Kšicová, Danuše

Mezi poezií a prózou

In: *Západ - Východ : genologické studie.* Mikulášek, Miroslav (editor). Brno: Ústav slavistiky na filozofické fakultě Masarykovy univerzity, 1995, pp. 75-89

ISBN 8021013001 (Vydavatelství Masarykovy univerzity)

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/132350
Access Date: 16. 02. 2024
Version: 20220831

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

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

MEZI POEZIÍ A PRÓZOU

Danuše Kšicová

Je všeobecně známo, že při vývoji literárních rodů patří priorita poezii. Neméně starobylé je však i prolínání veršů a prózy. Soudobé výzkumy starořeckého románu, opírající se o analýzu nových papyrových nálezů dokazují, že veršové partie tvoří ústrojnou součást prozaického vyprávění. Tento jev, tak typický pro starořecký román, dostal název prozimetrum - střídání prózy a veršů[1]

Podobný jev vyskytující se ve staroruských pokorných suplikách, tzv. čelobitnych, vedl např. L. I. Timofejeva[2] k úvahám o vzniku rýmu ve staroruské literatuře. (Jak známo, ve staroruské poezii i folkloru jsou verše nerýmované.) Rýmované pasáže vkládané do suplik plnily funkci reklamní a emocionální - měly upoutat pozornost recipienta a citově ho motivovat. Odtud pak podle této hypotézy přechází impuls do krásné literatury. I když můžeme tuto teorii pokládat za dosti spornou, neboť nepočítá s působením evropského kontextu, který je v případě nejvýznamnějšího ruského barokního básníka Simeona Polockého zcela evidentní, upozorňuje v každém případě na zajímavý fakt vzájemné komunikace poezie a prózy. Funkce obou těchto modelů byla ostatně jak ve středověku, tak ještě v klasicismu značně odlišná od dnešního povědomí, neboť nesignalizovala hranici mezi krásnou a věcnou literaturou[3]. Jak známo i pověstný Boilleaův kodex klasicismu Umění básnické je napsán formou didaktické skladby - jakési poemy. Na tuto tradici ostatně navázal ještě počátkem 20. let 20. stol. A. Bělyj svou poemou o hláskách Glossalolia.

Přesto však zásadní zlom ve vztahu poezie a prózy - i lyriky, epiky a dramatu - nastává za romantismu. Tehdy se nejvyšší hodnotou stává svoboda - svoboda jednotlivce, sociálních skupin i národů a svoboda i v oblasti estetiky. V tomto směru je výstižná Schillerova charakteristika krásy: "Svoboda jevu je totožná s krásou...Základem krásna je sama svoboda..."[4] Není proto divu, že právě v této době začíná onen proces prolínání jednotlivých literárních rodů, který s takovou přesvědčivostí zaznamenal Emil Staiger ve svých Základních pojmech poetiky (1946),

a který pokračuje dodnes.

Schelling ve své Filozofii umění, jež vznikla jako výsledek jeho univerzitních přednášek, konaných koncem 18. a začátkem 19. stol., napsal: "... formy současné poezie mají tendenci k vzájemnému prolínání, takže dochází k jejich mísení; tím lze vysvětlit velké množství pomezních žánrů."[5] Přesto Schelling zachovává ve svém poetickém systému základní členění na lyriku, epiku a drama. Lyricko-epické žánry nevyčleňuje do samostatné kategorie, což je ostatně charakteristické i pro Hegela. Oba zařazují smíšené žánry do těch literárních rodů, z nichž se vydělily. Tak např. romanci a baladu Schelling řadí k lyrice, poemu k epice atd. Dantovu Božskou komedii pokládá Schelling za natolik významnou a zvláštní, že ji označuje za samostatný literární žánr. Hegel o ní mluví jako o "náboženském eposu."[6] Je zajímavé, že Schelling, jehož Filozofie umění vznikala na přelomu 18. a 19. stol., ani Hegel, jenž přednášel svou Estetiku ve 20. letech v Berlíně (nejintenzívněji se jí zabýval v letech 1823-26), se nezmiňuje o tvůrci evropské romantické poemy Byronovi. Zato Goetheovu Faustovi věnuje Schelling samostatnou kapitolu. První díl Fausta vyšel jak známo r. 1808. V případě Byronově sehrály pravděpodobně roli i příčiny mimoliterární povahy. Z tohoto pohledu je zajímavá zpráva rakouského policejního agenta, sledujícího Byronovu politickou aktivitu v Itálii. Výsledky své činnosti shrnul do lapidárního konstatování: "V Evropě se připravuje gigantické spiknutí proti habsburskému domu. Nazývá se romantismus. K jeho vůdcům patří Byron."[7] I tato okolnost mohla být jednou z příčin, proč se o Byronovi nezmiňuje ani Josef Jungmann ve své Slovesnosti (1820, 1845, 1846).[8]

Schelling a bratři Schlegelové - významní představitelé německé romantické estetiky - se ve svých pracích zaměřovali především na analýzu románu a dramatu a přispívali tak k jejich utváření.[9] Z devítisvazkového vydání Sebraných spisů Augusta Wilhelma Schlegela (Leipzig 1846) je posledních pět svazků věnováno především dramatické tvorbě od antických tragédií přes Shakespeara a Molière až po Goetha. Podle Schellinga by měl být román "zrcadlem světa nebo alespoň zrcadlem své doby a tedy jakousi soukromou mytologií."[10] Schelling zdůrazňuje, že v románě je na rozdíl od eposu mnoho společných rysů s dramatem. Uzavírá

pak, že "prozatím máme pouze dva romány - Cervantesova Dona Quijota a Goethova Wilhelma Meistera" (385). Na základě své analýzy románu Schelling utváří svou definici novely: "... novela je román, jenž se začal vyvíjet směrem k lyrice - ten vztah připomíná poměr elegie a eposu; je to vyprávění, jehož předmětem je symbolické zobrazení subjektivního stavu, určitého výseku skutečnosti jednoho specifického citu." Při charakteristice dramatu se Schelling téměř beze zbytku shoduje se svým přítelem Hegelem. Dotýká se této problematiky při analýze Dantovy Božské komedie, kterou charakterizuje jako samostatný útvar, syntetizující všechny druhy a žánry. Drama při této příležitosti definuje jako "... dokonalou syntézu protikladných druhů (tj. epiky i lyriky); drama se tak stává nejvyšším projevem existence a podstatou každého umění" (394). Hegelova charakteristika dramatu, vyjádřená v úvodní části kapitoly Dramatická poezie, je jakýmsi shrnutím toho, co jsme citovali ze Schellinga: "Drama je třeba chápat jako nejvyšší projev poezie a umění vůbec, neboť v něm dochází jak po stránce obsahové, tak formální k nejdokonalejší syntéze."[11] Není proto divu, že Goethe píše svého Fausta jako drama, že francouzský romantismus se utváří v žáru polemik, vyvolaných dramaty V. Hugo atd. A je také logické, že bylo tolik romantických i neoromantických poem napsáno ve formě dramatu (Byronův Kain a Manfred, Memento Jaroslava Kvapila, 1896 aj.). Ve 20 .- 30. letech dosahuje i ruská dramatika svých prvních velkých úspěchů (Gribojedov, Puškin, Lermontov, Gogol). Podle modelu Byronovy poémy Don Juan, již sám autor označuje jako satirický román, píše Puškin Evžena Oněgina. Žánrovou specifikací "román ve verších" zdůrazňuje nezbytnost kultivace románu v ruské literatuře.

Již Lotman upozornil na to, že naše vnímání uměleckého textu je historicky a kontextuálně determinováno, a to především předchozí estetickou tradicí. Ve vývoji ruské literatury 19. - počátku 20. stol. nachází určitou zákonitost ve střídání dominantního postavení poezie a prózy.[12] I v této rovině můžeme hledat odpověď na to, proč Puškin nazval svého Evžena Oněgina románem ve verších a Gogol své Mrtvé duše poemou, zatímco současný vnímatel, neovlivněný terminologií autorů těchto děl, by použil tohoto žánrového členění přesně naopak. Skutečnost, že ani ve

své době nebylo označování těchto děl zcela jednoznačné, nalezneme potvrzenu i u takové kritické osobnosti, jakou byl bezesporu Bělinskij. Tak např. Evžena Oněgina pokládá zpočátku, kdy má na mysli především tvarové aspekty tohoto díla, za poemu.[13] Když totéž dílo později posuzuje z hlediska jeho zobrazení prozaické skutečnosti, užívá pro ně termínu román. [14]

Přesto však hned v následující stati věnované Evženu Oněginovi prohlašuje: "...první vskutku lidová ruská veršovaná poéma byla a je Puškinův Evžen Oněgin ..." (IV, 444). Obdobně je tomu s jeho vymezením Mrtvých duší jako poemy. Dokazuje to obsáhlou citací lyrických přírodních a vlasteneckých extempore, pro poemu tak příznačných, a zdůrazněním faktu, že dílo je budováno na patosu skutečnosti takové, jaká je (II, 763). Současně Bělinskij ubezpečuje čtenáře, že se nejedná o poemu komickou a že v žádném případě nejde o satiru: "Není možná pohlížet na Mrtvé duše falešněji a rozumět jim hruběji, než spatřujeme-li v nich satiru" (II, 765). Kritik se později k Mrtvým duším vrátil ještě několikrát v polemice s Aksakovem, jenž román srovnával s homérovskými eposy, a posléze r. 1846 u příležitosti nového vydání díla. Tentokrát žánrový aspekt díla řeší diametrálně odlišně. Charakterizuje Mrtvé duše jako román, "který autor z jakéhosi důvodu nazval poemou" (V, 289) a kritizuje právě ona lyrická místa, v nichž se "autor z básníka a umělce snaží stát jakýmsi prorokem a upadá do poněkud nabubřelého a květnatého lyrismu" (tamtéž). Historické objasnění názorů Bělinského v té době je prosté. Souvisí s růstem Gogolova mysticismu a exaltace, v nichž Bělinskij spatřuje nebezpečí pro jeho talent.[15] Stejně historicky determinováno je i Puškinovo rozhodnutí napsat právě román ve verších. Počátky vzniku Evžena Oněgina spadají jak známo do doby jeho jižního vyhnanství, kdy byl tvorbou Byronovou nejvíce zaujat. Uvědomíme-li si spolu s Žirmunským, jak velké popularity dosahuje poema právě v onom dvacetiletí 1820-1840 (sám Žirmunskij uvádí v díle Puškin a Byron, že v té době vzniklo v Rusku na 200 poem[16], nemůžeme se divit, že takto Gogol označuje svůj velký satirický román, vydaný r. 1842.

Jak je tomu tedy vlastně se vztahem lyriky a epiky? Jaký podíl má na tomto vztahu žánr eposu a románu, případně žánrové povědomí dalších útvarů, především novely a povídky? Bachtinova

výstižná charakteristika eposu a románu, zařazená v českém vydání jako první kapitola jeho knihy Román jako dialog, nese podtitul O metodologii zkoumání románu[17]. Dialog lze ovšem vést i s Bachtinem, a to již po přečtení úvodní charakteristiky románu, který je podle velkého ruského estetika "jediný dosud se utvářející a nehotový žánr".[18] Což je v umění a tedy i ve vývoji žánrů vůbec něco definitivně ukončeného? Tuto formulaci neuvádím proto, abych upozornila na to, že jsou v Bachtinově neobyčejně podnětném díle jisté momenty diskusní.[19] Spatřuji v ní totiž cestu k řešení vzájemného vztahu poezie a prózy, vedoucí zpět po stopách jejich historického utváření, tak jak na to upozornil např. J. Lotman.[20] Při studiu stoletého vývoje žánru poemy v ruské a české literatuře a jejich evropském kontextu jsem se totiž stále více přesvědčovala, o jak variabilní žánr se jedná a že míra jeho proměnlivosti souvisí především se vzájemným poměrem epiky a lyriky.[21] Uvědomíme-li si, že se romantická poema utvářela v době silného žánrového povědomí prozaického románu a novely, tak populárních v sentimantalismu, a výrazného kultu lidové písně i romance, nepřekvapí nás kontaminace všech těchto žánrů. V případě písně a romance šlo dokonce o jejich použití formou koláže. Citace písní, odlišujících se od ostatního textu i rytmicky a plnících vesměs anticipační roli, patří k základním znakům romantické poemy a romantické literatury vůbec. Přirozeně, že to souvisí s vysokým hodnocením písně, jež je výrazem víry v sepětí člověka s přírodou i Bohem. Schelling zdůrazňuje spojení lyriky s hudbou a podtrhuje, že souvislý tok vyprávění, příznačný pro epiku, je v lyrice stejně nemožný jako v hudbě.[22] Zde lze tedy hledat odpověď na to, jak tomu bylo s utvářením poémy v údobí romantismu. Jsem přesvědčena o tom, že tehdy šlo skutečně o ono "lyrické rozmývání kontur", jak to výstižně označil Zdeněk Mathauser v jednom ze svých rukopisů. Tradice použití množství extempore, jímž proslul především Byronův Beppo, kde odbočky tvoří devadesát procent celé skladby, existují v literárním povědomí již dávno. Bylo tomu tak v ariostovském typu eposu, kde byly skladby uváděny jakýmsi libretem, shrnujícím podstatné události, což umožňovalo čtenáři, aby se orientoval v ději. Na tuto tradici navazovali i angličtí romantici: Coleridge v Písni starého námořníka, stejně jako Byron ve "východ-

ních" poemách. Na rafinovaně záměrnou dezorganizaci kompozičních postupů Tristrama Shandyho L. Sterna upozornil ve své mistrné analýze Viktor Šklovskij.[23] Na struktuře Evžena Oněgina je patrné, že na tuto tradici vědomě navazuje (svědčí o tom např. záměrně "prázdné" - vytečkované strofy). Dokazuje to ostatně i literární zázemí Puškinových hrdinek - především Taťány a její matky, odchované na anglickém sentimentálním románu. O vědomé návaznosti na románovou tradici svědčí zmíněné žánrové označení Evžena Oněgina (román ve verších) i Byronova Dona Juana (satirický román).[24]

Zcela jiná situace je v údobí neoromantismu a ve směrech, spjatých s nastupující avantgardou. Vedle skladeb, navazujících na romantickou a mnohdy i preromantickou tradici souvislým příběhem biografického (Blok, Odplata; Bělyj, První setkání), folklorního či mytického rázu (Blok, Slavičí sad; Dyk, Milá sedmi loupežníků), vystupuje do popředí stále více především lyrická výpověď o básníkovi a jeho době. V této souvislosti je zajímavé zjištění, že proslulé Apollinairovo Pásmo (1912), iniciující vývoj žánru po první světové válce, předcházela skladba neméně novátorská, jíž se však nedostalo zdaleka takové popularity jako dílu Apollinairovu - Chlebnikovova poéma Zvěřinec (1909). Obecně lze tedy říci, že ona druhá varianta vztahu lyriky a epiky v poemě, podpořená zajímavým výzkumem Mikovým, jenž odhalil skryté příběhy i v lyrice,[25] platí především pro poemu 20. století. Sem bychom mohli zařadit i Blokovu proslulou skladbu Dvanáct, stejně tak jako méně známé dílo jeho blízkého přítele a milostného rivala Andreje Bělého Kristus vstal z mrtvých ("Христос воскресъ", obě 1918) a řadu skladeb literatury moderní. To ovšem nijak nevylučuje paralelní pokračování skladeb se zdůrazněnou syžetovostí, která se v obecné rovině stává v moderních literaturách především doménou prózy.

Máme-li hovořit o vztahu lyriky k dalším dvěma základním literárním druhům - k epice a dramatu, bude třeba, abychom si svůj úkol poněkud vymezili. Lyrickým zdrojům poetiky řady epických i dramatických žánrů bylo již totiž věnováno poměrně hodně pozornosti. (Vzpomeňme modelových analýz Mukařovského, věnovaných např. K. Čapkovi,[26] nebo nesčetných prací studujících principy lyričnosti Čechovových dramat), povšimneme si aspektu jiné-

ho, který kupodivu dosud unikal naší pozornosti. Mám na mysli citace veršovaných textů, vkládaných do všech literárních žánrů. Vzhledem k tomu, že v hodnotném uměleckém textu nesmí být nic zbytečného a že naopak vše, co tam vstupuje, spoluvytváří jeho strukturu, pak to platí tím spíše o útvarech, které na sebe upozorňují již svou grafickou odlišností.[27] V této souvislosti bychom se mohli znovu odvolat na Lotmana a jeho formulaci, že naše vnímání je historicky podmíněno.[28] V daném případě však nejde jen o determinaci uměleckého vjemu, ale především o působení takových základních komponentů, jako je dobový styl, na němž se zhusta podílí konfigurovaná podoba stylů dřívějších. Z toho vyplývá, že i citace básnických textů v jednotlivých literárních žánrech je historicky proměnlivá. Z analýzy úryvku ze starořeckého románu o Ioláovi vyplývá, že je proložen verši satirickými. Podle vulgarismů a obscénních výrazů, jichž je v nich použito, se usuzuje, že satirická byla i celá nedochovaná skladba. Lze ji řadit k bohaté linii řeckých satirických románů. Iniciační roli v ní hrál pravděpodobně Petroniův Satiricon, v němž byla bohatě uplatněna prozimetrická technika.[29] Satirické verše se do řecké prózy dostávaly pravděpodobně jako fragmenty textů užívaných při oslavách boha Dionýza. Zcela jinou funkci plnily citace stylizovaných písní či romancí v literatuře romantické. Jako příkladu lze použít tvorby představitele vrcholného údobí ruského romantismu M. J. Lermontova. Jedna z jeho nejznámějších děl, spjatých s Kavkazem - román Hrdina naší doby a poema Novic ("Мцыри", obě 1839), vznikala ve vrcholném údobí autorovy tvorby. Otištěna byla ještě za autorova života r. 1840. Jak známo, Lermontov znal Kavkaz z autopsie již od raného dětství, silně na něho působil folklor kavkazských národů.[30] Je zajímavé, že v celém románě Hrdina naší doby nalezneme pouze čtyři citáty veršů. Po jedné písni je v prvních dvou novelách, s životem horských oblastí nejvíce spjatých - v Bele a Tamani. Do nejdelší novely Kněžna Meri jsou vsunuta dvě dvojverší - první je převzato z Gribojedovova Hoře z rozumu. Je ho použito k dokreslení životního stylu návštěvníků kavkazských minerálních lázní.[31] Citát Puškinova věnování Evžena Oněgina P. A. Pletněvovi dokumentuje Pečorinovu úvahu o nedokonalosti žen, jejichž milostné pohnutky a rozhodnutí odporují podle Puškina veškerým zákonitostem

logiky.[32] Na rozdíl od těchto textů, plnících roli střízlivých glos, oba předchozí citáty použité v Bele a Tamani mají ucelený charakter - jsou to stylizované varianty lidových písní. První z nich je vložena do úst horského džigita Kazbiče. Vyjadřuje ideologii charakteristickou pro celý Kavkaz, kde v kategorii hodnot byla žena vždy až na druhém místě za koněm - protože dobrý kůň znamenal možnost boje proti vetřelcům:

Много красавиц в аулах у нас,
Звезды сияют во мраке из глаз.
Сладко любить их, завидная доля;
Но веселей молодецкая воля.
Золото купит четыре жены,
Конь же лихой не имеет цены:
Он и от вихря в степи не отстанет,
Он не изменит, он не обманет. (4, 292)

Lermontov tyto verše provází poznámkou, že Kazbičova slova pronesená prózou přeložil ve verších, protože "привычка вторая натура" (292). Text má skutečně zjevné rysy umělé poezie - verše psané třístopým daktylem jsou rýmovány sdruženě, metaforika má romantický charakter, není zde nic ze zdobné ornamentaliky orientální poezie, jež výrazně ovlivnila folklor islámských oblastí Kavkazu, odkud pocházel Kazbič. V tomto směru je zcela odlišná píseň dívky ze skupiny podloudníků, zpívaná na rovné střeše domu v Tamani. V tomto případě jde o skutečný ohlas kozáckého folkloru se všemi charakteristickými stylistickými znaky - od použití nerýmovaného tonického verše o dvou přízvucích, přes charakteristická epiteta constans, příznačná deminutiva atd. Obě básně však plní v textu stejnou anticipační roli - dívčina píseň totiž líčí volný život mořských podloudníků, jejichž osud závisí na rozmarech vodního živlu. Závěr písně proto zní takto:

Стану морю кланяться
Я низехонько:
"Уж не тронь ты, злое море,
Мою лодочку:
Везет моя лодочка
Вещи драгоценные,
Правит ею в темну ночь
Буйная головушка"... (4, 348)

Anticipační akcent spojuje ostatně i oba výše zmíněná dvojverší, provázející Pečorinovy úvahy v povídce Kněžna Meri. První z nich totiž směřuje k Pečorinovu milostnému rivalovi Grušnickému a je předzvěstí narůstajících vzájemných antipatií, vedoucích k souboji, druhá je pak výrazem onoho sváru rozumu a citu , tak charakteristického pro tento román vášní a krutých vystřízlivění.

Písně, jež Lermontov vkládá do svých poem, se od nich obvykle liší svou strukturou. Píseň rybky z poemy Novic se však nevyčleňuje z ostatního textu svým rytmem (celá poema je psána kanonickým čtyřstopým jambem), nýbrž grafickým uspořádáním do čtyř čtyřverší. Literárnost textu je zdůrazněna typicky preromantickými archaismy školy Žukovského (постель, покровь). Píseň je sice stylizována jako ukolébavka, napsána je však spíše ve stylu romance:

Усни, постель твоя мягка,
Прозрачен твой покров.
Пройдут года, пройдут века
Под говор чудных снов." (2, 489)

I v daném případě verše anticipují pozdější události. Prorocká vize textu připomíná osudovou Lermontovovu báseň Sen ("В долине Дагестана..."). Ve strukturním začlenění těchto veršů nacházíme potvrzení Staigerovy charakteristiky lyriky. Švýcarský badatel totiž nazývá kapitolu věnovanou tomuto literárnímu druhu Vzpomínka. O lyrickém básníkovi pak prohlašuje, že "je schopen vzpomínat přítomného, minulého a budoucího."[33] Formuluje tedy jinými slovy totéž, co měl na mysli F. Schlegel, když historika charakterizoval jako "proroka, hledícího nazad."[34] Staiger ostatně nechápe vzpomínání jako časovou kategorii. Čas* vzpomínky se mu rozplývá v čase momentálním. "Prodlévá v prostoru bytí, které bylo vždy již dříve, než vzešla přítomnost, a vrací se se vším, co jej naplňuje, do tohoto dřívějšího prostoru bytí, takže je mu nyní toto bytí nejbližší..." (153).

S citací veršovaných textů v epice či dramatu se setkáváme opět v údobí neoromantismu. Užívá jich nejen takový na slovo vzatý představitel moderny, jakým byl D. S. Merežkovskij, který

do svého románu Petr a Alexej (1905) vkládá celé cykly parafrází písní ruských staroobrjadců, zatímco v románě 14. prosince (1918) cituje řadu romancí. S obdobnými stylistickými prostředky pracuje i zdánlivý antipod ruské moderny Maxim Gorkij. Velmi výmluvné je z tohoto hlediska jeho drama Letní hosté ("Дачники", 1904), v němž autor prostřednictvím veršů umocňuje základní sémantickou osu hry, vyjádřenou Varvařinou replikou již v prvním jednání: "Slova nás vzrušují více než lidé... nezdá se vám?"[35] Vědomá návaznost Gorkého na Turgeněvův Dým je tedy vyjádřena nejen Klimem Samginem - oním románem nekonečných diskusí. Z hlediska kombinace básnických textů a prózy má hra Letní hosté vysloveně antipodický charakter. Představitel zdravě myslící mládeže Vlas je charakterizován řadou ironických či satirických veršů. Jeho protihráčka, karikovaná dekadentní básnířka Kalerie, je představena naopak verši či básní v próze Protěž, jež nikoho neponechávají na pochybách o jejím básnickém talentu. Hra se odehrává na letním bytě, takže se zde neustále zpívá a recituje. Básnické texty tak umocňují elegický ráz dramatu, jež je z her Gorkého snad Čechovovi nejbližší - i tou impresionistickou scénou v závěru hry po nepodařené sebevraždě Rjuminově.[36]

Obdobných příkladů bychom mohli uvádět celou řadu - zvláště z děl autorů, kteří psali verše i prózu, jak tomu bylo v případě Pasternakově. I v jeho nejslavnějším románě Doktor Živago (1956) jsou citovány verše. Souvislý prozaický text obsahuje veršů poměrně málo. Je to sloka lidové písně, kterou si zpívá vozka v osmé části Druhé knihy, dvojverší z častušky v desáté části zvané "На большой дорогe" a několik citací, které vkládá Živago do svého deníku (čtyřverší z Ťutčeva, verš z Puškinova Rodokmenu, dva citáty z Evžena Oněgina a úryvek z byliny o Slavíku loupežníkovi).Zcela specifickou část románu však tvoří verše doktora Živaga. Plní funkci jakéhosi druhého epilogu, umocňujícího psychologickou i lyrickou rovinu díla. Tímto "falešným zakončením", jak takovýto kompoziční postup nazývá Viktor Šklovskij, Pasternak rozevírá svůj román do nové - lyrické dimenze, logicky rozvíjející onen silný lyrický podtext Pasternakova mistrovského díla. Vždyť lyrika je svou podstatou písní bez konce - vzpomínkou, jež z minulosti činí přítomnost i budoucnost. Tento pocit ostatně vyjadřuje pasáž ze závěrečné části prozaického

epilogu Doktora Živaga: "Состаревшимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся."[37] Není právě onen zřejmý vstup lyriky do prózy 19. a 20. století v pozadí touhy po prostoru neohraničeném žádnou definitivou, žádnou poslední tečkou? L. N.Tolstoj tvrdil, že tradiční zakončení stírá smysl zápletky. Litoval, že díla končí smrtí, podotýkal však, že smrt jednoho hrdiny přenáší zájem na hrdiny jiné.[38] Šklovskij upozorňuje na to, že "velká ruská literatura umí nezakončovat."[39] Doktor Živago končí fyzickou smrtí hlavního hrdiny, pokračuje však otevřením knihy jeho veršů - což to není symbolický náznak dalšího trvání? Podle tvrzení Kandinského jsou pravá díla nedokončená. Nemá tím přirozeně na mysli definici Aristotela, jenž uvádí, že konec nastává tehdy, když po něm již nic nenásleduje.[40] Jakmile chápeme umělecké dílo z hlediska komunikace, jak to činí např. Miko,[41] otevírají se mu nekonečné možnosti, neboť vnímatel, nenahraditelný spolutvůrce uměleckého díla, bez něhož by ztrácela veškerá tvorba smysl, zajišťuje uměleckým projevům nekonečné trvání.

Je přirozené, že obdobná evoluce se dotýká i komunikace mezi poezií a prózou. Zdá se, že střízlivost konce 20. století není veršům v próze či jiných útvarech příliš nakloněná. Přesto se však objevují, a to ve zcela nečekaných kontextech, jak je tomu např. v experimentálním filmu Andreje Tarkovského Zrcadlo (1975). Je přirozené, že v autobiografickém filmu, kde je vzpomínka neustále konfrontována s přítomností, kde je vlastní dětství bez otce poměřováno obdobným osudem synovým, jsou zařazeny verše Jurije Tarkovského, otce Andrejova. Jsou přednášeny typickým stylem ruské deklamace, zdůraznujícím spíše rytmickou než sémantickou frakturu verše, což podtrhuje jejich funkci v daném kontextu. Patos přednesu, připomínající četbu žalmů, umocňuje jejich poslání duševní očisty z marasmu, který zahlcuje hrdiny filmu i diváky. Podobně je tomu i s verši Jurije Živaga, jichž je v románě využito jako prostředku kompozičního, filozofického, etického i komunikativního. Při jejich četbě čtenáře postupně naplňuje katarze, vykupující trauma zmarněného života. Oba příklady dokládají zjevně, že evoluce užití veršů v próze literární-

ho textu či v prozaickém kontextu jiného uměleckého díla není dodnes ukončena, i když je tento prostředek v současné době pociťován jako exotikum. Plného uplatnění naopak verš nabyl v sepětí s hudbou.

Poznámky

1 Srov. např. Parsonovo vydání úryvku z řecké skladby románového charakteru, vydané r. 1972 v Oxyrrh. Pap.XLII, č. 3010, pocházejícího ze 2. stol. n.l. O tom viz: Dagmar Bartoňková, Starořecký román a jeho klasifikace, Litteraria humanitas I, Brno 1991, 235-241.

2 Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, Москва, Гос. изд. худ. лит. 1958, 203-236.

3 Ve středověku se ostatně rýmu používalo i v próze. Sr. Josef Hrabák, Nejdůležitější zvláštnosti českého verše. In: Timofejev, Základy teorie literatury. Praha, SPN, 1965, 440-441

4 F. Schiller, Estetické úvahy o umění, Bratislava, Tatran 1985, 33, 40.

5 Фридрицх Шеллинг, Философия искусства, Москва, Мысль 1966, 345, překlad D. K.

6 Г. В. Гегель, Эстетика, Москва, Искусство, 1971, 441.

7 E. Fischer, Původ a podstata romantismu, Praha, Nakl. pol. lit. 1966, 114 (parafráze).

8 Danuše Kšicová, Ruská literatura v Jungmannově Slovesnosti, SPFFBU D 32, 1985, 125-130.

9 Naum Berkovskij, Romantizm v Germanii, M. Chud. lit. 1973, 72 n.

10 Ф. Шеллинг, Философия искусства, o. c. 382. Dle tohoto vydání cituji dále označením stránky v textu.

11 Георг Вилгельм Гегель, Эстетика в 4 тт., т. 3, Москва, Искусство 1971, 537 - 8.

12 J. Lotman, Štruktúra umeleckého textu, kap. VI, Poézia a próza, Tatran, Bratislava, 1990, 115-126.

13 Rozdělení poezie na rody a druhy, 1841. In: V. G. Bělinskij, Spisy, d. II, Praha 1956, 419.

14 V. G. Bělinskij, Spisy A. S. Puškina, stať 7. In: V. G. Bělinskij, Spisy, o. c. s. 399. Dále cituji označením dílu a stránky přímo v textu.

15 Danuše Kšicová, Genologická problematika v estetickém systému V. G. Bělinského, Slavica slovaca 22, 1987, 4, s. 346-347.

16 В. М. Жирмунский, Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы, Ленинград, Наука 1987, 227 n.

17 Михаил Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, Москва 1975.

18 M. Bachtin, Román jako dialog, Praha 1981, 7.

19 Sama jsem na jeden z nich narazila při konfrontaci řešení kategorie času u Bachtina a Bergsona. Srov. D. Kšicová, Категория времени в эстетической системе М. Бахтина. Československá rusistika 1989, 4, 200-206. Další se týká jeho problematické charakteristiky poezie. Srov. M. Bachtin, Slovo v poézii a próze. In: Problémy poetiky románu 1973, 39.

20 Jurij Lotman, Štruktúra umeleckého textu, kap. Poézia a próza, Bratislava 1990, 115 n.

21 D. Kšicová, Poéma za romantismu a neoromantismu, Brno, UJEP 1983.

22 Ф. Шеллинг, Философия искусства, o. c., 355-346.

23 Viktor Šklovskij, Teorie prózy, Praha, Melantrich 1933, 173-200.

24 Felix Vodička, Mezi poezií a prózou. K funkci veršovaného románu v žánrovém systému české literatury 19. století. Česká literatura 16, 1968, 3, 245-265.

25 František Miko, Umenie lyriky, Bratislava, Slovenský spisovatel 1988.

26 Srov. Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky, 2, 1948, 357-373.

27 František Hrabák, Poetika, Praha, Čs. spisovatel 1973, s. 172-176. Jurij Lotman, Štruktúra umeleckého textu, o. c. 125-126. Podle obou těchto autorů tvoří grafické uspořádání textu jeden ze základních faktorů, sloužících k odlišení veršů a prózy.

28 J. Lotman, Štruktúra umeleckého textu, o. c. 115-126.

29 D. Bartoňková, o. c.

30 D. Kšicová, Ruská literatura v českých překladech, kap. Lermontov a Kavkaz, Praha, SPN 1988, 78-94.

31 Po úvodním konstatování, že nikde se nepije tolik kachetinského vína a minerální vody jako zde, následuje nepatrně pozměněný citát ze 3. dějství Gribojedovova Hoře z rozumu, kde Čackij pronáší:

А смешивать два эти ремесла
Есть тьма охотников - я не из их числа.

М. Ю. Лермонтов, Герой нашего времени. In: М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в 4 тт., т. 4, АН, Москва-Ленинград 1962, 419. Dále cituji podle téhož vydání s uvedením dílu a stránky přímo v textu.

32 Citát z Puškina navazuje na předchozí závěr Pečorinových úvah:

"Нет, все, что я говорю о них, есть только следствие
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет, (420)

33 Emil Staiger, Základní pojmy poetiky, Praha, Čs. spisovatel 1969, 153. Dále cituji dle téhož vydání přímo v textu.

34 F. Schlegels Jugendschriften, hg. von J. Minor, Bd. Wien 1882, 215. In: Н. Я. Берковский, Романтизм в Германии, o. c. 42.

35 Maxim Gorkij, Letní hosté. In: M. Gorkij, Divadelní hry, I, Praha, Svoboda 1950, 219.

36 V režijní poznámce totiž Gorkij píše: "V lese tiše a táhle hvízdají hlídači, tamtéž, 299. Je to téměř přesná obdoba úderů sekery znějící za scénou ve finále Višňového sadu.

37 Борис Пастернак, Доктор Живаго, Москва, Книжная палата 1989, 387.

38 V. Šklovskij, Energia omylu, Bratislava, Smena 1986, 79, 294.

39 Tamtéž, 82.

40 Aristoteles, Poetika. In: Poetika, Rétorika, Politika, Bratislava, Tatran 1980, 22.

41 F. Miko, Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie, Bratislava, Smena 1970. Týž, Od epiky k lyrike, Bratislava, Tatran 1973. F. Miko, Anton Popovič, Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia, Bratislava Tatran 1978.

Использование стихотворных текстов в прозе имеет давнюю традицию, подтверждаемую новыми открытиями рукописей древнегреческих романов. Цитирование стихов в прозе стало особенно популярным в период романтизма и неоромантизма, когда важнейшим девизом стала свобода, а в том числе также свобода художественного творчества. Результатом был характерный прием взаимопроникновения не только литературных родов и жанров, но и отдельных видов искусства. В статье анализируются эстетические девизы Шиллера, Шеллинга, братьев Шлегель, Гегеля, Белинского, Лотмана и Штейгера, свидетельствующие о том, насколько злободневной считается до сих пор проблематика взаимоотношения вышеприведенных феноменов. Прием использования стихотворныцх текстов демонстрируется на жанре романтического романа и поэмы ("Герой нашего времени" и "Мцыри" Лермонтова), где они, как правило, выполняют роль антиципации. Тот же прием характерен и для эпохи неоромантизма, особенно для авторов, которые были одновременно и поэтами. Примером из области драматургии послужила пьеса М. Горького "Дачники", где стихи являются частью характеристики персонажей. Своеобразную роль стихи играют в романе Бориса Пастернака "Доктор Живаго". Их использование в качестве эпилога выполняет важную композиционную, философскую, этическую и коммуникативную роль. С их помощью автор способствует возникновению все искупающего катарзиса в романе. Ту же функцию стихи выполняют и в экспериментальном фильме Андрея Тарковского "Зеркало", свидетельствуя о том, что роль этого феномена до сих пор неисчерпывается.