⁴⁹ Zajímavé je, jak se sžívá odlehčenost a nedbalost projevu s půdorysem třístopého anapestu: „Значит, сны Веры Палны – не в руку, / Павка с Павликом гибли зазря, / зря Мичурин продвинул науку, / зря над нами пылала заря!“⁵⁰

Intimní prvek vstupuje do jeho děl výrazně např. v žánru přátelského poslání, ve kterém básník hojně oslovuje a obrací se svou řečí k adresátovi, s nímž si je blízký i v osobním životě.⁵¹ V návaznosti na tradiční témata tohoto žánru se zde vyzdvihují hodnoty přátelských vztahů, vychutnávání pozemských požitků, setkání a rozhovor s přáteli o uměleckých otázkách u slavnostní tabule. V poslání Л. С. Рубинштейну nacházíme na začátku úsměvnou chválu „potravinářských výrobků“: „Лишь продукты пропитанья / вкус наш радуют подчас...“⁵² Text se dále rozvíjí jako inscenace oslavy s adresátem poslání, která končí připomenutím klasického námětu hostiny. Ťutčevovy verše jsou proloženy parodicky sniženou nevábnou realitou konce večírku: „Кончен пир. Умолкли хоры. / Лев Семеныч, кочумай. / Опорожены амфоры. / Весь в окурках спит минтай.“⁵³

Výjimečné postavení v knize Три послания má v pořadí druhé poslání Любовь, комсомол и весна. Д. А. Пригову, kde se Kibirov snad nejvíce přiblížil k principům konceptualismu tím, že v celém průběhu textu poslání dodržuje jednotný úhel odosobněného pohledu na svět jakoby očima fiktivního autora – socialistického realisty. Takový postup odpovídající Prigovovu vytváření obrazů autorského vědomí, jakýchsi kvaziautorů, autorských masek⁵⁴ je opačný vůči bezprostřednímu autorském „já“ Timura Kibirova, které za ironičností skrývá upřímnou osobní zpověď. Zjevně

⁴⁹ „Сочетание иронии с глубоким личным лиризмом создает своеобразную модальность, характерную именно для Т. Кибирова, во многом формирующую его идиостиль.“ Багрецов С. 191.

⁵⁰ Стихи 783

⁵¹ Např. Kibirovovův sborník z let 1987-88 Три послания obsahuje tři poslání spřízněným kolegům z literární sféry, L. Rubinštejnovi, D. Prigovovi a S. Fajbosovičovi. V r. 1998 vyšel výbor Избранные послания obsahující poslání dalším významným osobám Kibirovovi biografie: manželce, přátelům atd.

⁵² Стихи 792

⁵³ Стихи 821

⁵⁴ Лейдерман, Липовецкий 2003 С. 429.

se tu jedná o „hru na čistý konceptualismus“ prigovovského ražení, v čemž nás utvrzuje samotná dedikace v názvu díla. Ta naznačuje, že báseň záměrně reprodukuje vzorce uměleckých postupů konceptualismu jako zásadního směru ruské paralelní literatury 80. let, čímž na něj vlastně reaguje a zpracovává ho stejným způsobem jako všechny ostatní vlivné diskurzy kultury. A dokonce ani zde, při záměrné inscenaci obrazů sovětské propagandy, si neodpustí narušení jednoduše sovětského prizmatu. A to nikoli zavedením dalšího kulturního diskurzu, nýbrž vystoupením z ideologického pole. Kibirov se v posledním verši stane sám sebou, tedy autorem písničím posláním kolegovi: „...а в сердцах / любовь и пламень молодости нашей! / И Дмитрий Алексаныч тут как тут!“⁵⁵ Subjekt přítomný v jeho verších je tedy tradičním obrazem autora, nikoli konceptualistickou inscenací autorské pozice. „Кибиров ... особенно часто использует монтаж цитат, столкновение различных стилистических пластов, буквализацию поэтических и идеологических клише, не чужда ему «эстетика ничтожного и пошлого» (А. Хансен-Леве), характерная для раннего концептуализма. Но все эти приемы одновременно не отделяют лирического героя от окружающего его хаоса, не превращают лирический голос в «маску», имидж совкового сознания (как у Пригова). У Кибирова концептуалистские приемы объединены мощным лирическим потоком...“⁵⁶

Poslání Л. С. Рубинштейну popisuje rozpad sovětských společenských struktur. Historické proměny se jeví básníkovi jako součást obecné bezmoci člověka v boji s plynutím času, s nezadržitelným rozkladem. „Юной свежестью сияла / тетьа с гипсовым веслом / и, как мы, она не знала, что обречена на слом.“⁵⁷ Idylické propagandistické obrazy míjející dějinné epochy se mísí s nostalgií po ztraceném dětství: „И в припрыжку мчались в школу. / Мел крошили у доски. / и в большом колхозном поле / собирали колоски. // Пили вкусное, парное / с легкой пенкой молоко. / Помнишь? Это все родное. Грустно так и далеко.“⁵⁸ Témata nestálosti a zániku našla vyjádření v autorově obrazu „entropie“: „Все проходит. Все не вечно. / Энтропия, друг ты мой / как чахотка, скоротечно, /

⁵⁵ Стихи 831

⁵⁶ Лейдерман, Липовейкий 2003 С. 446.

⁵⁷ Стихи 812 Zde ТК paráží na „девушку с веслом“, sochu Ivana Švarce vytvořenou ve 30. letech 20. století pro Park kultury a oddechu Maxima Gorkého, která se stala rozšířeným symbolem výtvarného stylu socialistického realismu.

⁵⁸ Стихи 813

и смешно как геморрой...» Chaos rozpadu stárnoucího okolního světa je znázornován pomocí konceptualistických prostředků - jako změť prvků rozpadající se sovětské kultury. Nad reprodukcí paradigmat kulturního vědomí (nebo spíše skrze ně) se ale objevuje jeho autorská individualita v podobě lyrického hrdiny bezprostředně čelícího myšlence pomíjivosti života: „Лев Семеныч! Наши души / быстротечны, как вода. // Быстротечны, быстроходны, / мчатся, мчатся – не догнать... / Ярость, Лева, благородна, / но бессмысленна, видать.“⁵⁹ V tomto čtyřverší intimní sdělení vyvěrá na povrch skládky z „cizího slova“. Básník použil sentimentální klišé (např. „мчатся, мчатся“). Slovo „быстротечный“ se stalo předmětem jazykové hry, ve které knižní poetismus klade vedle podobně znějícího slova z kontrastně odlišné jazykové vrstvy. „Быстроходный“ je slovo v ruštině náležející do technické oblasti používané např. ve spojení „быстроходный комбайн“. Poslední dva řádky si pohrávají s úryvkem ze zlidovělé písně „Вставай, страна огромная“, kde se ve druhé sloce zpívá „Пусть ярость благородная / Вскипает, как волна,- / Идет война народная, / Священная война!“⁶⁰ Druhotnost použitého slovního materiálu nám nebrání v rozpoznání vlastního hlasu autora a jeho myšlenky. Kibirov není tedy „osobní“ pouze na místech, kde přímá řeč přerušuje převládající proud přejetých elementů, nýbrž i citáty a obnošené idiomy se proměňují v jeho přímou emocionální výpověď. „Именно в этом основное отличие его от Пригова. Как сформулировал М. Айзенберг, «восприятие советских реалий здесь не отстраненно-игровое, как у Пригова, а очень непосредственное болезненное или, наоборот, ностальгическое».“⁶¹

Kibirovův boj s „entropií“ má pravděpodobně také vztah k básni D. Prigova: „Я с домашней борюсь энтропией / Как источник энергии божественной / Незаметные силы слепые / Побеждаю в борьбе неторжественной / В день посуду помою я трижды / Пол помою-протру повсеместно / Мира смысл и структуру я зиждю / На пустом вот казалось бы месте.“ V tomto textu se střetávají vysoká stylistická úroveň filozofické lyriky s popisem všednodenních starostí. Existenciální nejistota a symbolický souboj člověka s chaosem je zde, na

⁵⁹ Стихи 794

⁶⁰ Tato skladba z r. 1941 autorů Vasilije Lebeděva-Kumače a Aleksandra Aleksandrova se oficiálně jmenuje Это наша священная война.

⁶¹ Федорова 1999 С. 51.

rozdíl od Kibirovovy otevřené osobní zповědi, tematizován pomocí odtažitě autorské masky - archetypu „malého člověka“. Osobní vřelost, již básník vnesl do zpracování tématu „boje s entropií“ v poslání Л. С. Рубинштейну, kontrastuje s Prigovovou konceptuální metodou „авторского раздваивания и вживания в чужое авторство“⁶² Literární souputník Timura Kibirova S. Gandlevskij vymezuje vztah konceptualistických a tradičních uměleckých prostředků v díle ТК takto: „Приняв к сведению расхожую сейчас эстетику, Кибиров следует ей только во внешних ее проявлениях – игре стилей, цитатности. Постмодернизм, который я понимаю как эстетическую усталость, оскомину, прохладцу, прямо противоположен поэтической горячности нашего автора.“⁶³

Vnější podobnost tématu a zároveň Kibirovův posun jeho obsahového zpracování k upřímné autorské výповědi, které jsou analogické posunu významu „boje s entropií“, se objevuje také mezi básní D. Prigova: „А к вечеру опять приходит / Жить на красавицу-Оку / И это есть быть может, кстати / Та красота, что через год / Иль через два, но в результате / Всю землю красотой спасет“ a 23. kapitolou poslání Л. С. Рубинштейну: „Осененные листвою, / небольшие мы с тобой. / Но спасемся мы с тобою / Красотою, Красотой“.⁶⁴ V obou příkladech autoři využívají modifikovaný citát z románu F. M. Dostojevského Idiot, ze kterého se stalo nadužívané úsloví. Cílem Prigovova konceptualismu je vyjevit znakovou podstatu, odhalit kostru tohoto výroku, čímž poukazuje na fakt, že neustálým opakováním se tento výrok obsahově vyprázdnil a stalo se z něj kulturní klišé. „Такова эстетика концептуализма, показывающая реальность одних только знаков в мире упраздненных и призрачных реальностей.“⁶⁵

Kibirov sice také staví své texty na šablonách všemožných stereotypů kulturního myšlení prostředí, jež ho obklopuje, avšak překračuje konceptuální odosobněnost tím, že banální sentimentalismy, citáty a klišé, na jejichž mechaničnost a nepoužitelnost konceptualismus poukazoval, často znovu oživuje v jejich původním smyslu. М. Ерштейн o „velkých slovech“ v poslání Л. С. Рубинштейну

⁶² Лейдерман, Липовецкий 2003 С. 429.

⁶³ Гандлевский 1998 С. 18.

⁶⁴ Стихи 820

⁶⁵ Эпштейн 2005 С. 170.

říše: „Казалось бы, концептуализм совершенно исключает возможность всерьез, в первичном смысле, употреблять такие слова, как «душа», «слеза», «ангел», «красота», «добро», «правда», «царствие Божие». Здесь же, на самом взлете концептуализма и как бы на выходе из него, вдруг заново пишутся эти слова, да некоторые еще и с большой буквы («Красота», «Добро», «Правда», «Царствие Грядущее»), что даже в XIX веке выглядело напыщенным и старомодным. ... Они прошли через периоды революционного умерщвления и карнавального осмеяния, и теперь созвращаются в какой-то трансцендентной прозрачности, легкости, как не от мира сего.“⁶⁶ Díky předcházející konceptualistické zkušenosti jsou jejich druhotnost a omšelost dostatečně zjevným faktem, který již není třeba dokazovat, což Kibirovovi umožňuje návrat k jejich lyrickému využití. TK však zároveň přijímá konceptualismem vyzdvihovanou nemožnost nezávislosti autora na kulturním kontextu, marnost hledání zcela původních vyjadřovacích prostředků. „В кибиrowsком тексте, эти выражения – «плачем неприлично», «душа теплым-тепла», «спасемся Красотою» - уже знают о своей пошлости, захватанности, и в то же время предлагают себя как первые попавшиеся и *последнее оставшиеся* слова, которые, в сущности, нечем заменить. Любые попытки найти им замену, выразить то же самое более оригинальным, утонченным, иносказательным способом будут восприняты как еще более вопиющая пошлость и претенциозность.“⁶⁷

Zajímavé je, že 23. kapitola posláni Л. С. Рубинштейну obsahuje kromě Dostojevského okřídleného výroku, jenž je citován zjevně se záměrem, aby byl snadno a všem rozpoznatelný, také strofu „И глядит ягненок гневный / с Рафаэлева холста, / и меж черных дыр вселенной / нам сияет Красота!“⁶⁸, která přináší zcela nenápadnou narážku na báseň O. Mandelštama začínající těmito verši: „Я скажу тебе с последней / Прямотой: / Все лишь бренди, шерри-бренди, / Ангел мой! // Там, где эллину сияла / Красота, / Мне из черных дыр зияла / Срамота.“ Oba citované zdroje propojuje pouze lexikální úroveň, slovo Красота, nikoli obsahová blízkost – Kibirov neobjasňuje, jak spolu souvisejí myšlenky Dostojevského a Mandelštama. Jedná se o významově neopodstatněné nakupení

⁶⁶ Эпштейн 2005 С. 439-440.

⁶⁷ Эпштейн С. 440.

⁶⁸ Стихи 821

literárních asociací, které se autorovi vybaví, když se řekne „krása“.⁶⁹ Ale zároveň můžeme ve skryté aluzi na Mandelštama rozpoznat tradiční literární dialog s pretextem, obsahovou souvislost mezi Kibirovovým a Mandelštamovým dílem. Báseň O. M. vyznívá jako rezignace na hledání smyslu, pevné opory v prázdnotě vesmíru, před jehož marností se lze ukrýt jen v náručí „шерри-бренди“, čímž tématicky koresponduje s Kibirovovou existenciální nejistotou, všepožírající „entropií“. Poslání Л. С. Рубинштейну však směřuje k překonání prázdnoty odkazem ke kulturním a duchovním hodnotám, čímž vzniká polemika s bezvýhodným vyzněním Mandelštamovy básně. Na tomto příkladu vidíme, jak Kibirov mísí konceptualistický typ intertextuality, charakterizovaný důrazem na banálnost, snadnou rozpoznatelnost citovaného materiálu a na nakupení reminiscencí bez sémantické motivace, s tradiční formou citování představující pro recipienta tajemství, jehož skrytý význam je třeba „rozluštit“. Jen velmi pozorný čtenář ocení ironickou souvislost mezi Mandelštamovou „шерри-бренди“ a tím, že plamenná obhajoba krásy, dobra a víry je v Kibirovově poslání inscenována jako podnapilý monolog lyrického hrdiny na konci večírku: „В Царстве Божиим, о Лева, / в Царствии Грядущем том, / Лева, нехристь бестолковый, / спорим, все мы оживем!“⁷⁰

Pod vrstvou nevybíravé sebeironie poslání skrývá tradiční upřímnost, silné autorské sdělení. Autorova pozice se vyvíjí od počátečního bezvýhodného pocitu vítězí prázdnoty a smrti k postupnému pojmenovávání kulturních hodnot a jejich obhajobě. „Кибиров напряженно ищет культурную твердь, ищет способ создать нечто из обломков. ... Повествуя об иссякании энергии, всеобщем распаде, поэма оказывается генератором смыслов.“⁷¹ Odlehčené, žertovné verše, hovorovost i vulgarismy vyvažují slavnostní deklamativnost, s níž Kibirov předkládá řešení existenciálních témat. Díky těmto ironickým prvkům se může pohybovat na křehké hranici didaktického proslovu, aniž by poselství jeho veršů vyznělo falešně. Klíčovým pojmem, který postavil proti nadvládě „entropie“, je „Слово“ znamenající pro něj důvěru v tradiční sílu básnického slova, v jeho schopnost čelit plynutí času

⁶⁹ Mimoto vidíme, že velké písmeno ve slově „Красота“ má i další, skrytou motivaci, kromě té, na niž upozornil M. Ерштейн.

⁷⁰ Стихи 821

⁷¹ Золотоносцев 1991 С. 80.

a být nositelem věčných významů. Zároveň ТК nejednou zmiňuje svou úctu k dědictví ruské klasické literatury. „Только слово за душою / энтропии ворпеки / над Россиею родною, / над усадьбой у реки.“⁷² Celé dílo směřuje k závěru, který jako odpověď na hledání smyslu nabízí opět „Слово“, tentokrát v jeho biblickém významu. Autor oslavuje Velikonoce, které symbolizují jeho víru ve vzkříšení, jako jediné možné vyústění dějin. Závažnost obecně lidských otázek a naivní bezprostřední zápal - „неприличная пылкость“, s kterými se do nich Kibirov pouští,⁷³ i zde musí být vyrovnávána parodickými snižujícími prvky, aby nepřevážila poslání do sféry nabubřelých deklamací. Prostor pro „právo na upřímnost“ a přímou autorskou řeč si Kibirov vydobývá právě sebeironií a šokujícím využitím kontrastních stylistických vrstev. V poslední strofě poslání dostává vysoká, knižní lexikální úroveň ustálených slovních spojení z oblasti křesťanské věrouky šokující kontrapunkt v tabuizované slovní zásobě (právě té, která vyvolala zmiňovaný skandál kolem poslání v r. 1989) a odlehčeném úvodním a závěrečném verši: „До свиданья! До свиданья! / Пусть врыток уже пиздец, / но не лжет обетованье / но не тщетно упованье, / но исполнятся Писанья! / А кто слушал - молодец.“⁷⁴ Literární badatelka L. Zubovová shrnula svůj rozbor Kibirovovy stylistiky do následujícího závěru: „Кибиров не разрушает, а фиксирует разрушение, понимает его неизбежность и необходимость, но пытается спасти то, что ценно (а это еще надо понять, испытав насмешкой).“⁷⁵

1.4.2 Kibirov – zastánce tradičních hodnot a kulturní continuity

Kibirov si vybral autorskou pozici ochránce toho, co považuje v současné společenské situaci za cenné: kulturních tradic a etických zásad, z nichž nejvýše staví křesťanské hodnoty a z nich vyplývající morální principy. V rané tvorbě Kibirov vedle ironicko-nostalgické roviny v duchu soc-artovského „дискурса любования“,

⁷² Стихи 809

⁷³ Takto charakterizuje Kibirovovu poetiku S. Gandlevskij: „Эпигоны Кибирова иногда не худо подделывают броские приметы его манеры, но им, конечно, не воспроизвести того подросткового пыла – да они бы и постеснялись: это сейчас дурной тон. А между тем именно «неприличная» пылкость делает Кибирова Кибировым.“ Gandlevskij 1998 С. 18.

⁷⁴ Стихи 823

⁷⁵ Ситуїї podle Лейдерман, Липовецкий 2003 С. 450.

kteřá napodobuje socialisticko-realistické stereotypy a dojíiná se dobovými detaily běžného dne,⁷⁶ často řadí zmiňované pasáže morálně odsuzující sovětský režim a realisticky odrážející život v Sovětském svazu 80. let a připomíná palčivá témata nedávné historie např. stalinské represe, černobylskou havárii. V poémě rekapitulující sovětskou historii Сквозь прощальные слезы ТК nasazuje v úvodu intonaci hořkosladkého vzpomínání na těžké časy, na vůně a zápachy mizejícího sovětského světa: „Пахнет дело мое керосином / керосинкой, сторонкой родной / пахнет «Шипром», как бритый мужчина, / и как женщина – «Красной Москвой».⁷⁷ Celkové ironicko-sentimentální prizma však Kibirovi nebrání připomínat všední nepřitažlivou realitu: „Постным маслом в соседской квартире / (как живут они там впятером // Как ругаются страшно, дерутся...)“⁷⁸ a dotknout se závažného aktuálního tématu války v Afgánistánu: „А потом, а потом XXV / съезд прочмокал и XXVI, / и покинули хаты ребята, / чтобы землю в Афгане...“.⁷⁹ Autor nemůže akceptovat sovětskou realitu, ale zároveň se s ní cítí hluboce spřízněný.⁸⁰ Také nevyděluje sám sebe ze spoluzodpovědnosti za daný stav. Tento vnitřní konflikt řeší obratem k duchovním hodnotám. Poému uzavírá, jak jsme již uvedli, modlitba za odpuštění: „Спаси, Господь, опасного Черненко! / Мудачкого, уродского Черненко! / Ведь мы еще глупы и молоденьки, / и мы еще исправимся, Иисусе!“⁸¹

Poéma z r. 1986 Лесная школа, stejně jako posláni Л. С. Рубинштейну а Сквозь прощальные слезы, nastiňuje situaci 80. let, ale více akcentuje ponuřost, duchovní i materiální bídu sovětského režimu. Jazykové hry s ideologickými klíři zde vyznívají závažněji: „В красном Чуме на Ленина чукча глядит. / Вот те культ, и просвет, и полит. / Ленин делает ручкой вперед и вперед. / Чукча

⁷⁶ Курицын 2000 С. 100; Дискурс любования je pojem V. Kuricyна označující druh konceptualistické poezie, ve které se znaky sovětské kultury mísí se vzpomínkami na zidealizovaný svět dětství, na nenávratnou dobu, kdy ideologické reálie byly pocíťovány jako důvěřně známé а přirozené.

⁷⁷ Стихи 753

⁷⁸ Стихи 755

⁷⁹ Стихи 781

⁸⁰ О této ambivalenci piše S. Gandlevskij: „И любовь, и ненависть Кибирова обращены на один и тот же предмет. ...он, как все мы, больше всего любит свою жизнь, а советский единственный быт занял почти всю нашу жизнь и он омерзителен, но он слишком многое говорит сердцу каждого, чтобы можно было отделаться одним омерзением.“ Гандлевский 1998 С. 21.

⁸¹ Стихи 788

смотрит и песню поет.“⁸² Skličující realita vstupuje do poémy opět prostřednictvím konceptualistické skládanky z nesourodého jazykového materiálu: cituje se v ní oficiální sovětská estráda a polooficiální autorská píseň, stejně jako dětský nebo lágrový folklór, citáty ze Ščipačeva se mísí s Pasternakem či Mandelštamem, 19. a 20. století s dávnou historií: bylinami a Slovem o pluku Igorově. „Однако в отличие от некоторых других представителей московского концептуализма, у Кибирова весь этот «пестрый сор» языковых и литературных цитат обретает лирическое единство – сквозь нагромождение «чужих» образов просматривается «свой» сюжет...“⁸³ Dílo směřuje k širokému ambicióznímu zobecnění: autor vidí smysl ruských dějin ve světle křesťanských hodnot. Jeho víra v překonání duchovního úpadku vyvstává v poslední strofě obrazem přerodu Ruska od divokého pohanství k osvícenému křesťanství: „И валежник лежит, И Джульбарс сторожит, / вертолет все кружит да кружит. / Но соленые уши, пермяк-простота / из полена строгают Христа.“⁸⁴

Hierarchičnost hodnotového žebříčku Kibirova, znovuzavedení výsostného práva autora na prosazování vlastních názorů odlišuje básníka od konceptualistické pluralističnosti. V konceptualismu autorská pozice jako privilegovaný výklad světa (metanarace) ustupuje mnohosti autorských masek, jež představují rovnoprávné varianty možných pohledů na skutečnost. Autorský postoj opačný vůči Kibirovovým velkoplošným historickým paralelám, které se snaží překlenout neutěšený chaos pozdně totalitní doby jednou ústřední vizí, reprezentuje „žánr katalogu“ vytvořený L. Rubinštejnem, adresátem Kibirovova poslání. Tento žánr se realizuje jako autorské čtení úryvků textu zapsaného na katalogizačních (nebo jim podobných) lístcích. Každý jednotlivý lístek přináší poetickou jednotku (verš, slovo, větu...), která funguje jako samostatný hlas nesoucí vlastní jazykový a smyslový prostor. M. Epštejn považuje tvorbu L. Rubinštejna za „tvrdou“ verzi konceptualismu (tedy tu nejradikálnější), a o jeho žánru píše: „Разнообразные жизненные позиции, высказывания о жизни как таковой здесь берутся как готовые объекты, которые автор помещает в своем музее языковых моделей. Собственная

⁸² Стихи 686

⁸³ Кибиров Т. Ю., Фальковский И. Л. Утраченные аллюзии. Опыт авторизованного комментария к поэме «Лесная школа» // Philologica. 1997. № 4. С. 291.

⁸⁴ Стихи 692

авторская позиция здесь отсутствует как нечто предосудительное, невозможное...⁸⁵

U Kibirova se texty Lva Rubinštejna podobně jako texty Prigovovy stávají součástí citátové mozaiky jeho poslání. Název katalogu z r. 1984 Шестикрылый серафим⁸⁶ se stane předmětem jazykové hry v 19. kapitole poslání Л. С. Рубинштейну: „С шестикрылым серафимом / всякий рад поговорить! / С шестирылым керосином / ты попробуй пошутить.“⁸⁷ Rubinštejn figuruje v poslání nejen prostřednictvím intertextuálních odkazů, ale také jako součást básnickovy biografie. Jeho tvůrčí metoda se v poslání odráží v lyrizované podobě podzimního padajícího listí: „И летят листы златые. / словно карточки твои. // Твои карточки, как листья, / так сухи, печальны так...“⁸⁸

Po formální stránce jsou Kibirovovy texty konstruovány v souladu s konceptualistickou stylistikou. Autor vytváří koláž citací, které neselektivně zrcadlí kulturní vědomí (včetně nejnovějšího literárního kontextu; kolegů-konceptualistů), používá různé jazykové vrstvy a styly, integruje tabuizované oblasti života a slovní zásoby, operuje se vzorci masové kultury. Obsahová stránka jeho děl je však zcela tradiční: autor se nepovažuje za konceptualistu a vidí smysl poezie v hledání pozitivních nadčasových hodnot, což nejednou otevřeně vyjádřil v rozhovorech: „...поэзия является средством. Целью является что-то другое, что, не формулируя точно, можно обозначить через следующий ряд: совершенствование человека, истина, добро, красота.“ Kibirov se nebojí velkých slov, stále je úporně používá, protože jiná nejsou k dispozici, i když si je vědom nebezpečí jejich parodického vyznění. Často záměrně ironizuje sám sebe, aby taková slova vůbec mohla být vyřčena.: „Поэзия ... это - средство для достижения некоторого идеального состояния, некоторой ослепительной точки, к которой обращены мечты и чаяния всего человечества. Тем не менее, я нарочито сбиваюсь на пародийный тон, потому что любые слова, когда говоришь об этом, становятся пародией.“⁸⁹ Přesný odraz sovětského života v Kibirovových

⁸⁵ Эпштейн 2005 С. 143.

⁸⁶ Рубинштейн Л. Домашнее музицирование. М.: НЛО, 2000. С. 375-384

⁸⁷ Стихи 815; Použití slovní spojení je zároveň citátem z Puškinovy básně Prorok.

⁸⁸ Стихи 796-797

⁸⁹ Philip Nilolayev, Katya Kapovich: interview with Timur Kibirov. //

<<http://imperium.lenin.ru/verbit/Stihi/kibiro-interview.html>>.

verších, sklon k vytváření soupisů dobových reálií, inventarizaci minulosti lze tedy interpretovat nejen jako soc-artovský odraz kolektivního vědomí, ale také zcela v duchu tradičních úkolů umění, jakými je touha zachovat, otisknout reálný život do poezie a tím jej zachránit před rozpadem: „Дело писателя – это борьба с временем, с энтропией, со смертью. Мне казалось, что это забывается, это начинает исчезать.“⁹⁰

V básni Литературная секция⁹¹ popisuje vlastní tvůrčí vývoj a hledání místa básníka v dnešním světě. Závažné téma v souladu s Kibirovovou poetikou vyvažuje velká dávka sebeironie, kterou vnáší již epigraf z Puškinovy povídky o nevydařeném literátovi „История села Горюхина“. Kibirov tu ironicko-vážně deklaruje svůj pohled na smysl básnické tvorby: “Но клянусь, не о том / (popularitě - pozn. К. К.) // я мечтал в моей юности бедной, / о другом, каком-то таком, // самом главном, что все оправдает и спасет! ... Ну хоть что-то спасет!“⁹² Jeho úsilí o zakoncování detailů dětství a dospívání je svéráznou variantou „hledání ztraceného času“⁹³, které sám autor často pociťuje jako marné, tak alespoň sepisuje „seznam“ pomíjivých vzpomínek: „Ничего я не спас, ничего я / не могу – все пропало уже! / Это небо над степью сухой, / этот запах в пустом гараже! // ... Это счастье, глупости, счастье, / это стеклышко в сорной траве, / это папой подарены ласты, / это дембель, свобода, портвейн“.⁹⁴

Kibirov intertextuálně čerpá z celého korpusu ruské literatury, buduje text postmodernistickou technikou integrace libovolného množství literárních citací, odkazujících k uměleckým světům jejich autorů, k nejrůznějším interpretacím reality, ale zároveň jeho autorský hlas funguje jako epistemologické centrum díla – přímo sděluje svůj názorový postoj. Autorův náhled je mírou věcí ve světě, jenž ho obklopuje. Ve svém hledání hodnot se výrazně opírá o dědictví ruské klasické literatury, ale i o významné autory 20. století. Svou uměleckou a etickou pozici zhusta deklaruje přimykáním k určitým literárním tradicím a jejich představitelům či

⁹⁰ Rozhovor Pjotra Aleškovského s ТК 11. 6. 2002 na rozhlasové stanici Majak, zápis na internetové stránce <<http://www.radiomayak.ru>>.

⁹¹ Patří do sbírky Послание Ленке и другие сочинения (1990).

⁹² Стихи 166

⁹³ Поэма Солдечар ze sborníku Парафразис, která má podobné téma: autobiografické vzpomínání na období adolescence a prvních literárních pokusů, čtenáře připravuje na nahlédnutí do minulosti veršem: „И (как Пруста герой) по волнам моей памяти / вмиг поплыл я ...“ Стихи 266

⁹⁴ Стихи 168-169

odvrácením se od nich. Typický způsob odkazování k pretextům se u něj podobá synekdoše: autoři, díla, literární styly bývají zakódovány do jednoho výrazu nebo slovního spojení. V poslání Л. С. Рубинштейну Rusko vuvstává opět prostřednictvím výčtu jeho významných literátů: „Над Россиею своею, / над своею дорогой, / по-над Летой, Лорелеей, (Mandelštam) / и онегинской строфой, (Puškin) // и малиновою сливой, (Lermontov) / розой черной в Аи (Blok), / Фелицей горделивой, (Děržavin) / толстой Катьюкою в крови (Blok).“⁹⁵

Rozsáhlý sborník střední fáze tvorby z let 1992-1996 Парафразис je v souladu se svým názvem sestaven z řady stylizací, z nichž mnohé rekapituluji vývoj ruské literatury, potažmo ruských dějin s důrazem na odkaz 18. a počátek 19. století - velkou část tvoří cyklus nazvaný Памяти Державина. Srovnáváje uměleckou úroveň klasiky a obecné mravní ideály s aktuálním literárním a společenským kontextem, autor dospívá ke konstatování duchovního úpadku současnosti. Např. v úvodním poslání adresovaném Игорю Померанцеву, s podtitulem *Летние размышления об изящной словесности*, na začátku čteme: „Литературочка все более забавна / и непристойна. Жизнь, напротив, обрела / серьезность.../ Российский патриот, уже слегка устав / от битв с масонами и даже заскучав / от тягостной борьбы с картавою заразой, / все пристальней глядит на сыновей Кавказа...“⁹⁶ Poslání již použitým metrem, ruským alexandrinem (šestistopým jambem s césurou po šesté slabice), odkazuje k tradici ruského klasicismu. Tento veršový rozměr poskytuje Kibirovovi pozadí či zázemí pro jeho bezprostřední kritické ohlasy na společenské dění. Autor se tu vyjadřuje k současnosti přímým až publicistickým způsobem, nebo svoje názory - jak je u něj obvyklé - obléká do „cizího slova“. Postup, který z formálního hlediska vypadá jako hravé nakládání s citátovými šablonami z nejrůznějších zdrojů, přechází v deklaraci toho, že právě tyto citáty jsou myšlenkovou oporou - „золотым запасом“ - našeho autora: „и все же, как тогда от мрази густобровой, / запремся, милый друг, от душики Борового! (Пир во время чумы) / Бог ему в помощь! Пусть народ он одарит / «Макдональдсом». Дай Бог. Он пищу в нем варит. (Поэт и толпа) / И нам достанется. И все же - для того ли / уж полтора ста лет твердят - покой и

⁹⁵ Стихи 808

⁹⁶ Стихи 223

воля - (Пора, мой друг, пора покоя сердце просит...) / пииты русские - свобода и покой! - / чтоб я теперь их предал? За душой (Мандельштам: Полночь в Москве) / есть золотой запас, незыблемая скала...⁹⁷

Největší autoritu pro Kibirova představuje A. S. Puškin, z jehož textů zároveň obsáhle intertextuálně čerpá v celém svém díle. Výlučný vztah k Puškinovi konstatuje většina kritiků např. A. Němzer charakterizuje Kibirova takto: «...пропустивший через себя всю русскую поэзию (буквально от былин до Бродского), естественно ставший «пушкинианцем»...»⁹⁸ Aluze a citáty, epigrafy z Puškinova díla jej doprovázejí od první sbírky Общие места po nejnovější tvorbu. Přebírá z něj také celé obrazy a náměty. V Истории села Перхурова (samotný název připomíná Puškinovu Историю села Горюхина), další části Парафразис, která kompiluje reprezentativní texty ruské literatury (z hlediska autora) od staroruského písemnictví po současný šanson, aby tak nastínila historii jak ruské literatury, tak jejím prostřednictvím Ruska jako takového, autor v závěru převypráví zápletku Evžena Oněgina v pokleslém stylu „блатной песни“.⁹⁹ Na mnoha místech využívá též celkovou rytmickou a metrickou stylizaci odkazující k dílům A. S. Puškina, např. poéma Sortiry (1991) je napsaná oktávami jako Domek v Kolomně. Uvozuje ji motto z Puškinových vzpomínek: „Державин приехал. Он вошел в сени, и Дельвиг услышал, как он спросил у швейцара «Где, братец, здесь нужник?»»¹⁰⁰ Kibirov tu propojil ruskou klasiku s pokleslým tématem poémy, což se projevilo již v prvním osmiverší sléváním nesourodých stylistických vrstev - tradičně poetické s odbornou atd.: „И муза, диспепсией обуяна, / забыв, что мир спасает красота, / зовет меня в отхожие места - / в сортиры, нужники, ватерклозеты...»¹⁰¹ Takové naplnění klasické básnické formy nepoetickým obsahem ovšem nijak nesměřuje k zesměšnění Puškina či Dержавина. Naopak, odkaz ruské klasiky, ze kterého pro ТК vyplývá role básníka směřujícího k vyšším hodnotám, jehož tvorba má být útočištěm, obhajobou a oslavou všedních životních detailů, i zde

97 Сихи 230-1; Slovní spojení „незыблемая скала“ pravděpodobně ТК přebírá z Mandelštemovy básně z r. 1914, která začíná tímto čtyřverším: “Есть ценностей незыблемая скала / Над скучными ошибками веков. / Неправильно наложена опала / На автора возвышенных стихов.”

⁹⁸ Немзер 2005 С. 9.

⁹⁹ „Текст полностью повторяет ритмический рисунок песни «Серебрится серенький дымок», лексически он также стилизован под уголовную песенную лирику.“ Багрецов 2005 С. 94.

¹⁰⁰ Стихи 175

¹⁰¹ Стихи 175

v závěru vuvstává jako privilegované básníkovо kredo: „... конфетки // из всякого дерьма творит поэт. / Пускай толпа бессмысленно колеблет / его треножник.¹⁰² Право, дела нет / ему ни до чего. Он чутко внемлет велениям – но кого? Откуда свет / такой струится? И поэт объемяет / буквально все, и первую любовь / ко всякой дряни ощущает вновь.“¹⁰³ Stejně tak zmiňovaná zaktualizovaná parafráze syžetu Evžena Oněgina není parodií na Puškina, nýbrž naopak na společenskou situaci v Rusku. Je možné říci, že autor propojením odkazu ke klasice s pokleslou písni poukazuje na devaluaci „puškinských“ hodnot v ruské společnosti: „Поэт не может отказаться от ценностей, изначально присущих поэзии и традиционно маркированных именем Пушкина, которые не принимает современная жизнь, и не может осудить жизнь, что привело бы к противоречию с теми же ценностями...“¹⁰⁴

Proces formování svých uměleckých postojů ve světle ironicko-sentimentálních autobiografických vzpomínek ТК tematizuje v poémě Солнцедар. Již v předcházející Литературной секции se dozvídáme, že mladistvou fascinací byl pro něj A. Blok, jehož se od třinácti let pokoušel napodobovat. „»Этот синий таинственный вечер / тронул белые струны берез, / и над озером... Дальше не помню... / та-та-та-та мелодия грез!«¹⁰⁵, cituje vlastní epigonské verše staré pětadvacet let (nebo možná také mystifikuje čtenáře) Kibirov. Солнцедар ukazuje, jak se vztah ТК k Blokovі vyvíjel od nekritického obdivu k odmítavému postoji. Citáty z Bloka se tu umisťují do ironického kontextu sovětské střední školy 70. let: „Завуч, видно, ушла. В этом сумраке странном / за Светланой К. я слежу. // И проходит Она в темно-синем костюме, / как царица блаженных времен!“¹⁰⁶ Dále shrnuje, co pro jeho vývoj Blok a symbolismus znamenal. Jako pozitivní vidí fakt, že se jeho literárními vzory nestali doboví oficiální básníci, i kdyby se jednalo o autory se sklonem kritizovat sovětský režim, jakým byl Boris Sluckij : „И когда б не дурацкая сирасьть к зоргенфреям,¹⁰⁷ / я бы к слудким, конечно, припал.“¹⁰⁸

¹⁰² Parafráze Puškinova verše „И в детской резвости колеблет твой треножник.“ z básně Поэту.

¹⁰³ Стихи 211

¹⁰⁴ Багрецов 2005 С. 96.

¹⁰⁵ Стихи 167

¹⁰⁶ Стихи 267

¹⁰⁷ Vilhelm Zorgenfrej, symbolistický básník, přítel A. Bloka, kterému věnoval svou báseň Шаги командора.

¹⁰⁸ Стихи 273

Zároveň však při zpětném pohledu posuzuje kriticky vliv, který na něj v raném mládí symbolismus měl - vedl jej k přehlížení skutečného života. Verš „а леса криптомерий и прочего вздора / заслоняли постыльную явь“¹⁰⁹ je výsměšnou aluzí na Brjusovovu báseň „В ночной полумгле, в атмосфере...“ a následující čtyřverší ironicky parafrázuje Brjusovovy rady mladšímu kolegovi z básně Юному поэту: „Был я юношей смуглым со взором горячим, / демонически я хохотал / над «Совдепией». Нет, я не жил настоящим, / Гамаюну я тайно внимал.“¹¹⁰ A. Blok a symbolismus v poémě Солнцедар zaujímají místo překonaného vzoru, který byl nahrazen v průběhu tvůrčího formování A. S. Puškinem, jak vysvítá z inscenace rozhovoru mladého, autobiograficky pojatého, lyrického hrdiny Timura Kibirova s otcem: „Вот ты книги читаешь, а разве такому / книги учат?« - отец вопрошал. // Я надменно молчал. А на самом-то деле / не такой уж наивный вопрос. / Эти книги – такому отец. Еле-еле / я до Пушкина позже дорос.“¹¹¹ Puškin není pro TK jen uměleckým ideálem, ale také nositelem etických principů, životním vzorem. Roli básníka a společenský význam poezie chápe v souladu s „puškinským“ krédem „чувства добрые лирой пробуждать“, tedy být nositelem pozitivních humanistických ideálů.

Kibirovovo zpracování klasiky se výrazně odlišuje od tematizování mýtu ruské kulturní tradice v díle D. Prigova, který pojímá Puškina ne jako živou tradici, ale jako kulturní znak zastupující „vysoké“ umění, jež bylo sovětskou propagandou za 70. let proměněno do zkamenělé, nedotknutelné podoby. Pro jeho tvorbu, která dekonstruuje sovětské kulturní vědomí, jsou charakteristické dvě hlavní autorské masky: „malého člověka“ a „velkého ruského básníka“. Tyto Prigovovy koncepty odrážejí archetypální vzory ruské kultury.¹¹² Prigovova autorská maska Básníka, „Puškina dneška“, obnažuje vnitřní schéma Puškinovy zbožšťující kanonizace, jejíž součástí je mimo jiné představa o básníkovi, který ukazuje cestu národu: „...мои современники должны меня больше, чем Пушкина любить / Я пишу о том, что с нами происходит, или происходило, или произойдет – им каждый факт

¹⁰⁹ Стихи 272

¹¹⁰ Стихи 273

¹¹¹ Стихи 271

¹¹² Лейдерман, Липовецкий 2003 С. 430.

знаком...“¹¹³ Předmětem zájmu D. Prigova je tedy právě onen proces kanonizace, jeho vnitřní fungování, nikoli vlastní tvorba Puškina či jiného představitele klasické literatury. Směřuje pouze k odhalení neosobního mýtu „velkého ruského básníka“.¹¹⁴

Kibirov vtahuje Puškina do svých intertextuálních her. Často cituje jeho texty, které jsou v Rusku zažité tak, až se z nich neustálým opakováním vytrácí původní smysl, stala se z nich klišé. Kibirov však nesměřuje jen k poukazování na jejich šablonovitost, nýbrž má za cíl oživit klasiku jejím ponořením do současného kontextu. Přestavování schémat těchto až příliš ustálených citátů, jejich propojování s vlastními texty a všední současností mají u Kibirova za cíl aktualizovat Puškinův literární odkaz, o jehož osud má obavu: „Пойдем-ка по библиотекам! / ... Там под духовностью пудовой / затих на век вертлявый Пушкин, / ... Он ужимается в эпиграф, / забит, замызган, зафарцован“¹¹⁵

Na uvedených příkladech vidíme, jak Kibirovovo individuální hledání nadčasových hodnot stojí na přijetí jednoho z rysů současné kulturní situace, která zdůraznila fakt, že žádné dílo neexistuje vně literárního kontextu. TK využívá text, ve kterém převažují intertextuální odkazy nad „vlastním slovem“, a definuje své filozofické postoje za pomoci vtahování celých literárních směrů a významových komplexů tvorby jednotlivých autorů. Nepřistupuje k úkolu hledání své pozice v literatuře a v životě přímými jazykovými prostředky, nýbrž prostřednictvím hotových uměleckých kódů, k nimž zaujímá pozitivní či negativní stanovisko. Např. v poémě Солнцедар vzniká individuální názorový postoj z hodnotové opozice historicky ukončených literárních stylů, zastoupených autorskými světy A. S. Puškina a A. Bloka.

¹¹³ Cituji Prigova podle Лейдерман, Липовецкий 2003 С. 433.

¹¹⁴ I tento konceptualistický postoj „Prigov jako Puškin“ se stává součástí Kibirovova všepohlcujícího citování ve verši ze sbírky Стихи о любви, který tyto osobnosti téměř ztotožňuje: „Это Пушкин - и Пригов почти что“. Стихи 61

¹¹⁵ Z posláni Сереже Гандлевскому. *О некоторых аспектах нынешней социокультурной ситуации*. Стихи 131

1.5 Zařazení TK do současného literárního vývoje

Kontrast mezi využíváním formálních konceptualistických postupů a tradičním obsahem či posláním veršů Timura Kibirova, jeho místo na pomezí různých literárních proudů a tradic je častým východiskem při analýze jeho tvorby u mnoha kritiků a badatelů. Již jsme se dotkli pojetí kritika V. Kuricyna, jenž nazývá TK „певцом советской цивилизации“, avšak řadí jej k „měkčí“, nostalgické variantě soc-artu, uskutečňující se v rámci diskurzu „obdivování“ sovětské kultury.

V některých případech dokonce Kibirov slouží jako názorná ukázka proměn konceptualismu v 90. letech. Tak tomu je u M. Epštejna, který jej zařadil v 80. letech nejprve mezi konceptualisty, později svůj názor přehodnotil a vytvořil termín „postkonceptualismus“, jehož je TK podle něj typickým příkladem.¹¹⁶ Postkonceptualisté jsou v jeho pojetí autory, kteří „prošli zkušeností“ konceptualismu, a tak se mohou vrátit k bezprostřednímu, upřímnému přístupu k tvorbě, ale již na jiné úrovni, pro niž užívá slovní spojení „nová upřímnost“ či „nová sentimentalita“. „Если «жесткий» концептуализм обнаруживал стереотипность чувств, то «мягкий» постконцептуализм обнаруживает сентиментальную силу самих стереотипов.“ Za prvního představitele nové sentimentality považuje M. E. Venědikta Jerofejeva, který vnesl do literatury citovost na nové úrovni. Nová upřímnost vstřebala vše pohlcující parodičnost kulturního „karnevalu“ 20. století a rozpustila ji v sobě, shrnuje M. Epštejn.¹¹⁷

Je zajímavé, že obrat k „новой искренности“ již v 80. letech vyhlásil D. Prigov, ale u něj šlo tehdy především o další dekonstruktivistickou „hru na upřímnost“. Epštejn připomíná také jiný Prigovův termín – „мерцательность“, který popisuje nový nejednoznačný vztah autora k textu, jakési přeskakování mezi otevřeností autorské výpovědi a využíváním citátů a vyčpělých slovních spojení, která vede k překonání odcizenosti, neosobnosti intertextuálního stylu konceptualismu. Právě tento ambivalentní ironicko-vážný způsob chápání vlastního textu je jedním z charakteristických rysů poetiky TK. Pod otřepanou frází, jejíž

¹¹⁶ Эпштейн 2005 С. 438,443.

¹¹⁷ Эпштейн 2005 С. 432.

využití má výrazný parodický rozměr, často „probleskává“ pronikavé lyrické sdělení. Takovým příkladem může být úryvek z послání Игорю Померанцеву, kde nepřívodní fráze v sobě ukrývá upřímné vyznání: „... Отточенные лясы / все тщуся я прицепить и к Правде и к Добру.“¹¹⁸

Ve stati Разрешение от скорби analyzující poetiku autorů sborníku Личное дело № Sergej Gandlevskij vyděluje dvě možné varianty, jak se básník může vyrovnat se svým posláním v podmínkách epochy končícího sovětského režimu. Podle S. G. může hledat vysoký styl, zcela odtržený od sovětské reality, kterou bude ze své „výšky“ kritizovat. Druhou možností je parodovat sovětské fráze, jazykové modely ideologie, tedy takový způsob tvorby, ve kterém autor vpouští do svého díla pokleslou realitu, již byl celý život obklopen, a plošně ji ironizuje. Mezi těmito tendencemi vzniká podle Gandlevského i třetí cesta, jak zpracovat v poezii životní zkušenost jeho generace, kterou nazval „kritickým sentimentalismem“. Jejím nejdůležitějším rysem je návrat k bezprostřednímu, emocionálnímu přijímání okolního světa. „Шаткая, двойственная позиция. Есть в ней и высокая критика сверху и низкая снизу, но все это не главное, а главное – любовь сквозь стыд и стыд сквозь любовь.“¹¹⁹

Autoři N. Lejděрман a M. Lipoveckij ve své učebnici Современная русская литература nastiňují vývoj postmoderní ruské literatury: její starší generace reprezentovaná Andrejem Bitovem, Venědiktem Jerofejevem, Sašou Sokolovem přinesla reflexi mizení reality pod náporom simulaker¹²⁰, objevila ve své tvorbě svět proměněný v chaos paralelně existujících a navzájem se překrývajících textů, kulturních jazyků, mýtů, jež jedny potírají druhé. O tento myšlenkový prostor se opírá další vývoj postmoderní literatury 80. a 90. let.; z tohoto bodu se rozcházejí jeho dva hlavní vektory: konceptualismus (neboli soc-art) a neobaroko. Oba tyto

¹¹⁸ Стихи 227

¹¹⁹ Гандлевский С. Разрешение от скорби // Личное дело №. М.: В/О «Союзтеатр», 1991. С. 226-231.

¹²⁰ Simulakrum je rozšířeným pojmem uvažování o postmoderní literatuře. Симулякр: (франц. – стереотип, псевдовещь, пустая форма) – одно из ключевых понятий постмодернистической эстетики, занимающее в ней место, принадлежащее в классических эстетических системах художественному образу. Симулякр – образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, поверхностный, гиперреалистический объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Это пустая форма, самореференциальный знак, артефакт, основанный лишь на собственной реальности. Культурология XX век. Словарь. Спб.: Университетская книга, 1997. С. 423.

proudy náležejí k neoficiální literatuře. Konceptualismu je v definici Lejděrmána a Lipoveckého vlastní dekonstrukce a demytologizace autoritativních kulturních znaků a celých kulturních jazyků, má blíže k avantgardě. Neobaroko, za jehož nejdůležitějšího představitele autoři této učebnice považují Josifa Brodského, pak směřuje k znovuobnovování kulturní mytologie z trosek a úlomků a přimyká spíše k „vysokému modernismu“. K jeho charakteristickým rysům patří znázornění života jako tragikomického divadla, k čemuž využívá groteskní autoparodie. Z formálního hlediska neobaroko vnáší tyto umělecké postupy: estetiku opakování, s níž do díla vstupuje ambivalence originálního a druhotného, estetiku nadbytku, vedoucí k experimentálnímu zvětšování děl až na hranici únosnosti, přenos důrazu z celku na fragment (hypertrofiie detailů a podrobností), chaotičnost, přerývanost, nepravidelnost formy atd. Mezi konceptualismem a neobarokem nejsou přesně vymezené hranice, autoři často čerpají z obou těchto směrů. Např. Jerofejevova poéma Moskva - Petušky představuje organické spojení konceptualistických a neobarokních tendencí, což z ní činí „pratext“ celého ruského literárního postmodernismu. Na pomezí konceptualismu a neobaroka podle Lejděrmána a Lipoveckého vybuodovali svou pozici i Viktor Pelevin a Timur Kibirov.¹²¹

Ilja Kukulín ve své stati *Every trend makes a brand* píše o konceptualismu jako o směru, který „se loučí, ale neodchází“. Jeho konec byl v ruské literatuře ohlašován již třikrát. Poprvé myšlenka o nutnosti změny vyšla ze samotného konceptualistického prostředí na počátku 80. let: “О том, что концептуализм умер, доказательно поговаривали еще в начале восьмидесятых, и доказывали это не какие-то сторонние недоброжелатели, но основные действующие лица нового в ту пору художественного движения. К тому времени концептуализм как оформленное, отмеченное специальным термином течение существовал в России всего несколько лет.”¹²² K tomuto vnitřnímu „sebeukončování“ náleží již zmiňovaná „новая искренность“ D. Prigova. Zajímavé ale je, že právě tehdy konceptualismus přinesl nové výrazné estetické výsledky např. tvorbu L. Rubinštejna, D. Prigova, Vsevoloda Někrasova, v tomto období od výtvarného

¹²¹ Лейдерман, Липовецкий 2003 С. 422-425.

¹²² Айзенберг М. Н. Вокруг концептуализма // Айзенберг М. Н. Взгляд на свободного художника. М.: ТОО Гендальф, 1997. С. 128.

umění k literatuře přechází V. Sorokin, objevuje se literárně-výtvarná skupina Медицинская Герменевтика.

V souvislosti s druhým ze tří „konců konceptualismu“ I. Kukulín zmiňuje také Timura Kibirova. Na přelomu 80. a 90. let se opět zdálo, že se éra konceptualismu uzavře. Odehrálo se několik výstav s tématem proměny konceptualismu ve „velký styl“, v lehce napodobitelnou uměleckou ideologii. Odklon od konceptualismu dostal jasnější formu ve výtvarném umění než v literatuře. Zároveň však teprve tehdy měla veřejnost možnost seznámit se s jeho představiteli. Kritika konceptualismu se na počátku 90. let odrazila v tvorbě širokého spektra autorů od Alexandra Brenera (jeho „акционизм“ lze vyložit jako spor se skupinou Коллективные действия) přes provokativní „nový akademismus“ petrohradského autora Timura Novikova po tvorbu Jurije Lejděrmána. V rámci literatury se odmítavá reakce na konceptualismus a odklon od tohoto literárního proudu projevy podle I. Kukulína v tvorbě autorů T. Kibirova, J. Gugoleva, A. Turkina, M. Suchotina a dalších, „однако в статьях и обсуждениях из названных только Кибиров был тогда интерпретирован как автор, творчески преодолевший концептуалистскую проблематику“.¹²³

Poslední z „konců“ konceptualismu vymezených Kukulínem přichází v 2. pol. 90. let spolu s tvůrci „поколения 90-х“, jejichž ústřední strategii zformuloval Dmitrij Kuzmin opět pod názvem „postkonceptualismus“. Jako v předchozích dvou případech i tento odklon od konceptualismu byl ve znamení návratu přímé individuální výpovědi a duchovní naplněnosti. Již potřetí se literární prostředí, píše I. Kukulín, snaží změnit situaci navozenou konceptualismem v ruském umění, jeho radikální dekonstrukcí tradičně chápaných, kriticky nereflektovaných vztahů mezi autorem a textem, v jejímž důsledku byl jakýkoli projev „za sebe“ předem zpochybněn.

¹²³ Кукулин И. Every trend makes a brand 1. „Когда верстался номер...“ // НЛО. 2002. № 56. (tisková verze článku na adrese <www.nlo.magazine.ru> str. 9)

2. TVORBA PŘELOMU 80. A 90. LET

2.1 Стихи о любви – ohlášená změna poetiky

„Novou upřímnost“, návrat k subjektivní lyrické výpovědi ve svém díle, chápe TK jako narušování uměleckých tabu. V rozhovoru s V. Kullem na toto téma řekl: „...нарушение литературных приличий в XX веке связано прежде всего с нарушением этих негласных конвенций: что поэзия не может быть связана с политикой (почему же, попробуем), ни в коем случае нельзя сентиментальность допускать (можно!), невозможно написать о любви отца к дочке (но сама попытка уже...) ...“¹²⁴ Konceptualismus, který byl dominantním uměleckým směrem v neoficiálním prostředí Kibirovových literárních začátků, nepředstavoval kritiku určité ideologie, spíše ideologičnosti jako takové. S myšlenkovými modely sovětského režimu se nepřel, nýbrž je neutrálně zrcadlil bez hodnotícího komentáře. Konceptualistické dílo si sovětskou mytologii přivlastnilo, místo aby ji popíralo, a tak byla připravována o svůj mocenský potenciál. Syžet konceptualistického díla nepředstavovaly pouze společensko-politické stereotypy, ale i další dominující myšlenkové diskurzy: „сюда входит «идейность» как таковая, проявляющая себя во всякой маниакальной одержимости, «предрассудках любимой мысли» - гуманистических, моралистических, национально-патриотических, обиходно-массовых, философско-космических и пр.“¹²⁵ V této kulturní atmosféře, pro kterou v literatuře hned po sovětskosti byla především nepřijatelná antisovětskost, TK vnáší do svých děl, jinak vykazujících rysy soc-artu, jasnou názorovou (ideologickou) pozici. Jak vyplynulo již z předcházející kapitoly Kibirov – zastánce tradičních hodnot a kulturní kontinuity, lyrický hrdina jeho básní se nemůže zdržet morálního odsudku sovětského režimu. Poéma Жизнь К. У. Черненко v kanonickém žánru hrdinského životopisu rozvinula celý soubor ideologem sovětské epochy od bosonohého dětství a chlapecké nenávisti ke kulakům (archetyp Pavlíka Morozova) po slavnostní řeč na zasedání Svazu spisovatelů

¹²⁴ «Я не вещаю - я болтаю...» 1998 С. 14; Posledním příkladem má TK na mysli cyklus Двадцать сонетов к Саше Запоевой, který patří do sbírky Парафразис.

¹²⁵ Эпштейн 2005 С. 169.

(archetyp „спасибо, партия!“).¹²⁶ Zatímco Плач по товарищу Константину Устиновичу Черненко přistupuje k tématu na mnoha místech s bezprostřední občanskou nespokojeností: „Утратой, // Константин мой Устинович, ни для кого, / ни для кого / смерть твоя не явилась. А анекдотов-то сколько! ... // ... ох как трудно простить / твоей дворни замашки... // ... Ведь царствует жгучая злоба, / в нашей с вами стране!“¹²⁷

Konceptualismus reprodukoval nejrůznější ideologie a jazyky své doby s cílem poukazovat na to, jak zásadně ovlivňují způsob našeho myšlení a literární tvorbu. Takové přivlastňování, které má za následek rozvracení moci kulturních jazyků, představuje podle M. Ерштейна „продолжение и преодоление всей утопически идейной традиции русской культуры.“¹²⁸ Zatímco konceptualisté zdůrazňovali totalitní podstatu skrytou v libovolné ideologii, Kibirov neváhá zaujmout ideologické stanovisko a není mu cizí ani propagování, šíření jeho názorů prostřednictvím literární tvorby. K této otázce se vyjádřil v rozhovoru pro noviny Известия: „Человек должен высказывать некоторые смыслы и отвечать за свои слова. И поскольку я высказываю то, во что верю, то мой долг это навязать как можно большему числу людей.“¹²⁹ Kibirovova výsostně individuální básnická výpověď nejen naplňuje novým lyrickým obsahem to, co se zdálo být nepoužitelným sentimentálním klíšé, ale také vnáší do poezie zpět občanskou pozici.¹³⁰

Sbírka z roku 1988 Стихи о любви byla zamýšlena Kibirovem jako tvůrčí přelom. Samotný název předznamenává ostentativní odmítnutí politické problematiky a návrat k intimní lyrice. Vyhláší své rozhodnutí stáhnout se do soukromí a být nezávislý na dějinném kontextu: „А что Ленин твой мразь – я уже написал, / и теперь я свободен вполне!“¹³¹ Právě v této době autor skutečně nově vnáší ve velké míře do básní svou reálnou biografii (Послание Ленке), vzpomínky na dětství a mládí (Эпитафии бабушкиному двору, Элеонора), avšak k žádnému

¹²⁶ Эпштейн 2005 С. 169.

¹²⁷ Стихи 623-624

¹²⁸ Эпштейн 2005 С. 171.

¹²⁹ Поэт Тимур Кибиров: „Молодые не знают, что помимо Петросяна есть Зощенко“. Интервью Натальи Кочетковой с Тимуром Кибировым // Известия. 2006. 6. 4. // <<http://www.izvesija.ru/culture> Наталья Кочеткова>

¹³⁰ Лейдерман, Липовецкий 2003 С. 423.

¹³¹ Tyto verše patřily původně do sbírky Стихи о любви (1988), avšak ve výboru Стихи z r. 2005 je ТК vypustil. Cituji je podle předmluvy A. Němzera k tomuto soubornému vydání. Str. 18.

trvalému odklonu od publicističnosti, živé interakce se společenským děním, kterou sám nazývá „злободневность“, nedochází. Zároveň je třeba zmínit, že protiklad mezi občanskostí a lyričností, vyjádřený veršem „И некрасовский скорбный анапест менять / на набоковский тянет меня“¹³², který tu TK buduje, je poněkud umělého rázu, protože vyvolává dojem, že dříve psal výhradně angažovaně, pouze aby splnil svou občanskou povinnost, a nyní se nově obrací k privátní sféře: citivosti, mezilidským vztahům, přírodě. Avšak lyričnost v jeho díle byla přítomna od samého počátku, je poznávacím znamením jeho stylu. Vždy především bezprostředně vyjadřoval základní lidské emoce, což jej odlišovalo od konceptualistických kolegů.¹³³ Citové pohnutí, konkrétně ambivalence kritického výsměchu sovětské realitě a dojetí nad jejím zánikem a mizením jejich každodenních projevů, vysvítá i z poslední kapitoly poémy Сквозь прощальные слезы, na kterou posledně zmiňovaný proklamativní verš o změně poetiky autpolemicky navazuje: „Мне бы злорадствовать, мне бы издеваться ... // над вестями о зернобобовых, / над речами на съезде СП, / над твоей сединой бестолковой, / над своею любовью к тебе, / над дебильной мощью Госснаба / хохотать бы мне что было сил - / да некрасовский скорбный анапест / носоглотку слезами забил.“¹³⁴ A. Levin ve svém článku¹³⁵ analyzujícím významy této poémy napsal: „Чистая эмоция берет верх над пародией. Вот этот-то смех сквозь прощальные слезы и стал самым значительным достижением Тимура Кибирова.“

Zájem o věci veřejné a hluboká individuální lyričnost, „nevhodné“ v atmosféře undergroundové kultury konce 80. let, které dominoval konceptualismus, srůstají v tvorbě TK už od jeho nejranějších děl. Sám o tomto období řekl: „... сейчас это уже забыто – тогда эти антисоветские тексты были непристойны не только для советской цензуры, советской культуры, а вообще это было непристойно. Аксиома, что политика и поэзия несовместимы.“¹³⁶

¹³² Tento úryvek ze sbírky Стихи о любви byl také v novějších vydáních vynechán. Tamtéž.

¹³³ Autoři Lejđerman a Lipoveckij považují poetiku TK za *nejosobnější* v současné ruské literatuře: „Демонстративно используя самые хрестоматийные «некрасовские» размеры, самые расхожие цитаты в сочетании с самыми узнаваемыми деталями по преимуществу «общественного» быта..., Кибиров неизменно добивается эффекта поразительной искренности – он, пожалуй, *самый личный поэт* в современной русской словесности.“ Лейдерман, Липовецкий 2003 С. 444.

¹³⁴ Стихи 784-785

¹³⁵ Левин А. О влиянии солнечной активности на современную русскую поэзию // Знамя. 1994. № 10. С. 219.

¹³⁶ «Я не вещаю - я болтаю...» 1998 С. 14.

Takový odklon od politických témat však samozřejmě platil pouze pro sféru neoficiální literatury, která navazovala na ruskou modernistickou tradici a přešla do postmodernistické fáze. Sovětská literatura, včetně jejího tehdejšího liberálního proudu, naopak vyzdvihovala společenské úkoly uměleckého díla.¹³⁷ Občanskost a lyričnost nefungují v díle TK jako protiklady, jak básník prohlašuje ve sbírce Стихи о любви, nýbrž představují dvě strany jedné mince – komplementární součásti jeho poetiky „nové upřímnosti“, které se vzájemně vyvažují. „Но в том и дело, что «некрасовский» анапест неотделим от «набоковского»“, shrnuje A. Němzer.¹³⁸

Стихи о любви, demonstrativně uvozené Puškinovým milostným „Мой друг, мой нежный друг...“, jsou jako jediný sborník TK poněkud „občansky“ zdrženlivější.¹³⁹ Představují mezičlánek přemostující verše vypoovídající o sovětské realitě k dílům komentujícími situaci v Rusku počátku 90. let. Kibirovovy tendence kritizovat tehdejší nejnovější vývoj společnosti i literatury z hlediska tradičních estetických a morálních ideálů jsme se dotkli již v předchozích kapitolách, když jsme rozebírali básně ze sborníku Парафразис: послání Игорю Померанцеву а История села Перхурова. Deklarovaná proměna poetiky směrem k odpolitizování však paradoxně bezprostředně souvisí s proměnou společenského klimatu. Kibirov se sbírkou Стихи о любви snaží vyloučit ze své tvorby kritiku sovětského režimu, protože se nechce podobat perestrojovým konjunkturálním autorům, kteří se právě

¹³⁷ U Lejděrmana a Lipoveckého se o období, kdy došlo k promísení oficiální a „druhé literatury“ píše: „... началом нового витка литературной полемики стала статья Виктора Ерофеева (1990) «Поминок по советской литературе», в которой он выделил три потока советской литературы: официальную, либеральную и «деревенскую», доказывая, что все эти линии уходят в прошлое... и что им на смену идет «новая литература», преодолевающая узкосоциологический взгляд на мир, ориентированная на эстетические задачи прежде всего и не заинтересованная в поисках пресловутной «правды». ... Эта статья вызвала огромную полемику в критике: особенно опонентов Ерофеева возмутила атака на либеральную литературу и на социальную роль литературы как глашатая о «запретных» сторонах действительности. ... так впервые обозначился разрыв между поколением «шестидесятников» с их приверженностью либо «соцреализму с человеческим лицом», либо традиционному реализму – и писателями того же поколения (Бродский, Пригов, Вс. Некрасов, Сапгир, Холин), с одной стороны, а также представителей более младших, так называемых «задержанных», поколений, отторгающими просветительскую литературу, озабоченную «правдой для народа»...“ Лейдерман, Липовецкий 2003 С. 419-420.

¹³⁸ Немзер 2005 С. 19.

¹³⁹ Všimněme si, že v nových redakcích svých veršů, např. ve výboru z r. 2005, TK vynechal právě ty verše (viz předcházející poznámky 132 a 133), které reflektují záměr „skoncovat“ s občanskou angažovaností. I odmítnutí „občanskosti“ je totiž v konečném důsledku ideologickým či veřejným postojem, což nekoresponduje se zamýšlenou privátní atmosférou sbírky.

v této době pustili do rozkrývání dříve tabuizovaných témat, jakými byly např. stalinské represe v rámci nově „дозволенной гражданственности“.¹⁴⁰

2.2 Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве - о místě

Timura Kibirova ve společenském a literárním dění

Již ve sbírce následující po „Verších o lásce“ Сантименты (1989), opět nesoucí název zdůrazňující ironicky citovost (do češtiny by se titul dal přeložit jako „Sentimentálnosti“) se občanská rovina v podobě komentování aktuálního kontextu vrací v plné síle. Publicistické ohlasy na žhavou současnost nacházíme hned za prologem, v poslání Мише Айзенбергу. Jeho podtitul *Эпистола о стихотворстве*, vypůjčený název díla autora ruského klasicismu А. Р. Сумарокова, zasazuje nejnovější dění do rámce tradice ruské literatury. V poslání ТК reaguje na změny ve společnosti, používá při tom zcela konkrétní dobové reálie: „излечившись от недугов, / мы на истинном пути! / Все меняют стиль работы - / Госкомстат и Агропром! / Миша, Миша, отчего ты / не меняешь стиль работы...“¹⁴¹. Naprostá skepse vůči nadějím vkládaným do politických a ekonomických reforem perestrojky se snoubí s výsměchem vůči „дисидентам ВПП“¹⁴² - tedy těm, kdo podle ТК po letech loajality k sovětskému režimu nyní „odvážně“ odhalují jeho přehmaty a nepravosti. Znechucuje jej dobová módní vlna „pokání“: „Миша, Миша, диктатура / совести у нас теперь! / ... / Ведь не Сталина-тирана, / не Черненко моего! / ... / Совести!! Шатрова, скажем, / ССП и КСП, / и Коротича, и даже / Евтушенко и т. п.“¹⁴³ Tyto verše se ukotveností v momentu svého vzniku blíží publicistickému ohlasu. Kritizují se tu charakteristické populární osobnosti a jevy těch let. Předmětem jazykové hry, která tvoří kostru celé strofy citovaného úryvku, se stala divadelní hra *Диктатура совести* (1986) dramatika Michaila Šatrova, aktivního propagátora „nové“ stranické politiky. Další jmenovaný, Vitalij Korotič, šéfredaktor časopisu *Огонек* v letech 1988-1991, se stal symbolem dobového uvolnění v žurnalistice.

¹⁴⁰ Tento pojem používá А. Нёмзер, Стихи 22.

¹⁴¹ Стихи 86

¹⁴² Высшая партийная школа

¹⁴³ Стихи 86

Zkratky, dnes již možná ne zcela srozumitelné, odkazují k typickým politickým a zájmovým organizacím konce 80. let: Союз содействия перестройке а Клуб самодельной песни.¹⁴⁴

Hlavním námětem poslání je Kibirovovo odmítání tvořit součást tohoto perestrojového nadšení, nechce se účastnit strhávání model pod dohledem režimu. Jasně postuluje svůj odpor ke společenské situaci roku 1989, odvrací se s nechutí od svých současníků a hledá útočiště v soukromém lyrickém prostoru, který se opírá o prověřené literární tradice, což se odrazilo v lyrické rovině díla, která se vyznačuje ponurou, „noční“ atmosférou. Hned na počátku, v mottu poslání se objevuje literární autorita, která umožňuje Kibirovovi kritizovat tendenčnost tehdejších literátů a publicistů. Duchovní oporou v době, ke které nechce náležet a zdá se mu nepřátelská, mu je O. Mandelštam. Úryvek z jeho Čtvrté prózy, který rozděluje autory podle morálních kvalit, nabízí Kibirovovi měřítko, na základě kterého vede hranici mezi spisovateli „svého okruhu“, s nimiž si je názorově i soukromě blízký, a morálně odsouzeníhodným okolím: „Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух. Писателям, которые пишут заведомо разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове...“

Motiv vzduchu vztahující se k zvolenému epigrafu navozuje na začátku básně melancholickou a temnou atmosféru, která zahaluje celou zemi: „Синий воздух над домами / потемнел и пожелтел. .../ Спит в снегах СССР. / Лишь тебе еще не спится.“¹⁴⁵ A. Němzer ve svém článku¹⁴⁶ zmiňuje nesoulad Kibirovovy tvorby s dobovými náladami. Píše o zmíněné neúplné publikaci poslání Л. С. Рубинштейну v řížské Atmodě v r. 1989, tedy zhruba v době, kdy vzniká poslání Миме

¹⁴⁴ Když na konci této strofy ТК umístil zvolání „Ведь у нас в Стране Советов / всякой совести полно!“ (Стихи 86), měl možná na mysli i báseň A. Vozněsenského Активная совесть, což byla jedna z jeho tří básní zveřejněných pod názvem Об актуальном. V. A. Zajcev ve své učebnici píše o Vozněsenském, Jevtušenkovi, Rožděstvenském a Kornilovovi a jejich angažované tvorbě v „perestrojovém“ období 2. pol 80. let, která hlásala ideje demokratizace a „glasnosti“:

„... опираясь на свой опыт в сфере стихотворной публицистики, известные поэты не всегда поднимались до уровня лучших гражданственных произведений 50-60-х гг. ... обращение к поэтической публицистике, «злобе дня» нередко шло в ущерб художественному качеству. ... Попытки поэтов-«шестидесятников» применить опыт поэтической публицистики 50-60 гг. к задачам «перестройки» очень скоро исчерпали себя.“ Русская поэзия XX века: 1940-1990-е годы: Учебное пособие. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 229.

¹⁴⁵ Стихи 85

¹⁴⁶ Немзер А. Двойной портрет на фоне заката // Знамя. 1993. №12. С. 184.

Айзенбергу. Podle Němzera není náhodné, že redakce Atmody vynechala právě začátek posláni s jeho tématem entropie, „podzimní“ odsouzenosti k zániku, který ostře kontrastoval s „jarními“ náladami tehdejších moskevských reformátorů a jejich četných přívrženců, a také konec s „podivnými“ velikonočními motivy, které se vůbec nepodobaly výzvam ke stranickému očištění na liberální straně ani národně-obrozenecké rétorice konzervativních skupin.¹⁴⁷

Zároveň obraz vzduchu sjednocuje dvě hlavní roviny poémy - „občanskou“ a lyrickou: morální převahu nad konjunkturálními autory i únik před dotěrnou realitou do soukromé sféry přátelského vztahu mezi autorem a adresátem posláni, který je zároveň oblastí lyrické básnické tvorby, hájemstvím „čisté“ poezie. Vzduch přináší téma možnosti osvobodit se od rozebírání a formulování aktuálních problémů, tedy od racionality, a vrátit se k prostým emocím: „отгоняя, словно мух, / актуальных мыслей стай, / отбиваемся от рук, / от наук и от подруг. / Воздух горестный вдыхая, / синий воздух, нищий дух.“¹⁴⁸ Dýchání jako základní atribut života i symbol přímočaré citovosti v básnické tvorbě vzdaluje autora s adresátem posláni nevyhovující skutečnosti: „... Только воздух, / воздух синий ледяной, / звуков пустотелый гроздь, / распирают грудь тоской! / Воздух краденный глотая, / задыхаясь в пустоте, / мы бредем – куда не знаем, / что поем – не понимаем / ... Только вдох и только выдох, / еле слышно, чуть дыша... / И теряются из вида / диссиденты ВПШ.“¹⁴⁹ A přátelé-básníci mají svůj vlastní svět, zaštitěný literárními tradicemi, v tomto případě O. Mandelštamem, do kterého se mohou utéct před temnou a mrazivou realitou: „и воздушный замок наш, / в синем сумраке лучится, / в ледяной земле таится, / и таит и прячет нас! / И воздушный этот

¹⁴⁷ Lejděрман a Липовецкий o kulturní atmosféře konce 80. a poč. 90. let píší: “Произошла четкая поляризация литературных изданий в соответствии с их политическими позициями. Осуждение сталинщины и атаки на советский тоталитаризм в целом, «западничество», неприятие национализма и шовинизма, критика имперской традиции, ориентация на систему либеральных ценностей объединили такие издания, как «Огонек», «Литературная газета», «Знамя», «Новый мир», «Октябрь», «Юность»... Им противостоял союз таких изданий, как «Наш современник», «Молодая гвардия», «Литературная Россия», «Москва»... их объединяла вера в сильное государство и его органы, выдвигание на первый план категории Нации и Врагов Нации, созание культа русского прошлого, борьба с «русифобией» и «безродным космополитизмом» за «патриотизм»... «журнальная война» фактически прекратилась после путча 1991 года, когда закончилось семидесятилетнее правление коммунистической партии.”
Лейдерман, Липовецкий 2003 С. 417-418.

¹⁴⁸ Стихи 84

¹⁴⁹ Стихи 87-88

замок / (ничего, что он в земле, / ничего, что это яма) / носит имя
Мандельштама“.¹⁵⁰

Пřestože syžetovým základem poslání je touha uniknout od veřejné problematiky k tradiční lyrice a stát na opačném pólu než jeho bouřlivě diskutující současníci, obě tyto sféry – soukromá lyričnost i „občanskost“ - zůstávají v díle TK stejně významné. V tomto smyslu jej „zrazují“ časté publicistické narážky na aktuální kontext, dobové reálie zhusta pronikající do textu atd. Navíc již samotný akt razantního odmítnutí a kritiky současného dění zůstává nutně ideologickým gestem. Programový obrat k čisté intimitě, proklamovaný předchozí sbírkou Стихи о любви, se tedy nerealizoval.

Společenská angažovanost tohoto poslání zasahuje výrazně i do literární sféry. Kibirov zde ostře napadá aktuální roli A. Vozněsenského v literatuře konce 80. let. Odvolávajíc se na morální kritéria vyslovená Mandelštamem ho přímo obviňuje z podlézání dobovému vkusu: „...прущих, лезущих без мыла / с Вознесенским во главе. / тех, кого хотел Эмильич / палкой бить по голове.“¹⁵¹ Tento autor se stal terčem nevybíravé ironie již v poslání Л. С. Рубинштейну: „Солженицын зря потел! / Вот на Сталина грозой / Вознесенсий налетел!“¹⁵² V textu poslání Мише Айзенбергу kriticky zmiňuje i J. Jevtušenka, který spolu s Vozněsenským reprezentuje pro TK básnickou generaci „шестидесятников“. Výpady vůči těmto autorům se Kibirov literárně identifikuje, zařazuje se do proudu „nové literatury“ vzešlé z neoficiálního prostředí, jejíž sebeurčení na sklonku totality stálo zčásti právě na odmítání básnických idolů období tání.¹⁵³ I Kibirovovy proklamativní verše ze Стихов о любви, kterými vyhlásil nechuť pokračovat v rozkrývání temných míst sovětského režimu, a distancování se od „диктатуры совести“ v poslání Мише Айзенбергу, přestože ve své podstatě přinášejí silnou „občanskou“ pozici,

¹⁵⁰ Стихи 89; Tento úryvek si pohrává s Mandelštamovou básní: „Эта, какая улица? / Улица Мандельштама. / Что за фамилия чертова? - / Как ее не вывертывай, / Криво звучит, а не прямо. / Мало в нем было линейного. / Нрава он был не лилейного, / И потому эта улица, / Или, верней, эта яма - / Так и зовется по имени / Этого Мандельштама.“

¹⁵¹ Стихи 88

¹⁵² Стихи 800

¹⁵³ „«Перестройка» открыла двери журналов для огромного потока «задержанных» и молодых писателей... единых в своей неприязни к идеологии и эстетике «шестидесятников». Предъявляя «шестидесятникам» строгий ... счет за идеологические и эстетические компромиссы, за консерватизм литературных вкусов, за «тошноту социальной озабоченности» (М. Эпштейн) ... – бывший «андерграунд» и новое литературное поколение таким образом само-определялись и само-утверждались.“ Лейдерман, Липовецкий 2003 С. 420.

myšlenkově korespondují s tehdejšími většinovými názory autorů „nové literatury“, která popírala právě roli spisovatele jako nositele společenské „osvěty“. Hledá tak ve své poezii nejen orientační body, své autority a oponenty v ruské literární tradici, nýbrž prostřednictvím tvorby se umisťuje i do aktuálního literárního kontextu. Otevřeným deklarováním svého literárního vkusu se hlásí k prostředí paralelní literatury, která se právě na přelomu 80. a 90. let začleňuje do literárního povědomí veřejnosti.

Vytváří také prostor své tehdejší literární skupině, s jejímiž členy se identifikuje pomocí „přátelských“ poslání. Od dobového zpolitizovaného literárního kvasu se distancuje v poslání Л. С. Рубинштейну, kde využívá publicistický odkaz na konkrétní jméno periodika: „А в журнале «Юность», Боже, / хлещет новая волна! / Добираясь до Сережи, / нахлебался я сполна! // Вот уж смелые ребята! / Вот уж озорной народ! / Скоро кончится осада, / скоро ЦДЛ падет!“¹⁵⁴ Ve třetím verši zmiňuje almanachovského kolegu S. Gandlevského, jehož verše byly shodou okolností také otištěny v dubnovém čísle časopisu Юность (v části nazvané Испытательный стенд), které má ТК v citovaném úryvku na mysli. Avšak Kibirova kritika nesměřuje ke Gandlevskému, naopak autor staví proti dobovým bojům uvnitř oficiální literární sféry privátnost autorského společenství Задушевная беседа (Алманаху): „Спросишь ты: «А ваше кредо?» / Наше кредо с давних пор - / «Задушевная беседа», / развеселый разговор!“¹⁵⁵

156

V „experimentálním“ vydání zmiňovaného časopisu Юность převládali tehdy módní a známí metarealisté, považovaní za poetickou avantgardu své doby. V poslání Л. С. Рубинштейну dává Kibirov jasně najevo svůj negativní postoj k poetice metarealistů¹⁵⁶, jejichž tvorbu vnímá jako opakování zastaralých básnických postupů. Takto si dále buduje své místo v aktuálním literárním procesu: „«Любишь метареалистов?» - / ты спросил меня, ханжу. / «Нет – ответил я ершисто. – / Вкуса в них не нахожу!» // Нету вкуса никакого! / Впрочем и не

¹⁵⁴ Стихи 802

¹⁵⁵ Стихи 802

¹⁵⁶ Аутоři – metarealisté se do určité míry překrývali s metaforisty již zmiňovanými v úvodu naší práce. М. Ерштейн pojednává o metarealismu takto: „Стилевое течение, противоположное концептуализму и устремленное не к опрощению и примитивизации, а к предельному усложнению поэтического языка ... проявляется в творчестве О. Седаковой, Е. Шварц, И. Жданова, В. Кривулина, Д. Щедровицкого итд. Эпштейн 2005 С. 147.

мудрено - / эти кушания, Лева, / пережеваны давно!“¹⁵⁷ Touto názorovou pozicí zapadá do vnějších projevů konceptualistického směru v poezii 80. let, jehož představitelé nezářídka při veřejných diskusích (např. v klubu Поэзия) oponovali přívržencům metarealismu: „С точки зрения концептуалистов, метареалисты повторяют зады прежних художественных эпох, давно отработанные поэтизмы вместо того, чтобы нащупать новую позицию, опредмечивающую, концептуализирующую сам язык поэзии.“¹⁵⁸

2.3 Сереже Гандлевскому. *О некоторых аспектах нынешней социокультурной ситуации* – skutečná proměna poetiky na počátku 90. let

Se změnami začátku 90. let vstupuje do díla TK nový společenský kontext. Politická problematika s odchodem sovětského režimu a perestrojky ustupuje do pozadí, a Kibirov se nyní angažuje ve společensko-kulturních otázkách, např. hledání role básníka v nových „tržních“ podmínkách. V poslání Сереже Гандлевскому z r. 1990 se proměňuje rejstřík Kibirovovým textem zrcadlených idejí a jazykových vzorců, které dominují společenskému kolektivnímu vědomí. Od prvků sovětské propagandy přechází k nově se objevujícím charakteristickým znakům doby: mediálními idolům, reklamě, anglickým neologizmům. „Там где сияла раньше «Слава / КПСС», там «Coca-cola» / горит над хмурою державой“.¹⁵⁹ Nová epocha jde v tomto poslání autorovi vstříc v podobě západní pop-ikony Arnolda Schwarzeneggera: „Шварцнеггер выйдет нам навстречу, / и мы застынем холодея.“¹⁶⁰ Zajímavé je, že Kibirov přes svou publicistickou přímočarost a zdůrazňovanou intimní citovost, která se opírá o autority klasické ruské literatury, pokračuje v zrcadlení „mocných“ společenských diskurzů. V tomto smyslu zachovává formální postupy mající kořeny v konceptualistické poetice. K tématu proměny kontextů, zpracovávaných konceptualisty za poslední desetiletí, se vyjádřil

¹⁵⁷ Стихи 801

¹⁵⁸ Эпштейн 2005 С. 157.

¹⁵⁹ Стихи 129

¹⁶⁰ Стихи 131

D. Prigov v interview internetového Zhurnalu.ru v listopadu 1996. Zde na otázku, z čeho jeho tvorba čerpá v současné době, jestliže dříve po dlouhou dobu byly zdrojem jeho inspirace stereotypy sovětského vědomí a ruská klasická literatura, odpověděl: „Когда эти штампы были доминантой культурного процесса, я, естественно работал с ними, но таким же способом можно работать с любим культурным и социальным дискурсом, так как в любой из них внедрена бацилла тотальности. И поэтому я вполне удовлетворен предъявляемыми мне современной культурой дискурсами либерализма, национализма, consumption, massmedia, гомосексуальным, сексуального терроризма, да многими другими. ... Оптика необязательно должна быть телескопична сообразно макрообразованиям типа больших мифов, но и микроскопична.“¹⁶¹ K obdobnému posunu dochází i u Timura Kibirova.

Poslání Сереже Гандлевскому přináší obraz pokusu básníka včlenit se do vznikající komerční kultury. Je nasyceno aktuálními jazykovými prostředky, které autora obklopují, stejně jako dříve byl Kibirovův jazyk postaven na sovětských klišé. Nyní jsou nepominutelným formujícím prvkem kulturní atmosféry záplava masové zábavy západní provenience, reklamní slogany, anglicismy. Autor předkládá s jejich pomocí komický výjev jeho vystoupení s Gandlevským v komerční televizní show: „Мы скажем бодро «Здравствуй, племя / младое, как румяный персик, / нью дженерэйшен, поколение, / навеки выбравшее „Пепси“!» //... Ну, скажем, ты читаешь «Стансы» / весь в коже, а на заднем плане / я с группой герлс танцую танец...“¹⁶² Tento absurdní obraz, jenž je přesný v znázornění dobových reálií včetně módního oblečení, vypovídá o tom, jak nemožné se zdá Kibirovovi být básníkem v nových společenských podmínkách. Oporu nalézá i tentokrát v hodnotách uchovávaných kulturní tradicí: „... Довольно. / Пойдем-ка по библиотекам! / Там будет нам светло и вольно, / уж там-то нас не встретят смехом.“¹⁶³

V básni náležející do téhož sborníku Послание Ленке и другие сочинения (1990) - Литературная секция - na začátku vyvstává obraz současnosti, která pro

¹⁶¹ Přepis na internetové adrese <<http://www.zhurnal.ru/transcripts/prigov>>.

¹⁶² Стихи 130; Počáteční verš si Kibirov vyrůjčil z Puškinovy básně Вновь я посетил тот уголок земли... (1835), kde nacházíme verš „Здравствуй племя / Младое, незнакомое! Не я / Увижу твой могучий поздний возраст...“

¹⁶³ Стихи 130

ekonomické starosti nemá zájem o poezii, důsledkem čehož je pokles kulturní úrovně: „Не до жиру. Пора наступает. / Не до литературы, пойми. ... Обернулась тяжелая лира / бас-гитарой кабаской...“¹⁶⁴ Dále tu Kibirov, jak jsme zmínili ve čtvrté kapitole první části práce, ironicky rekapituluje umělecký vývoj v předpublikační fázi své tvorby od vzhlížení k A. Blokovi přes „рифмы типа судьбе-КГБ“ po vyznání svého poetického kréda: „Но искал я, мятежный, не бури, / я хотел ну хоть что-то спасти...“¹⁶⁵ Skutečná proměna poetiky na přelomu 80. a 90. let tedy nespočívala v odklonu od společenské angažovanosti. Básník pouze reaguje na nově se objevující skutečnosti, které zpracovává jako dříve do básnického subjektivního monologu s rysy konceptualistické poetiky. Společenská tematika se i zde snadno propojuje s literární oblastí a s uměleckým sebeurčením našeho autora.

2.4 Autorská sebereflexe

2.4.1 Filologizovaná poezie – tradice a teoretická východiska

Při komentování společensko-kulturního kontextu Kibirov usilovně hledá své místo v životě a v literatuře. Od poslání Л. С. Рубинштейну (1987-88), tedy v souvislosti s nastoupením tématu odmítání perestrojkové konjunkturální publicistické a literární vlny a se začátkem budování pozice ochránce kulturního dědictví, které se ТК jeví jako zdroj hodnot, jež nejsou podřízené zmatkům a módním trendům současné doby, do jeho tvorby vstupuje komentování aktuálního dění v literatuře, spojené s hledáním vlastního místa, obhajobou autorského literárního „prostoru“ pro sebe a své kolegy. Pro jeho tvůrčí individualitu je charakteristická intertextualita, která se často realizuje v podobě vtahování celých myšlenkových a uměleckých světů do textu či jako komentování a posuzování děl ostatních autorů. Mnohá díla jsou svého druhu širokoúhlou rekapitulací „dějinami“ vývoje ruské a sovětské literatury. (Сквозь прощальные слезы, История села Перхурова). Svým pohroužením do literární tradice i živým dialogem s aktuálním

¹⁶⁴ Стихи 164

¹⁶⁵ Стихи 168

literárním kontextem se Kibirov zařazuje do širokého proudu ruské filologizované literatury, která sjednocuje tvorbu s její teoretickou reflexí.

VI. Novikov ve svém článku NOS HABEBIT HUMUS upozorňuje na páté číslo časopisu Литературное обозрение z r. 1997, které připomnělo čtyřicetileté „výročí“ existence „filologické školy“. Pod tímto názvem se rozumí společenství petrohradských básníků, které se zformovalo v polovině 50. let (M. Jeremin, A. Kondratov, S. Kulle, L. Losev, V. Ufljand a další). M. Ajzenberg do tohoto speciálního čísla LO přispěl článkem Литература за одним столом, ve kterém píše, že důraz na filologičnost vlastní této skupině předznamenal další vývoj poezie: „Художественное пространство, образованное “филологической школой” ... напоминает помещенную в комнату расширяющуюся вселенную.“¹⁶⁶ K tomuto „rozšíření“ podle Novikova skutečně došlo a filologičnost se stala v současnosti dominantním rysem nejen petrohradské, ale i ruské poezie obecně.¹⁶⁷

T. Pacharevová ve svém příspěvku na konferenci Cherson-2001 pod názvem Развитие форм автометаописания в современной русской поэзии konstatuje, že poslední čtvrtina 20. století vykazuje silné oživení procesu sbližování filologie jako vědy a literatury jako formy umělecké tvorby. Vzájemnost tohoto prolínání nachází odraz jak ve filologických výzkumech, tak v uměleckých textech, což svědčí o přijetí této tendence oběma stranami. Filolog, který zároveň píše poezii (např. L. Losev, O. Sedaková) a básník, jehož tvorba obsahuje profesionální filologickou reflexi vlastního textu, nejsou dnes ojedinělým jevem, ale zjevnou tendencí, která se zformovala v rámci současného literárního kontextu. Tato tendence v podstatě znamená rozpínání vědeckého kontextu do oblastí tvorby, celkovou expanzi vědeckého jazyka a myšlení (metajazyka).¹⁶⁸

Podle Pacharevové sbližování filologie a umělecké tvorby v ruském prostředí má kořeny ve zvyšování autority vědců ve 20. století a jejich vlivných vědeckých škol (A. D. Sacharov, D. C. Lichačov, M. M. Bachtin, J. M. Lotman): „... что академическая филология на равных разделила с литературой в этом столетии.

¹⁶⁶ Айзенберг М. Литература за одним столом // Литературное обозрение. 1997. № 5. С. 66-70.

¹⁶⁷ Новиков 2001 С. 173-174.

¹⁶⁸ Пахарева Т. Развитие форм автометаописания в современной русской поэзии // Cherson-2001. Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць / Випуск XII. Херсон: Айлант, 2001 // <<http://lib.profi.net.ua/websites>>.

честь и опасность противодействия идеологической цензуре, в очень большой степени способствовало единению научного и собственно художественного контекстов...“.

Na druhé straně podle T. P., slévání literární teorie a vlastní tvorby tvoří důležitý prvek západního poststrukturalismu. Ve svých statích jej deklaroval Roland Barthes, u kterého tato tendence vyrůstá z lingvistických základů a souvisí s jeho pojetím pojmu „l'écriture“. V této souvislosti Pacharevová cituje z Barthesovy eseje *De la science à la littérature* z r. 1967: „Логическое продолжение структурализма может состоять лишь в том, чтобы воссоединиться с литературой не просто как с «объектом» анализа, но и в самом акте письма.“¹⁶⁹ Tato intence byla s přirozeným zpožděním osvojena ruskou literaturou / filologií až v postsovětském období, např. v umělecké tvorbě filologů - „от А. Жолковского до В. Курицына и от А. Пятигорского до Г. Чхартишвили“.

Pacharevová dále zmiňuje, že prvky autorské sebereflexe můžeme samozřejmě najít v dílech už od počátku literatury jako takové, avšak v ruské poezii se dynamika jejího rozvoje dá souvisle sledovat na vývojové linii od symbolismu po konceptualismus. Zatímco symbolistické komentáře se příliš nevzdalují stylu samotných textů a zachovávají si odvozený charakter, protože jejich jazyk „textů o textech“ zůstává umělecky metaforický, bodem obratu ve změně charakteru vztahů mezi poezií a vědou se stalo pravděpodobně básnické bádání Chlebnikova, vědecká tvorba formalistů a mohutný nárůst filologické sebereflexe v tvorbě tří velkých akmeístů: Achmatovové, Mandelštama a Gumiljova. Akmeisté se záměrně orientovali na filologii, jejich díla „napovídala“ literární vědě nové způsoby interpretace. „Filologizace“ poezie je také důsledkem bouřlivého rozvoje literární vědy i obecně humanitních věd, „так что современный поэт обречен в своем творчестве не только на диалог с «блаженным» наследством, но и на своеобразную научную самоидентификацию.“ Z tohoto hlediska, podle T. P., postmodernistické vzájemné pronikání básnické a vědecké praxe je překvapivě blízké postupům Čechu básníků, takže postmodernismus se v ruské poezii projevuje do určité míry jako realizace sémantické poetiky akmeístů. Tímto termínem naráží na práci J. Levina, D. Segala, V. Toporova, T. Civjanové a R. Timenčika Русская

¹⁶⁹ Cituji podle T. Pacharevové, která použila úryvek z ruského překladu v knize Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989. С. 377.

семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма (1974), kde se poprvé objevil pojem „автометаописание“, jehož význam spočívá v tom, že autor vědomě vtahuje do textu úroveň formální analýzy tohoto textu, a který vyrůstá z akmeistické tradice. Pacharevová shrnuje, že „potenciální kulturní paradigma“ „автометаописания“ představuje jeden z nejproduktivnějších modelů rozvoje vztahů mezi autorem a textem v ruské poezii. Jako příklad autorů, kteří pracují s vědeckými kontexty, uvádí ze současné poezie A. Jeremenka a T. Kibirova.

Jan Šenkman svou stat' Товар группы «А» věnoval poezii, která si vybrala za téma sebe samu, tedy verše jako formální, kulturní a duchovní fenomén.¹⁷⁰ I zde se konstatuje častý výskyt „veršů o verších“ v akmeistické poezii. Autor stati v analýze úryvku z básně L. Loseva poukazuje na jeho „откровенный культуроцентризм, так свойственный петербургской поэзии и органично продолжающий традиции акмеизма.“ Ale postup analogický „автометаописанию“ můžeme podle Šenkmana nalézt v ruské poezii dávno před akmeistickými básníky, už u Puškina a jeho současníků. V díle málokterého básníka 1. poloviny 19. století schází báseň pod názvem „Поэт“. Podle Šenkmana je zcela přirozené, že Puškin filologicky reflektoval své dílo, protože jako osobnost stojící u vzniku ruské národní poezie se nemohl nezamýšlet nad základními literárními otázkami a propracovávat tak koncepci básnické tvorby. Na konci se Šenkman dotýká současné poezie a konstatuje, že „veršů o verších“ je v ní objektivně velké množství. „Они есть у Максима Амелина ... Николая Байтова ... У Кибирова в изобилии: «Хорошо бы сложить стихи / исключительно из чепухи». Перечислять можно долго.“¹⁷¹ Na druhé straně ale podle něj existují v současné poezii autoři, kteří nestaví filologičnost do popředí, např. Kibirovovi kolegové z Almanachu a adresáti jeho úvah o roli básníka v měnící se společnosti M. Ajzenberg a S. Gandlevskij. Tito autoři v posledních letech filologické reflexe přenesli mimo své texty, do literárněvědné esejistiky: Ajzenberg do knihy esejí Взгляд на свободного художника, Gandlevskij do knih Поэтическая кухня а Трепанация черепа, z nichž první dvě jmenované jsme výše citovali.

¹⁷⁰ Шенкман Я. Товар группы «А» // Монологи. 2005. №1 // <<http://www.arion.ru/mcontent>>.

¹⁷¹ Zde Šenkman cituje báseň ze sbírky Улица Островитянова (1999), kterou budeme zmiňovat při rozboru nové fáze tvorby ТК.

2.4.2 Formy autorské sebereflexe v díle TK

a) Předmluvy a básnické prology

V první až třetí kapitole této části práce jsme se mohli přesvědčit o obecné tendenci T. Kibirova k autoreferenčnosti, která se projevuje v sebezobrazování básníka vzdorujícího společenskému dění a literárnímu kontextu v období perestrojky i na počátku 90. let. Kibirov také definuje svůj styl, včleňuje se do proudů dějin literatury i mezi své literární současníky. Neskrývá zákulisí básnické tvorby, literární kontexty svých děl. Většina jeho „veršů o literatuře“ je zároveň, vzhledem k tomu, že k jednotlivým jevům zaujímá osobní stanoviska, verši o vlastní poetice, tedy autorskou sebereflexí. V této části práce bychom chtěli rozebrat literární postupy, které pro svou filologizovanou autoreflexi používá.

Četné předmluvy v dílech TK napovídají, jak chápat následující básně, stejně jako poskytují prostor pro autorovo sebeurčení v rámci aktuálních literárních tendencí. Již svou první knižní publikaci *Общие места* (1990) vybavil předmluvou, jež se pokouší vystihnout prolínání tradic a stylů, ze kterých vyrůstá jeho vlastní básnická individualita. Autor se tu snaží popsat svou „střední“ pozici mezi tradiční „těžkopádnou“ básnickou výpovědí a plošně ironizujícím „avantgardismem“, tedy pro něj charakteristickou ironicko-vážnou intonací, která je blízká Prigovovu pojetí „мерцательности“: „... Я полагаю, что сейчас настало время отказаться как от провинциального «авангардизма», так и от слепого следования традиции. Шарлатанская многозначительность и незатейливая ирония не менее архаичны, чем тяжеловесная декларативность. Есть третий путь, безусловно, труднейший – скрытая многозначность, пушкинская лукавая «глуповатость», простота возвращенная на сложной игре смыслов и стилей.“¹⁷² Povšimněme si, že tu Kibirov stejně jako ve svých textech vyzdvihuje Puškina jako významnou uměleckou inspiraci. Dále vyjadřuje v této předmluvě své obavy z toho, jak jeho dílo přijmou

¹⁷² Cituji podle Алешковский А. В сторону здравого смысла // Литературное обозрение. 1998. № 1. С. 33; Jako avantgardní byly často označovány v 80. letech všechny nové literární strategie, obzvláště pocházející z paralelní kultury, protože se v té době ještě neustálily termíny, které by mohly pojmenovávat jevy tohoto literárního prostředí, které bylo donedávna téměř zcela skryto veřejnosti laické i odborné. Pro ilustraci uvádím citát z článku z konce 80. let: „... мы понимаем, о ком идет речь, когда произносим «неточное» слово «авангард»... Есть поэты – Арабов, Пригов, Искренко, Рубинштейн, Щербина, Кибиров, Шварц. Надо разобраться, что это такое.“ Марченко А., Сидоров Е. По закону надежды и идеала: Диалог недели // Лит. газета. 1989. 27 дек. С. 2.

čtenáři a zda básně, jež jsou silně spjaty s politickou realitou a reagují na společenské problémy chvíle svého vzniku, nebudou působit tendenčně: „Мне странно и немного тревожно представить свои стихи опубликованными. Вырванные из своего контекста, лишённые ореола запретности, потерявшие социальную остроту (которая была для них не только этической, но и эстетической характеристикой) ...“¹⁷³ Autorské předmluvy doprovázejí většinu textů TK od prvních časopisecky vydávaných drobných výběrů básní až po díla nejnovější.

Pokud Kibirov předmluvu nevytkne před text, často zařadí na začátek sbírky úvodní slovo „от автора“ ve verších či básnický útvar zabývající se literární problematikou. (V úvodu knih mají své místo výše zmiňovaná posláná určená M. Ajzenbergovi, S. Gandlevskému atd.) Sborník Лирико-дидактические поэмы autorem datovaný do r. 1986 začíná nezvykle básní s názvem Послесловие к книге «Общие места», tedy dovětkem k přecházející sbírce. V této básni se dozvíme, jak autor pojímá slovní spojení „общие места“, které vyvolává asociace s konceptualismem. Z textu vyplývá, že je opravdu chápe jako sovětská i obecně jazyková klišé: „Льётся синяя вода. / Жжется красная звезда. / Это общие места. / Наши общие места.“¹⁷⁴ Rudá hvězda se však na konci této básně promění v banální motiv (poetický stereotyp) hvězdy, která ukazuje cestu a přináší naději a tento konceptuální znak tu naplní svou bezobsažností „novou sentimentalitou“. Kibirov dokáže vzkřísit i ten nejobnošenější sentimentální obraz k novému životu: „к той отдельной звезде / в пустоте в темноте / устремляю взгляд / устремляю я взгляд свой / среди ночи... // вытри очи... / вытри сопли... / вытри очи.“¹⁷⁵ Básník tedy ve svém doslovu / předmluvě ve verších názorně demonstruje a postihuje podstatu své „postkonceptualistické“ poetiky.

Také na začátku sbírky Стихи о любви bychom v původní redakci našli báseň se záhlavím „от автора“, ze které cituje A. Němzer ve své předmluvě k výboru Стихи¹⁷⁶ tento úryvek: „В общем так – начинай перестройку с себя. / А меня в покое оставь!“ Jak jsme podrobně rozebrali dříve, chtěl TK touto sbírkou vystoupit z linie politické angažovanosti a proti ní postavit svou apoteózu „вольной

¹⁷³ Немзер А. Тимур из пушкинской команды // Стихи 12.

¹⁷⁴ Стихи 645

¹⁷⁵ Стихи 650

¹⁷⁶ Стихи 18

пушкинской поэтической приватности“¹⁷⁷, tedy otevřeně deklaroval záměr změnit svou poetiku. V nové redakci svých starších textů («Кто куда – а я в Россию» a «Стихи») část autoreflexivních prvků, které jsme v předchozích odstavcích rozebrali (předmluvy, autorská prohlášení včleněná do veršů), vynechává, zřejmě z důvodu jejich dobové poplatnosti - např. předmluvu k Общим местам.

Filologickou sebereflexi lze vidět také v tematizaci básnické formy, kterou nacházíme na konci poslání Сереже Гандлевскому. *О некоторых аспектах нынешней социокультурной ситуации*, jež celkově představuje zamyšlení nad směřováním básnickovy vlastní tvorby a zařazením do dobového kontextu. Autor posláním vzkazuje adresátovi: „Давай, давай! Начнем сначала. / Не придирайся только к рифмам. / Рассказ пленительный, печальный, / ложноклассические рифмы.“¹⁷⁸ Tím Kibirov reaguje na Gandlevského kritiku nepřesných rýmů v jeho poezii, zabíháje v hledání jazykových prostředků použitím pojmu „ложно-классический“ do odborné literárněvědné terminologie. Drobnou kritickou poznámkou k formální stránce díla ТК Gandlevskij učinil např. ve své pozdější eseji Сочинения Тимура Кибирова (1998). Zde mimo jiné uvažuje o vztahu „občanskosti“ a lyričnosti v jeho díle. „Лásка к жизни и литературе“ zachraňuje Kibirova - podle S. G. - před nebezpečím, že svou tvorbu utilitárně zredukuje, vloží pouze do služeb společenských cílů. Do shrnující věty včlenil i malou výtku k úrovni rýmů: „... мы имеем дело с поэзией, а не с гневными восклицаниями в рифму (кстати, рифма у Кибирова оставляет желать лучшего).“¹⁷⁹

2.4.2 b) Programová prohlášení ve verších

Послание Ленке (1990) lze považovat za programovou báseň, protože je přes svou relativní rozsáhlost monotematická a jejím syžetem je konflikt autora s konkrétní ucelenou literární tradicí. Kibirov tu propojuje, jak je to u něj obvyklé, hledání osobních životních ideálů se zaujímáním postojů k literárnímu kontextu. „Střet“ vyvstává z ambivalence mezi literárními autoritami, které zaštiťují soukromou lyričnost našeho básníka na jedné straně a jeho „opponenty“, kteří v tomto

¹⁷⁷ Термин Т. Pacharevové

¹⁷⁸ Стихи 133

¹⁷⁹ Гандлевский С. Сочинения Тимура Кибирова // Поэтическая кухня 1998. С. 21.

пříпадě nabývají podobu celé literární a myšlenkové tradice, na straně druhé. Kibirov tu staví svou pozici ochránce obyčejného, každodenního života, „мещанства“, proti „romantismu“, který nechápe jako literární směr v úzkém smyslu slova, ale jako literární a společenský „antiburžoazní“ diskurz. Jedná se o takový způsob uvažování a tvorby, který romantizuje vzpuru proti společenským konvencím a řádu, revolučnost a nezřídka propojuje prosazování duchovních ideálů s tematikou násilného převratu a popíráním „pozemských“ radostí všedního života, považovaných za „měšťácky“ přízemní.¹⁸⁰ Tuto myšlenkovou linii, která se také stala stereotypem sovětské literatury,¹⁸¹ Kibirov ve svém послání odvozuje od poezie Majakovského, Gorkého, Blokových Dvanácti a její rysy nachází třeba i v písničkách Vysockého. Kolektivistický duch tohoto „antiburžoazního“ kulturního paradigmatu popírá důrazem na domácí prostředí, soukromý život (poslání je věnováno Kibirovově manželce): „Леночка, будем мещанами! ... / ... Канарейкам свернувши головки, / здесь развитой романтизм воцарился, быть может, навеки. / Соколи здесь, буреветники все, в лучшем случае – чайки. / ... Здесь, где каждая вшивая павка / хрипло поет под Высоцкого: «Ноги и челюсти быстры, / мчимся на выстрел!» И, Господи, вот уже мчатся на выстрел, / сами стреляют и режут... А мы будем квасить капусту, / будем варенье варить из крижовника...“¹⁸² Je charakteristické, že „romantismus“ je v tomto úryvku doplněn sovětským epitetem „развитой“ (podle vzoru „развитой социализм“), čímž autor poukazuje na zakořeněnost tohoto stereotypu v sovětském vědomí. V souvislosti s úvodní větou úryvku můžeme připomenout Puškinův výrok „я, слава Бору,

¹⁸⁰ D. Bagrecov v kapitole své dizertace nazvané Апология мещанства: поэт vs. поэтическая традиция dokládá existenci „antiburžoazního“ kulturního diskurzu: „... мещанство традиционно осмысливается культурой исключительно негативно. По замечанию Т. Вихавайнена, «полная несостоятельность мелкой буржуазии стала общим лозунгом для европейских интеллектуалов». Анализируя историю российской и европейской интеллигенции, Т. Вихавайнен утверждает, что интеллигенты считавшие себя носителями возвышенных духовных ценностей, видели главного противника в мещанстве.“ Багрецов 2005 С. 59.

¹⁸¹ „Быт – пошлость – мещанство – бездуховность. В усредненном культурном сознании советского человека эти слова образовали синонимический ряд... Неприятие быта стало укоренившимся в литературе романтическим штампом. ... Не случайно романтические герои, как правило, люди, как бы существующие вне примет места и времени. Быт, «мещанство» являются для них началом враждебным, обезличенной абстракцией, превратившейся из реальности в категорию. В русской литературе ненависть к мещанству существовала подспудно (ибо даже Пушкин с гордостью объявлял себя мещанином) вплоть до начала XX века, возродившись в символизме и футуризме, в частности – и, быть может, наиболее ярко, - в Блоке и Маяковском.“ Алешковский 1998 С. 31-32.

¹⁸² Стихи 145-146

мещанин“, pravděpodobně rezonující v tomto Kibirovově zvolání, které se stalo na dlouhou dobu „vizitkou“ jeho poetiky. V tomto poslání se slovo „капуста“ odkazující nejspíš k Majakovského básni z r. 1913 Натe! („Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста / Где-то недокушанных, недоеденных щей...“) a název Čechovovy povídky „Крижовник“ pojednávající o povrchnosti, kterou autor dává do souvislosti s maloměšťáctvím, stávají součástí popisu rodinných kuchyňských činností, čímž vzniká další úroveň polemiky. „Обhajoba měšťanství“, která v Kibirovově pojetí znamená především oslavu „pozemské“ reality, konkrétního běžného života, i zde nachází oporu v literárním prostředí, jež je autorovi osobně či umělecky blízké: „...будем / Диккенса вслух перечитывать, и Честертона, и, кстати, / «Бледный огонь», и «Пнина», и «Лолиту», Ленуля, и Леву / будем читать-декламировать, Бог с ним, с де Садом...“¹⁸³

M. Epštejn nabízí odlišnou interpretaci tohoto poslání - z hlediska zařazení Kibirova do proudu „nové upřímnosti“ či „nové sentimentality“. Kibirovova „buržoaznost“ v tomto pojetí představuje návrat citovosti a základních „nepřevrácených“ lidských hodnot (rodina, domov), následující po jejich zpochybnění nikoli „romantickou“ literární a myšlenkovou tradicí, která se stala sovětským uměleckým schématem, jak vyplynulo z předcházejícího odstavce,¹⁸⁴ nýbrž po zpochybnění v rámci postmodernistické skepse a relativismu. Tato „nová citovost“ nachází opět „odvahu“ pojmenovávat a prožívat obyčejné emoce, ale zároveň podle Epštejna v sobě obsahuje vědomí vlastní banality získané z předcházející epochy „карнавала, иронии и черного юмора“, což ji odlišuje od původní „staré“ citovosti. Z Послания Ленке podle Epštejna nevyplývá, „что мещанский стереотип эстетически привлекательнее героического – важно, что какой бы то ни было стереотип начинает заново волновать тем, что было в нем убито именно стереотипностью.“¹⁸⁵ Epštejn nachází oporu svého výkladu poslání jako reakce na postmoderní kontext, nikoli na literární diskurz „romantické“ vzpoury, např. v Kibirovově odmítavé zmínce „Бог с ним, с де Садом“, protože

¹⁸³ Стихи 147

¹⁸⁴ А как о том пише S. Gandlevskij: В произведениях последних лет Кибиров все более осознанно противопоставляет свою поэтическую позицию традиционно-романтической и уже достаточно рутинной позе поэта-бунтаря... образно говоря, буднично одетый поэт взывает к слушателям, поголовно облаченным в желтые кофты.“ Гандлевский 1998 С. 18-19.

¹⁸⁵ Эпштейн 2005 С. 442

postmoderní pojetí mezilidských vztahů podle M. E. stojí na novém, dekonstruktivním poznání „о ...«девиантных» наклонностях, которые нам доставили маркиз де Сад, З. Фрейд и др.“¹⁸⁶ Je patrné, že Послание Ленке různí badatelé nahlíží z odlišných úhlů, ale právě fakt, že se stává východiskem literárněvědných koncepcí, poukazuje na autorskou sebereflexivnost tohoto programového vyhlášení ve verších. Kibirov se sám zařazuje mezi literární tradice, a tím vstupuje na pole filologické sebeidentifikace. Svou tvorbou „napovídá“ literární vědě a kritice, v jakých souřadnicích má být jeho tvorba vnímána.

TK sebereflexi ve velké míře začleňuje do textu, a v některých případech je filologické „sebeurčení“ dokonce jediným či hlavním námětem díla, jak jsme mohli vidět právě v tomto poslání. Kibirovova intimní lyričnost i společenská angažovanost jsou neoddělitelně spjaty s filologickou reflexí, protože na jedné straně pro svůj soukromý lyrický prostor hledá ochranu v literární tradici a na druhé straně aktuální společenská témata vnímá často skrze jejich odraz v dobovém literárním procesu a také z autobiografického pohledu básníka hledajícího své místo a uplatnění ve společnosti. „Вообще, литература – это область, с которой автор постоянно сверяется, находя в ней аналогии происходящему в реальности... Литературные реалии постоянно оказываются в одном ряду с реалиями повседневности, свидетельствуя об отсутствии границы между этими мирами...“¹⁸⁷ Prostupnost skutečnosti a literatury se odráží např. i v oslavě tepla rodinného krbu z Послания Ленке, kde do popisu každodenního života pronikají prvky „reality“ literární: „... и банки закручивать будем / ... чтоб вечером зимним, крещенским / долго чаи распивать под уютное ходиков пенье, / под завивание за окнами блоковской вьюги.“¹⁸⁸

2.4.2 c) Sebereflexe v úvodu díla – inspirace A. S. Puškinem

Sbírku, následující po knize Послания Ленке и другие сочинения, Сортиры (1991), která svým metrem (pětistopým jambem) a strofickou formou (oktávou) odkazuje k Domku v Kolomně A. S. Puškina, uvádí Kibirov komentářem

¹⁸⁶ Эпштейн 2005 С. 441.

¹⁸⁷ Федорова 1999 С. 36.

¹⁸⁸ Стихи 146

k výběru tématu díla: „Не все ль равно? Ведь клялся Пастернак / насчет трюизмов – мол, струя сохранна. / Поэзия струись!...“¹⁸⁹ V tomto dvojverší přetvořil v odlehčenou hovorovou parafrázi báseň V. Pasternaka: „Поэзия, когда под краном / Пустой, как цинк ведра, трюизм, / То и тогда струя сохранна, / Тетрадь подставлена, – струись!“, která patří k druhu filologické poezie volícímu si za námět průběh psaní vlastního díla. I přes ironickou intonaci je možné říci, že úryvek z Pasternaka zde funguje jako argument ve filologické vědecké rozpravě o možnosti využití pokleslé tematiky v poezii, jímž Kibirov podkládá své právo zvolit libovolné, i nepoetické téma.

Analogicky k Domku v Kolomně poema Сортиры začíná teoretickým výkladem „о верších в верších“, úvahou nad procesem vzniku samotného díla, tedy tím, co by bylo možno označit jako „автометаописание“. Ovšem zatímco Puškin se vyjadřuje především ke svému výběru metra: „Четырехстопный ямб мне надоел: / Им пишет всякий. Мальчикам в забаву / Пора б его оставить. Я хотел / Давным-давно приняться за октаву“, ТК pojednává o otázce zvoleného tématu. Jeho autoreflexe přechází v krátký rozbor některých aspektů současné literární situace, což je také blízké filologizovanému úvodu Domku v Kolomně, na který ukazuje i nepřesný citát: „все остальные области воспеты / на все лады возможные. Вольно / осводовцам отечественной Леты / петь храмы, и заимки, и гумно / и борничество - всю эту халяву / пора оставить мальчикам в забаву.“¹⁹⁰ Vidíme, že se tu Kibirov letmo dotýká i obecné postmoderní situace, která neumožňuje literátovi být originální, protože „vše již bylo napsáno“. Svě autoreflexivní „úvodní slovo“ využil zároveň k dalšímu ostrému výpadu proti A. Vozněsenskému, jehož poetiku zesměšnil vyjmenováním nesourodých témat a inspiračních zdrojů, jež se v díle staršího kolegy-básníka nakupily: „...хлорофил, сегмент, дисплей, / блюз, стереопоэмы – все, что ловко / к советскому дичку привил Андрей / Андреич. ...“ V tomto úryvku ТК zařadil slovní obrat z další básně, jejíž autor přináší pohled do vlastní tvorby, ze závěru Chodasevičova > Петербургу: „И каждый стих гоня сквозь прозу, / Вывихивая каждую строку, / Привил-таки классическую розу / К советскому дичку.“ Slovní spojení „привить

¹⁸⁹ Стихи 175

¹⁹⁰ Стихи 175

к советскому дичку“ se stalo určitým literárněvědným klišé, často opakovaným citátem, což dále dokládá Kibirovovu vnímavost k filologické problematice.

2.4.2 d) Filologická sebereflexe mimo rámec uměleckého textu

Většina autorské sebereflexe Timura Kibirova je obsažena přímo v samotných uměleckých textech, případně v jejich předmluvách. Za rámec knih proniká jeho filologická úvaha v malé míře, většinou to bývá v rámci rozhovorů pro noviny a literární časopisy. V rozhlasovém interview z r. 2002 vedeném Pjotrem Aleškovským Kibirov zpětně odhaluje, jak se utvářel autorský záměr poémy *Сортиры*. Toto dílo znázorňuje sovětskou realitu prostřednictvím vzpomínek autobiografického hrdiny na proměny podob toalet v průběhu jeho života. Kibirov sdělil Aleškovskému svůj počáteční předpoklad, že tento otisk podrobností každodenního života bude zajímavý z historicko-kulturologického hlediska a především komický. Nicméně Kibirovova popisná inventarizace i těch nejvšednějších detailů života v sobě skrývá intenci zakonzervovat vzpomínku na minulost a „победить таким образом Смерть“.¹⁹¹ Díky tomu sovětské realie nabývají hodnoty nedocentitelných znaků dětství a z ironické intonace se stává nostalgická. Původní záměr se nenaplnil, Kibirovovi vznikl text jiného charakteru než zamýšlel, což sám ozřejmil ve zmiňovaném rozhovoru: „Когда я понял, что в итоге получается лирика, это меня научило очень простой и известной испокон веки истине, что не важно о чем...“

Ojedinělým příkladem expanze filologické interpretace jeho díla mimo prostor vlastních textů se u TK stala analýza poémy *Лесная школа*, kterou provedl ve spolupráci s filologem I. Falkovským. Jedná se o stat' „Утраченные аллюзии“ s podtitulem „Опыт авторизованного комментария к поэме «Лесная школа»“. Rozbor vznikl jedenáct let po napsání poémy. *Лесная школа* zpracovává „язык поп-культуры 60-80-х годов“, jenž podle předmluvy ke komentáři „стремительно ветшает, и в месте с ним ветшает язык «Лесной школы».“¹⁹² K jeho rekonstrukci

¹⁹¹ Tuto interpretaci nám napovídá Kibirovův manifest ve verších uzavírající poslání *Художнику Семену Файбисовичу* (1987-88): „только бы, Господи, запечатлеть / свет этот мертвенный над автострадой, / куст бузины за оградой дetsада, / трех алкашей над речною прохладой, / белый бюстгалтер, губную помаду / и победить таким образом Смерть!“ Стихи 842

¹⁹² Кибиров, Фальковский 1997 С. 290.

začíná být podle autorů této práce potřeba zvláštního bádání, protože mizí nejen samotné výrazy, ale také realita, kterou pojmenovávaly. Záměrem Kibirova a Falkovského, který deklarují v předmluvě, je podat pokud možno vyčerpávající kulturologické a literárněvědné vysvětlivky, i když připouštějí, že ani autor díla si neuvědomuje všechny své, třeba podvědomé inspirační zdroje.

O úplnosti této autorské sebereflexe však pochybuje N. Bogomolov. Soudí, že text sice opravdu „zachraňuje“ postupně mizející významy, ale zároveň částečně čtenáře mystifikuje tím, že mu zatajuje podstatné významové vrstvy asociací a přímých citátů. Podle jeho názoru se básník snaží, „...дав читателю ориентиры более или менее очевидные, утаить от него то, что слишком уж прямо обнаруживает истинный смысл поэмы...“¹⁹³ Kupříkladu podle Bogomolova Kibirovo „Веселье Руси“ není jen snadno rozeznatelným odkazem k „Повести временных лет“, ale vztahuje se i k básni A. Bělého „Веселье на Руси“, jež dílo obohacuje o další podtext. Také podrobně rozebírá vliv písní A. Galiče na poému Лесная школа, jenž však v autorizovaném komentáři zcela chybí. Toto vypěchání významových konotací z Bogomolovova pohledu dokazuje, „...что этот комментарий представляет собою литературную игру...“¹⁹⁴

Filologická sebereflexe TK samozřejmě nesměřuje ke stejným cílům jako literárněvědné zkoumání textu. Nejde mu o přesný a komplexní výklad vlastních veršů, nýbrž sleduje své subjektivní záměry. Těmi mohou být jak prosazování vlastních literárních a filozofických názorů, tak obhajoba práva na „umělecké sebeurčení“ – snaha ovlivnit, jak bude jeho dílo vykládáno a posuzováno a pokus vytvořit si zónu nezávislou na mínění kritiků a teoretiků.

2.4.2 e) Sebereflexe Timura Kibirova: úctyhodná tradice či postmodernistický výstřelek?

L. Fedorovová ve své dizertační práci konstatuje častý výskyt autoreflexivních pasáží v díle TK a považuje je za postmodernistický prvek, ale

¹⁹³ Богомолов Н. Из комментария к тексту. // От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: НЛЮ, 2004 С. 509.

¹⁹⁴ Богомолов Н. «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова // От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: НЛЮ, 2004. С. 493.

zároveň samotné texty svými intertextuálními odkazy na Puškinova „автометаописания“ nedovolují přehlédnout, že Kibirovova filologická sebereflexe pramení do značné míry z přebírání postupů největšího ruského básníka. „Лирический монолог / Тимур Кибирова - разн. К. К./ постоянно прерывается рассуждениями о выбранной форме, рифмах, композиции, что будучи приемом несомненно постмодернистским, восходит еще к отступлениям из «Евгения Онегина» и началу «Домика в Коломне».“

V předmluvě k „Утраченные аллюзии“ čteme, že text zaměřený na teoretický rozbor sebe sama se může zdát být v dnešní době „тотальной иронии“ dalším pokusem o dekonstrukci umění. Autoři předmluvy očekávají, že bude jejich rozbor pochopen jako postmodernistické gesto. Sami však považují autorský komentář vlastního díla za tradiční, dokonce „vážený“ literární žánr s mnohasetletou tradicí, který přinášel významné plody i v ruském prostředí. Jako příklad uvádějí „Объяснения на сочинения Державина“, která sestavil sám G. R. Děržavin v letech 1809-1810. „В наше время ... «априорного всепонимания» подчеркнутый традиционализм сплошь и рядом принимается за авангардный вызов.“¹⁹⁵

Při předchozím rozboru jazykové stránky děl TK v kapitole Kibirov a konceptualismus jsme vycházeli mimo jiné z definice ruského literárního konceptualismu I. Vasiljeva, která se opírá o tři hlavní charakteristiky tohoto literárního proudu. Nasměrování pozornosti konceptualismu na procesy odehrávající se v jazyce, na využití dominantních společenských diskurzů a jejich odrazu v stereotypních slovních vyjádřeních, které Vasiljev uvádí na prvním místě, lze označit jako Kibirovovo „konceptualistické dědictví“, jež pozorujeme především na formální stránce jeho tvorby. Naopak odklon od konceptualistických postupů se projevil v tradičně bezprostřední přítomnosti autorského subjektu v dílech. Nápadně citové „já“ a názorová vyhraněnost našeho autora neodpovídá dalšímu z hlavních rysů konceptualistické poetiky, jak je vyložil I. Vasiljev: „автор деиндивидуализируется, избегает способа прямого высказывания (т. е. лирического самораскрытия и исповедальности), собственно личных оценок, серьезного и ответственного слова...“

¹⁹⁵ Кибиров, Фальковский 1997 С. 289.

Vnímání autorské sebereflexe jako postmoderní roviny v díle TK lze uvést do souvislosti s druhým bodem této definice konceptualismu¹⁹⁶: „произведениям концептуалистов присуща метатекстовость, т. е. направленность текста на самого себя. Это либо рефлексия по поводу собственного создания, либо теоретизация художественного строя, наукообразие в подаче материала“, avšak vyvozovat odtud konceptualistický charakter Kibirovovy filologické sebereflexe by bylo, jak dále uvidíme, zjednodušujícím pohledem.

M. Berg v knize Литературократия vidí spojitost mezi nárůstem autority konceptualistických uměleckých strategií v 90. letech a faktem, že mimořádný význam v kulturním prostředí nabývá nová funkce autora, který se staví do role interpretujícího prostředníka mezi textem a referenční skupinou. Autor rozšiřuje svou působnost do oblasti interpretace, což je podle Berga důsledkem poklesu hodnoty textu jako takového. „Резкое понижение статуса традиционного письма привело к понижению статуса самого автора, что было зафиксировано в ряде работ, посвященных «смерти автора». Однако с понижением акций автора как создателя текста повисла роль автора как интерпретатора смысла письма...“¹⁹⁷

Z Bergova pohledu souvisí důraz na interpretaci vlastního textu s konceptualistickým postupem osvojování si „mocných“ společenských diskurzů. Aby mohly být tyto různorodé kulturní jazyky zpracovány, nasazuje si konceptuální autor jim adekvátní autorské masky. Jeho interpretační aktivita spočívá v tom, že se staví do pozice inscenátora těchto textů-masek, tedy do metapozice vůči textu, zatímco tradiční autor zastává *svou vlastní* pozici i v případě, že provádí autorskou sebereflexi. Moc či vliv konceptuálního autora tedy začíná tam, kde končí samotný text, a tím se konceptualistická autointerpretace odlišuje od tradiční filo-

¹⁹⁶ Chápání pojmů postmodernismus a konceptualismus a jejich vztahu může být v ruském kulturním prostředí velmi různorodé, jak o tom píše M. Berg ve své knize Литературократия: „Сам постмодернизм ... получает то расширенное толкование, когда он становится синонимом почти всего пространства современной литературы и искусства (симптоматичны попытки рассматривать в качестве постмодернистского текста не только «Мастера и Маргариту» и «Архипелаг Гулаг», но и, по сути дела, весь советский соцреализм, а также пушкинский «Евгений Онегин» и гоголевские «Мертвые души»), то принципиально зауженное, когда постмодернизм рассматривается лишь как синоним «московского концептуализма». Berg M. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: НЛЮ, 2000. С. 269. Nicméně konceptualismus je obecně považován za nejvýraznější projev ruského postmodernismu.

¹⁹⁷ Berg 2000 С. 258-259.

logizovanosti. „В рамках традиционного истолкования смысла текста (условно его можно обозначить как филологический подход) поведение Пригова, кричающего кикиморой (этот крик и есть один из сигналов подключения иной авторской позиции), или Рубинштейна, читающего карточки ... оценивается как непонятное, избыточное, неприличное.»¹⁹⁸

Sjednocoování procesů tvorby a vědeckého bádání pokládá za významný konceptualistický postup i V. Kuricyn ve své knize Русский литературный постмодернизм. V Kuricynově pojetí konceptualistický umělec tvoří dílo a zároveň jej analyzuje, stejně jako i svou roli v průběhu tvorby. Tento postoj umělce nutí pokaždé znovu modelovat svou pozici v kulturní „hře“, tedy vytvářet si novou masku, prostřednictvím níž se může vyjadřovat. V konceptualismu není tak důležité, jak je umění vytvořeno a o čem vypovídá, nýbrž jak se chová ve společnosti – objevuje se tu zvýšený zájem o způsoby fungování umění v okolním kontextu. Dílo se může nahradit dokumentací o něm, kontext je důležitější než samotný text. Tvorba se v konceptualismu často vykládá jako nečinnost či minimální činnost.¹⁹⁹

Vycházejí z těchto pojetí můžeme konstatovat, že v díle TK filologická sebereflexe nenesé konceptualistický charakter vzhledem k její neoddělitelnosti od textu samotného, který si u něj zachovává tradiční důležitost. Kibirovova lyrická výpověď, jak víme, má centrální postavení v rámci jeho tvorby. Pro realizaci autorské sebereflexe nevytváří odcizené autorské masky. Spíše dochází k rozdvojení struktury básnického subjektu, hlásajícího a prosazujícího své osobní názory a vnímání světa, na autobiografickou a filologickou složku, což jsme mohli sledovat na prolínání např. autobiografických faktů a vzpomínek s literárním „sebeurčením“ v poémě Солнцедар, v Литературной секции, poslání Л. С. Рубинштейну, či na hledání role básníka ve společnosti a charakteru umělecké tvorby v současných podmínkách v posláních S. Gandlevskému, M. Ajzenbergovi, S. Fajbisovičovi. Otázky, které se v nich řeší, se Kibirova dotýkají jako soukromá problematika a současně jako obecně literární a společenská otázka - lyrický subjekt je se svou teoretickou sebereflexí organicky propojen. Problémy fungování literatury ve společnosti našeho autora zajímají, k jejich pojmenování však přistupuje tradičně:

¹⁹⁸ Берг 2000 С. 260.

¹⁹⁹ Курицын 2000 С. 92.

na jedné straně prostřednictvím publicistických ohlasů na literární prostředí (včetně jmenování konkrétních autorů a periodik), k čemuž vytváří na straně druhé hodnotící paralelu svými často vyhocenými „tradicionalistickými“ postoji, srovnáváním současnosti s literární tradicí a jejím myšlenkovým odkazem. Také „programová prohlášení“ vložená do básní jsou současně literární autoreflexí i Kibirovovým soukromým hledáním životních hodnot, jak jsme mohli vidět při rozboru Послания Ленке.

3. **STŘEDNÍ OBDOBÍ – SBÍRKA ПАРАФРАЗИС**

Rozsáhlý sborník Парафразис shrnuje tvorbu TK za období pěti let (1992-1996), které představuje „střední“ fázi jeho tvorby. Skládá se ze dvou hlavních částí, cyklu Памяти Державина a úvodního poslání Игорю Померанцеву. *Летние размышления о судьбах изящной словесности*. Nechybí ani krátká předmluva, ve které Kibirov sám konstatuje publicističnost předkládaného sborníku: „...склонность автора даже в сугубо лирических текстах откликаться на злобу дня“, pro niž se obává, aby některé jeho básně nevyvolaly dojem „нелепого размахивания кулаками после драки“²⁰⁰, což se zvláště týká poslání adresovaného I. Померанцеву. Přes tyto obavy ze čtenářského přijetí byl podle svých slov TK nucen toto poslání do Парафразис zařadit vzhledem k tomu, že sbírku zamýšlel jako ucelené dílo s pevnou strukturou. Tímto úvodním slovem odhaluje svoje tvůrčí zákulisí, proces vzniku sbírky i myšlenkové koncepty některých neuskutečněných částí. Např. se dozvídáme, že proti původnímu záměru nebyla dopsána a zařazena poéma „Мистер Пиквик в России“, v níž se měly stylisticky a ideologicky střetnout umělecké světy Ch. Dickense a N. V. Gogola.

Цикл Памяти Державина dále rozvíjí návaznost tvorby TK na klasickou literaturu, tentokrát v podobě návratu k tradici Děržavinovy poetiky opěvování prostých požitků všedního dne a radostí rodinného života. Poslání určené I. Померанцеву, které, jak už bylo uvedeno, odkazuje k ruské klasicistní poezii

²⁰⁰ obě ukázky Стихи 220

18. století, jak použitým metrem, tak charakteristickou rytmizací (která by mohla poukazovat např. na Lomonosovovo posláni Письмо о пользе стекла, kde se vyskytuje i podobnost oslovení adresáta příjmením²⁰¹), opět tematizuje hledání místa básníka v proměňujícím se světě. Společenská situace, v níž klesá zájem o kvalitní literaturu, se tu proplétá s intimní zповědí lyrického hrdiny s autobiografickými rysy, jenž si klade otázku, jak své schopnosti uplatní v nové ekonomické realitě: „рифмованных словес заветные столбцы / все падают в цене, и книгопродавцы / с поэтом разговор уже не затевают“.²⁰²

Literární postupy TK se v zásadě nemění, jeho dílo i nadále zůstává citlivé vůči aktuálnímu jazyku společnosti a pokračuje v napodobování nejrůznějších idiolektů své doby - pouze škála vstřebávaných jazykových stereotypů se proměňuje v souladu se společenským vývojem. Sovětský „novojaz“, jak jsme již zmiňovali, je na počátku 90. let rychle nahrazován žargonem masmédií, reklamy a marketingu, což se bezprostředně zrcadlí i v posláni Игорю Померанцеву: „А бывший замполит (теперь политлог) / нам демократии преподает урок. / А брокер с дилером и славный дистрибьютер / мне силятся продать «тойоту» и компьютер. / Вотще! Не куплю...“²⁰³ Na této ukázce můžeme vidět i pokračování v postupu integrace různých stylistických úrovní v rámci jednoho textu, nebásnické stylistické vrstvy jsou zde postaveny do kontrastu s poetismem 19. století.

Lyrický hrdina posláni Игорю Померанцеву hledá možnosti řešení své neutěšené finanční situace: “Что делать? Может быть реклама ... / ... Отложив бесцельные затеи / поэзии, хочу смиренной прозой впредь / я зарабатывать...”²⁰⁴ Individuální soukromá problematika básníka přerůstá dále v posměšnou kritiku tehdejší literární situace. Při zvažování, jak se uživit literaturou, dochází autobiografický hrdina k závěru, že díla tradičního ražení se dnes nikterak necení a proto je třeba napodobit módní literární tendence. Následuje literární hra inscenující pokus odhodit „falešný stud“ a začít z finančních důvodů psát podle vkusu doby. V západní Evropě budou mít dnes úspěch, uvažuje hrdina posláni, nejspíše knihy spojující tabuizovanou tematiku se samoučelnou intertextualitou:

²⁰¹ Багрецов 2005 С. 126.

²⁰² Стихи 223; V tomto úryvku si Kibirov pohrává s názvem básně A. S. Puškina Разговор книгопродавца с поэтом, jejímž námětem je také problematika básnictví jako profese.

²⁰³ Стихи 223

²⁰⁴ Стихи 225

„героем должен быть, конечно, некрофил, / в финале не забыть про поеданье трупа. / А чтобы это все не выглядело глупо, / аллюзиями текст напичкать...“²⁰⁵

V jejich psaní však hrdinovi brání jeho tradiční pojetí důležitosti morálních hodnot, jejichž deklarace je v Kibirovově textu opřena opět o literárněvědné znalosti:

„...Ведь сказано – нет книги / безнравственной, а есть талантливая иль / не очень – голубой британец так учил. / Я ж это понимал еще в девятом классе! / А нынче не пойму. Отточенные лясы / все тщусь я прицепить и к Правде, и к Добру.“²⁰⁶

Další variantou, která se v básni předkládá, je vyhovět domácí portávce po masovém „čtivu“. Tento plán dostává podobu dlouhého seznamu názvů prozaických děl, která by mohla mít komerční úspěch. Odráží se v něm populární žánry „spotřební“ literatury, seznam je rozdělen do čtyř podskupin: detektivky, sci-fi, „mystika“ a erotika. Toto poslání přináší, zatím pouze v náznaku, nové Kibirovovo téma: polemiku s literaturou postmodernismu i s celkovou postmoderní společenskou situací, jejímž typickým projevem je kromě jiného právě dominance povrchní masové kultury „na jedno použití“. Termín postmoderna se tu poprvé objevuje v Kibirovově textu, a charakteristické je, že právě v posměšné podobě „пост-шик-модерн“. Tento aktuální literární směr je v následujícím úryvku z poslání, stejně jako vysoce hodnocená klasika, zastoupen konkrétními autory, kteří, jak je u TK obvyklé, tvoří párovou opozici rozdělující literární svět na propagované autority a zatracované oponenty: „Отбросим ложный стыд, как говорил покойный / маркиз де Сад. У нас, заметим кстати, он / теперь властитель дум и выше вознесен / столпов и пирамид. Пост-шик-модерн российский / задрав штаны бежит за узником бастильским. / Вообще-то мне милей другой французский зэк / воспетый Пушкиным...“²⁰⁷

Zároveň struktura celého tématu Kibirovova odmítnutí „módních“ nemorálních témat a jejich srovnávání s eticky zodpovědnou klasikou by mohla být aluzí na 12. strofu třetí kapitoly Evžena Oněgina, kde Puškin komentuje kriticky své literární současníky: „А нынче все умы в тумане, / Мораль на нас наводит сон, / Порок любезен - и в романе, / И там уж торжествует он.“ Nápadně podobné je i téma záměru skončit s poezií a pustit se do psaní „смирной прозы“ - toto slovní

²⁰⁵ Стихи 227

²⁰⁶ Стихи 227

²⁰⁷ André Chénier; Стихи 226

spojení, ocitované Kibirovem (viz předcházející odstavec), je dalším pojítkem Kibirovova a Puškinova textu, kde ve třinácté strofě třetí kapitoly čteme: „Я перестану быть поэтом, / В меня вселится новый бес, / И, Фебовы презрев угрозы, / унижусь до смиренной прозы“.

Kibirov pokračuje ve své „občanské“ lyrice, ale vzhledem ke změně poměrů přestávají být čistě politické otázky dominantní společenskou problematikou a v souladu s tím více zaujímá angažovaná stanoviska k obecně kulturním a společenským jevům, které jsou pro něj jako básníka bezprostředně spjaty s literárním kontextem. V analyzovaném poslání lze postřehnout předzvěst Kibirovovy nastupující kritiky estetického a etického relativismu současné kultury.²⁰⁸ Ze své již dříve vystavěné pozice obhájce tradičních hodnot tu zahajuje ideologický „souboj“ s postmodernismem.

Autobiografie s filologizovanou sebereflexí se spojuje v díle, které patří do cyklu Памяти Державина, Двадцать сонетов к Саше Запоевой. Kibirov tu píše o svém vztahu k dceři, jejíž jméno je uvedeno v plném znění (což je pravděpodobně motivováno také nápodobou struktury názvu sbírky Josifa Brodského Двадцать сонетов к Марии Стюарт). Zároveň je toto dílo možné považovat za další básnický manifest ve verších, který se snaží o pojmenování či charakterizování vlastní poetiky a nalezení identity v rámci literárního prostředí. Autobiografické a filologické „já“ lyrického hrdiny se tu setkávají v přirozené symbióze, která často vyplývá prostě z blízké přimknutosti k denní realitě: „Ты горько плачешь в роковом углу. / Бездарно притворяясь, что читаю / Гаспарова, я тихо изнываю“²⁰⁹

Šestý sonet odhaluje proces vzniku díla, je věnován celý formální stránce sonetu jako literárního žánru a výběru vhodných rýmů, přičemž TK využívá odborné termíny literární vědy: „Чтоб как-то структурировать любовь / избрал я форму строгую сонета. / Катрена два и следом два терцета. / abba. Поэтому морковь //

²⁰⁸ Postmodernismus jako myšlenkové hnutí nahrazuje jediné a absolutní pluralitou a relativním - všechny pravdy jsou si rovny. V tomto smyslu dochází i k destrukci stávajících sociálních norem v sepětí normy etické a estetické: v době moderní mohl umělec provokovat negativní estetikou v kontextu tradičně vyznávaných hodnot. V postmodernistickém umění, včetně literatury, jsou rozdíly mezi krásným a ohavným a ve všech jejich dalších kategoriích stírány až nivelizovány ... zmizela hranice oddělující postavy tzv. kladné a záporné, je otřesena jednoznačnost eticko-estetické tendence textu. Průvodce literárním dílem Lederbuchová L. Průvodce literárním dílem. Jihlava: H&H, 2002. S. 247.

²⁰⁹ Стихи 307

я тры тебе опять. Не прекословь! - / как Брюсов бы сказал...“²¹⁰ Detaily soukromého běžného života se ani v tomto sonetu neoddělují od poetologické teorie. Objevení se slova „морковь“ na konci prvního kvarteta má, kromě toho, že popisuje přípravu jídla pro dceru, také motivaci filologickou. Kibirov totiž činí tématem své básně snahu básníka najít neotřelé rýmy, které by mohl dosadit do „přísné“ formy sonetu. Pokud je v prvním řádku „любовь“, musí ТК *proto*, aby dodržel vzorec rýmu abba, na konci čtyřverší použít slovo „морковь“. Zároveň se může jednat o aluzi na báseň Saši Černého, jejímž námětem je také vyhledávání rýmových párů: „Нет, не сдамся... Папа-мама, / Дратва – жатва, кровь – любовь, / Драма – рама – панорама, / Бровь – свекровь – морковь ... носки!“

Slovní spojení „не преко~~ф~~овь“, ke kterému se jako rým na konci druhého čtyřverší objeví „свекровь“, zase odkazuje na Brjusovovu báseň Баллада о любви и смерти, kde toto slovní spojení figuruje jako jeden z rýmů právě na slovo „любовь“, které ТК zvolil jako výchozí rým „а“. Enjambement mezi prvním a druhým trojverším Kibirovova sonetu parafrázuje první řádek Puškinovy básně Сонет, která je sama také versologií ve verších, „сонетом о сонету“. „...Бороться / нет сил уж боле. Зря суровый Дант // не презирал сонета. Остается / dd, Сашура. Фант? Сервант? Сержант? ...“²¹¹ Tato parafráze však není polemikou s Puškinovým názorem na sonet jako žánr, spíše využitím citace jako šablony, slovního materiálu, do kterého autor vkládá vlastní obsah – žertovné předstírání bezradnosti při svém snažení dodržet tradiční formu sonetu.

Šestnáctý sonet přináší odlišný typ filologické sebereflexe. Kibirov zde předpovídá kritické reakce na své dílo ze strany různých představitelů literárních a literárněvědných proudů. Zajímavé je, že mezi literárními směry, vůči kterým se vymezuje, se poprvé objevuje konceptualismus. V rozhovorech Kibirov již od počátku 90. let uváděl, že se necítí být konceptualistou, že jej pouze váží přátelské vztahy s konceptualisty účastnicími se vystoupení skupiny Almanach, Prigovem a Rubinš~~te~~nem. „Я всегда говорил, что я никакой не концептуалист. Мне было выгодно, в свое время, что меня числили по этому ведомству, потому что я подозреваю, что меня, может быть, иначе и не заметили бы. Но я всегда честно

²¹⁰ Стихи 304

²¹¹ Стихи 304

говарил, что никакого отношения к концептуализму я не имею.“²¹², ale zde poprvé výslovně deklaruje nesourodost své poetiky s konceptualistickou v rámci svého textu. „Предвижу все. Набоковский фрейдист / ... приступает к анализу. А концептуалист, / чьи тексты читит всяк сущий здесь славист,²¹³ / плечами сокрушенно пожимает. / И палец указательный вращает / у правого виска метафорист.“²¹⁴ První jmenovaný typ kritiky z Kibirovem „předvídaných“ ohlasů na text, psychoanalytický přístup, je podle L. Fedorovové aluzí na Nabokovovu Другие берега: „... прошу заметить, что безоговорочно отмечаю фрейдовщину и всю ее темную средневековую подошлу, с ее маниакальной погоней за половой символикой...“²¹⁵ Zároveň sarkasmem, s jakým je „фрейдист“ znázorněn, TK předjímá svůj negativní postoj k psychoanalýze jako významné součásti současného kulturního diskurzu, který se objeví v následujících sbornících.

Závěrečný dvacátý sonet představuje výrazné sebeurčující gesto, které při vši charakteristické sebeironičnosti a odlehčené hovorovosti Kibirovova autorského monologu přináší vážně míněnou deklaraci básnického kréda, literárních a životních postojů. Za nejdůležitější pro svou tvorbu Kibirov považuje odvahu nestydět se za základní lidské emoce, i s rizikem, že budou jeho verše považovány za sentimentální. V tomto smyslu lze chápat hlavní téma cyklu sonetů, otcovskou lásku k dítěti, jako manifestaci citovosti, kterou si zvolil za svou „tvůrčí metodu“. Narození dcery se v druhém sonetu popisuje jako událost, která přinesla „что-то неподвластное ухмылкам / релятивизма, ни наскокам пылким / дионисийских оголтелых муз!“²¹⁶ Vztah k dceři má tedy v tomto díle funkci znaku Kibirovova návratu k prostým a silným prožitkům v poezii, který staví proti „relativismu“ literárního prostředí, jež ho obklopuje. Terčem ostrého kritického výpadu teď již není A.Vozněsenskij a «шестидесятники» či „romanticko-revoluční“ paradigma a jeho literární představitelé, nýbrž výrazná osobnost konceptualismu V. Sorokin: „Я лиру посвятил сюсюканью. Оно / мне кажется единственно возможной / и адекватной (хоть безумно сложной) / методой творческой. Пусть Хайям вино, //

²¹² «Я не вещаю – я болтаю...» 1998 С. 16.

²¹³ Kibirov pravděpodobně použil větné schéma verše „И назовет меня всяк сущий в ней язык“ z Puškínovy básně „Я памятник себе воздвиг нерукотворный...“

²¹⁴ Стихи 310

²¹⁵ Федорова 1999 С. 59.

²¹⁶ Стихи 301

пускай Сорокин сперму и говно / поют себе усердно и истошно, я буду петь
в гордыне безнадежной / лишь слезы умиления все равно.²¹⁷

Na tomto úryvku je zajímavé, jak Kibirov používá ve druhém až čtvrtém verši větu jakoby vytrženou z akademického prostředí, která zároveň představuje mnohokrát omletý větný vzorec vědeckého pojednání, tedy klišé, což přispívá k ironickému vyznění celého autoreflexivního sonetu. Filologický metajazyk čím dál tím více proniká do jeho textů. Z filologických faktů a z jazykových formulí literární vědy si často (ale nejenom) vybírá právě ty všeobecně známé, banální vrstvy. Metajazyk literární vědy je jedním z diskurzů, které jej obklopují, a jako takový pro něj představuje materiál, s jehož šablonovitostí se potřebuje vyrovnávat a jejíž používá pro stavbu svých textů. I na tomto příkladu se opět přesvědčujeme, že charakteristický literární postup spojující Kibirova s konceptualismem - zobrazení většinových i menšinových jazyků, které formují dobové kulturní vědomí, nemizí ani ve střední etapě jeho tvorby.

Paradoxní přítomnosti konceptualistických rysů v textu, který výslovně odmítá příslušnost k tomuto směru a za svůj program vyhlásil přímočarou citovost, „novou sentimentalitu“ a zdůraznil naivně prostý vztah ke světu, si všímá V. Kuricyn ve svém článku, kde rozebírá Двадцать сонетов к Саше Запоевой: „Что касается так называемой «сути вопроса», то, разумеется, циклом своим Кибиров доказывает, что многочисленные приемы, обязанные текущей популярностью всяческим «ухмиляющимся релятивистам», его Музу вполне даже питают.²¹⁸ Takovým aktuálním postupem je např. hra se stylistickými kontrasty ve dvanáctém sonetu, kde se nepoetické výrazy, novotvary a zkratky setkávají s knižní slovní zásobou: „Пройдут года. Ты станешь вспоминать / И для тебя вот эта жилплощадь, / и мебель дээспэшная, и лошадь / пластмассовая ... // ...предстанут раем. / И будет светел и недосыгаем / убогий, бестолковый этот быт».²¹⁹ Dále v sonetu věnovaném popisu vzhledu dcery jsou využity značky

²¹⁷ Стихи 313; První verš z této ukázky si pohrává se známým citátem z básně N. A. Někrasova Элегия (1874), která je podobně jako dvacátý sonet TK autorovým básnickým vyznáním: „Я лиру посвятил народу своему...“

²¹⁸ Курицын В. Чьи тексты читает всяк сущий здесь славист? Тимур Кибиров. Двадцать сонетов к Саше Запоевой // Литературная газета. 1995. № 45. 8. 11. С. 4.

²¹⁹ Стихи 307-308; Zkratky jsou stálou součástí lexikální zásoby TK. Dříve se vztahovaly ponejvíce k sovětské realitě např. v cyklu Когда был Ленин маленьким, který je parodií na sovětské

výrobků známé z reklamy, která byla v době vzniku cyklu sonetů nejen významným, ale stále i poměrně novým prvkem jazyka sdělovacích prostředků: „... Атлас / нежнейшей кожи подойдет как раз / рекламе «Лореаль» и мыла «Фриско». // Прижки через канаву – «Адидас» / ... / А ласкавость и резвость - только «Вискас»!“²²⁰ A slábnoucímu významu sovětské mytologie v kulturním vědomí poloviny 90. let odpovídá ojedinělý citát ze sovětské písně „И снова тучи в лужах ходят хмуро...“²²¹ Za konceptualistický rys Kuricyn považuje i všudypřítomné intertextuální odkazy v textu a též námi výše rozebraný šestý sonet, který popisuje proces svého vlastního vzniku. V souvislosti s výpadem proti Sorokinově pokleslé tematice, Kuricyn připomíná, že sám Kibirov napsal poému věnovanou nevábnému námětu - veřejným záchodkům (Сортиры).

4. SOUČASNÁ TVORBA

4.1 Změna poetiky

Autorské postoje naznačené v Парафразис se plně rozvinuly sbírkou Интимная лирика (1997-98), která představuje zlomový moment ve vývoji Kibirovovy poetiky, což se odrazilo i v periodizaci jeho díla provedené Dmitrijem Bagrecovem. Pokud je možné vzhledem k minimálnímu časovému odstupu přistupovat k časovému členění, představuje Интимная лирика sbírku, kterou začíná „nové“ či „současné“ období básnické tvorby ТК, které v současnosti stále pokračuje.

Verše ТК zůstávají otevřenou zповědí autora. Bezprostřední lyrický monolog sbírky Интимная лирика však v kontrastu s pozitivně laděnou oslavou mezilidských vztahů sbírky Парафразис nabývá celkově temnějšího ladění, nově se objevují motivy deziuluze a marnosti. V porovnání s programovou deklarací naděje, čerpané z návratu k „přirozeným“, nekomplikovaným lidským emocím, která našla

„ikonografické“ životopisy státníků, se líčí Leninův společenský význam takto: „Для плана ГОЭЛРО, для лунохода, для атомохода...“.

²²⁰ Стихи 306-307

²²¹ Стихи 305

nejvýraznější projev v cyklu sonetů věnovaném dceři: „Любовь, что движет солнце и светила, / свой смысл мне хоть немножко приоткрыла / и начал я хоть что-то понимать.“²²², vyznívá Интимная лирика jako ponor do pochybností, zmatku světa, jehož znejistující relativnost měla být vypjatou citovostí překonána. „Кремнистый путь“, citát z básně М. J. Lermontova, ukazující Kibirovovi „cestu“ klasické literatury a symbolizující pozitivní náhled na svět, už není „jasný“ jako na konci poslání Игорю Померанцеву: „И в наш жестокий век нам, право, не пристало / скулить и кукситься. Пойдем. Кремнистый путь / все так же светел.“²²³, nýbrž zničený dlouhou chůzí, „podupaný“: „Уж не жду, уже не жаль, / и хочу уснуть. / Я оттопал, оттоптал / сей кремнистый путь. // Кайф ловил, да не поймал. / Смысл не уловил. / Только сам себя достал, / сам себе постыл. / ... / Отчего же, отчего, / Отчего же так - / абсолютно ничего, / никого никак?“²²⁴

V předcházející tvorbě básníkově krédo spočívalo v obhajobě pozitivních životních hodnot, pro kterou Kibirov viděl nevyčerpatelný zdroj v ruské klasice, čemuž odpovídalo mimo jiné i používání tradičních básnických forem, žánrů a metra, kterou sám Kibirov pojmenoval souslovím „ложноклассические ритмы“. S nově vyplouvajícími pocity bezvýchodnosti se mění i básnická forma, verš počínaje Интимной лирикой se výrazně zkracuje a zmenšuje se také objem básní, které již nenapodobují rozsáhlé útvary charakteristické pro poezii 18. a 19. století. Intonace je celkově nedbalá, ještě hovorovější než dříve, nepřesnost vyjádření, úsečnost básní, které vyvolávají dojem, že byly napsány jaksi mimochodem, koresponduje s obsahovou stránkou, poklesem vnitřní energie básníka. Baгrecov vidí v proměně formální stránky odklon od „пушкинских“ básnických forem: „... начиная с книги «Интимная лирика» ... укореняются модернистские и даже авангардные формы, такие как белый стих и верлибр, что также можно рассматривать как тенденцию к отходу от пушкинской традиции.“²²⁵ Tato proměna figuruje v autoreflexivní básni Ответ Ю. Ф. Гуголеву ze sbírky Нотации (1999) „И Глаголом жжем сердца - / я с прохладцей, ты с лентой / ... / Не глаголом даже,

²²² Стихи 310

²²³ Стихи 231

²²⁴ Интимная лирика // Стихи 378-379

²²⁵ Багrecов 2005 С. 93.

Юль, / междометиями скорей.²²⁶ Parafráze známého závěrečného verše z Puškinova Proroka odkazuje ke klasickému zázemí Kibirovovy entuziastické oslavy života a citovosti v jeho předcházející tvorbě. Žhavost, již citát z Puškina sugeruje, je ale střídána v novém období jakýmsi nedostatkem úsilí, chladem, který nalézá svůj odraz v nedokonalé, fragmentární formě jazykového vyjádření s nízkým stupněm organizovanosti: citoslovcích. Nicméně právě využití citátu z Puškina naznačuje, že básník jej vnímá stále jako vzor a ideál, avšak cítí se méně schopen se k němu přibližovat. Celkově je ale třeba vidět, že se nejedná o skutečný pokles umělecké úrovně poezie TK. Jde o proměnu postupů a literárních prostředků básníka, jenž se stabilně vyznačuje vysokou profesionální úrovní a vytříbenou básnickou technikou, kterou nejednou využije i ve sbírkách nejnovějšího období od konce 90. let po současnost.

4.2 Kritika postmoderní situace

Změna tonality a veršové formy tedy neznamená totální proměnu pohledu básníka na svět. Vyjadřuje spíše jakousi únavu bojovníka za „lepší svět“, jenž však své zásadové postoje nemění. Jeden z důvodů duševní pokleslosti Kibirovova lyrického hrdiny představuje ve sbírce *Интимная лирика* chaotičnost, bezbřehost a snižování úrovně kultury: „Вот из такого нынче сора / растут стихи второго сорта, / плодятся, мельтешат, кишат / ... Вчуже / забавно наблюдать, ей-ей, / как год за годом спорят ужас / и скука, кто из них главней / в душе изму-у-ученой моей.»²²⁷ V tomto úryvku Kibirov využil parafrázi často citovaného verše z autoreflexivní básně A. Achmatovové *Тайны ремесла*, aniž by však navazoval nějak přesněji na obsahovou stránku tohoto pretextu. Na jiném místě *Интимной лирики* Kibirov vyjadřuje znechucení, které v něm vyvolává aktuální kulturní kontext, ve kterém se lze jen těžko vyznat: „Участвуя в бахтинском карнавале, / я весь дерьмом измазан, я смешон, / утоплен в это море разлитом / ... /

²²⁶ Стихи 485

²²⁷ Стихи 359-360

вагиною хохочущей засосан...²²⁸ TK tu využívá filologický termín „бахтинский карнавал“, jenž však není uplatněn v nějakém přesném literárněvědném významu, spíše se jedná o čerpání nezpracovaného jazykového materiálu z aktuálního diskurzu literární vědy, do kterého „obléká“ svoje pocity a propagované postoje. Toto slovní spojení u něj zastupuje celkovou postmoderní situaci. Pojmy „бахтинский карнавал“ a postmodernismus se v současném kulturním myšlení často setkávají a při povrchním vnímání mohou vystupovat, jak vidíme i u Kibirova, v roli ekvivalentů.²²⁹ K poslednímu verši z uvedeného úryvku se vztahuje Kibirovův komentář z jeho předmluvy k Интимной лирике, kde autor předem upozorňuje na své ne zcela korektní využití některých filozofických a kulturologických termínů: „Например, vagina dentata ... в контексте этой книги утратила свой общеупотребительный психоаналитический смысл и выступает в роли символа некой хтонической женственной снхии...“²³⁰

Takové termíny přináší do Kibirovy poezie proměňující se společenský a kulturní kontext, který se stává novým terčem jeho společenské kritiky. Jak předeslala některá místa Парафразис, vymezuje se čím dál více vůči postmodernismu v literatuře, i vůči obecné postmoderní společenské situaci. Být opozicí k relativizaci morálních a uměleckých hodnot, kterou z hlediska Kibirova pluralismus současnosti přináší, považuje za svou povinnost téměř „občanskou“, jak můžeme vidět na využití „válečných“ motivů v jeho bojových antipostmodernistických deklaracích nejnovějších sbírek: „Увы! Логофобы ломают, гнутся логопеды... / Ну что ж, правда ваша. / Ваша победа. // Но это ж не значит, что надо опять / приветственным гимном встречать / тех кто меня уничтожит! / Или, ручки подняв, выбегать / с криком «Нихт шиссен! Логос капут!»“²³¹

²²⁸ Стихи 366

²²⁹ V tomto smyslu tyto pojmy k sobě řadí např. Mark Lipoveckij v článku Как не «завершить» Бахтина?: „Ерофеев — как, собственно, поздний модернизм и постмодернизм — доводит “открытый” Бахтиным карнавал до конца: до смерти логоса.“ Липовецкий М., Сандомирская И. Как не «завершить» Бахтина? Переписка из двух электронных углов // НЛО. 2006. № 79. // <<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/79/li1.html>>.

²³⁰ Стихи 357

²³¹ sbírka Шалтай-болтай (2002) // Стихи 584; První řádek je palimpsestem verše z Puškinovy Poltavу: „Ура! Мы ломим; гнутся шведы“. Do větne a rytmické struktury se tu dosazují nová slova bez významové spojitosti s citovaným textem.

184

Pro novou tvorbu TK je centrálním pojmem „Логос“, který používá také bez ambice odrážet všechny roviny jeho filozofického významu. Toto slovo se stává prostě jakýmsi heslem Kibirovova pokusu zachovat nedotknutelnost tradičních hodnot v postmoderní situaci. Vidí jej jako princip vnášející do světa jasné rozdělení na dobré a špatné: „Запретил мне верить Логос, / что ничтожество есть благо!“²³² Ve sbírce Кара-Барас (2005) nechává Kibirov „promluvit“ Logos a tím odhaluje, jaký význam mu ve své poetice přisuzuje: “Я - Великий древний Логос, / Коим созидался мир, / Форм предвечных Устроитель, / Слов и смыслов командир!“²³³ Kibirovův „Логос“ přímo navazuje na „Слово“, které již v poslání určeném L. Rubinštejnovi vystupovalo v roli protiváhy entropie²³⁴, chaosu, symbolizovalo víru v trvalou hodnotu uměleckého textu a mělo být také nositelem religiózních významů. „Логос“ tedy zastupuje u TK všechna jeho tradiční východiska, která postmoderní společnost podle něj zpochybnila. Proces rozrušování po staletí utvářených pevných hodnotových žebříčků a společenského řádu není podle našeho autora motivován touhou po svobodnějším světě, nýbrž po pohodlném, konzumním způsobu života: „С пафосом, с хаосом и с Дионисом / Логосу надо наставить рога, // ну а потом уж представить Его / дьяволом, ну а потом изгонять // И больше никто нам не будет мешать / жить-поживать да добра наживать.“²³⁵

Postmodernismus Kibirov staví do ironického světla, když jeho představitele znázorňuje jako neukázněné děti beroucí kulturu útokem, sám sebe přitom stylizuje do podoby nerudného mravokárce (viz např. název sbírky z r. 1999 Нотации), který se pohoršuje nad nezvedenou mládeží.: „Боже, чего же им всем не хватало? / Словно с цепи сорвались! / Логос опущен. Но этого мало - / вот уж за фаллос взялись / ... / Стойте, девочки, окститесь, ребята, / ... / Скоро останутся рожки да ножки, / коль не опомнитесь вы!“²³⁶ V této básni nacházíme i nesouhlasné narážky na dekonstruktivistické práce věnované biblickým textům J. Derridy, což působí jako ozvěna Kibirovových apelů ke křesťanským hodnotám, skrze které nahlížel smysl

²³² Стихи 586

²³³ Кара-Барас (2002-2005) С. 14. Tato nejnovější sbírka Timura Kibirova není zařazena do výboru Стихи. Citujeme z ní podle tiskové verze zveřejněné na internetové adrese <<http://www.stengazeta.net>>.

²³⁴ Není bez zajímavosti, že entropie je „oblíbenou metaforou poststrukturalistických stanovisek vyskytujících se v četných angloam. dílech...“. Entropie // Lexikon teorie literatury a kultury. Brno: Host, 2006. S. 191.

²³⁵ Шалтай-Болтай // Стихи 582

²³⁶ Интимная лирика // Стихи 374

dějinných událostí již v dílech 80. let (Лесная школа). Tentokrát se autor cítí tlakem okolí zahrán do kouta a ironicky vyjadřuje ochotu k ústupkům, pokud alespoň nejprvnější základ evropské civilizace zůstane zachován: „Ладно уж с Новым, но с Ветхим Заветом / так обращаться нельзя!“²³⁷

V jiné básni sbírky Интимная лирика zesměšňuje termín dekonstrukce přirovnáním k dětské hře. Dekonstrucí z pohledu ТК nevznikají nové hodnoty, nýbrž pouze dochází k rozpadu světa na nesmyslné jednotlivosti. Toto „rozebírání“ kultury vidí jako nebezpečné počínání, jehož dopad si jeho současníci neuvědomují: „Дашь деконструкцию! Дали. ... // Постылые эти бирюльки / то так мы разложим, то смяк, / и эхом неясным и гулким / кромешний ответсует мрак. / ... / И, видимо, мира основы / держались еще кое-как / на честном бессмысленном слове / и на простодушных соплях.“²³⁸ Z poslední strofy vyplývá, že Kibirovovým záměrem není polemizovat s odborným chápáním pojmu dekonstrukce. ТК přináší spíše odraz postmodernismu v kulturním vědomí své doby, jak vyvstává například z podání masmédií. Odtud vyplývá zploštělé, zjednodušené chápání jeho terminologie, které zúžil na opozici Logos (tradice) versus postmoderna (dekonstrukce). Kibirov využívá obecně rozšířené myšlenkové schéma vnímání postmodernismu jako chladného, vykonstruovaného způsobu vnímání světa, vzdáleného praktickému životu a především nepřátelského přirozené lidské věrosti,²³⁹ proti němuž staví důvěru v důležitost autorského principu v literatuře, který chrání základní lidské emoce: „простодушные сопли“. Tím jasně odkazuje ke svému programovému příklonu k citovosti ze závěru sbírky Парафразис, která byla vyjádřena podobným slovním spojením, vztahujícím se k fyzickým projevům pláče - básník prohlašoval, že bude opěvovat pouze „слезы умиления“. Vzpomeňme také na výše rozebrané Послесловие к Общим местам (1986), kde se holá konceptualistická kliše promění v znovuožívající sentimentalismy a které končí pláčem a dojetím: „вытри очи... / вытри сопли... / вытри очи.“²⁴⁰

²³⁷ Интимная лирика // Стихи 374

²³⁸ Стихи 384

²³⁹ Pro ilustraci si dovolíme ještě jednou zopakovat názor S. Gandlevského: „Постмодернизм, который я понимаю как эстетическую усталость, оскомины, прохладцу, прямо противоположен поэтической горячности нашего автора.“ Гандлевский 1998 С. 18.

²⁴⁰ Стихи 650

Dalším postmodernistickým slovem-emblémem, s nímž TK polemizuje, je simulakrum, které se vyskytuje např. v pracích J. Derridy, G. Deleuze, J. Baudrillarda. Kibirov jej používá jako znak zastupující jeho přesvědčení o zpochybňování konkrétní životní reality postmodernistickým způsobem uvažování. Parodie na postmodernismus vzniká tím, že jsou vedle sebe postaveny abstraktní pojmy a obrazy přírodních dějů (s důrazem na jejich fyzikální vlastnosti) nebo všední události básnickovy biografie, na kterou „převratné“ objevy postmodernistické filozofie zjevně nemají žádný vliv: „Что симулякр? От симулякра слышу! / Крапива жжется. А вода течет / как прежде – сверху вниз. / Дашевский Гриппа / на Профсоюзной, кажется, живет.“²⁴¹ Druhý a třetí verš překvapivě připomíná autoreflexivní definici slovního spojení „общие места“ z básně Послесловие к общим местам: „Льется синяя вода. / Жжется красная звезда.“²⁴², kde se podobný obraz - tekoucí voda - a analogická slovní konstrukce „жжется звезда / крапива“ ilustrují smyslovou bezobsažnost myšlenkových a jazykových klišé – общих мест. Zatímco v novější básni jsou naopak zástupcem hmatatelnosti, nepopiratelnosti empirické skutečnosti. Jedná se o autoreminiscenci, aluzi na vlastní text, v níž ovšem nelze nalézt logickou spojitost mezi smyslem původního a nového textu, přestože oba vykazují směřování k filologickému sebeurčení. Kibirov tu využil jako jazykový materiál své starší texty, do již použitých jazykových vzorců vložil nový význam. Objevuje se zde tedy částečná nesystematičnost v použití jak pojmů, tak básnických obrazů v rámci autorské filologické sebereflexe TK.

Aktuální ruský společenský kontext období nové tvorby TK se ve sbírce Кара-Барас vyjevuje skrze kritiku poklesu kulturní úrovně i deformování ruštiny, ke kterým dochází pod vlivem reklamy a masové zábavy. Sdělovací prostředky vytvářejí nová slova, často barbarsky znějící novotvary na základě angličtiny, na jejichž neestetičnost Kibirov poukazuje: „Убить Билла-1 / Убить Билла-2 / Играть в джек-пот – жить без забот / Не париться / Пиарить / Клубиться.“²⁴³ Kulturní poklady, uchovávané po celé generace, dnes již nikoho nezajímají, mysl lidí je vyplněna umělou realitou, kterou produkují masová média, honbou za fyzickou dokonalostí a za utopii věčného mládí: „Смокни, друг веков Омир, / Вот он, вот

²⁴¹ Стихи 369

²⁴² Стихи 645

²⁴³ Кара-Барас С. 6.

он – новый мир! // Новый, бравый, молодежавый // Наступает мир! // Отступает целлюлит, / Кариес и простатит!“²⁴⁴ Kibirov si klade otázku, jaký vůbec ještě mají význam klasická díla světové literatury, a používá při tom anglickou větu, charakteristickou pro počítačové hry: „What’s your level now, / Друг Горацио? // What’s your level, / Доктор Фаустус?“²⁴⁵ Pocit ohrožení kulturního dědictví vkládá do parafráze tématu aktuálního filmu Kingdom of Heaven, v níž „zachránci“ kulturní kontinuity, zpodobnění jako středověcí rytíři, zůstávají pasivní: „Но тут выходит сарацин, / Доблестный Салах-ад-дин! / Ищет себе поединщика! // И ни Ричарда Львиное Сердце, / Ни Фридриха Барбароссы“.²⁴⁶

Jiným z významných diskurzů současného kulturního vědomí, proti kterým se TK ohrazuje, je psychoanalýza. Jedná se o další myšlenkový okruh, jehož tlak na sobě Kibirov pociťuje a který podle něj projevuje tendence vnucovat své pojmosloví a interpretace plošně všem - lidem a uměleckým dílům. Primitivizace myšlenek psychoanalýzy ovšem u Kibirova dostává krajní podobu. Básník v podstatě hájí „živé“ city před agresivními pojmy, které je chtějí pojmenovat a tím umrtvit, čímž buduje přehlednou dvoučlennou opozici: citovost bojuje s odlidštěnou ideologií dneška, jak to vidíme v básni Психотерапия: „Это фиксация, / а не страсть роковая. // Это фрустрация, / а не смерть никакая. // И не песнь лебединая это, / а сублимация.“²⁴⁷

Sbírka Кара-Барас jako celek přináší pohled na vývoj posledních dvou století nikoli jako na proces prosazování humanistických ideálů, nýbrž jej interpretuje jako politováníhodný odklon od dodržování elementárních morálních zásad obsažených v desateru přikázání, k čemuž se vztahuje báseň bez názvu začínající těmito řádky: „Моисеевы скрижали, / мы прилежно сокращали / .../ И один лишь не сдается / Бастион обскурантизма - / Предрассудок «Не убий!» // Добрый доктор Гильотен, / Добрый доктор Геворкян // Прописали нам лекарства / против этого тиранства“.²⁴⁸ Odpor k prosazování jakkoli pozitivních cílů násilím (citované verše

²⁴⁴ Tamtéž; První verš je vystaven na citátu z básně VI. Chodaseviče Искушение: „Довольно! Красоты не надо! / Не стоит песен подлый мир / Померкни Тассова лампада / Забудься, друг веков, Омир!“ Třetí řádek pak představuje hru s názvem díla Aldouse Huxleyho Brave New World, který se správně překládá do ruštiny Дивный новый мир.

²⁴⁵ Tamtéž

²⁴⁶ Кара-Барас С. 6.

²⁴⁷ Шалтай-Болтай (2002) // Стихи 569

²⁴⁸ Кара-Барас С. 5.

propojují symbol francouzské revoluce s narážkou na problematiku církví odmítané eutanazie) se u TK projevil již dříve v radikálním odmítnutí „romanticko-revoluční“ literární tradice, proti níž postavil opěvování „buržoaznosti“, lásky ke křehkému konkrétnímu životu a jeho běžným projevům, která našla odraz v ironickém slovním spojení „метафизика влажной уборки“.²⁴⁹ Tuto apologii světa, kde věci a pojmy jsou „na svých místech“, jsme rozebrali v Послании Ленке. Změna k lepšímu obecně v pojetí Kibirova nepřichází cestou převratu, nýbrž je možné ji uskutečnit úctou k tradici a ochranou drobností „obyčejné“ existence.

Proti nivelizování hodnot, stírání rozdílů mezi dobrem a zlem, krásou a ohavností Kibirov na konci Кара-Барас protestuje tezovitým provoláním se strukturou sovětského hesla: „Да здравствует Истина чистая, / И Красотища лучистая, / Истое наше Добро, / Вечное наше перо!“²⁵⁰ Křečovitost, nutkávaná potřeba neustále opakovat ve svých verších slova „dobro“, „krása“, „pravda“, svědčí o Kibirovově apokalyptickém nazírání současných společenských tendencí jako nepřátelského destruktivního prostředí, které se musí pokoušet napravovat svou literární tvorbou. Ztráta orientačních bodů v dnešní postmodernistické situaci se Kibirovovi v básni „Моисеевы скрижали...“ jeví jako výsledek „úsilí“ řady revolučně naladěných hnutí a osobností, které ve jménu boje za svobodu podle něj napáchaly více škody než užítku. Vyjmenováním konkrétních jemu nesympatických postav konkretizuje, jaké umělecké koncepty jsou pro něj nepřijatelné. Zarámováním této své „černé listiny“ do sovětské rétoriky ještě více podtrhl svůj odmítavý postoj k uvedeným osobnostem i radikální podstatu jejich tvorby, která je v jeho pojetí prorojuje: „Достаточно назвать / Имена Ницше и маркиза де Сада, / Лорда Байрона и М. Горького, / В. Маяковского, К. Тарантино, В. Сорокина / и многих, и многих других, / ... / бойцов идеологического фронта...“²⁵¹ Psychoanalýza pak je zařazena do této linie také, jako přívažek v závorce spadá mezi ty, kdo se podílejí na rozkladu autority deseti přikázání: „(А от заповедей прочих / Доктор Фрейд успешно лечит!)“.²⁵²

²⁴⁹ Стихи 149

²⁵⁰ Кара-Барас С. 16.

²⁵¹ Кара-Барас С. 5.

²⁵² Тамtéž

Z výše uvedeného vyplývá, že Kibirov nahlíží nejnovější proměny ve společnosti v širším literárním i dějinném kontextu. Lze též konstatovat, že vyzývavá proklamace „konzervativnosti“ není díle TK něčím novým, co by se objevilo jako bezprostřední reakce na dění poloviny 90. let. Jeho názory mají vnitřní kontinuitu, jejímž základem je postoj vyjádřený v rozhovoru z r. 1997: „На мой взгляд, какие-то радикальные явления современной культуры – они страшно пошлы. Не только современной – вообще всякий радикализм в культуре мне глубоко несимпатичен. ... Мне отвратительна революционность.“²⁵³ Zásadní odmítnutí všeho, co vedlo v subjektivní interpretaci TK k zrelativizování základních principů evropské kultury, které se vystupňovalo v nejnovějších sbírkách Шалтай-Болтай a Кара-Барас, je také možno uvést do souvislosti s myšlenkou vyslovenou Kibirovem v rozhovoru s Natalí Kočetkovou v r. 2004: „Средние века, во всяком случае, позднее западноевропейское Средневековье - это расцвет той культуры, которая мне нравится, которая мне кажется здоровой. Я говорю именно о культуре, а не о социальных установлениях. После этого началось некоторое беснование, которое до сих пор длится и не понятно куда заведет.“²⁵⁴

4.3 Paradox současné tvorby TK. Zpracování postmodernismu jako dominantního společenského diskurzu

Nekompromisní kritika postmodernismu spočívá u TK často v zesměšňování s ním související poststrukturalistické terminologie, jak jsme ukázali již v nakládání s pojmy simulakrum a dekonstrukce. Frekventovaný je postup „personifikace“, při které se z abstraktních slov stávají např. aktéři pouliční hádky: „Перцепция с дискурсом расплевались...“²⁵⁵ Autor nebuduje tedy svou izolovanou poetiku, nevyhledává neutrální slovní zásobu, aby s novými uměleckými strategiemi nepřišel do styku. Naopak své nesouhlasné stanovisko vyjadřuje z velké části pomocí jazyka právě toho myšlenkového paradigmatu, které se snaží popírat.

²⁵³ «Я не вещаю – я болтаю...» 1998 С. 16.

²⁵⁴ Поэт Тимур Кибиров: „Молодые не знают, что помимо Петросяна есть Зоценко“ 2006.

²⁵⁵ Стихи 539

Rozhořčení nad postmodernistickým rozkladem hierarchické struktury myšlení o světě, která vedla podle autora k bezbřehosti interpretačního pluralismu, mnohosti úhlů pohledu, kde žádný ze „smyslů“ textu není privilegovaný nad ostatními, Kibirov vložil do básně Ответ Ю. Ф. Гуголеву: „если верха просто нет / ... / Если низа нет вообще, / так, ризома, черт те что - / столько смыслов у вещей / сколько не сочтет никто! // Ведь тогда любая блядь / может смыслы сочинять.“²⁵⁶ Středověká představa o rozmístění nebe, země a pekla poskytuje tedy člověku smysluplnou existenci. Jako její opak ТК použil pojem G. Deleuze a F. Guattariho „rhizome“ označující nelineární typ estetických vztahů, jenž má podle těchto autorů nahradit tradiční typ kultury-stromu, který nesl významy vertikálního propojení mezi nebem a zemí, lineární jednosměrností rozvoje, přísného rozdělení na levé a pravé, vysoké a nízké, důležitosti významového středu atd.²⁵⁷ O několik veršů dále se v této básni Kibirov stylizuje do obrazu „nerudného“ staromilce se znaky národního patriotismu, aby tak podtrhl své provokativní oponování dobovému kulturnímu klimatu – trvání na myšlence, že díla mají mít jeden centrální smysl: „Если был бы я француз / или хоть, как ты, еврей, / может, я нашел бы вкус / в свистопляске этой всей. // Мне ж, поскольку осетин, / Смысл, пожалуйста, один!“²⁵⁸

Název Умничание nese báseň obviňující intelektuály dneška z přehlížení konkrétní lidské existence, kterou přináší postmodernistická představa světa jako textu, a tvrzení, že za pojmenováním se neskrývá žádný reálný základ: „Объекта эстетические свойства / в конце концов зависят от субъекта. / Субъект читает Деррида и Гройса / и погружен в проблемы интертекста. // Меж тем объект злосчастный остается / невидимым, безвидным, безобразным. / О, как он жаждет взгляда! Ноль эмоций, / внимания ноль в мозгу писчебумажном.“²⁵⁹ Propojením ústředního představitele západního poststrukturalismu J. Derridy s teoretikem Borisem Groysem, který jako jeden z prvních studoval ruský konceptualismus²⁶⁰, dává Kibirov najevo, že proudy v básni zastoupené těmito

²⁵⁶ Стихи 477

²⁵⁷ Ризома // Скоропанова 2000 С. 39-40.

²⁵⁸ Стихи 487

²⁵⁹ Стихи 375

²⁶⁰ Již v r. 1979 vyšla jeho stať Московский романтический концептуализм v pražském časopise А-Я.

osobnostmi jsou pro něj stejně nepřijatelné. Západoevropská i ruská varianta postmodernismu se Kibirovovi jeví jako nadbytečná, umělá kultura, na rozdíl od klasiky nenesoucí živý emocionální rozměr a nemající žádnou interakci s hmatatelným světem, který on tak pečlivě zvěčňuje např. ve svých inventarizujících soupisech.

Paradoxně si jeho nová tvorba přes celkové nepřijetí postmodernistické literatury zachovává postupy obecně přisuzované právě tomuto směru. Kibirov, stejně jako v rané fázi své tvorby, je úzce svázán s jazykem společnosti, která jej obklopuje. Integruje autoritativní kulturní jazyky své doby, využívá jejich „mocenský“ kapitál tím, že je zrcadlí na úrovni vyjadřovacích prostředků. Když odsuzuje a paroduje postmodernismus jako filozofický a umělecký fenomén, hovoří při tom *jeho* jazykem, je závislý na jeho terminologii. Postmodernistické řečové vzorce přejímá přitom jako vnější obal, do kterého promítá vlastní postoje, bez ohledu na jejich přesné původní významy.

Varuje před úpadkem ruštiny, žehrá na záplavu nekvalitní zábavy, ohlupující reklamu, avšak poangličtělý slang, názvy hollywoodských filmů, obchodní značky propagovaných výrobků tvoří významnou část lexikálního zázemí jeho textů; některé básně jsou složeny téměř výhradně z těchto elementů pop-kultury, čímž se přibližují k definici pojmu „центон“. Ani útoky na psychoanalýzu se neobejdou bez celé škály odborných výrazů, přitom je však Kibirov používá mimořádně povrchně (stejně jako poststrukturalistické pojmy), bez ambice na skutečné pochopení teoretických základů těchto vědních disciplín. Hlavní myšlenková linie, která se mnohokrát opakuje v nové tvorbě TK, spočívá v binární opozici, v níž proti sobě bojují protiklady „Logos“ a aktuální společenská situace, což je extrémním zjednodušením teorií postmodernistických filozofů.²⁶¹ Avšak vědomí běžného člověka, silně ovlivněné masmédií, vnímá postmodernismus často právě takto povrchně, ve zjednodušujících přehledných zkratkách. Lze dovodit, že Kibirov stále registruje a zrcadlí strukturu

²⁶¹ Jde o povrchní pochopení, navíc převádějící postmodernistické teorie do schématu dvojčlenného způsobu myšlení dobrý/špatný, které právě postmodernismus překonává. Kibirov mohl při jeho konstruování vycházet a čerpat lexikální zásobu ze znalosti např. takovýchto definic postmodernistických termínů: „Деконструкция направлена прежде всего против принципа «центрации», пронизывающего буквально все сферы умственной деятельности современного европейского человека. «Центр» организует «структурность структуры». ... Всевозможные виды «центризмов» обобщены Деррида в понятии «логоцентризм».“ Скоропанова 1999 С. 19.

kulturního vědomí svého současníka, konkrétně odraz postmodernismu v něm. Např. psychoanalýza dostává v komerční kultuře na jednu stranu značný prostor, ale zároveň je často vysmívána jako bezmocná pavěda a psychoterapeuti jsou ukazováni jako nenormální lidé, což zcela odpovídá pojetí a prostoru, který zaujímá tato oblast v jeho dílech.

I další formální postupy přejaté Kibirovem z konceptualismu, jako jsou slévání v rámci jednoho textu různých žargonů a stylistických rovin, časté pokleslé výjevy (přes všechno snění „о высоком и прекрасном“²⁶²), nejsou v nové tvorbě nijak vzácné. „Všežravá“ intertextualita vztahující se k celému spektru slovesnosti ruské a částečně světové, využívání jazykových a literárních odkazů jako vnější formy, se kterou lze libovolně nakládat, zůstávají stylovým rysem tvorby TK a stávají se dokonce předmětem autoreflexivního komentování. Kibirov deklaruje, jak se vyrovnal s jedním z rysů literární situace posledních desetiletí, ve které je podle něj těžké napsat cokoli nového a neotřelého. V básni Постмодернистское shrnuje svůj náhled na problematiku vztahu originality a druhotnosti v literatuře. Začíná líčením bezradnosti autora, který prožívá to, o čem již mnohokrát četl, a neví, jak se s tím umělecky vyrovnat: „Все сказано. Что уж тревожиться / и пыжиться все говорить! / Цитаты плодятся и множатся. / Все сказано - сколько ни ври. / Описано все, нарисовано. / Но что же нам делать, когда / нечаянно, необоснованно / в воде колыхнулась звезда! / ... / Внимательно и вразумительно / описано все. Но не так! / Не мной. Не тебе адресовано. / ... / Все сказано, все стилизовано. / Но это, дружок, не беда!“²⁶³ Závěr básně však přináší řešení. Kibirov přesně definuje své vlastní pojetí vztahu k otázce druhotnosti - poetiku, která spočívá v odmítnutí „banálního strachu z banality“. Jazykové stereotypy, obnošená klišé jsou znovu použita a dostávají nový významový náboj, který pramení z intimní citovosti konkrétního autorského „já“ – tak by bylo možno převyprávět obsah posledních dvou strof. Jejich obsah koresponduje s Epštejnovými interpretacemi Kibirovy poetiky jako náležející k postkonceptualistické „nové upřímnosti“.

²⁶² Báseň «О высоком и прекрасном...» // Стихи 371

²⁶³ Стихи 429

Kibirov v nové tvorbě rozkládá postmodernismus podobně jako v rané tvorbě sovětskou mytologií. Předznamenáním tohoto vývoje byly ohlasy na díla Prigova a Rubinštejna. Tvorba „tvrdých“ konceptualistů pro něj představovala stejný intertextuální zdroj jako jakékoli jiné literární texty. Sám Kibirov podporuje takovýto náhled na jeho tvorbu tím, že představuje postmodernistický diskurz jako dominantní, „agresivní“ prostředí, které diktuje závazný způsob vyjadřování v kulturní sféře. Báseň ze sbírky *Интимная лирика* pomocí argotismů podsvětí zobrazuje postmodernisty jako elitní skupinku intelektuálů, která se cítí nadřazená nad ostatní a vnucuje literárním nováčkům svou terminologii: „Мы говорим не дискурс, а дискурс! / И фраера не знающие фени, / трепещут и тушуются мгновенно / ... / И словно финка, острый гальский смысл, / попишет враз того, кто залупнется! / И хватит перьев, чтобы всех покоцать! / Фильтруй базар, фильтруй базар, малыш.“²⁶⁴ Citát z Blokovy poémy *Скифы* ukazuje na francouzskojazyčnost mnoha významných představitelů postmodernistické literární teorie. 16

Přímá analogie mezi sovětskou ideologií a postmodernismem je námětem básně ze sbírky *Шалтай-Болтай* pod názvem *Служители культа*. Popisuje se v ní návštěva V. Sorokina v televizní reality show. Jeho slova k účastníkům přirovnává Kibirov k projevu M. Gorkého na stavbě Bělomořského kanálu. Shoda mezi soudobým klišé „kultovní spisovatel“, používaném ve spojení se Sorokinem, a výrazem „kult osobnosti“ se Kibirovovi nezdá náhodná. Sovětská ideologie a postmodernismus pro něj představují stejnou jazykovou, myšlenkovou a estetickou „totalitu“. Sorokin, jehož jméno zastupuje, jak je u Kibirova obvyklé, postmodernismus jako celek, je v závěru básně vylíčen jako nová nedotknutelná modla, kterou v budoucnosti čeká dekonstrukce identická s tou, kterou prováděl soc-art se sovětským mýtem: „вот он, вот он снова. / Сюжет для будущих монументальных мозаик в метро / и для новых, грядущих / Комара и Меламида!“²⁶⁵ Reality show pak se ocitají na stejné úrovni jako monstrózní komunistický projekt, který si vyžádal mnoho lidských životů, čímž TK podtrhuje odlidštěnost takovýchto výstřelků masové zábavy dneška. Identičnost vlivu

²⁶⁴ Стихи 369

²⁶⁵ Стихи 588

sovětského a postmoderního diskurzu na kulturní vědomí je vyjádřena i ve sbírce Кара-Барас lapidární kontaminací komunistického hesla aktuální reklamou: „Да здравствует, братцы, / всемирная эпиляция!“²⁶⁶ Také dvojverší „К счастью, Орвелл ошибался. / К сожалению, Хаксли прав“²⁶⁷ načrtává analogii mezi těmito kulturními diskurzami tím, že jsou oba zastoupeny literárními antiutopiemi.

Zároveň se ukazuje, že Kibirovova ostrá kritika nejnovějšího dění v Rusku se neopírá ani v nejmenším o levicové politické stanovisko. Čistě politická problematika obecně ustupuje stranou po poslání Мише Айзенбергу z r. 1989, ve kterém se ironizovaly cíle perestrojky. Jediným politickým stanoviskem v pravém slova smyslu v díle ТК zůstává antisovětskost rané fáze jeho tvorby. S následným politickým vývojem Kibirov vyjadřuje pouze souhlas v nejobecnější rovině: „Лощеный финансист, / конечно, во сто крат милей, чем коммунист“.²⁶⁸

4.4 „Dekonstrukce dekonstrukce“ – překonání postmodernismu v díle Timura Kibirova

I když si ТК dává za cíl návrat k přímému autorskému slovu a chce zobrazovat svět bez postmodernistických interpretací, uplatňuje v nové tvorbě postmodernistický princip nedůvěry k metanaracím vůči samotnému postmodernismu. M. Berg v knize Литературократия tvrdí, že Timur Kibirov a Viktor Pelevin vyšli vstříc očekávání většinového čtenáře, zvyklého na pozici ruského spisovatele-ideologa tím, že se jim podařilo adaptovat nejradikálnější postmodernistické postupy k propagování svých postojů. Uvedení autoři zbavili tyto strategie jejich radikalismu, používají je v zredukované podobě, jež dokáže „постмодернистской деконструкции навязать культуртрегерский смысл“.²⁶⁹ V mnohém jdou ve stopách konceptualismu, avšak obracejí se k jiné referenční skupině, která chápe odlišně inovativnost a nepřijímá formální radikálnost. Jejich tvorba představuje podle M. Berga přechod ruského konceptualismu od dvojího

²⁶⁶ Кара-Барас С. 6.

²⁶⁷ Тамtéž

²⁶⁸ Игорю Померанцеву // Стихи 230

²⁶⁹ Берг 2000 С. 300.

kódování v duchu Leslie Fiedlera k překódování postmodernismu v kategoriích pozitivní ideologie. „Тематическое и контекстуальное сходство практик Кибирова и Пригова, Пелевина и Сорокина только подчеркивает как принципиально иной функциональный смысл многих приемов, по-разному применяемых старшими и младшими постмодернистами, так и разницу в структуре претекста, подвергаемого редукционистскому упрощению. Кибиров, в отличие от Пригова, деконструирует не только текст соцреализма, но и Пригова, точно также Пелевин деконструирует Сорокина, присваивая себе власть и поля массовой культуры, и зон функционирования радикальных практик.“²⁷⁰ Taková „dekonstrukce dekonstrukce“, jak M. Berg pojmenoval poetiku Kibirova a Pelevina, ústí v objevení řady kladných hodnot, což podle něj umožňuje považovat postmodernismus v dílech Kibirova a Pelevina za překonaný.

T. Pacharevová ve svém referátu na téma rozvoj forem „автометаописания“ v současné ruské poezii shledává podobnosti v poetice Kibirova a akméistů – dominantní tendence k uchování kulturní kontinuity se u něj zcela v duchu akméismu snoubí s rehabilitací skutečného života a jeho jednotlivých projevů a vyzvedáváním tradičních představ o dobru a zlu, o etických pravidlech. T. P. se domnívá, že pokud první generace tvůrců „семантической поэзии“ (tedy akméisté) vešla do dějin literatury jako ta, která překonala symbolismus, lze hovořit o Kibirovovi jako o autorovi, který překonal postmodernismus. „При этом векторы, по которым выстраивается это «преодоление» (этическая доминанта, пафос реабилитации земных ценностей, высокий ценностный статус культуры и установка на ее преэминентность) оказываются абсолютно идетичными.“

S akméismem Kibirova spojuje respekt k autoritě A. S. Puškina, který zůstává nadále stabilním opěrným bodem jeho poetiky a umožňuje mu poměřovat klasickým ideálem proměňující se kulturní a společenskou atmosféru, která jej obklopuje. Ve sbírce Нотации z r. 1999 najdeme autoreflexivní báseň-proklamací, jež na pomyslném žebříčku ruských básníků staví nejvýše opět Puškina: „Пастернак наделен вечным детством. / Вечным отрочеством – Маяковский. / Вечной женственностью – Блок и Белый. // А мужчина-то только один - / Александр

²⁷⁰ Berg 2000 S. 300-301.

Сергеевич Пушкин. / Это тост, Константин! / Где кружка?²⁷¹ Hierarchičnost struktury, podle které TK oceňuje tyto významné autory a v níž se maskulinní princip staví nad femininní, lze vyložit jako záměrnou provokaci vůči pluralismu a feministické variantě postmodernismu, dekonstruující opozici mužské / ženské, kde „mužské“ původně zaujímal privilegované postavení.²⁷² Poslední dvojverší je jakýmsi dodatkem v duchu „posezení s přáteli“, které bylo častým motivem Kibirovových послání k literárním kolegům. I tentokrát jde o výraz příslušnosti k literárnímu prostředí, konkrétně ke „kon'kovské škole“. Jedná se o ironickou mystifikaci, kterou stvořili básníci v mnohém si vzájemně nepodobní Kibirov, Michail Kukin a Konstantin Gadajev. Jednotícím prvkem by bylo možno nazvat směřování k celkové pozitivnosti v interpretaci světa, důraz na každodennost, bezprostřední emocionálnost slévající se s častými citacemi, vzhlížením k tradici Děržavina a Puškina, odmítání stereotypní představy o básníkovi-buřiči,²⁷³ který žije na okraji společnosti, upřednostnění obrazu básníka jako otce rodiny²⁷⁴, která se u TK výrazně projevila v cyklu Двадцать сонетов к Сапе Запоевой. Nejedná se o žádnou skutečnou literární školu, nýbrž pouze o, po určitou dobu v 2. polovině 90. let, spřátelené básníky, kteří vymysleli ironický název pro své neformální společenství podle tehdejšího společného místa bydliště.²⁷⁵ V citované básni Пастернак наделен вечным детством... je tedy rozklad myšlenkového konceptu

²⁷¹ Стихи 455

²⁷² „В этом смысле вся постмодернистская культура – «женская», она уходит от жестких оппозиций, несет в себе смысловую множественность, поливалентность...“ Скоропанова 2000 С. 56.

²⁷³ Andrej Anpilov v recenzi na novou knihu M. Kukina Коньковская школа (2005) píše: „Что характерно для этой школы? Поэзия - дитя свободы, праздности и лени. Как для Батюшкова, Языкова и Пушкина-лицеиста. Стихи - артистичные, обаятельные, открытые как мировой культуре, так и непосредственным впечатлениям. Лирический герой - обычный хороший (без демонизма и шестых чувств) человек, узнаваемый современник, изрядно образованный, наделенный литературным даром и чувствительностью. Примерно такой персонаж стал пропагандировать Тимур Кибиров в конце 1990-х («Леночка, будем мещанами...»). Это поэзия вновь обретенной «нормы» - адекватной реакции на постутопический мир, где всему вновь назначено свое место. Радостное - радует, абсурдное - ужасает, будущее - заботит. ... Не знаю, какая гроза грянула однажды над Коньковым... Но до сих пор некоторые стихи поэтов коньковской школы - остро отдают озоном. И то, что в XXI веке есть те, для кого дух поэзии пушкинской плеяды - не пустое слово, - греет.“ // <<http://nlobooks.ru/rus/magazines/nlo>>.

²⁷⁴ „... образ Державина, созданный им самим в «Евгению. Жизнь Званская», - с апофеозом семейных удовольствий, - оказывается неожиданно близок поэтам «коньковской школы».“ Федорова 1999 С. 31.

²⁷⁵ Připomeňme, že poslední částí sborníku Парафразис je роэма s autobiografickými rysy uprávčející o „putování“ otce s dcerou s názvem Возвращение из Шилькова в Коньково. Педагогическая поэма.

přejatého z postmodernismu završen přimknutím k básnickému společenství, jež svou tvorbou obhájí uměleckou kontinuitu a kladné životní naladění.

4.5 Literární postupy v novém období. Zvýšení významu autorské sebereflexe

Konstantní v tvorbě TK zůstává, jak jsme viděli na konci předcházející kapitoly, nepřijetí literárního romantizování vzpoury proti zavedenému řádu a odmítání zpochybňování ustálených norem chování. Kibirov oponuje estetické i obsahové stránce líčení básníka jako „psance“ mimo společenskou strukturu. V autoreflexivním Послании Ленке, kde byly tyto postoje nejjasněji vyjádřeny, se snoubila privátní autobiografie s literární problematikou. V novém období tvorby TK literární „antiromantismus“ i nadále vyjadřuje jeho životní filozofii, avšak autobiografické reálie jsou s ním spojovány méně. Autorská sebereflexe v současné tvorbě, v souladu se zmenšováním objemu básní, nabývá často podoby fejetonu ve verších. Díky realizaci na malém prostoru ve spojení s frekventovanými publicistickými ohlasy na aktuální literární a společenské události, Kibirovovy filologické úvahy nabývají až rysy epigramu s vypointovanou slovní hříčkou. Filologie s kritikou společenských poměrů se prolíná např. v básni o velikosti pouhých deseti veršů, která začíná narážkou na báseň Mariny Cvetajevové „Белье на речке полощут...“ (1918): „Вор и волк - / вас любила Марина. / Ну а я не люблю, пацаны. / ... / Мент и пес - / я б любил вас, ребята, / но так странно сложилось у нас / слишком часто менты вороваты, / звероваты собаки подчас.“²⁷⁶

Avšak celková intonace autorské výpovědi nesměruje ke kumulování významu obsaženého ve veršové jednotce, ke zpřesňování sdělení. Naopak zůstává hovorová, nedbalá, vycházející z jazyka, jež lze odposlouchat z okolní reality, který se v tvorbě TK propojuje s dědictvím literární tradice, s vytříbeným ovládnutím

²⁷⁶ Стихи 446-447

básnické formy: ta však pro něj není svazujícím pravidlem, nýbrž možností, již lze využít.²⁷⁷

Báseň ze druhé sbírky nového období Улица Островитянова (1999) přináší sebereflexi používaných jazykových prostředků: deklaruje uvolněné nakládání s citacemi ze všedního jazyka, poukazuje na „prázdnotu“ přebíraných útržků každodenních hovorů. Takové postupy připomínají Rubinštejnovy lístečkové katalogy, kde se reprodukuje jazyková schémata vytržená z hovorové ruštiny a tím se odhaluje prázdný prostor, absence smyslu skrytá za jejich stereotypností. Významnou roli při aktu listování katalogem mají u Rubinštejna přestávky, mlčení, stejně jako prázdné kartičky.²⁷⁸ Avšak u Kibirova tato básnická strategie rezignování na ambici psát originální texty a pohlcování konkrétních, bezprostředních řečových projevů má odrážet i živoucí emocionalitu v nich obsaženou: „Хорошо бы сложить стихи / исключительно из чепухи, / из совсем уж смешной ерунды, / из пустейшей словесной руды, // из пустот, из сплошных прорех, / из обмолвок счастливых тех, / что срываются с языка / у валяющих дурака - // чтоб угрюмому Хармсу назло / не разбили стихи стекло...“²⁷⁹ Poslední verš oponuje známému deníkovému zápisu D. Charmse, který se jím obdobně jako ТК в této básni snaží postihnout styl vlastní poezie: „Стихи надо писать так, что если бросить стихотворение в окно, то стекло разобьется.“

„Автометаописание“, které je možné považovat za druh „poezie o poezii“ vypovídající o textu samotného autora, se v současných sbírkách našeho autora rozpíná do ještě větší šířky než v předchozích dílech. V posledních třech odstavcích jsme rozebrali dvě krátké básně nové fáze tvorby cele věnované zařazení vlastní poetiky do dějin literárního vývoje. Dalším příkladem filologické úvahy ve verších

²⁷⁷ I zde narážíme na určitý paradox mezi proklamovanou kontinuitou s klasikou a použitými formálními prostředky. ТК často i v raném a středním období narušoval ideálnost použitého tradičního metra nepřesností rýmů. Důvody, které ho k tomu vedou, objasnil v rozhovoru s V. Kulletem: „Для меня к семидесятым годам хорошо написанные стихи ... они у меня вызывали омерзение. То есть это была такая фея Союза писателей. За ними не было жизни. ... Неточная рифмовка была одним из способов избавиться от поэтичности, от гладкости и от позы такого романтического поэта, который что-то вещает. Я не вещаю – я болтаю. Для меня до сих пор важно, что я перед своим читателем не важничаю. «Я не вещаю – я болтаю...» 1998 С. 12.

²⁷⁸ „Рубинштейн записывает свои тексты на карточках ... При этом постоянно возникают какие-то лингвистические конфузы, микродиалоги, конечная цель которых – выявить, что наши слова уже неизвестно что обозначают, а може быть, и ничего не обозначают...“ Эпштейн 2005 С. 143.

²⁷⁹ Стихи 414-415; Předposlední verš ukázkou se zdá být ještě jednou vzdálenou aluzí na filologizované pasáže Domku v Kolomně, konkrétně na verš, kde Puškin komentuje osudy ruského alexandrinu: „Но пудренной пиитике назло / Растрепан он свободною цензурой“.

může být báseň ze sbírky Юбилей лирического героя (2000), která v několika řádcích provádí versologickou analýzu a kritiku současného ruského básnictví. Výchozí premisu, podle které rozděluje básníky na „správné“ a „nesprávné“, přejímá TK opět od O. Mandelštama. Zatímco v poslání adresovaném M. Ajzenbergovi z r. 1989 Mandelštamův výrok sloužil morálnímu hodnocení tehdejších literátů období perestrojky a měl blízko k politické problematice, v roce 2000 čerpá TK ze svého akméistického vzoru inspiraci pro posuzování uměleckých kvalit kolegů-básníků: „Российские поэты / разделились / на две неравных группы - / большинство / убежденно, что рифма «обуян» / и «Франсуа» ошибочна, что надо / ее подправить - «Жан» или «Антуан»... // Иван. / Болван. / Стакан. / И хулиган.“²⁸⁰ Kibirov zde naráží na vzpomínku S. Lipkina na rozhovor s O. Mandelštamem, ve kterém si dovolil básníkovi opravit „nepřesný“ rým „Франсуа – обуян“ z „Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!...“ a navrhl vyměnit první slovo za „Антуан“ nebo „Жан“, za což mu „Osip Emiljevič nemilosrdně vynadal“.²⁸¹ Dojem, že čteme spíše literární esej než báseň, podporuje také použitý volný verš. Téma navíc koresponduje s komentářem aplikace nepřesných rýmů ve vlastních verších z rozhovoru s V. Kullem (viz pozn. 277), kde TK vyjádřil nelibost nad „dokonale“ psanými verši.

V Улица Островитянова (1999) se TK staví na místo literárního historika zkoumajícího sama sebe a dovolí nám malé nahlédnutí do předpublikační fáze své tvorby, která skončila přibližně v polovině 80. let, a o níž čtenář zatím věděl z poémy Солнцедар a Литературная секция pouze to, že v raném mládí básník obdivoval a napodoboval A. Bloka a další symbolisty. Nyní Kibirov cituje vlastní báseň z r. 1982, která se tak zároveň stala jeho nejranějším uceleným textem, který máme k dispozici: „«... Потому-то, быть может, / и не видим мы Бога, / а только свое отраженье. / Надо все потушить. / Только стоит ли Он / погруженье во тьму?» // Вот такие вот пошлости / я писал семнадцать лет назад.“²⁸²

Autorská reflexe nikdy nefungovala v tvorbě TK jako pouhý doplněk či nadstavbová vrstva textu, nebyla formální hříčkou, nýbrž organickou součástí autorského lyrického „já“. Zcela v duchu „nové upřímnosti“ se Kibirov vrací k přímé

²⁸⁰ Стихи 554

²⁸¹ Новиков 2001 С. 70.

²⁸² Стихи 414

individuální výpovědi, ale nemůže ji realizovat bez sebeironie, bez „spikleneckého pomrkávání“ na čtenáře, které naznačuje autorovo povědomí o tom, že taková bezprostřednost je v současné literatuře v podstatě nemožná. Tomuto kolísání stupně pohrouženosti autora do textu slouží do značné míry i filologická stránka lyrického subjektu, jež poskytuje Kibirovovi možnost odcizovat se na okamžik svému dílu, podívat se na něj zvnějšku. Pozice autora stojícího mimo text se projevuje i v hravém odtržení autorského „já“ od literárněvědné kategorie „лирический герой“ např. na konci titulní básně sbírky Юбилей лирического героя, kde se autor „rozdvouje“: „себе писать с темна и до утра: / «... / Ну, будь здоров, лирический герой! / Геройствуй помаленечку, дружок, / и с Божьей помощью мы свой отбудем срок.»“²⁸³

Frekvence sebekomentujících textů a především to, že za hlavní motiv nejnovějších sborníků TK je možné považovat jeho vymezování se vůči aktuální kulturně-sociální situaci, reprezentované v Kibirovových textech ze značné části postmodernismem jako literárním směrem, dovolují konstatovat, že filologická reflexe jako jeden ze základních funkčních prvků Kibirovovy poetiky nabývá v jeho tvorbě na stále větším významu. Oproti ranějším dílům narůstá množství literárněvědných faktů a odborného vyjadřování. Kibirovův text vtahuje do sebe i oblast časopisecké kritiky a akademické filologie, využívá jejich pojmů a prostředků. Čerpá z (pro běžného čtenáře) těžko dostupných poznatků literární vědy, jak jsme mohli sledovat na básni, jejíž pochopení plně závisí na jednom konkrétním údaji ze sekundární „literatury o literatuře“, pojednávající o tvorbě O. Mandelštama, „Российские поэты...“. TK ale zároveň, jak jsme již naznačili, napodobuje metajazyk literární vědy jako specifický diskurz, jehož schematičnost se snaží odhalit. Přebírá jeho klišé, mnohokrát opakované obraty a rozšířené citáty, které se vyskytují v odborných pracích, což opět jde ruku v ruce s parodováním terminologie a postupů literárního postmodernismu. Právě ve sbírce Intimní lyrika, kde rázně nastoupil motiv kritiky postmodernismu, se zároveň objevil typický rys filologického textu: sborník je zakončen Seznamem použité literatury v abecedním pořádku, kde jsou knihy zapsány ve správné podobě odborného bibliografického zápisu. Do seznamu autor zařadil i dvě své předcházející knihy. Jako záměrná ironie se pak

²⁸³ Стихи 549

jeví umístění sbírky dětské básničky A. Barto „Было у бабушки сорок внучат“ mezi práce R. Barthes a M. M. Bachtina, což sám autor potvrzuje závěrečným odstavcem své předmluvy k této sbírce, který adresuje seznam literatury „неутомимым исследователям проблем интертекстуальности“.²⁸⁴ Taková sarkastická poznámka může směřovat jak k postmodernismu, pro který je intertextualita základním termínem, ale také konkrétněji ke kritikům a teoretikům, kteří se zabývají dílem TK.

4.6 Filologie jako terč kritiky i zdroj vyjadřovacích prostředků

Ve sbírce následující po provokativní Интимной лирике, Улица Островитянова, autor zařadil text složený pouze z ironické stylizace autorské výpovědi jako vědeckého výkladu na téma role spisovatele ve společnosti a z doslovné citace, která je - podobně jak tomu bývá v odborných pojednáních - vymezena uvozovkami. Kontrast mezi strohostí filologických formulací a citovanou dětskou básničkou Korněje Ivanoviče Čukovského vytváří komický efekt, parodii na literární teorii: „Все-таки лучше всего / социальная роль литератора / (в частности лирика) / отражена / в басне Ивана Андреича / «Слон и моська». // Но и в нижецитируемом / произведении Корнея Иваныча / образ писателя также весьма убедителен, / равно как и образ читателя: // «Взял барашек / карандашик, / взял и написал: / „Я мемека, я бебека...“²⁸⁵

Metajazyk literární vědy dostal největší prostor ve dvou posledních sbírkách TK Шалтай-Болтай (2002) a Кара-Барас (2002 - 2005). Titulní báseň první z nich – Шалтай-Болтай - aplikuje „analytické metody“ společenských věd a příslušné jazykové vzorce na stejnojmennou dětskou básničku přeloženou z angličtiny Samuilem Maršakem (Humpty Dumpty) a na úryvky z ruských pohádek (Курочка ряба apod.), což vede k absurdnímu vyznění reprodukováných jazykových šablon vědeckých statí: „его били-били – не разбили / дед и баба / (т. е. всякие объективные / социально-политические / и социокультурные / тяготы и

²⁸⁴ Стихи 358

²⁸⁵ Стихи 442

лишения)²⁸⁶ Ve sbírce najdeme i pokračování této básně pod názvem АВ ОВО, kde kumulace vědeckých termínů dosahuje ještě většího stupně: „Ну, во первых - / пластическая завершенность / и совершенность, / идеальность самой его формы / и формальность, / рациональность сего аполлонического / идеала / ... / И то, что сидел не где-нибудь, / а на стене, / которая, в свою очередь, / знаменует не только урбанистичность, / но и вообще / всякое разграничение, / структурность, если хотите, / членораздельность.“²⁸⁷ Tato zesměšňující hra na literární rozbor dětské říkanky je dalším poukazem na nespokojenost Kibirova se stavem současné kultury, jejíž postupy při hledání významů literárních děl mu připadají bezzubé.

Výpad proti aktuální praxi společenských věd přináší též jiná báseň sbírky Шалтай-Болтай, jejíž text je vystavěn na biblickém motivu rozhovoru Piláta Pontského s Ježíšem a klade si základní otázku „Co je pravda?“. Ta by podle TK neměla být chápána jen v rétorické poloze, přestože nestojí v centru zájmu dnešních humanitních studií. Tato jsou opět v textu zastoupena odpovídajícím frazeologismem vědeckých konferencí: „... вопрос это не риторический, // хоть давно он уже не стоит на повестке / очередного симпозиума / культурного нашего сообщества.“²⁸⁸ Celá sbírka je zakončena melancholicky laděným citátem, který čtenáře přenáší do vzpomínek na autorovo nejtěplejší dětství: „Была такая песенка / во времена Хрущева, / в моем детсадовском детстве // «... Ветка чуть качается, / Песня не кончается / Это с нами скворушка / До весны прощается // Это с нами скворушка / До весны прощается».“²⁸⁹ Dětskost v současné Kibirovově tvorbě má symbolizovat čistotu a naivitu ve vnímání světa i literárních děl a plnit roli „bezprostředního vidění“ postaveného proti filologickým interpretacím zatíženým příliš umrtvujícími - z hlediska autora nepotřebnými - teoriemi a názvoslovím, jež nevedou k poznání „pravdy“ o světě. Povšimněme si, že jsou to právě jednoduché říkanky pro děti, jež nesou v nejnovějších dvou sbornících autorovo krédo. V předcházejících dílech nového období naopak bylo vyznání často vloženo do „filologické eseje“ ve verších založené na autorově solidní literárně-teoretické erudici – ve výše rozebraných básních „Хорошо бы сложить стихи...“, „Вор и

²⁸⁶ Стихи 571

²⁸⁷ Стихи 588-589

²⁸⁸ Стихи 592

²⁸⁹ Стихи 594

и волк...“ atd. Tyto však nenesou význam posměšné polemiky s literárně-vědeckým a postmodernistickým diskurzem.

Objevuje se tu tedy dvojí přístup k filologii jako takové, rozsáhlé čerpání z jejích poznatků v rámci autorské sebereflexe i zpochybňování jejích metod (především těch, které podle autora souvisejí s teorií a praxí poststrukturalismu a dekonstruktivismu), což je jeden z mnoha paradoxů tvorby TK. Autorská sebereflexe vyjádřená skrze slovesnost pro děti souvisí s „právem“ autora na filologickou nepřesnost a hravost, jež uplatnil již v autorizovaném komentáři poémy Лесная школа Утраченные аллюзии a navazuje také na nostalgickou variantu soc-artu jeho rané tvorby, ve které sovětské realie, včetně politických, vystupovaly zhusta obklopené sentimentální aureolou vzpomínek na dětství, v roli atributů hořkosladké nenávratnosti uplynulého času a jeho snové nedosažitelnosti.²⁹⁰

Nejnovější sbírka Кара-Барас pokračuje ve stejné poetické tendenci. Samotné tituly básní v ní napodobují svou strukturou názvy akademických textů. Např. báseň „К вопросу о ЕДИНСТВЕ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ. Тезисы.“ obsahově navazuje na pochybnosti Kibirova o smysluplnosti jednostranných snah po formální originalitě, což dále vyúsťuje v kritiku literárních současníků. Literárněvědný metajazyk se mísí s předškoláckou posměšnou rýmovačkou, jejíž jízlivost činí z oblasti dětství znovu oporu autorské názorové pozice: „Днесь в плане выражения - / большие достижения. / но в плане содержания / заметны ухудшения / ... / Тут частушка будет кстати, / слышанная в детском саде - // «Сидит Ваня на крыльце / с выражением на лице. / Выражает то лицо, / чем садятся на крыльцо!»“.²⁹¹

Báseň, podle níž se celá sbírka jmenuje, КАРА-БАРАС! (ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА), je skutečně pokusem o převyprávění či nový výklad známého textu. Jedná se o v Rusku všeobecně známou dětskou báseň „Мойдодыр“ К. И. Чуковскогоho, jejíž téma nabádající k čistotnosti Kibirov aplikuje na současnou společenskou situaci, kterou chce „očistit“ od

²⁹⁰ „Советское здесь /v básni Т. Кибирова – Pozn. К. К./, собственно, перестает быть особенно советским и становится, как уже было сказано, по преимуществу детским: салат оливье и, допустим, Красный Кремль равноправно выступают только как единицы приватного мифа, как знаки домашности, но попробуй еще найти другую культуру, где резиденция Власти могла бы стать знаком домашности.“ Курицын 2000 С. 102.

²⁹¹ Кара-Барас С. 3-4.

„nihilistů“ a vyzývá, jak jsme rozebrali již výše, ke směřování k „zářivé Kráse a čisté Pravdě“. Toto vážně míněné sdělení básně je zdvojeno parodickou imitací kritického výkladu vlastního textu za použití celého filologického „arzenálu“. I v nové tvorbě přetrvává charakteristický postup TK, kdy upřímnost je doprovázena sebeironií - zde vyjádřenou nápodobou „vědeckého“ rozboru sebe sama: „Я за свечку, / (в смысле приобщения к ортодоксальной / церковности) / Свечка - в печку! / Я за книжку, / (в смысле возлагания надежд на светскую / гуманитарную культуру) / Та - бежать / И в припрыжку / Под кровать! / (то есть – современная культура оказалась / подчинена не высокой духовности, коей взыскует / лирический герой, а низменным страстям, / символизируемым кроватью как ложем страсти...“²⁹²

Při využívání metajazyka a poznatků literárněvědné analýzy nejednou jeho prvky figurují jako čistě vnější jazykové formy. Kibirov tyto vyjadřovací mechanismy na mnoha místech přehrává pouze na lexikální úrovni, bez vztahu k jejich obsahu, což potvrzuje paradoxní přítomnost konceptualistické formální stránky v jeho současné tvorbě, která i nadále „mluví“ jazyky a žargony své doby. Takový postup se vyskytl občas již i v dřívějších dílech, např. v poslání Л. С. Рубинштейну se jména významných představitelů literární vědy a filologizované poezie (L. Losev) sdružují do verše podle zákonitostí rytmizovaného říkadla: „Лотман, Лотман, Лосев, Лосев / де Соссюр и Леви-Строс! / Вы хлебнули б, мудочесы, / полной гибели всерьез!“²⁹³ V básni КАРА-БАРАС!... najdeme Kibirovovu poznámku, která takový přístup ke jménům slavných teoretiků odhaluje přímo v rámci textu: „Гностицизм / За солипсизмом, / Солипсизм / За атеизмом, / Атеизм / За гностицизмом, / Деррида / за М. Фуко / (Деррида здесь помещен более для шутки, / М. Фуко – более для рифмы)“.²⁹⁴ V předchozím textu jsme rozebrali tvrzení Michaila Berga, že jsou to právě Timur Kibirov a Viktor Pelevin, kdo provedl „dekonstrukci dekonstrukce“ a kterým se podařilo vstřebat elementy postmodernismu tak, aby sloužily tradičním tvůrčím cílům. Srovnáme-li poslední příklad z nejnovější tvorby TK, který si pohrává se jmény osobností

²⁹² Кара-Барас С.13.

²⁹³ Стихи 815; Завěреčný verš cituje báseň - tvůrčí sebereflexi В. Pasternaka „О, знал бы я, что так бывает“. Ukázkou by bylo možné vyložit jako opozici „správné“, přirozené filologie související se „skutečným“ životem a nesprávné, příliš teoretické.

²⁹⁴ Кара-Барас С.14.

postmodernismu, s úryvkem z nové knihy V. Pelevina Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда (2003) „Как-то раз восьмого марта / Бодрияр Соссюр у Барта.“, musíme skutečně konstatovat podobnost postupu u obou autorů.²⁹⁵

4.7 Sbíрка Amour, exil... - překvapivé narůstání postmodernistických postupů

Zvláštní místo v nové tvorbě TK zaujímá kniha „Amour, exil...“ (1999), která se liší svým syžetem od ostatních nových sbírek – přináší milostnou lyriku, jež je ale zároveň další podobou vstřebávání filologického paradigmatu. Samotný název knihy zadává téma sjednocující všechny v ní obsažené básně. V líčení vztahu mezi lyrickým hrdinou Kibirovovy sbírky a jeho láskou se objevuje paralela se vztahem A. S. Puškina a jeho ženy Natálie Gončarovové. Shoduje se křestní jméno hrdinky a mnoho dalších podrobností, jak píše ve své stati Тимур из пушкинской команды А. Нёмзер: „Мало того, что зовут ее Натальей (похоже, еще Николаевной), мало того, что соединиться с возлюбленным не хочет (отказ Гончаровой при первом сватовстве и традиционно приписываемая ей «холодность» в браке), так еще глазки у нее косят...“.²⁹⁶ TK tedy staví svou sbírku na motivu z Puškinovy biografie, jenž je nedílnou součástí jak literárněvědných studií o něm, tak celkového Puškinova mýtu v ruském kulturním vědomí. První předzvěstí tohoto přístupu je báseň uzavírající sborník Улица Островитянова (1999) „Историко-литературный триптих“, která hravě nakládá s událostmi kolem Puškinova souboje a smrti, zrcadlí stereotypní slovní obraty a úvahy o „vině“ či „nevině“ všech zúčastněných: „Будет нам мертвец уже - / закатилось наше все / ... / Виновата ли ты, виновата ли ты? / Может, Пушкин во всем виноват? / Ты скажи, Натали, расскажи, Натали, / чем же люб тебе кавалергард?“²⁹⁷

²⁹⁵ Пелевин В. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: Избранные произведения. М.: Изд-во Эксмо, 2003. С. 293.

²⁹⁶ Стихи 31

²⁹⁷ Стихи 426

Z Kibirovovy milostné lyriky zde zcela vypadávají autobiografické podrobnosti, které dříve dovolovaly do značné míry identifikovat lyrického hrdinu s autorem. Námět neopřetované lásky k „Nataše“ je vybudován na přejatém konceptu, ustáleném vzorci interpretování literární tradice. Navíc tato postava je uzavřena do jakéhosi izolovaného literárního světa – sama je filoložkou, zajímají ji pouze poezie a básníci, posuzuje (kriticky) verše lyrického hrdiny a její charakteristiky vyplývají pouze z literárních prototypů: „И Пушкин мой, и Баратынский твой, / стоят, волнуясь, за моей спиной. / ... / Поймы же ты, филолог милый мой, / в моем лице идет в последний бой // Российская поэзия сама - / мы с ней должны свести тебя с ума.“²⁹⁸ Námět neopřetované lásky k ní nabývá mnoha podob, které jsou určitým katalogem možných literárních zpracování tohoto motivu a rekapitulací klišé milostné lyriky. Velké množství citátů odkazuje jak ke klasice - Puškinovi, Lermotovovi, Ťutčevovi, Baratynskému, tak k autorům 20. století (Brjusov, Pasternak, Mandelštam) a současníkům (Prigov, Gandlevskij). Intertextuální (citáty či aluze) často stojí na začátku básně, čímž napovídají, podle jakého klíče má být čtena např. „Я вас любил. Люблю. И буду впредь.“²⁹⁹ Intertextuální přejímání se týká i žánrových forem, např. Жестокий романс, Заявка на исследование, která je napsána ve formě sonetu, a dokonce Дразнилка využívající dětský folklór. Nahlížení jediného tématu z různých stran se projevuje i v zeměpisné různorodosti, kterou odrážejí již názvy jednotlivých básní - Русская песня, Неаполитанская песенка, Малороссийская песня, Французская песня.

Lyričnost autorského sdělení v této sbírce vyrůstá, jak je pro ТК charakteristické, z přejatých elementů, z „cizího slova“. Ale „kulturologická“ poetika této sbírky založená na napodobování již hotových literárních modelů (motivů a stylů), připomínajícím procvičování se v literárních stylizacích na dané téma, podpořená odklonem od autobiografičnosti, může být dalším důkazem překvapivého růstu významu konceptuálních postupů v nové tvorbě ТК. Tato stoupající tendence vytváří překvapivý kontrast s centrální myšlenkou sbírek počínaje Интимной лирикой, s Kibirovovým pokusem „překonat postmodernismus“.

²⁹⁸ Стихи 515-516

²⁹⁹ Стихи 500

I v *Amour, exile...*, jinak přinášející „přestávku“ v dehonestaci jeho idejí a představitelů, Kibirov prohlašuje svou připravenost vyjadřovat pocity nejbanálnějšími slovy „navzdory“ postmoderní epoše: „что я люблю Вас так, мой юный друг, / как сорок тысяч Гамлетов, как сотни / Отелли (или Отеллов?) ... // И разуму, и вкусу вопреки, / наперекор Умберто Эко снова / я к вам пишу нелепые стихи...“³⁰⁰ Postmodernismus je zde personifikován teoretikem a spisovatelem U. Ecem. Narážka směřuje k jeho poznámkám k románu *Jméno růže*, kde napsal, že postmoderní autor je v situaci intelektuála, který má vyznat lásku neobyčejně vzdělané ženě. Vzhledem k tlaku minulosti, všeho, co bylo řečeno a napsáno před nimi, který si oba - zastupují pozici autora a recipienta - uvědomují a nemohou ignorovat, neumožňuje intelektuálovi vyznat lásku prostě a bezprostředně, nýbrž se musí odvolat na nějaký pretext, říci: „Miluji tě, jak by řekl...“. Kibirov by se chtěl zbavit těchto uvozovek, vyznávat lásku bez postmodernistických podtextů. Avšak zároveň v úvodní básni *Amour, exile...*, jež uvádí čtenáře do nového milostného tématu, Kibirov autoreflexivně poznamenává: „Тут уж не Блок – это Пригов скорее / Помнишь ли – «Данте с Петраркою своею, / Рильке с любимой Лоркой своею»?“³⁰¹, což je možné vykládat jako přiznání literární podstaty hrdinky, stejně jako poukaz na konceptualistický charakter jeho nakládání s jazykovým a literárním materiálem, pro který je ostatně dekonstrukce diskurzu ruské klasiky, především Puškina, typická.

4.8 ЛУЗЕР VS ЮЗЕР: báseň seberekapitulace

4.8.1 Znásobená filologická sebereflexe - téma „Nataši“

Motiv milostného vzplanutí k „Nataše“ se od sbírky *Amour, exile...*, která je mu plně věnovaná, prolíná jako vedlejší linie všemi třemi následujícími sborníky. V poémě *ЛУЗЕР VS ЮЗЕР* (2006) se toto téma vrací - syžetové linii Nataši odpovídá velké množství citátů z Puškina, na kterých je báseň vystavěna - avšak již v podobě reakce na ohlasy, které vyvolalo v odborných kruzích a v části laické

³⁰⁰ Стихи 500

³⁰¹ Стихи 490

veřejnosti. Text představuje odpověď autora na literárněvědné analýzy i na komentáře v internetových diskusích. Za tím účelem je stylizován jako rozloučení s lyrickou hrdinkou.

V poměrně rozsáhlé předmluvě autor přiznává, že „Nataša“ je mystifikací, postavou bez reálné předlohy. Nejde však o vážně míněné sebeodhalení, nýbrž o ironizování nad debatami uživatelů ruské verze internetového diskusního serveru LiveJournal pátrajících po „skutečné“ identitě postavy. Již název naznačuje spor mezi „юзерем“ - tedy účastníkem diskusí na „Живом Журнале“ - a „лузерем“, což je další podoba autorovy stylizace do „neúspěšného“ milovníka. První řádky poémy potvrzují autorův záměr: „У моей у любимой столько фрэндов, / столько в ЖЖ фрэндов!“³⁰² a naznačují, že se cítí nad internetové rozpravu na toto téma povznesený: „И с ними соперничать я не готов - / увы мне! – совсем не готов. / ... / ... потому что мне запахло, / запахло, как ни странно, мне! / Так Ахиллу участвовать тяжело / в лягушачье-мышьиной войне!“³⁰³ Název i celá báseň reprodukuje - v souladu se sklonem TK vstřebávat stále nové projevy aktuální jazykové reality - žargon internetové komunity s jeho charakteristickými výrazy přejatými z angličtiny.

Stejně tak předmluva poémy, sarkasticky se vyjadřující ke kapitole s názvem „Индивидуальность в культурном контексте и «дважды литературный» герой (по материалам книги стихов Т. Кибирова «Amour, exil...»)“ z dizertační práce D. Bagrecova,³⁰⁴ v níž shromáždil argumenty proti reálnosti postavy „Nataši“, využívá formální prostředky vědeckého pojednání, např. odkaz v závorce: „Впрочем, после того как Д. Н. Багрецов в своей диссертации («Тимур Кибиров – интертекст и творческая индивидуальность». Екатеринбург, 2005) убедительно доказал, что лирическая героиня моих стихов «является чисто литературным персонажем, не имеющим живого прототипа», изящная мистификация потеряла всякий смысл. Поэтому публикуемая подборка стихов кроме всего прочего является еще и прощанием с этой забавной, но уж очень

³⁰² Кибиров Т. ЛУЗЕР VS ЮЗЕР. 2006 // tisková verze uveřejněná na internetové adrese <<http://www.stengazeta.net>>. С. 2.

³⁰³ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 2.

³⁰⁴ Багрецов 2005 С. 161-169.

затянувшейся литературной игрой.³⁰⁵ Kibirov se vysmívá všem, kteří se zabývali v poslední době otázkou, zda je „Nataša“ skutečná žena či literární postava. Důkazem, že citovaný úryvek předmluvy není míněn vážně, může být i to, že na „literárnost“ své postavy poukazoval v lehce rozšifrovatelných náznacích sám autor již v *Amour, exil...*: např. „Виртуально блаженство мое, Натуль, /.../ Виртуальна ты. Актуален страх.“³⁰⁶ „Nataša“ tak nikdy nebyla nějakou důslednou literární mystifikací. Proto je zřejmé, že tvrzení TK v předmluvě, že po „přesvědčivém odhalení“ její literární podstaty v dizertaci D. Bagrecova ztratila „mystifikace“ smysl, je ironií, upozorňující na nadbytečnost takového dokazování.

Autorská sebereflexe TK v ЛУЗЕР VS ЮЗЕР přidává k sebeinterpretaci a zařazování se do literární tradice a současnosti navíc zrcadlení konkrétních kritických ohlasů a filologických rozborů vlastního díla, jejichž téma – je hrdinka biografickou či literární postavou? – se stává osou, konceptem celé poémy. „Přiznání“, že jde pouze o literární hru, se v díle mnohokrát opakuje v nejrůznějších variacích odrážejících filologickou erudici autora: „Вопрос меж тем не только половой, / скорее фи-ло-ло-ги-ческий! Судьей / Нам будет не Приап, а Мусарет.“³⁰⁷ Jména antických bohů v posledním verši nesou mnoho literárněvědných a kulturních významů. Priápos³⁰⁸ v ruské poezii 19. st. figuroval jako znak odkazující k poklesle erotické tematice. U Kibirova jeho přízemně tělesné konotace zastupují „biografičnost“, reálnost „Nataši“, zatímco „Мусарет“³⁰⁹ vyvolává asociace s vysokým modernismem, jaký představovalo např. stejnojmenné symbolistické nakladatelství. Protiklad tělesnosti „Приапа“ a aureoly elitní kulturnosti „Мусарета“ použil TK pro projekci napětí mezi biografičností a fiktivností (literární podstatou) „Nataši“. Tato jména jsou užívána i v současném literárním dění, jehož kontext Kibirov s oblibou zpracovává. Snad se tu ozývá i fakt, že v r. 2001 vyšel erotický román V. Širokova Шутка Приапа, a to, že „Мусарет“ figuruje jako název fondu na podporu současné ruské kultury a slovesnosti. Stejně schéma protikladu opravdového milostného prožitku a jeho literárního zpracování,

³⁰⁵ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 2.

³⁰⁶ Стихи 529

³⁰⁷ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 5.

³⁰⁸ Ve starém Řecku a Římě božstvo plodnosti, které bylo různým antickým básníkům podnětem k sepsání epigramů, namnoze lascivního obsahu, jež se dochovaly ve sbírce Priápeia.

³⁰⁹ Jedno z jmen Apollóna, Músagetés, v překladu „vůdce Múz“.

který má být v poémě objasněn, Kibirov na jiném místě znovu buduje s použitím filologického metajazyka vztahujícího se k dílu A. S. Puškina: „Не роман, а роман в стихах, / вот и все, что стряслось между нами! / И со всеми своими стихами / я остался, где был, - в дураках! // Получай же последний стишок, / как тебя я любил, дружок. // Только с дьявольской этою разницей / ... / наступает пора разобраться!“³¹⁰ Ve čtvrté části poémy s názvem По мотивам Карабчиевского³¹¹ se ještě jednou popírá reálnost existence Nataši přirovnáním k poznatkům ze života a díla V. Маяковского: „Да, я любил тебя, как Маяковский, / только совсем не как Лилечку Брик! // Как Маяковский Советскую власть-“³¹²

Již v předcházející tvorbě, např. в Литературной секции (1990) najdeme zmínky o kritických analýzách jeho díla, ale tehdy ještě nedocházelo ke zpracování, vtažení myšlenek, které obsahovaly, do textu, a předstupují spíše v podobě reálií všedního života básníka. Jsou spojeny hlavně s osobním motivem hledání místa ve společnosti a s praktickou stránkou literární tvorby. Stejně tak vzpomínky na hledání uměleckého výrazu v raném mládí, na inspiraci A. Блокem, již jsme se dotkli při rozboru básně Литературная секция, nelze oddělit od reálné biografie ТК. „Стыдно... «Здрате! Вы кто по профессии?» - / «Я? Поэт!» - «Ах, поэт...» - «Да, поэт! / Не читали? Я, в общем известный / и талантливый, кстати...» - «Да нет, // не читал» - «А вот Тоддес в последнем / „Роднике“...»³¹³ Zde ТК zmiňuje rozbor posláni Л. С. Рубинштейну z pera Е. Toddese. Tento byl pořízen v průběhu vyšetřování šéfredaktora Atmody А. Grigorjeva, který, jak jsme již zmiňovali, umožnil v r. 1989 zveřejnění úryvků Kibirovova posláni. Toddes dokázal ve svém „posudku“ umělecký charakter použití vulgární slovní zásoby v tomto díle. Jeho práce byla záhy po svém vzniku otištěna в časopise Rodnik.³¹⁴

Otázka, zda použití tabuizované slovní zásoby má své opodstatnění в díle ТК, byla často nastolována publicisty a teoretiky zejména в první polovině 90. let.³¹⁵

³¹⁰ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 3.

³¹¹ Jedná se о парážku на „filologický román“ J. Karabčijevského Воскресение Маяковского, který vyšel в Moskvě в r. 1990.

³¹² ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 4.

³¹³ Литературная секция // Стихи 166

³¹⁴ Золотоносов 1991. № 5. С. 78-81.

³¹⁵ Např. А. Zogin в doslovu ke sborníku Личное дело № cituje úryvek z poémy Песни стиляги (1986) „Отвечал человеческий фактор. / И такое он стал городить, / Что из чувства врожденного такта / Я его не смогу повторить.“ а připojuje к němu komentář: „Надо сказать, что

filologa Grigorije Daševského³¹⁹. Ve sbírce *Интимная лирика* je zván na návštěvu k autobiografickému hrdinovi básně *Что «симулякр»?...* : „Дашевский Гриша, приходи в субботу, / так просто – позлословить, подурить“³²⁰, zatímco v předmluvě k *ЛУЗЕР VS ЮЗЕР Kibirov* použil jeho interpretaci milostného motivu neopřetované lásky k „Nataše“ jako tu „správnou“: „... в итоге я ... написал тексты вполне для меня традиционные, то есть выразил «сварливый старческий задор» и «укоризну изменяющей жизни» в форме любовных посланий некоей жестокосердной красавице, являющейся на самом деле, по тонкому замечанию Григория Дашевского, аллегорией этой самой жизни.“³²¹

Avšak motiv nedůvěry k prostředí akademické literární vědy častý v předchozích sbírkách se objevuje i v této poémě. Začíná zmiňovaným ironickým výpadem vůči konkrétní pasáži z dizertace věnované tvorbě TK a pokračuje v páté strofě poémy, kde je vyjadřován čistě filologickými jazykovými prostředky a motivy: „Так слону Якобсона на биофак / бесполезно – увы – поступать! / Разве что мэнээсы – и только так! - / его труп соберутся разъять.“³²² Toto čtyřverší obsahuje narážku na příběh z biografie V. Nabokova. Když se Nabokov ucházel v r. 1957 o místo profesora literatury na Harvardské univerzitě, měl R. Jakobson vyjádřit svůj nesouhlas s jeho přijetím slovy: „Gentlemen, even if one allows that he is an important writer, are we next to invite an elephant to be Professor of Zoology?“³²³ Častým opakováním se z této příhody stal jakýsi literárněvědný aforismus či klišé. Jeho využitím Kibirov napodobuje ustálené a povrchní postupy z oblasti interpretace literatury, ale zároveň vnáší i téma procesu prolínání filologické reflexe a umělecké tvorby, které je mimořádně významné pro jeho poetiku.³²⁴ Dále tu figuruje pojem z praxe ruského univerzitního života „младший научный сотрудник“. Odborní asistenti podle Kibirova jsou schopní pouze rozložit jeho dílo na neživé prvky, což vyplývá z posledního verše strofy parafrázujícího Puškinovo drama *Mozart a Salieri*, kde postava Salieriho říká: „...Звуки умертвив, / Музыку я разъял, как труп...“.

³¹⁹ Naroděn 1964

³²⁰ Стихи 370

³²¹ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 2.

³²² ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 3.

³²³ Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years. London: Vintage, 1993, P. 303.

³²⁴ Tento příběh zmiňuje i T. Pacharevová ve své stati *Развитие форм автометаописания в современной русской поэзии*: „Заносчивая выходка Якобсона по поводу набоковских попыток читать лекции по истории литературы сейчас выглядит симптомом архаического мышления, в котором объект филологического исследования никак не может являться субъектом оного.“

4.8.2 Kritika postmoderní situace pokračuje - téma internetu

Popsané autorovy výpady vůči odborným a laickým vykladačům jeho díla na začátku poémy přerůstají v kritiku internetového literárního dění a všeobecně internetové sítě jako fenoménu současnosti z pozice Kibirovovy neměnné role „tradicionalisty“. Internet dostal už v předchozí sbírce Кара-Барас postavení symbolu postmoderní ztráty hodnotové orientace. V básni směřující jazyk poezie 19. století s počítačovou terminologií mladík marně hledá pravdu o světě: „У монитора / в час полнощный / муж-юноша сидит. / В душе тоска, в уме сомненья, / и, сумрачный, он вопрошает Яндекс / и другие поисковые системы - / ... / Вы искали: **Смысл жизни**, / найдено сайтов: **111444** / документов: **2724010**, / новых: **3915**“.³²⁵ Internetový motiv se objevil poprvé v díle ТК na začátku sbírky Amour, exil... v podobě e-mailu, předesílajícího milostné téma: „I ne nado vsjo vremja povtorjat: „Daj, Marija, da daj, Marija!“ Izvestno ved, chem eto konchaetsja!“³²⁶ I když se patrně nejedná o autorský záměr, lze konstatovat, že motiv vztahu k „Nataše“ je tak zarámován internetovým prostředím, byl zahájen i ukončen jazykem a reáliemi počítačové současnosti.

Kibirov v ЛУЗЕР VS ЮЗЕР inscenuje podobně jako v předchozích sbírkách konflikt lyrického hrdiny s aktuálními společenskými jevy, tentokrát zastoupenými internetem a autory publikujícími na webových stránkách zaměřených na literaturu. Již v předmluvě Kibirov prohlašuje, že následující text má být považován za reakci na tuto aktuální kulturní praxi: „Публикуемые ниже стихотворения явились следствием моего запоздалого приобщения к удивительному миру Живых Журналов и сильнеешего культурного шока, испытанного мной от знакомства с этой бурно развивающейся отраслью современной русской словесности.“³²⁷ Úvodní slovo slouží podrobnějšímu výkladu Kibirovových postojů vyjádřených v poémě. Konstatuje se zde také, že v „Живом журнале“ lze najít i kvalitní publicisty. Ostatně existuje určité napětí či ambivalence mezi obsahem poémy a faktem, že byla zveřejněna zatím pouze na webových stránkách. V básni

³²⁵ Кара-Барас С. 8-9.

³²⁶ Úryvek obsahuje odkaz k poémě V. Majakovského Облако в штанах.

³²⁷ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 1.

však převažuje celkové „antiinternetové“ ladění, což se odrazilo v autoreflexivní pasáži předmluvy, jež odhaluje proces vzniku vlastního díla, hledání formy pro vyjádření autorových názorů: „Поначалу я был намерен использовать знаменитое цветаевское стихотворение, заменив писателей и читателей газет и глотателей пустот писателями ЖЖ..“³²⁸ Hrdina poémy se nechce pouštět do jejich debat a zaštiťuje se svými literárními vzory, jak vysvětluje ze šesté strofy první části díla: „И к тому же боюсь, что мои фрэндзы / (АСП, ГРД, РК) / не поймут *непадецки* пустой суеты / паутины всемирной сей!“³²⁹ Iniciály v závorce zkracují jména nejdůležitějších osobností Kibirovova literárního zázemí: Puškina a Děržavina, k nimž se přidává R. Kipling, úryvek z jehož básně *The Vampire* zvolil autor za motto celého díla. Slovo zdůrazněné kurzívou je zapsáno foneticky, což by mohlo odkazovat k vlivu žargonu internetové komunity *Падонки* (pro kterou je toto záměrné nerespektování gramatiky charakteristické) na písemný projev uživatelů „světové sítě“. V následující strofě Kibirov jednoznačně staví dědictví klasiky nad literární život ruského *LiveJournalu*: „Ибо наш-то журнал поживей ЖЖ, / он и ныне живеи живых!... / Что ж для женщины той – уже *без божеств* - / жжот глагол и ярится стих?!“³³⁰ Závěrečný řádek propojuje aluzi na mnohokrát Kibirovem použitý citát z Puškinova *Proroka*³³¹ s žargonem webových diskusí, kde se slovní spojení „жжот непадецки“ užívá ve smyslu nadšeného uznání pisateli příspěvku. Mezi jazykové asociace seskupené kolem dvojitého „жж“ autor přidal ještě slovní spojení „живей живых“, jež v sovětské ideologické mytologii náleželo k oslavnému obrazu Lenina.

Povrchnost, bulvární charakter zájmu o poezii internetové „veřejnosti“ vyzdvihuje TK v posledním odstavci první části *ЛУЗЕР VS ЮЗЕР*: „И во мху я, во мху я, как АСП, / на потеху жужжащей толпе. / У моей у любимой есть юзер уже. / И, конечно, не только в ЖЖ..“³³² Kurzívou proložená slova odkazují k vulgární anekdotě, k pokleslému školnímu folklóru, jejíž hrdinou je postava

³²⁸ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 2.

³²⁹ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 3.

³³⁰ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 3.

³³¹ Tento citát se stal schématem, do kterého se u Kibirova „oblékají“ různé kontexty a významy, např. v poslání Л. С. Рубинштейну se v něm slévá nostalgie s kritikou režimu: „Жгла сердца своим глаголом / свежей «Правды» полоса.“ Стихи 811. Zároveň se citát kontaminuje básní О. Мандельштама „Стансы“ (1937), jejím třetím a čtvrtým veršem: „Вот «Правды» первая страница, / Вот с приговором полоса“.

³³² ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 3.

„Puškina“. Kibirov ve své poémě postihuje celé spektrum podob, které Puškinův mýtus může nabývat v ruském vědomí, aniž by narušil obdivný postoj k němu, který je nesen autorským hlasem poémy. Text obsahuje na jedné straně citáty z Puškina a literárněvědné formulace týkající se jeho odkazu, které zná v Rusku doslova každý, i narážky na jeho méně známé texty, a na druhé straně obraz Puškina jako postavy pochybné novodobé „lidové“ slovesnosti. A právě tato „nejnižší“ z variant Puškinova odrazu v kulturním vědomí se stává atributem internetové „lůzy“, která je Kibirovem nazvána „жужжащая толпа“ v rámci pokračující hry se slovy obsahujícími „жж“ („жужжать“ se někdy používá jako slangové synonymum k „být aktivním přispěvatelem diskusí na ruské verzi LiveJournalu“). Poslední dvojverší lze vyložit jako další z mnoha ironických „sebeodhalení“, že lyrická hrdinka dávno náleží „někomu jinému“ – tedy že je vypůjčeným konceptem z biografie A. S. Puškina.

Ve čtvrté části autor buduje uměleckou sebeidentifikaci na osvědčeném půdorysu, který staví proti sobě dva autory a jejich literární světy: „Нет, не Набоков - увы - мой двойник! / Больше похож я на глупого тезку. / Да, я любил тебя как Маяковский»³³³ Pokračuje tak v subjektivním rozdělování autorů do dvou skupin – těch „konstruktivních“ a kvalitních (zde zastoupeni Nabokovem) a těch, kteří svou „revolučností“ podkopávají základy obecných zásad morálky a kulturního dědictví (Majakovskij), jak jsme se s ním již setkali ve sbírce Капа-Бапас. Paralela mezi provokativními nihilistickými gesty avantgardismu Majakovského a rozkládáním pevných hodnotových žebříčků v postmoderní situaci byla zdůrazněna už ve sbírce Шалтай-Болтай v básni Пироскаф: „И поскольку все, / что я любил, что я хранил, / в чем сердце я похоронил, / сброшено с корабля / (или у футуристов «с парохода»?) / современности – сигану-ка и я за борт / ... / А «Титаник» пусть себе плывет, / и приплатненный Ди Каприо...“³³⁴ Kibirov vystavěl báseň kolem obrazu „plavidla“, přičemž je jasné, že blíže jeho životní filozofii je Baratynského romantická báseň Пироскаф než futuristický „parník“, který se navíc - z hlediska ТК – ničím neliší od současné popkultury zastoupené hollywoodským filmem Titanik.

Pátá část nazvaná Черновик zobrazuje Kibirovův pohled na stinné stránky internetové komunikace, za které považuje neurčitou identitu účastníků diskusí,

³³³ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 4.

³³⁴ Стихи 583-584

všudypřítomné sexuální odkazy a narážky, které souvisejí s celkovým upřednostňováním anonymity. Jak napsal Kibirov v předmluvě, chtěl tu vyjádřit své „потрясение от нравственной двусмысленности такой литературной деятельности“.³³⁵ Literární motiv „Nataši“ podle Kibirova náhledu se dostává na internetu do podezřelých souvislostí: „..... милый вид. / Кто эта величавая жена? / И для чего ж обнажена она? / Как – не жена?! / А кто же?! Вот те раз! / ... / Ах, она разбойник! / ... / Кто ж родился мужчиною, тому / Рядиться в юбку странно и напрасно –“.

LCR
→
модернизация
сильно
критика
модернизация
модернизация
модернизация
модернизация

První verš přináší fragment z Puškinových ostrých epigramů На картинке к Евгению Онегину в Невском альманахе. Kibirov tu tedy čerpá z klasického kritického ohlasu na ilustrace k vydání kapitol z Evžena Oněgina (1829). Zajímavá se zdá být podobnost mezi oběma autorskými odpověďmi na interpretaci vlastního díla (pokud tedy budeme ilustrace chápat jako svého druhu výklad textu) – společná je nespokojenost autorů s vyzněním ohlasu, jízlivý tón i využití literární hrdinky původního díla - v Puškinových epigramech vystupuje Tat'jana - k autoreflexivním záměrům. Kibirov v autoreflexivním textu, kterým jeho poema je vzhledem k tomu, že sleduje osudy literárního motivu z vlastní tvorby, v druhé rovině zpracovává také texty - „атометаописания“ jiných autorů, v tomto případě A. S. Puškina. Nově se objevuje prvek zdůraznění části textu kurzívou či zesíleným písmem, který je nutno rovněž zařadit do souboru prostředků předjímajících výklad vlastního díla, protože budoucím interpretátorům „ukazuje cestu“ k centrálním významovým uzlům básně.

Následující, autorem zvýrazněná pasáž ukázky odkazuje k Puškinově básni „В начале жизни школу помню я...“, jejíž obraz přísné učitelky koresponduje se způsobem, jakým vykresluje TK „Natašu“ v Amour, exil... - intelektuální a chladnou, přísně hodnotící díla lyrického hrdiny z akademického hlediska. Tyto Natašiny charakteristiky mohou být i narážkami na hranici parodie na verše, kterými pojmenovává Puškin v Evženu Oněginovi vzdělané ženy: „С семинаристом в желтой шале / Или с академиком в чепце!“ (začátek 28. kapitoly), v čemž nás utvrzuje věnování sbírky Кара-Барас Kibirovově hrdince - „семинаристу в черной шали“.³³⁶

³³⁵ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 1.

³³⁶ Кара-Барас С. 1.

„Величаявая жена“ je tedy znakem pro „Natašu“, kterou, jak vyplývá z citovaného úryvku, uživatelé internetu vtahují do svých her s neurčitou identitou, záměnou pohlaví, což se opět popisuje Puškinovými slovy, doslovnými citacemi z Domku v Kolomně (poslední tři verše úryvku). A autor dále pokračuje v kritizování světa internetu: „Казалось бы. Но судя по всему / ... / Бахтин бы сей одобрил карнавал - / Полу-Версаль и полу-лупонарий. / Но я-то, я-то как сюда попал? / Где я-то растерял и вкус, и...“³³⁷ Sousloví „бахтинский карнавал“ Kibirov již použil ve sbírce Интимная лирика v roli synonyma pro postmoderní společenskou situaci. Z toho vyplývá, že internet pro našeho autora opravdu představuje v ЛУЗЕР VS ЮЗЕР další sporný jev postmodernistické současnosti, vůči které má potřebu se vymezit.

Pochybnosti chová i ohledně úrovně literárních děl prezentovaných na internetu. K jejich vyjádření uplatnil opět autoreflexivní verš z Domku v Kolomně (první řádek následujícího úryvku) a slovní spojení z 39. kapitoly Evžena Oněgina (čtvrtý řádek): „Так вот куда нас октавы вели! / И ямбы, и сонеты, и верлибры! / Писатели такого вот калибра. / ... / Сии затеи сельской остроты / Моим стихам предпочитала ты. / Ну вот и ладошки...“³³⁸ Rezervovaný postoj a nadhled nad literárními jevy, které nepovažuje za kvalitní, znázorňuje Kibirov typicky pomocí dětské slovní zásoby posledního verše.

Závěrečná strofa celé poémy ještě jednou tematizuje vulgárnost častou na webových stránkách. S velkou dávkou sebeironie Kibirov využívá Puškinova motivu protikladu básníka a spodiny: „В *недецкой* резвости треножник мой колебля, / пусть длится ваша... Эй, молчать гусары!“³³⁹ Povšimněme si, že spodina v pozměněné citaci z básně Поэту nese charakteristický znak internetového žargonu - fonetický zápis slova „недетский“. K tomuto prostředí se vztahuje i nedořečený vulgarismus, zastoupený frazeologismem ze známých lascivních anekdot o „poručíku Rževském“. Pokleslost se Kibirovovi zdá jako typický projev „Живого

³³⁷ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 5.

³³⁸ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 5.

³³⁹ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 6.

журнала“: „Здесь вам, поручик Ржевский, не ЖЖ...! / И поздно пить боржоми нам уже.“³⁴⁰

4.8.3 Kibirovova poéma jako rekapitulace literárních postupů a prvků vlastního díla

Věta uzavírající celou poému „И поздно пить боржоми нам уже.“ je idiomatickou sentencí s významem nevratnosti plynutí času a zároveň poukazuje na - ve chvíli zveřejnění poémy (17. 5. 2006) - silně aktuální politickou aféru. Její melancholická intonace uzavírá téma rozloučení s „milovanou ženou“. Může sloužit jako dobrý příklad Kibirovovy základní poetické strategie, kterou uplatnil i v tomto díle, jež spočívá v lyrickém sdělení, vyjadřování emocí pomocí otřelých verbálních stereotypů a citátů a jež nevnímá zainteresovanost na aktuálním společenském dění a jeho konkrétních projevech jako překážku lyričnosti, nýbrž je harmonicky propojuje. V celém ЛУЗЕР VS ЮЗЕР skrze rafinované intertextuální hry a „didaktickou“ mravokárnost směřovanou ke společenskému fenoménu dneška, internetové síti, prosvítá nesimulovaná citovost, atmosféra lítosti nad životními ztrátami, která balancuje, i vzhledem k užitým poetickým frázím, na hranici sentimentality, aniž by ji však překročila.

Kibirov neopouští literární postupy intertextuality a propojování různorodých stylistických rovin v jednom textu, naopak v tomto ohledu směřuje k ještě větší eklektičnosti, jak lze pozorovat na bezprostředním sousedství kanonických textů A. S. Puškina s vysoce aktuálním žargonem internetových uživatelů. Třetí hlavní oblastí, ze které v poémě ЛУЗЕР VS ЮЗЕР čerpá lexikální materiál, představuje konvencionalizovaný jazyk literární vědy, který doplňují méně frekventované elementy dětského folklóru, sovětské mytologémy, ustálené výrazy, jako jsou přísloví, idiomy atd.

Kibirov vždy kladl důraz na využití banálních, nepůvodních vrstev jazyka a stavěl své texty na neohrazeném citování ostatních autorů. V ЛУЗЕР VS ЮЗЕР však můžeme konstatovat, že jako pretextovou oblast využívá i svou vlastní tvorbu.

³⁴⁰ ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 6.

Velká část jazykového materiálu poémy se již někdy v jeho díle vyskytla. Jak vidíme v předcházejícím rozboru obsahu díla, opakují se tu Kibirovovy charakteristické stylistické roviny, motivy, konkrétní slovní spojení, již jednou nebo vícekrát použité citace. Jedná se jak o reminiscence záměrně rozpoznatelné, jako v případě variací na Puškinův verš „Глаголом жги сердца людей“, tak o ty více skryté, např. zmiňovaná aluze na jednu z malých tragédií A. S. Puškina Mozart a Salieri, jež představuje návrat této intertextémy vícekrát obsažené v předchozích sbírkách³⁴¹. Někdy využívá narážku na jiné místo literárního díla, ke kterému odkazoval některý z dřívějších textů. K tomuto případu náleží konec druhé části poémy: „ну, а нам дуракам - / как всегда помелом по губам“, což je parafráze třetí strofy básně O. Mandelštama „Я скажу тебе с последней...“: „Греки сбондили Елену / По волнам / Ну а мне – соленой пеной по губам.“, jež smyslově koresponduje s tematikou „konce milostného vztahu“ celého díla. Z této básně, jak jsme vyložili v kapitole Kibirov a konceptualismus, autor čerpal při kupení asociací kolem slova „Красота“ v poslání věnovaném Lvu Rubiňštejnovi. Ve třetí části poémy lze dokonce poukázat na znovupotřebení motivu z pasáže, která původně náležela k textu Стихов о любви (nacházela se ve vydáních této sbírky první pol. 90.let), ale v nových výběrech z díla Кто куда – а я в Россию (2001) а Стихи (2005) ji autor vynesl. Hrdina poémy ЛУЗЕР VS ЮЗЕР tvrdí, že před „Natašou“ „... как перед Скинией Божьей скакал“³⁴². Stejný výraz byl použit v oné vypuštěné pasáži, která však nesla jiný význam – prohlášení básníka, že se chce napříště vyhýbat „občanské“ tematice, což, jak předpokládá, mu přinese uměleckou svobodu: „И теперь, наконец, я могу выбирать: / можно "Из Пиндемонта" с улыбкой шептать, / можно Делии звучные гимны слагать, / перед Скинией Божьей плясать!“ ... // В ваши стойла меня не загонишь никак! / Я не ваш, я ушёл. Я не пойман, не вор! / До свиданья, до встречи, дурак!“. Obě posledně zmiňované autoreminiscence spojuje slovo „дурак“, které se celkově hojně vyskytuje ve slovní zásobě poezie ТК, а patrně je skrytou spojnicí s epigrafem celé poémy, básní R. Kiplinga The Vampire, jeden z jejíž překladů do ruštiny, pořízený K. Simonovem, nese právě název „Дурак“. Ve sledování podobných souvislostí by bylo možné pokračovat, ale

³⁴¹ Ve sbírce Юбилей лирического героя jde o báseň Сальерианское (Стихи 542), v Шалтай болтай о баше Мегаломания-2 (Стихи 580).

³⁴² ЛУЗЕР VS ЮЗЕР С. 4.

podstatným se jeví fakt, že autor si uvědomuje své mnohvrstevnaté citování sebe sama. Jasně to dal najevo tím, že za motto páté části Черновик zvolil úryvek z úvodní básně Amour, exil... a uvedl pod ním vlastní jméno, což naznačuje nakládání s vlastními texty jako s jakýmkoli jiným, „cizím“ intertextuálním materiálem.

4.8.4 Shrnutí rozboru básně

Častější výskyt postupu autoreminiscence je jedním z momentů dokládajících narůstání autorské sebereflexe v poetice TK. Celá báseň je vlastně textem komentujícím jiné texty jednoho autora, uzavírá a reinterpretuje milostný motiv předcházejících sbírek. Orientovanost na výklad sebe sama, sebezaražení do literárního kontextu, intertextuální citování na pomezí výkladu dějin literatury jsou základními pilíři, o které se poetika Timura Kibirova vždy opírala. V nejnovější tvorbě však více než dříve se Kibirov zapojuje do diskuse s literární teorií, přebírá její témata, okřídlené výroky a včleňuje je organicky do textu, vyjadřuje se při tom stylem filologického bádání. Navíc ЛЮЗЕР VS ЮЗЕР stojící na myšlenkovém vzorci přejatém ze sekundární literatury i neodborných diskusí o díle TK, na uvažování o míře „literárnosti“ hrdinky „Nataši“, neobsahuje oproti předcházejícím dílům jedinou konkrétní reálii biografie Timura Kibirova, což dále podporuje dojem „vědeckosti“, který vzbuzuje Kibirovův filologizovaný text. Proto jsme přesvědčeni o znásobení autorské sebereflexe, jejím přechodu na další úroveň.

Přesto ЛЮЗЕР VS ЮЗЕР přináší subjektivní básnickou výpověď, bezprostřední emocionálnost autorského „já“, jak jsme u Kibirova zvyklí. Jejím myšlenkovým zázemím zůstává autostylizace do role obránce kulturní kontinuity. Charakteristický důraz na etické hodnoty se zde dostává až na pomezí parodické podoby. Kibirovovo pohoršení nad „dvojsmyslností“ internetového prostředí v tomto díle musí zákonitě obsahovat sebeironii, protože jazyk samotného autora, ani některé citáty z tvorby jeho velkého vzoru A. S. Puškina, které zvolil, nejsou žádným sterilním uměním prostým nespisovných slov a choulostivých témat. Avšak, jak jsme

dokládali na začátku naší práce, ironie Kibirovovi převážně slouží jako komplementární vyvažující prvek upřímné deklarace osobních názorů.

Konstantní tedy zůstává Kibirovova myšlenka zasazování se za klasické literární tradice, kterou vyjadřuje formou textu promlouvajícího kulturními jazyky své doby. V tom ЛУЗЕР VS ЮЗЕР navazuje na rozsáhlejší samostatné básnické útvary věnované úvahám o společnosti a literatuře, především na posláním přátelům a kolegům střední fáze tvorby, která byla koncipována obdobně. Kibirov se v nich (např. Мише Айзенбергу. *Эпистола о стихотворстве*, Сереже Гандлевскому. *О некоторых аспектах нынешней социокультурной ситуации*, Игорю Померанцеву. *Летние размышления о судьбах изящной словесности*) také vyjadřoval k aktuálnímu literárnímu dění, srovnává jeho morální a umělecké kvality s klasickými autoritami, a hojně se opíral o konkrétní jména, díla, zpracovával pojmy tehdejšího literárního kontextu. Celá poéma přináší ovšem rovněž resumé nové fáze tvorby Timura Kibirova, protože vytváří syntézu jejích dvou hlavních témat: literárního motivu neopětované lásky a ideologické pře s postmoderní společenskou situací a literaturou. ЛУЗЕР VS ЮЗЕР představuje autorovu seberekapitulaci zahrnující střední a novou fázi tvorby, stejně jako některé motivy, jazykové prostředky a umělecké postupy raného období.

ZÁVĚR

V první části diplomové práce jsme rozebrali otázku souvislosti poetiky Timura Kibirova s literárním konceptualismem jako výrazným zástupcem ruského postmodernismu na materiálu převážně raných veršů našeho autora. Kibirov vychází z konceptualismu zejména na úrovni formálních prostředků, skrze které zjevně vystupuje autorské sdělení, individualizovaný hlas lyrického „já“ se dvěma hlavními složkami: vyhocenou emocionalitou a společenskou angažovaností (ideologičností). Ty lze považovat za projev literárních strategií obecně chápaných jako tradiční, avšak v podstatě vznikly jako reakce na konceptualismus, čímž se tvorba TK řadí k „nové upřímnosti“. Obsahová stránka jeho díla se nese v duchu obhajoby tradičních životních a uměleckých postojů, z nichž nejvýrazněji jsou zastoupeny přimknutí ke křesťanským hodnotám a budování kulturní kontinuity. Cíl básnické tvorby chápe jako prosazování pozitivních humanistických ideálů. Návaznost na klasickou literaturu nabývá podob vyzdvihování neotřesitelných autorit, především A. S. Puškina, čímž se liší od postmodernistického zpracování různorodých tradic jako rovnocenných konstitutivních složek kultury. Ovšem vzhledem k převažujícím literárním postupům TK: intertextualitě vstřebávající neselektivně téměř celé spektrum ruské literatury, integraci „jazyků“ dominantních společenských diskurzů s jejich myšlenkovými a jazykovými stereotypy, směšování nejrůznějších stylistických rovin a absenci důrazu na neopakovatelnost jazykového a uměleckého stylu, které vzešly ze silného impulsu, jenž pro TK znamenalo seznámení se s konceptualismem v polovině 80. let, vzniká paradoxní vztah mezi formální a obsahovou stránkou jeho díla. Ten je snad nejvýznačnějším rysem jeho tvorby, který reflektuje většina badatelů a kritiků. Kontrast mezi lyrickou sdělností jeho básní a aktuálními uměleckými strategiemi jsme měli možnost pozorovat v průběhu celé naší práce. Vedle toho jsme poukázali i na částečný výskyt tradičních literárních postupů, jakými jsou např. myšlenkový dialog s pretextem při intertextuálním citování.

V druhé části jsme se podrobněji věnovali tomu, jak TK rozvíjí svou pozici „tradicionalisty“ v měnícím se společenském kontextu konce 80. a první poloviny

90. let. Slouží mu jako výchozí bod pro kritiku zpolitizovaného dění v literatuře období pozdní perestrojky, později jako útočiště při hledání role básníka v měnící se kulturní a ekonomické realitě počátku let devadesátých. V tomto období se v díle objevují souběžně bohatá autobiografičnost se zásadním rysem jeho poetiky – sklonem k filologizované autorské sebereflexi. Autorova sebeinterpretace přináší odhalení pojetí intimní lyričnosti a „občanskosti“ v jeho díle konce 80. let jako „provokace“ vůči postmodernímu kulturnímu kontextu. S. Gandlevskij o TK výstižně napsal, že je „мятежник наоборот“, tedy že provokuje právě svým tradicionalismem. Důležitá je jeho proklamace „antiromantismu“, oponování zakořeněnému obrazu básníka-buřiče ve prospěch návratu k „normě“, každodennímu životu a jeho konkrétním hmatatelným projevům. Tuto pozici, kterou sám autor nazval „měšťanskou“, M. Epštejn považuje za postkonceptualistické „ožívání“ stereotypních myšlenkových a jazykových struktur. Můžeme v této části práce také sledovat posun autorovy sebeidentifikace od příslušnosti k „nové literatuře“, bývalému undergroundu, k popírání vztahu ke conceptualistickému literárnímu směru. O autorské sebereflexi jsme pojednali jako o jednom z nejdůležitějších literárních postupů T. Kibirova sjednocujícím oblast umělecké tvorby a jejího teoretického (vědeckého) výkladu a vyjadřovali se k otázce, zda nese charakter tradiční či postmodernistický. Vzhledem k její propojenosti s básnickou individualitou TK a ukotvenosti v základním uměleckém textu musí být podle nás považována za tradiční, k čemuž přispívá rozsáhlá Kibirovova inspirace A. S. Puškinem, jehož dílo obsahuje filologizované pasáže v nemalé míře.

Třetí část práce shrnuje jen krátce střední část tvorby TK vzhledem k tomu, že se jedná pouze o jednu, i když rozsáhlou sbírku básní. Pro toto období je zejména podstatný přerod úvah o místě básníka ve společnosti v otevřenou kritiku postmoderní situace a literatury.

V poslední části jsme ukázali, jak nově používá TK svou „zavedenou“ pozici obhájce všeho tradičního v plně rozvinuté společenské kritice a umělecké polemice s postmodernismem. Filologizovaná autoreflexe nabývá nových podob vzhledem k tomu, že výpady proti postmoderní situaci jsou často vystavěné na využití soudobého literárního kontextu, např. jde o ironické napodobování poststrukturalistické terminologie, které postupně přechází v kritiku literárně-teoretického

paradigmatu, představující mimo jiné pokus izolovat své lyrické „já“ vůči vnějším interpretacím. Přes typicky vyhocené subjektivní názory a bezprostřední citovost se v díle TK zachovávají konceptualistické postupy, jak byly popsány v první části. Vždy, když Kibirov kritizuje určitou oblast života či kultury, použije k tomu její jazykové prostředky a ideová schémata (metajazyk filologie, struktury komerční kultury, internetový slang atd.). Efekt paradoxu se v nové fázi tvorby ještě zvýrazňuje bojovnou „antipostmodernistickou“ rétorikou. V novém období TK postuluje svůj „tradicionalistický“ postoj rozdělením představitelů literatury a kultury na zcela subjektivním základě do dvou skupin. V jedné jsou autorovi oponenti, kterým je vytýkána „revolučnost“, radikálnost napadající hodnotové základy evropské civilizace. Sem náleží podle něj klasická avantgarda stejně jako A. Blok a autoři ruského postmodernismu či západoevropské popkultury. Druzí jsou autoritami, jejichž dílo nahlíží jako pilíře uchovávání tradic a pozitivního vidění světa. Výslovně zmiňuje úctu k představitelům ruské klasické literatury, G. R. Děržavinovi a A. S. Puškinovi. Méně nápadné je vzhlížení k akméismu, které TK nikdy ve svých textech přímo nepojmenoval, avšak vysvětluje např. z využívání citátů z O. Mandelštama v roli kritérií etických i estetických. S tímto směrem jej sblížuje především úcta ke stejným literárním předchůdcům a návrat k „pozemské“ realitě. Nabízí se i možná souvislost mezi akméistickým „автометаописанием“ a Kibirovovou filologizovanou sebereflexí.

Dvojčlennou, krajně přehlednou opozici „správných“ a „špatných“ uměleckých postojů, kterou jsme sledovali v nejrůznějších obměnách v celém díle, považujeme za další záměrné vychýlení do opačného směru, než ke kterému vedou současné stále pluralističtější umělecké přístupy a chaotičtější dění v kultuře, odrážející se v teorii postmodernismu. V pojetí života i literatury Kibirov dospívá k názorům zavrhuje jakýkoli radikalismus, včetně odporu k „banálním“ snahám po originalitě, která je podle něj v dnešní kultuře zcela nemožná. Tento postoj neuznávající formální experimenty v literární tvorbě však Kibirova překvapivě uvádí do souladu s postmodernistickým myšlením, které odmítlo modernistickou jednoznačnou preferenci nového materiálu a šokujícího tvaru. M. Berg popsal způsob, kterým TK překonal postmodernismus za pomoci vstřebání některých jeho strategií, jako „dekonstrukci dekonstrukce“.

Z nejnovější tvorby se vytrácí do značné míry autobiografický rozměr, ale výrazný lyrický subjekt zůstává zachován. TK klade ještě větší důraz na filologické sebeurčení, jak vyplynulo ze závěrečného rozboru básně ЖИЗНЬ VS ЮЗНЬ, která je osobitým vypořádáním se s vlastní tvorbou jako objektem filologického zájmu a shrnutím mnoha elementů tvorby předcházející. Začíná tedy převažovat filologická složka autorského „já“ nad biografickou. Tradiční básnický monolog v této nové podobě, jenž stále oponuje jevům aktuální společenské situace, jakým je např. internet, zde stojí na snad ještě překvapivějších kontrastech přejatých jazykových stylů než v rané tvorbě. Kibirov se zaštiťuje Puškinovou autoritou, když polemizuje s aktuálním kontextem, avšak zároveň ji neočekávaně dekonstruuje použitím motivu z jeho biografie jako konceptu pro celou básnickou sbírku a odrážením nejrůznějších podob, které osobnost Puškina nabývá ve vědomí Kibirovova současníka, včetně značně pokleslých. Nejnovější tvorba Timura Kibirova tak přináší názorový „konzervativismus“ vracející se až k obrazům středověkých kulturních představ o světě (např. k rytířství, teocentrismu) vyvážený překvapivým nárůstem literárních prostředků, jejichž charakter se vztahuje k literárnímu konceptualismu.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

1. Айзенберг М. Власть тьмы кавычек // Знамя. 1997. № 2.
2. Айзенберг М. Вокруг концептуализма // Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М.: ТОО Гендальф, 1997.
3. Айзенберг М. Литература за одним столом // Литературное обозрение. 1997. № 5.
4. Алешковский А. В сторону здравого смысла // Литературное обозрение. 1998. № 1.
5. Алешковский П. Rozhovor s TK na rozhlasové stanici Majak 11.6. 2002 // <<http://www.radiomajak.ru>>.
6. Архангельский А. «...Был всемогущим вот этот язык!» // Литературная газета. 1993. № 27. 7. 7. С. 4.
7. Багрецов Д. Н. Т. Кибиров: творческая индивидуальность и проблема интертекстуальности. Диссертация ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.
8. Басилский П. Стихи этого лета // Лит. газета. 1994. №3. 19. 1.
9. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: НЛЮ, 2000.
10. Bertens H. Natoli J. Encyklopedie postmodernismu. Brno: Barrister & Principal, 2005.
11. Блок А. Лирика. Ростов на Дону: Феникс, 1996.
12. Богомолов Н. От Пушкина до Кибирова: статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: НЛЮ, 2004.
13. Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years. London: Vintage, 1993.
14. Гандлевский С. Поэтическая кухня. СПб.: «Пушкинский фонд», 1998.
15. Гандлевский С. Разрешение от скорби // Личное дело №. Литературно-художественный альманах. М.: В/О «Союзтеатр», 1991.

16. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М.: Изд-во «Наука», 1984.
17. Encyklopedie antiky. Autorský kolektiv pod vedením univ. prof. dr. Ludvíka Svobody, DrSc. Praha: Academia, 1974.
18. Зайцев В. А. Русская поэзия XX века: 1940-1990-е годы: Учебное пособие. М.: Изд-во МГУ, 2001.
19. Запоев Ю. Не я – отец Тимура Кибирова, а наоборот: Тимур Кибиров – мой сын. // <<http://www.liter.net/=Kibirov/zapoev>>.
20. Золотонос М. Логомахия. Знакомство с Тимуром Кибировым: маленькая диссертация // Юность. 1991. № 5.
21. Зорин А. «Альманах» - взгляд из зала // Личное дело №. Литературно-художественный альманах. М.: В/О «Союзтеатр», 1991.
22. Зорин А. Муза языка и семеро поэтов. Заметки о группе «Альманах» // Дружба народов. 1990. № 4.
23. Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛЮ, 2000.
24. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М.: РИК «Культура», 1996.
25. Karabčijevskij J. Vzkříšení Majakovského. Praha: ART SLOVO, 2002.
26. Кибиров Т. Избранные послания. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998.
27. Кибиров Т. Из книги «Сквозь прощальные слезы»; Из поэмы «Песни стилиаги» (Ветер перемен); Смерть Черненко; Речь товарища К. У. Черненко на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР 25 сентября 1984 года; Плач по товарищу Константину Устиновичу Черненко // Личное дело №. Литературно-художественный альманах. М.: В/О «Союзтеатр», 1991.
28. Кибиров Т. Кара-Барас. 2006. // <<http://www.stengazeta.net>>.
29. Кибиров Т. Когда был Ленин маленьким. Стихи 1984 -1985. СПб.: Изд-во
30. Ивана Лимбаха и Mitkilibris, 1995.
31. Кибиров Т. «Кто куда, а я – в Россию...». М.: Время, 2001.
32. Кибиров Т. ЛУЗЕР VS ЮЗЕР. 2006. // <<http://www.stengazeta.net>>.

33. Кибиров Т. Мы не увидели неба в алмазах. // Театр. 1989. № 6.
34. Кибиров Т. Памяти Державина: стихотворения 1984 – 1994. СПб.: Искусство, 1998.
35. Кибиров Т. Парафразис. Книга стихов. СПб: Пушкинский фонд, 1997.
36. Кибиров Т. Русская песня. Вступление // Юность. 1988. № 9.
37. Кибиров Т. Стихи. М. Время, 2005.
38. Кибиров Т. Ю., Фальковский И. Л. Утраченные аллюзии. Опыт авторизованного комментария к поэме «Лесная школа» // Philologica. 1997. № 4.
39. Кукулин И. Every trend makes a brand 1. “Когда верстался номер...” // НЛЮ. 2002. № 56.
40. Кулаков В. По образу и подобию языка // НЛЮ. 1998. № 32.
41. Кулаков В. Поэзия как факт. М.: НЛЮ, 1999. Культурология XX век. Энциклопедия. // <<http://www.philosophy.ru/edu/ref/enc>>.
42. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000.
43. Курицын В. Чьи тексты читает всяк сущий здесь славист? Тимур Кибиров. Двадцать сонетов к Саше Запоевой // Литературная газета. 1995. № 45. 8. 11.
44. Левин А. О влиянии солнечной активности на современную русскую поэзию // Знамя. 1994. № 10.
45. Lederbuchová L. Průvodce literárním dílem. Jihlava: H&H, 2002.
46. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 2: 1968 -1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003.
47. Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy / Ansgar Nünning (editor německého vydání). Brno: Host, 2006.

48. Липовецкий М., Сандомирская И. Как не «завершить» Бахтина? Переписка из двух электронных углов // НЛО. 2006. № 79. // <<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/79/li1.html>>.
49. Литературное обозрение. 1998. № 1.
50. Личное дело 2, литературно-художественный альманах. М.: НЛО, 1999.
51. Мандельштам О. Автопортрет. Стихотворения 1908 – 1937 гг. Заметки о поэзии. М.: Центр-100, 1995.
52. Немзер А. Двойной портрет на фоне заката // Знамя. 1993. №12.
53. Немзер А. Тимур из пушкинской команды // Стихи. М.: Время, 2005.
54. Nikolayev P., Kapovich K. Philip Nikolayev, Katya Kapovich: interview with Timur Kibirov // <<http://imperium.lenin.ru/verbit/Stihi/kibiro-interview.html>>.
55. Новиков Вл. NOS НАВЕБИТ HUMUS // L- критика. Ежегодник Академии русской современной словесности. Вып. 2. М.: APC`C, ОГИ, 2001.
56. Пахарева Т. Развитие форм автометаописания в современной русской поэзии // Cherson-2001. Південний архив. Філологічні науки: Збірник наукових праць / Випуск XII. Херсон: Айлант, 2001 // <<http://lib.profi.net.ua/websites>>.
57. Пелевин В. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: Избранные произведения. М.: Изд-во Эксмо, 2003.
58. Поэт Тимур Кибиров: „Молодые не знают, что помимо Петросяна есть Зоценко“. Интервью Натальи Кочетковой с Тимуром Кибировым // Известия. 2006. 6. 4. // <<http://www.izvesija.ru/culture> **Наталья Кочеткова**>.
59. Поэты-концептуалисты: избранное. Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров. М.: ЗАО МК-Периодика, 2002.
60. Пригов Д. А. Что надо знать о концептуализме // <<http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm>>.

61. Puškin A. S. Evžen Oněgin / Евгений Онегин. Dvojjazyčné vydání. Přeložil Milan Dvořák. Praha: Nakladatelství Romeo, 1999.
62. Пушкин А. С. Сочинения. В 3-х томах. М.: «Худож. лит.», 1978.
63. Рубинштейн Л. Домашнее музицирование. М.: НЛЮ, 2000.
64. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. М.: Флинта Наука, 2000.
65. Словарь терминов московской концептуальной школы / составитель Андрей Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999.
66. Slovník literární teorie / redigoval Štěpán Vlašín. Praha: Československý spisovatel, 1984.
67. Солнцева А. «Мы не увидели неба в алмазах...» // Театр. 1989. № 6.
68. Федорова Л. Г. Типы интертекстуальности в современной русской поэзии (постмодернистские и классические реминисценции). Диссертация ... канд. филол. наук. М., 1999.
69. Чухонцев О. Имя поэта // Вопросы литературы. 1995. № 6.
70. Шенкман Я. Товар группы «А» // Монологи. 2005. №1 // <http://www.arion.ru/mcontent>.
71. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе: Учеб. пособие для вузов. М.: Высш. шк., 2005.
72. «Я не вещаю – я болтаю...». Беседа Виктора Куллэ с Тимуром Кибировым 21 ноября 1997 г. // Литературное обозрение. 1998. № 1. С. 10-16.