

HELENA FILIPOVÁ

## ROMANTIK SOVĚTSKÉHO DNE Gennadij Špalikov (1937–1974)

O svérázném básníkovi, autorovi písňových textů, prozaikovi a scénáristovi G. Špalikovovi se mohlo zahraniční publikum v době jeho života dozvědět jen málo a ani dnes nepatří k autorům, o nichž by neruská kritika psala sáhodlouhé studie. Jedním z důvodů je zřejmě i rafinovaná jednoduchost jeho básnické formy i obsahu, která není na první pohled příslibem rozsáhlé analýzy. A přesto je Špalikov jedním z těch autorů, kteří tvořili neodmyslitelnou součást ruské sovětské kultury a kteří svou poezií „všedního dne“ podávali věrný obraz doby „sovětského univerza“. V neposlední řadě pak Špalikov ztělesňuje typický osud básníka-rozervance, který od počátečního pocitu nadšení světem postupně přechází k tragické notě o tíži osudu, stupňované i neuspořádaným osobním životem. Kompenzace alkoholem však nepřináší kýžené řešení, a tak Špalikov končí roku 1974 dobrovolně svůj život ve smyčce z šály, která tvořila do té doby nepostradatelnou součást jeho garderoby.

G. Špalikov, věren svému scénáristickému talentu, uměl citlivě zachycovat okolní svět a vytvářet lyrické snímky všedního života ve městě, které se svým vnitřním nepostizitelným životem stává hlavním zdrojem jeho inspirace. Eldar Rjazanov dokonce hovoří v této souvislosti o „impresionismu pocitů“ («он действительно из незаметных нюансов настроений и деталей, из двух-трех фраз и взглядов способен создать тонкую атмосферу нашего времени»).<sup>1</sup> Snad i proto dala ruská kritika Špalikovovi přídomek „romantik“ či dokonce „romantik doby tání“.<sup>2</sup> Blíže se však povahou jeho romantického ladění nezábývala ani je blíže nedefinovala.<sup>3</sup> Sám pojem „romantik“ či „romantismus“ je

---

<sup>1</sup> Srov.: Вегин, П.: *Его ошибка*. In: Юность 1987, 9, с. 91.

<sup>2</sup> Srov. Огурцова, И: *Я к вам травкою прорасту* In: Вагант 1990, 5, с. 13-15.

<sup>3</sup> P. Věgin v citované stati na s. 91 uvádí tuto impresivní definici: «Гена Шпаликов был романтик. Тихий романтик - то есть романтик из романтиков. Чувствительность, с которой он воспринимал жизнь и переносил ее на бумагу, предполагает полное отсутствие кожи - он чувствовал радость и боль всеми обнаженными нервами - всеми фибрами души.»

velmi obsáhlý a nemusí v sobě skrývat vždy totožné definice. Mysleme jen na různé modifikace tohoto termínu a na častou inspiraci romantickým uměním! A vzhledem k tomu, že generace romantiků vlastně přivádí na svět moderní poezii našeho věku, mohli bychom v podstatě za romantické básníky označit většinu představitelů ruské poezie a u mnoha bychom našli dokonce pádnější důvody než u Špalíkova.

První fáze ruského romantismu spadá do let 1820–40, kdy tvořili Puškin, Lermontov a tzv. puškinská plejáda. Ze všech aspektů, které jsou pro ně uváděny jako typické (např. citový vztah k přírodě, oslava národa či tzv. fragmentarizace literatury<sup>4</sup>) nacházíme jediný společný, a tím je diachronní pohled na svět, pokud nepočítáme časté intertextové citáty z Puškina a Lermontova či jejich obsahové i metrické parafráze. K romantické tradici se vraceli básníci „čistého umění“ v 60. letech 19. století, na počátku století našeho pak představitelé novoromantismu v rámci ruské moderny na prahu stříbrného věku ruské literatury. A i v průběhu 20. století nepřetržitě nalézáme básníky, které lze charakterizovat jako „romantiky“ (např. S. Jesenin, V. Lugovskoj, N. Rubcov či A. Tarkovský). Samozřejmě, že každá další epocha vnesla do romanticky orientované poezie tvaroslovné změny a posun v jejím obsahu: od počátečního objevení vlastního nitra přes jeho symbiózu s okolním světem až po hlubinnou filozofickou reflexi lidského bytí. A pokud analyzujeme sémantickou stránku poezie, pak musíme konstatovat, že její dějiny jsou vlastně koexistencí dvou linií: epické sociálně angažované poezie, která v době rozvitého socialismu přerostla v poezii politickou, a linie lyrické romantické poezie, jejíž podíl v dějinách literatury převažuje. Vždyť i velká část civilizační poezie futuristů ( a jejich následníků v 60. a 70. letech) je ve své podstatě romantická; akcentuje pouze jiné hodnoty a změnila svůj poetický tvar. A s odstupem doby můžeme i poezii akmeistů zařadit do „romantizujícího“ proudu: jejich doba však posunula poezii směrem k věcnějšímu a střízlivějšímu zachycení okolního světa i vlastních prožitků. Pro bližší specifikaci termínu „romantismus“ v dnešní literatuře tedy musíme opustit rovinu sémantickou ( a tedy i definici P. Věgina) a přejít do roviny tvaru poetického díla.

Prvním krokem na cestě za poznáním podstaty romantismu G. Špalíkova je melodičnost veršů spočívající v pravidelném metru a délce strofy, která se na první pohled opravdu zdá být čistým dědictvím romantismu 19. století. Po bližší analýze však docházíme k závěru, že z hlediska formálního jeho poezie zapadá do tradičního klasicky orientovaného proudu, dávajícího přednost „puškinským“ veršovým rozměrům. Tato tendence se objevuje v historii ruské poezie s menšími či většími přestávkami a výjimkami už téměř celá dvě staletí a i když má svůj původ v období romantismu, nelze ji s ním jednoznačně ztotožňovat. Podstatu romantického ladění Špalíkovových veršů budeme sledovat v obou částech naší studie, věnovaných básníkově poetice a hlavním tematickým okruhům jeho tvorby.

<sup>4</sup> Srov. Lauer, R.: *Geschichte der russischen Literatur (Von 1700 bis zur Gegenwart)*. München 2000, s. 163.

## 1. Rytmičtý model poezie G. Špalikova<sup>5</sup>

Sledujeme-li vývoj Špalikovovy poetiky, pak musíme konstatovat, že po počáteční fázi ovlivněné tehdy módním tónickým veršem a poetickými reminiscencemi na básnictví avantgardy se v ní ustaluje (až na několik výjimek dolniku) sylabotónický verš, který je od dob Puškina považován za ideál dokonalé poezie. Typickým metrem Špalikovových básní je čtyř- a pětistopý jamb, hojně se vyskytuje amfibrach a anapest. Pro texty s častuškovým rytmem je pak charakteristický trochej stejně jako v textech s kratšími strofami. Z přechodných meter se vyskytuje i tzv. trochejový jamb.<sup>6</sup>

Důležitým pro určení specifík Špalikovovy poezie je povaha jeho rýmu. Na první pohled bychom mohli říci, že převažuje rým jednoduchý, gramatický, o který byly v dějinách ruské versologie vedeny časté spory<sup>7</sup> a který se vyskytuje právě v romantické poezii 19. století (*несу-в лесу, городу-бороду, снегопад-невпопад, заборов-соборов*)<sup>8</sup>. Po přezkoumání kvalit rýmu G. Špalikova však zjišťujeme, že naprostou většinu tvoří rýmy nepřesné a rozvité, které jsou typickým jevem ruské poezie od 60. let a které souvisí i s novátorskými autorskými postupy např. A. Vozněsenského.<sup>9</sup> Příčinou jejich častého výskytu je zřejmě také nervní, rozkolísaná doba, která určuje i povahu poezie. V případě analyzovaného autora pak k tomuto faktu přispívají i jeho vlastní vnitřní rozpor. Zdánlivý protiklad přesnosti metra jako demonstrace lyričnosti a nepřesných, „neuhlazených“ rýmů v sobě odráží střídání životních údobí a psychických výkyvů autora, u kterého období klidu a opojení světem střídaly pocity nevyrovnanosti a tragismu.

K nepřesným rýmům patří rýmy ortografické (znělé souhlásky na konci a uprostřed slova vyslovované nezněle, spojení tvrdé a měkké slabiky, rým pří-

<sup>5</sup> Vycházíme z rytmičtého modelu J. Tuňanova, jak jej formuloval ve svém díle *Проблема поэтического языка*, Moskva 1965, a který zahrnuje metrum, dynamiku, tempo, agogické elementy, melodii, text, tvořící střídáním přízvučných a nepřízvučných slabik předpoklad rytmičtých skupin, a eufonické prvky (rým, aliterace atp.). Pro naši analýzu jsme však vybrali jen některé složky tohoto modelu, které danou problematiku charakterizují dle našeho názoru nejvýstižněji. Z definice J. Tuňanova vycházeli i další ruští versologové, kteří jeho původní model obměňovali a upřesňovali, příp. upravovali jeho členění. Snad nejnázornějším příkladem je rytmičtý model J. Etkinda, publikovaný ve studii *Ритм поэтического произведения как фактор содержания* z r. 1974.

<sup>6</sup> Trochejový jamb („chorijamb“) je mimometrický přízvuk, který je v ruské melodické poezii určované fonetickými vlastnostmi jazyka některými teoretiky verše považován za rušivý element básnické konstrukce. I „protivníci“ tohoto jevu však přiznávají, že dynamika básní je nesena právě těmito „narušeními“ a jedním ze základních úkolů ruské versologie je tedy jejich analýza. Trochejový jamb se podobá tzv. synkopě (změna trocheje v amfibrach). Srov.: Холшевников, В. Е.: *Стихovedение и поэзия*. Ленинград 1991, s. 35, 37.

<sup>7</sup> Srov. Tuňanov, J.: cit. dílo, s. 159.

<sup>8</sup> Všechny uvedené příklady citujeme podle vydání *Геннадий Шпаликов. Стихи. Песни. Сценарии. Роман. Наброски. Дневники. Письма*. Екатеринбург 1998. Pro naši studii jsme analyzovali celkem 120 poetických textů G. Špalikova.

<sup>9</sup> Srov. Valcerová- Bacigálová, A.: *Vzťah významu a tvaru v preklade poézie. Preklady poézie A. Voznesenského do slovenčiny a češtiny*. Prešov 1999, s. 34.

zvuchného „y“ a „i“ atd.), rýmy v důsledku redukce hlásek,<sup>10</sup> dále rýmy useknuté (*тротуары-старый, глухо-Безухов, я читал-ни черта*), metatetické (*степь-спеть, опухали-лопухами, печаль-плечам*), různoslabičné (*обиты-панихиды, понедельник-раздельны, ларька-не велика*) či přerušené (*любовь-лбов, спать-спасть, в Москве-в тоске*) a jejich kombinace. Tento typ rýmu se vyskytuje nepřetržitě od 19. století (samozřejmě, že v různých obdobích se vyskytoval s různou frekvencí), zřetelný je však posun v jeho (někdy až nadměrném) užívání. V 60. letech 20. st. byl nepřesný rým kultivován jako prostředek disharmonie a dramatickosti poetických textů, a stal se tak jedním ze základních tvůrčích postupů básnické generace té doby. Z uvedených skupin rýmů se u Špalikova nejhojněji vyskytuje rým přerušovaný, nejméně zastoupen je rým metatetický. Nepřesný rým se sblíží s rýmem asonantickým a disonantickým<sup>11</sup>, který lze v některých případech charakterizovat i jako kmenový či koncovkový<sup>12</sup> (*без устали-безусыми, в городе-не гордые, реке-руке, спина-спьяна*).

Poměrně málo se u Špalikova vyskytuje rým kalambúrový či exotický (*не дует в ус-Гиппиус, удел-не у дел, «Энеиды»-Зинаиды, а бы, а бы, а бы-бабы, бабы, бабы*), který je u jiných autorů častým prostředkem satiry. Satirické verše se sice u Špalikova vyskytují, ale tohoto efektu je docilováno jiným způsobem; básník nechce čtenáře šokovat neobvyklým spojením, ale spíše je uvést do svého tichého zasněného světa, ve kterém člověk vrůstá do svého okolí, stává se součástí jeho historie. Zato u něj nalezneme mnoho příkladů rýmu-echa, spřízněného s rýmem homonymním a tautologickým (*художников-железнодорожников, жалею-аллею, прощев-роще, разденусь-денусь*). Tato vlastnost pak opět Špalikova sblíží s jeho básnickými současníky a jejich oblíbenými poetickými postupy.

Pro Špalikova je dále typické hojné užívání básnických figur aliterace a anafory (např. v textech *Город тих и обесцвечен, Можайск, Звездное озеро*), méně pak epifory (např. v textu *Незаметен Новый год*) či epanastrofy, odkud je jen krůček k principu onomatopoeie. Na zvukomalebném principu opakování souhlásek „r“ a „s“ je vystaven např. básnický text *Гром*. V tomto případě se jedná o impresivní báseň, ve které zvuk hromu básníkovi evokuje šťastné chvíle rodinného života, i když za oknem často zuřily jarní bouře. Hláska „r“ má ve struktuře básně navozovat nejen zvuk hromu, ale i ubíhající čas (*время, часовая стрелка*), který unáší šťastné chvíle do nenávratna. V básni *По белому снегу* mají sykavky navozovat atmosféru padajícího sněhu a světla, inspirující básníka k tvorbě veršů (*стихи*). Zvukomalebnost má tedy zdůrazňovat onu velebnou triádu přírody, ducha a tvorby (*снег-свет-стихи*). Pozoruhodným příkladem aliterace postavené na asonanci je báseň *О, когда-нибудь – когда?*. Koncentrace vokálů „o“ a „u“ rozvíjí dramatismus a je nositelkou významu blížící se smrti jako zbavování se pozemských břemen a přítěží (*забуду-разучусь-разденусь-разуюсь*). Bohužel ani obliba v libozvuchnosti veršů nám nedovoluje básní-

<sup>10</sup> Tyto typy rýmů se vyskytují téměř u každého básníka, a proto jsme je zvlášť nedemonstrovali.

<sup>11</sup> Srov. např. Gasparov, M. L.: *Русский стих*. Daugavilis 1989, s. 42–44.

<sup>12</sup> Srov. např. Valcerová-Bacigálová v cit. díle, s. 115.

ka jednoznačně definovat jako následníka romantické tradice. Postupy aliterace a onomatopoeie se vyskytují i v básnickém proudu 60.–80. let, kterému je romantické vidění světa cizí; např. u A. Vozněsenského jsou oba postupy zdrojem dramatickosti a nikoli lyrickosti textů.

Vnitřní rým, opakování slov či celých strof je dle Etkinda základním principem básnického rytmu; u Špalikova jsou však tyto jevy související s funkcí básnického refrénu (v rus. terminologii „refren“) a jeho modifikací – refrénu písňového („pripev“) ovlivněny jeho tvorbou písňových textů (např. *Батум, Городок провинциальный, За лесом гремит канонада, Бессоница*).

V některých básních se vyskytuje tirádový rým, zejména tam, kde chce básník v jednodolitém tvůrčím poryvu překotně sdělit své dojmy. Jinde tímto způsobem navozuje tíži a naléhavost situace, předjímající pozdější sebevraždu (výše zmíněný text *О, когда-нибудь – когда?*). Výjimku tvoří čistě žertovné básně *Сто ворон и сто сорок, и еще один сурок* či *Сегодня пьем опять втроем*.

Strofika Špalikova se žádnými novátorskými či neobvyklými postupy nevyznačuje, nejčastěji se u něj vyskytuje typ verše střídavého a obkročného.

Úvodní morfologická analýza plní funkci „předběžné etapy, zjednodušené mapy složitého terénu“,<sup>13</sup> na kterou navazují její další složky. Pomohla nám také objasnit a specifikovat pojem romantismu u Špalikova, který je přítomen částečně v sylabotónických metrech a pravidelné délce strofy, ale hlavně v impresivní sémantice. Poetickou formou se od svých současníků odlišuje jen částečně, typické poetické postupy té doby realizuje v umírněnější formě. Proto zaujímá v ruské poezii 60. a počátku 70. let specifické místo, jeho tvorbu bychom mohli nazvat „novo-novoromantismem“. Je poznamenána pečeti doby, která romantickému ladění příliš nepřála. Snad proto jeho verše vyvolaly u soudobých kritiků pocit „romantické revoluce“.

Ne všechny verše jsou stejně kvalitní, Špalikov mnohdy tihnul k nezávazným básnickým žertíkům a hříčkám, přesto ale uprostřed jeho díla vyvstává celý korpus textů, které dokumentují evoluci básnické formy i sémantiky jednotlivých textů směrem k vyspělé reflexivní lyrice. Ta bude také předmětem zájmu druhé části naší studie.

## 2. Sémantika poezie G. Špalikova a evoluce jeho tvorby

G. Špalikov a jeho „romantismus“ je tedy lyrickým pohledem na svět. A jestliže pro generaci „pravých“ romantiků bylo typické nadšení přírodou, pro našeho autora bylo hlavním zdrojem inspirace město. V jeho tvorbě je navíc vidět zřetelný posun od urbanizační lyriky avantgardy, jejíž odzvuky nacházíme i v tvorbě generace Rožděstvěnského a Vozněsenského. Město jako zhmotněná paměť času a ruské kultury – tak by se dala charakterizovat Špalikovova romantická nota, ne nepodobná B. Okudžavovi. Město se pro Špalikova stává konglomerátem kulturních jevů, z nichž začíná zřetelně vystupovat hledisko dia-

<sup>13</sup> Cit. dle: Eliot, T. S.: *O básnictví a básnících*, Praha 1991, s. 40.

chronní. K takovému pojetí světa se básník propracoval po počátečním období, nacházejícím se ve znamení bouřliváckého mládí, odmítajícího strohý řád vojenské Suvorovovy školy v Kyjevě, jejímž byl studentem (*Половина девятого, Обвинение дождю, Жизнь, С весельем навечно слит, Грустное, Надоело!* aj.). Tyto texty, spojující v sobě prvky poetiky Majakovského (zvláště užívání jeho „lesenky“), patří pouze k epigonskému proudu novoavantgardní poezie těch let. Stojí proto mimo okruh zájmu dané studie stejně jako verše satirické a žertovné, psané často v důsledku sázky, pod vlivem momentální impresie či jako prostá „básnická rozcvička“.<sup>14</sup> Rovněž přírodní lyrika netvoří v jeho tvorbě ústřední téma a ve většině případů ji lze charakterizovat jako zvukomalebné verše podtrhující autorovy dojmy a nálady. Velká část těchto textů se váže na konkrétní prožitky, jak poznáváme i z datace a věnování konkrétním osobám. Totéž lze říci o verších milostných a verších věnovaných dceři Dáše.

Zajímavé jsou z hlediska pojetí času verše věnované válečné problematice (*По несчастью, Городок провинциальный, За лесом, Москва сортировала поезды*), zvláště míšení času předválečného, válečného a poválečného do homogenního časoprostoru a pojetí času před válkou jako bachtinovského „zlatého věku“. V tomto bodě je možno nalézt spojnice k tvorbě V. Vysockého a zvláště pak k filmu režiséra V. Turova *Я родом из детства* (1966), na kterém se oba podíleli: G. Špalikov jako scénárista a V. Vysockij jako herec v roli tankisty Volodi a jako autor několika písní. Ostatně určité příbuznosti obou autorů se v naší studii nemůžeme vyhnout (viz níže).

Na následujících stránkách se chceme zaměřit na tři tematické celky, které nejlépe dokumentují specifika poetického vidění světa G. Špalikova. Prvním z nich je obraz Ruska, vyvstávající z básnických popisů některých měst či z veršů věnovaných ruským spisovatelům a básníkům. Vyvrcholením této textové vrstvy je báseň *Утро*, ve které se autor identifikuje se životem své země. Z textů *Можайск* a *Батум* vyvstává obraz měst, v prvním případě obohacený reminiscencí na román *Война и мир* připomenutím P. Bezuchova, který je vlastně výpovědí celého textu a zároveň jednou z hlavních spojnic mezi konkrétním místem a ruskou kulturou a literaturou. Tradice tohoto místa a jeho sounáležitost s dějinami je akcentována jeho stářím («Город старый, очень старый»), symbolem zvoníc i obrazem suchého listí, nesoucím achmatovovský obraz časových vrstev uschovaných v tlejícím listí, jak se objevuje v díle *Поэма без героя*. V neposlední řadě je třeba zmínit poetickou melodičnost navozenou střídáním delší a kratší strofy a použitím anafory.

Obraz Peredělkina ve stejnojmenné básni jako místa duchovních dějin Ruska v sobě nese otisk konstantního časoprostoru ruské kultury. Básník zároveň akcentuje vnitřní hodnoty a kouzlo okolní krajiny, která kulturní život Rusi spoluvytváří. Protipól pomíjivosti pozemské slávy («достаток, слава, привилегии») tvoří obraz geniální jednoduchosti a neměnnosti prostého života («Телега нас обогнала/ И ехал парень на телеге»).

<sup>14</sup> Stov. např. výpověď jeho první ženy N. Rjazancevové in: Г. Шпаликов. *Выбранные места из недописанного романа. Искусство кино* 1993, 10, с. 84.

Ve verších věnovaných klasikům ruské literatury Špalikov vyjadřuje kontinuitu jejího vývoje a vlastní sounáležitost s ní. Hlavní předností těchto textů je těsné sepětí s poetikou obdivovaných básníků. V cyklu tří textů věnovaných Puškinovi je akcentováno puškinské metrum a intertextové citáty, vše na pozadí básníkovy vývoje směrem od vlivu Děržavinových ód k vlastní poetice. Texty „puškinské“ jsou mezi ostatními podobnými rozhodně nejzdařilejší už proto, že představují jakousi „mikrobiografii“ básníka a uzlové body jeho tvorby. Verše věnované D. Merežkovskému ve své kvalitě následují verše předchozí: jsou vystavěny na kalamiturnosti a svou konstrukcí mají navozovat dojem složitého a filozofujícího „stříbrného věku“ ruské poezie. Zachycují rovněž hlavní postuláty tvorby Merežkovského: téma Krista, Antikrista a vztahy mezi Východem a Západem.

Svérázným přínosem analyzované textové vrstvě je dvoudílná báseň *Жизем актриса в городе Москве*, jejíž první část věnovaná konkrétní osobě je sice po formální stránce velmi zdařilá, avšak nijak nadprůměrné lyrické líčení smutku Ukrajinky daleko od domova (mimoходом – i přes mollovou tóninu v textu zaznívá autorova hravá ironie). Druhá část básně, která by ostatně mohla existovat zcela samostatně, ačkoliv ji autor formálně nijak neoddělil, je apoteózou Ukrajiny zobrazené v Gogolových dílech. Vlastní lyrické obrazy se prolétají s magickými gogolovskými reminiscencemi a končí intertextovým citátem z Lermontova (báseň *Выхожу я один на дорогу*): *«Звезда с звездою говорит»*. Takto budované intertextové vsuvky jsou i pro současnou ruskou poezii velmi typické a rovněž typicky je zde dále lermontovský motiv rozvíjen onomatopoickým veršem, zakládajícím se na hláskách citované básně „z“, „d“ a „šč“. Jako další spojnicí ke tvorbě romantiků (přesněji jejich druhé generace) bychom mohli jmenovat pasáž s obrazem Mléčné dráhy, tvořící sémantický i rytmický přechod k poslední části textu, metricky zcela shodné se závěrem básně A. Feta *Стень вечером*.

Text *Утро* je završením celé tematické linie: autor se v něm vyznává z lásky k zemi, kterou miluje navzdory všem jejím rozporům a chaosu. Báseň se nese v duchu jeseninské a rubcovské linie, její tíživý obsah se však více blíží (a vlastně předjímá) text Vysockého *Купола*. K němu odkazují i kontrastní póly, dýchající přímo „vysockým“ dramatismem, napětím a rozervaností, ke které Špalikov sám tíhnul (*«Не верю ни в бога, ни в черта, / Ни в благо, ни в сатану»*). Špalikov zobrazuje sebe sama jako částičku ruského mikrokosmu (*«Она – то ли совесть, то ль бред, / Но вижу, я вижу, я вижу/ Как будто автопортрет»*).

Druhý tematický celek tvoří básně věnované fenoménu města (inspirací byla převážně Moskva), které jsou součástí rozsáhlého komplexu poezie „všedního dne“. V nich Špalikov výstižně zachytil a „ofotografoval“ atmosféru doby. *«Он писал так, словно боялся, что другие не заметят, не все скажут, не все упомянут. Художественные выставки тех лет и споры об искусстве, получение квартир в новых домах, очереди с бидонами за квасом, первые билетные автоматы в трамваях, первые кафе «стекляшки», первые небьющиеся пластинки....»*<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Володин, А.: *Как растут крылья*. In: Литературное обозрение 1980, 2, с. 80.

Z několika námi vybraných textů vysvítá poetika města a její postavení ve filozofii Špalikovovy poezie. Srovnáním s texty o přírodě vyplývá, že ta je narozdíl od městské reality pro básníka „nedosažitelná“, posvátná; město je však součástí jeho samotného a naopak. V textu *Ах, улицы* se odráží i stav básníkovy nitra, prožívajícího psychické stavy blízké se pocitům bezdomovce (i když jím ve skutečnosti nebyl). Město se stává úkrytem, domovem pod otevřeným nebem, zdůrazněna je jeho role a místo v chaosu života i při utváření jednotného časoprostoru, se kterým se básník ztotožňuje («*Ах улицы, единственный приют/ Не для бездомных – для живущих в городе*»).

Mnohokrát byl citován krátký poetický text *Я шагаю по Москве*. Pozice básníka zde částečně připomíná lyrický subjekt Majakovského, vznášejícího se v některých básních nad Moskvou a pojímajícího do sebe celé město. U Špalikova tento princip funguje naopak: to město pojímá básníka do svých útrob, vše se mísí v jeden velký impresionistický obraz («*Я куда-то улетаю,/ Словно дерево с листа*»). Zde již nacházíme počátky tendence k pozici splynutí básníka s přírodou a jejím věčným koloběhem, jak o něm budeme hovořit níže.

Básníkovo pojetí času, jak jsme již naznačili, se podobá pojetí Okudžavovu. Nejnázornější srovnání nabízí text Okudžavy *На фоне Пушкина*, ve kterém je akcentována neměnnost kulturní tradice a ducha Moskvy. Na jejím pozadí se pak střídají doby a generace. Špalikov totéž ve svém textu vyjádřil jednodušeji, ale neméně pregnantně («*Здесь когда-то Пушкин жил, / Пушкин с Вяземским дружил, / Горевал, лежал в постели, / Говорил, что он простыл*»). Jednotlivé časové vrstvy se slévají v jeden neměnný časoprostor («*В доме летняя еда, / А на улице среда/ Переходит в понедельник/ Без особого труда*»). Spojení minulosti s přítomností jde od Puškina přes zmínku o Arbatu a starý dům až k člověku sedícímu na lavičce, který je pro básníka neznámý, ale tvoří součást velkého obrazu přítomnosti města.

Z podobné pozice splynutí vlastního ega a města Špalikov promlouvá v básni-obrazu *В Ленинграде*, určovaného i notou milostnou. Lyrický obraz milicionářů „rozhozených“ jako modré květy na tajícím sněhu leningradských nábřeží pozorovaných z ptačí perspektivy připomíná skutečný artefakt výtvarného umění. Takto zobrazené město básník „věnuje“ své přítelkyni. V textu *Зубы заговаривал*, stojícím již na rozhraní další tematické vrstvy, básník touží splynout s „městským nebem“; tentokrát však již jasně naznačuje přechod do jiného rozměru. Fyzický život pro něj pozbyl kouzla (symbolicky je tento fakt vyjádřen zapomenutím zařikávadla proti bolení zubů), zůstávají pouze nesnesitelná fyzická i duševní muka. I po smrti, kterou básník nenazývá jménem, však zůstane součástí města, jeho kultury, historie i – všedního dne («*Чтобы возле рынка/ В сборище людском/ Плавать невидимкой/ В небе городском*»). Podobně v básni *От мороза проза холодеет так...* Špalikov doufá, že se do jeho duše navždy vejdu všechny ulice, uličky, mosty a schodiště. I zde se v jádru futuristický obraz romantizuje: akt „pojmutí města“ do svých útrob má opačný cíl než podobné efektní a heroické obrazy Majakovského: básník jím navždy oněmí. Lyrické obrazy se prolínají s vrstvou hovorového lexika, odrážejícího stav autorova nitra («*От мороза проза/ холодеет так - / розовая рожа, / вскинутый пятак*»).



Tuto textovou vrstvu nejvýstižněji završuje báseň *Незаметен Новый год*. Věčná jednota splynutí člověka s přírodou (zde hlavně městskou) i s prostorem celé Rusi je vyjádřena i rytmickou a melodickou kompozicí textu neseného vnitřními rýmy a aliterací. Ty vyjadřují vnitřní dokonalost a jednotu, existující prozatím jen v básníkově vědomí a touze létat («*Вот погода – я летаю, / Я по воздуху лечу, / В этом облаке расту, / Появлюсь, когда хочу*»). Nebude to ovšem trvat dlouhou a básník tento poslední reálný rozměr překročí... Text je v mnohém určován i magickými folklórními momenty: motiv příchodu nového roku i motiv děvčete u kolovrátku, odedávna hledícího přes zamrzlé okno.

Kruh básníkovy života se uzavírá: jeho putování a útěky z města vždycky znovu vedly zpět a do města se vrátí i po smrti («*Что мне сутулиться/ Возле моста?! Стану я улицей,/ Если не стал.// Вижу не пристально,/ Из-под руки,/ Стану я пристанью/ Возле реки.// Если об сваи/ Стукнет арбуз,/ Уха ли краем,/ Может, проснусь.*» (Песенка).

To stojíme již na prahu třetího tematického celku.

Osud básníka a poslání umění je zrcadlem vlastního osudu G. Špalikova. Táhne sice ve svých verších ke hře, která se mnohdy může zdát nezávaznou a téměř povrchní, ale za lehkými melodickými strofami se skrývá tíživý obsah. Ze Špalikovových veršů vystupuje spojitost s osudy ruských básníků. A sledujeme-li danou tematickou řadu, stáváme se svědky evoluce dalšího aspektu Špalikovova poetického talentu, přemýšlejícího o podstatě umění aplikované na vlastní tvorbu a život. Tuto textovou vrstvu nelze analyzovat izolovaně od faktů jeho biografie, ze které jednotlivé básně vyrůstají. Citlivý a vnímavý mladík, překonavší počáteční nadšení ze světa a života, se dostal do typicky ruského zajetí vnitřní rozervanosti, neúspěšně kompenzované alkoholem. Rozčarování ze života (a nejen ze života sovětského všedního dne) se projevovalo v extrémních počinech básníka. «Погибал Гена медленно. Вместе со временем шестидесятых, духом, энергией и воплощением которых был сам... Гена пил водку, дома не уживался, бродил сначала по друзьям, потом просто по городу: с похмелья любил читать расклеенные по стендам газеты.... Еще писал стихи, которые становились лучше и лучше с каждым днем. Сочинял их в основном на почтах: почти все стихи этих лет написаны... на зеленых оборотах телеграфных бланков. На них же... иногда писал письма на студию или друзьям. Письма в основном были про жилье и про деньги. Сначала помогали, как могли. Потом помоглаи меньше. Судить никого не могу – знаю, в быту Гена был невыносим, иногда страшен.»<sup>16</sup>

Zdánlivě naivně, avšak velmi výstižně se Špalikov dotýká magie umění v krátké básni *Бывают крылья у художников*: umění je záležitostí emocionální, kterou nelze logicky objasnit; pravé umění si vždy ponechává své tajemství («*А прорастают они так, / Из ничего, из ниоткуда. / Нет объяснения у чуда, / И я на это не мастак*»). Kromě jiného zde slyšíme odzvuky básně A. Achmatovové o podstatě poezie *Мне ни к чему одические ратни*, která patřila k nejoblíbenějším veršům G. Špalikova.

<sup>16</sup> Соловьев, С.: *Такие были времена*. In: Искусство кино 1986, 11, с. 129-130.

Své druhy-básníky a jejich mnohdy až posmrtnou slávu Špalikov oslovuje v textu *Хоронят писателей мертвых*. Na kamenném katafalku však vidí sám sebe umírat smrtí všech ostatních a za všechny. Smutek po Karamzinovi, jehož doba opravdově prožívaného sentimentu je v nenávratnu, je vysloven v básni s příznačným názvem *Поэтам следует печаль...* Jediným průvodcem na básnickově cestě životem je nekonečná samota a smutek. Útěchou pak zůstává jen ono karamzinovské sentimentální přátelství, uzavřené do básnického tvaru poslání («*Меня погладит по плечам/ Строка твоя рукою друга*»). Kult přátelství je tedy jedním z dalších zdrojů jeho „romantismu“.

Duchovní sounáležitost s poezií a s osudy jejích nositelů je vyjádřena i v básni, která by mohla nést název «Подражание русским поэтам». Protože se však jedná o zřejmě podvědomý intertextuální akt, vyplývající z obecného ruského kontextu, nepojednali jsme o něm v předchozí textové vrstvě přímo dedikovaných veršů. Báseň nemá název, nazveme ji tedy dle první strofy *Ах, утону я в Западной Двине*. Slyšíme v ní odzvuky Puškina a – opět jeho současníka Vysockého. Zatímco kontext 19. století tvoří úvod básně a vztahuje se pouze k textům (*Брожу ли я вдоль улиц шумных а Дорожные жалобы*), pak zbývající tři sloky jsou volnou parafrází hned na několik básní V. Vysockého. Ve strofě „*Страна не пожалеет обо мне*“ slyšíme slova jeho textu *Я не жалею*, ke kterému se Špalikov znovu vrací v předposlední strofě závěrečné sloky. Celá třetí sloka je pak parafrází tohoto textu, který ovšem oproti originálu zesiluje prvek politické satiry. V básni dále nalézáme odzvuky raného „podsvětňního“ textu *За меня невеста отрывает честно* (ve strofě «*Но обо мне товарищи заплачут*») a rovněž vliv textu *Про белого слона*. Špalikov však na rozdíl od lyrického subjektu Vysockého «*Никогда не ездил на слоне*», což mu – na rozdíl od něj – nepřineslo štěstí a stylizuje se tak do ještě tragičtější roviny než autor hypotextu. Proplétání jednotlivých citátů je výrazem účasti Špalikova v jediném a jednotném kulturním časoprostoru Ruska a ve spoluformování ducha doby 60. a počátku 70. let.

Špalikov se také často uchýloval k častuškové formě básnického textu, evokující svým obsahem rané „podsvětňní“ texty V. Vysockého. Znovu musíme konstatovat, že tvarová i obsahová blízkost obou básníků pramení nejspíše v podobném vnitřním založení. Tak např. text *Песенка* či *Я иду по городу* připomínají báseň Vysockého *Сыт я по горло* nebo *Если б водка была на одного*, ovšem u Špalikova tyto texty postrádají metaforičnost podobných básní jeho současníka (srov. «*Я иду по городу – / Мысль во мне свистит: / Отпущу я бороду, / Перестану пить; Борода не вылечит, / Мама не спасет, / Потому что мама/ Под землей живет.... // Ясно, убивают, / А я в стороне. / Хорошо, наверно, / Только на Луне*»). Tyto verše opět předjímají báseň Vysockého z roku 1978 *Мне скулы от досады сводит*, ovšem pouze na úrovni obsahu; umělecká kvalita u Vysockého daleko převyšuje verše Špalikovovy.

Básník je zcela pohlcen pocitem zoufalství a prázdnoty života. V ničem nenachází uspokojení, ani v tvorbě. («*Стихи – какие там стихи? / Обыденность, я захлебнулся. // И жизнь поэта тяжела/ И поэтична до предела, / И мечешься, как обалделый, / Чредою лет – одни дела*»). Nedlouho před

smrtí se však rozervaná nota zklidňuje a přechází v ruskou chandru. Své ruství Špalikov vyjadřuje – tak jako mnohokrát před tím – spojitostí s folklórem. V textu *За стеною, на баяне* (báseň je paralelou – i aliterační – k písni *Стень да стень кругом*) navíc vyjadřuje podstatu svého umění, které ho sežehlo svým vnitřním plamenem: «Только я глаза закрою – / Стень кругом да стень. / Если петь дано до крови, / Я сумею спеть». Zajímavé je, že daný text svou atmosférou připomíná text Vysockého *Я дышал синевой*, který je ovšem sémanticky bohatší. Nemůžeme ale hovořit o jednoznačném vlivu Vysockého, neboť jeho text není přesně datován (vznikl v letech 1970–77), takže ho Špalikov ani nemusel znát. Pro tuto verzi hovoří i fakt, že Špalikovův text svým zakončením zcela předjímá poslední báseň Vysockého z roku 1980 *И сверху лед, и снизу - маюсь между*. Usuzujeme proto, že mezi oběma autory existuje určitá duchovní spřízněnost a že oba vycházeli ze stejného živelně asociativního kontextu Ruska. Paralely v jejich tvorbě je proto nutno charakterizovat jako typologické. V. Vysocký byl ovšem jako básník mnohostrannější a do povědomí širšího publika pronikl díky zhudebněné (přesněji řečeno hudebně rytmitizované)<sup>17</sup> formě své poezie.

«Жизнь уходит сквозь пальцы / Желтой горстью песка», stěžuje si Špalikov v básni *Остается во фляге невеликий запас*, která ostatně připomíná podobný přesmrtný (a rovněž později vzniklý) text Vysockého *Под деньгами на кону*. «Геннадий Шпаликов ... в течение двух-трех лет постарел непонятно, страшно. Встретились в коридоре киностудии. Он кричал .... «Не хочу быть рабом! Не могу, не могу быть рабом!....». Он спивался. И вскоре повесился.» Tak popisuje konec jeho života režisér A. M. Volodin;<sup>18</sup> do Špalikovovy tvorby té doby stále častěji pronikají tragické tóny a předtucha sebevraždy.<sup>19</sup> V poslední fázi svého díla vytvořil (stejně jako Vysocký!) celou řadu obrazů vlastní smrti. Jestliže dříve básník pociťoval lehkost bytí jako let podzimního listu, nyní si uvědomuje veškerou jeho tíži; padající list se stává symbolem odletajícího života. V básni *Я пуст, как лист* jeho duše již nepoletuje vzduchem, kolébána podzimním vánkem; jeho touha po smrti se rovná „bláznivému přeletu“ na druhý břeh. Ten jej natolik přitahuje, že se – přemluven podzimem – vydává na cestu «в это, в это, в это». Podobně zobrazuje svou fyzickou smrt a přechod do „kosmického bytí“ v básni *Не принимай во мне участия*, kdy se odpoutává od pozemských závazků a prosí svou životní družku, aby ho dále „neklamala obydlím“. I zde glorifikuje ulice města, ve kterých byl tentokrát zasvěcen do tajemství věčného života: slepá ulička (tento obraz je nutno chápat doslovně jako znak městské reality i symbolicky jako slepou uličku jeho života) se náhle před ním rozevřela do nekonečných prostorů vesmíru («Когда в забро-

<sup>17</sup> O vztahu poezie a hudby v textech V. Vysockého a roli rytmické složky píšeme ve studii *Vladimír Vysockij – básník nebo zpěvák?* In: Acta universitatis Mathiae Belii, Banská Bystrica 1997, č. 1, s. 33–38.

<sup>18</sup> In: *Геннадий Шпаликов*, cit. dílo, s. 131.

<sup>19</sup> Už v devatenácti letech napsal Špalikov svou první povídku pod názvem «Человек умер». Syžetem byla jeho vlastní smrt a následná reakce spolužáků. Srov.: Паубская, Н.: *Легкость, мудрости сестра*. In: Советская культура, 30. 3. 1989.

*шенном проезде/ Открылись вместо тупика/ Большие зимние созвездья/  
И незамерзшая река. // Все было празднично и тихо/ И в небесах, и на воде. /  
Я днем искал подобный выход/ И не нашел его нигде»).*

V básni *O, когда-нибудь* – *когда?* se smrt podobá vystoupení ze sebe sama a překročení posledního pozemského zákona: *«Все забуду. Разучусь. / (И разучусь, и разденусь.) / Сам с собою разлучусь, / От себя куда-то денусь»*. Podobně je tomu ve výše citovaném textu *Остается во флаге...*: *„Вздохом в чистое поле/ Я себя отпущу“*. Smutek za básníka budou držet nejen přátelé, ale i město se svými mosty a ulicemi, řeka i parníky na ní. A Gennadij Špalikov tiše popluje jako částečka všehomíra „po večerní vodě“ (*Отплют нас деревья, кусты*). Smrt se rovná splnutí s přírodou, a proto v sobě mnohé texty skrývají obrazy metamorfóz lidského života a života přírody. Život dle Špalikova nikdy nekončí; duše člověka se vrací opět na svět v jiné formě jako součást vesmíru. Své přesvědčení básník vyjádřil v jedné z posledních básní *Я к вам травкою прорасту*: *«А я – осеняя трава, / Летящие по ветру листья, /...// Желанье вечное гнетет – / Травой хотя бы возвертаться. / Она из мрака прорастет/ И к жизни присоединится.»*

«Когда не стало Геннадия Шпаликова, все схватились за голову. Все, кто его любил. .... Он был слишком нежен и светел – Гена, прикрывающий простуженное горло шарфиком. Никто не думал, что однажды этот шарфик затянется на его горле. Никто не думал, что он не выдержит. Чего? Вероятно, ... одиночества. Одиночества на людях, одиночества в семье, одиночества в себе.»<sup>20</sup> G. Špalikov žije dál ve svých verších, přesně tak, jak předpověděl: spolu s městy, řekami, stromy a celým Ruskem. Jeho poezie, skrývající v sobě svéráznou filozofii navracejícího se života, našla pevné místo v ruském literárním kontextu 2. poloviny 20. století.

<sup>20</sup> Вегин: Ю.: *Его ошибка*, cit. text, s. 91.