

ČÁST DRUHÁ

MATERIÁLY Z VĚDECKÉ KONFERENCE

DUŠE V LYRU VKLETÁ A ZPŮSOBY JEJÍHO VÝKLADU

SLAVOMÍR WOLLMAN (PRAHA)

Rusista, slavista širšího záběru a patrně i každý kultivovaný český ctitel Puškinův si uvědomí, že „*duše v lyru vkletá*“ je citát z kongeniálního překladu, kterým Petr Kříčka zakotvil v českém literárním vědomí slavný Puškinův epitaf. Odborníci si ovšem připomenou, že motto „*Exegi monumentum*“ je odkazem na Horatiovu ódu Ad Melpomenem, která vyvolala dlouhou řadu ohlasů více či méně samostatných, a že exegezi jejich žánrové, sémantické a druhdy i metrické řady věnoval svého času M. P. Aleksejev celou monografii.

Ona duše v lyru vkletá se mi vybavila znovu po doznění jubilejních oslav Puškinových v souvislosti s pozváním do sborníku s názvem **Cesta k duši díla**, zvoleným podle jedné ze studií Miroslava Mikuláška, rusisty a komparatisty s genologickým a později též hermeneutickým zaměřením. Ta formulace ukazuje zpět až k počátkům novodobé hermeneutiky u Johanna Friedricha Herbart, Puškinova současníka, který duši nazýval ústředním reálem, jehož úsilí o sebezáchovu plodí představy, zatímco citát z Puškinovy básně naznačuje prastarou předchozí tradici a tím samým vlastně spontánně upozorňuje na obtížnost každé cesty k fenoménu tak nesnadno uchopitelnému, jako je duše uměleckého díla, základní umělecká idea, popř. smysl tvaru a *eo ipso* též duše jeho tvůrce, umělcova, či básníkovy osobnosti. Cesty, tj. také metody poznání, bývaly od těch dob a jsou i dnes rozmanité – od filozofického postupu interpretace textu, tedy od hermeneutiky v užším smyslu slova, přes metodu čistě filologickou, postupy kulturněhistorické, sociologické, nejasně duchovnědné, až po ty jasněji ergocentrické, zejména strukturalistické, fenomenologické a sémiologické, ale všechny metody výkladu a jejich kombinace a vzájemné korekce, tedy metody používané postupně a střídavě v posledních dvou stoletích narážejí také na určitý odpor oné duše v lyru vkleté a vyvolávají tu a tam jakýsi agnosticismus *in puncto* poznatelnosti podstaty tvorby a poselství tvaru, nebo, a to častěji, vedou ke snaze vyjádřit podstatu obraznou zkratkou, nějakým samoznakem.

Mnohé takové zkratky jsou obecně známé – a při bližším ohledání také snadno napadnutelné. Pěvec svobody upírá svobodu boufícím se Polákům, nechá se ujařmit manželkou, carem a dvorem a dá se zastřelit cizáckým dobrodruhem, tambor revoluce se zastřelí sám, veliký kobzar není nějakým folklórním improvizátorem, ale tvůrcem národní poezie, polský věštec nevěští, ale píše skvělá díla, přednáší na Collège de France, podléhá zmatenému Towiańskému, ale také organizuje osvobozenecké legie, česká George Sandová je svými milenci opuštěna a hyne v bídě, autor Máje dostal výstižný přídomek *snivec a buřič*, avšak jeho dílo bylo jedním dechem a stejným právem označeno jako *torzo a tajemství*.

Obrazná charakteristika básníka, který se navíc stává *hrdinou* literárních dějin, a tudíž předmětem fabulace a konfabulace čtenářů, pamětníků a interpretů, spontánně splývá s výklady jeho děl a celé jeho tvorby a tato souhrnná interpretace si žádá přiřazení ke známým kategoriím stylovým, žánrovým, ideovým a sociálním, které jsou pochopitelně přibližné a nejisté. Zvláště velké tvůrčí osobnosti a výrazná díla se vzpírají etiketám jako *věk osvícenství*, *klasicismus* bez konkrétních přívlastků, *epocha romantismu* a podobným. V předválečném českém vydání Puškinovy lyriky se nad tím zamýšlel Jakobson a po naznačení básnickových domácích a evropských zdrojů upozornil na omyl D. Mirského, který z „*mnohoznačnosti básnického díla činí závěr o osobních rozpacích a kolísání a o ideologické neujasněnosti autorově. Dvojsmyslnost, nebo přesněji mnohosmyslnost je základní složkou básnického díla Puškinova, a bylo by ovšem marné hledati v ozvěně jednotnou ideologii. /.../ Posuzovatelé odsuzují ideologické nesrovnalosti v díle Puškinově anebo se snaží nějak tuto slabinu omluvit, ale nevšímají si toho, že právě tato úžasná mnohosmyslnost poskytla geniálnímu básníkovi jeho místo nadčasového, celonárodního vyvolence. Každá generace, každá třída, každé ideologické souručenství vkládá svou vlastní stupnici hodnot do jeho díla, která nic neznámkuje*“.¹

Rozumí se, že toto poučné sdělení určené široké čtenářské obci se už opíralo o názor české strukturalistické školy na to, že dílo je schematická struktura, zjištěná zejména analýzou poetického jazyka a v něm kotvicích tvárných postupů a prostředků, a vyvolávající různé osobní, skupinové a dobové konkretizace. Dodejme jen, že pojetí schematické struktury není se snahami o výklad duše díla v rozporu: sám Herbart si přece přál *matematizovat* psychologické (a jiné) vztahy a děje a hermeneutické výklady textu v následující vědecké tradici zase jazyk textu posuzovaly jako primární složku k dalším

¹ Roman Jakobson, in: Vybrané spisy A. S. Puškina. Svazek 1, Lyrika, přel. Petr Kříčka, Praha 1936, s. 265. – Překlad Epitafu tamtéž, s. 238.

soudům, až konečně H.-G. Gadamer zdůraznil vztah k jazyku jako konstruktivnímu momentu lidského světa.

Jazyk a také jazykový detail – slovo jako znak může mít ovšem různý obsah a různou váhu a tím se vracíme k duši v lyru vkleté z Puškinova epitafu. Dnešní generace, včetně nás seniorů, vnímají už lyru při prvním čtení jako pouhou básnickou ozdobu a *duši v lyru vkletou* snad jako jakýsi poetický frazeologismus. Teprve Puškinův originál „*duša v zavetnoj lire*“, tedy duše v lyře zděděné, nebo v dědictví mi dané, nám klade otázku, co tím asi mohl mít na mysli klasicky lépe vzdělaný carskoselský lyceista a velmi pilný čtenář, jehož rodinná knihovna je nám přístupná se všemi osobními marginálními poznámkami. Měl na mysli spíše své klasicistické předchůdce, nebo snad Anakreonta, k němuž se několikrát hlásil, nebo jiného řeckého či hebrejského básníka, jenž „*v zlaté struny zahrát znal*“? My, lidé počítačového věku, ochuzení již o valnou část znalostí o klasickém starověku, musíme sáhnout k příruččkám, abychom začali chápat a mohli denotovat to, co spontánně plynulo z duchovního majetku vzdělanců doby Puškinovy *et item* Herbartovy (k souvislosti se záhy dostaneme).

Pro Puškina zřejmě nebyla lyra pouhým vnějším odznakem poezie, popř. hudby, znamením, jenž zdobí koncertní síně. A nebylo jen gestem ponižovaného kamerdinera a zrazovaného manžela, když jedním dechem pokračoval slovy „*Ctěn budu, dokavad zde na prostranstvích světa jediný básník bude žít*“. Že se svým dílem, tj. svou vzdornou hlavou, povznese nad sloupy císařů, napsal přece už v předchozí strofě a také to tam – možná z autocenzurní opatrnosti, jistě však velmi názorně zašifroval symbolem štíhlého sloupu s podobou zemřelého cara Alexandra na vrcholové soše, která vévodila Senátnímu náměstí. Prohlášení, že bude ctěn, slaven, dokavad bude na světě žít jediný básník, že jeho duše ve zděděné lyře přežije jeho prach (jak praví originál) a dál bude zpívati (jak přebásňuje český překlad), dokud potrvá společenství básníků, ukazuje hlouběji, k víře, že lyru zdědil od boha Apollóna, jejího prvního nositele, a tím také od Herma, jejího bájného vynálezce. Byla to hrdá přihláška do stavu pěvců, privilegovaného Olympem. Ty báje přece Puškin znal, patřily do jeho myšlenkového světa.

Hermés daroval lyru Apollónovi, aby si ho usmířil, když mu předtím ukradl stádo. V bájných dobách byl pokládán za vynálezce tohoto nejstaršího nástroje a tradovalo se to i v časech, kdy mladší Helléni věděli o egyptském původu lyry a také o Hermově egyptském dvojníkovu, který se jmenoval Thót. Sám Hermés, syn Dia a Mai, jedné z Plejád, vnuk Atlantův, byl bájnou bytostí neobyčejně mnohoznačnou. Byl poslem bohů i průvodcem duší zemřelých do podsvětí, byl bohem cest, ochráncem kupců, ale i zlodějů, ochráncem pastýřů a stád v dávné Arkádii, ale i jejich potměšilým a důvtipným zlodějem, byl zobrazován hned jako vousáč s falem, hned jako krásný

mladík s křídélky na hlavě a na nohou. Byl bohem velice starobylym, do-
svědčeným už v Knóssu památkami v lineárním písmu B, tedy nejpozději
v XV. století před n. l., to znamená ve staré krétské tradici. Proto právě byl
ztotožňován pod jménem Hermés Trismegistos s egyptským Thótem, vyná-
lezcem písma, počtů a měr, tedy matematiky a astronomie a – pozor – též
všech umění a tajných nauk.² Pod jeho jménem v hellénistické a římské době
kolovaly tzv. hermetické spisy, řecky psané tajné nauky s teosofickým návo-
dem, jak dosíci přibuznosti s božským světem.

Tato mytická charakteristika mnohoznačného, důvtipného, vynálezavého
Herma musela i v neúplné podobě fascinovat básníka, jehož tvůrčím předpo-
kladem byl „*klasicismus, prosvětlený romantismem*“ (Jakobson, o. c., 262) a
jehož ovzduší bylo doznívání racionalismu doprovázené novým smyslem pro
mýtus a fabulační tradici. Okouzlit ho též muselo to, že Hermés byl prostřed-
níkem mezi bohy a lidmi, a tudíž i vykladačem, interpretem věcí tajemných a
záhadných.

A zde je slíbená souvislost mezi uměním poezie a její teoretickou inter-
pretací na cestě k duši díla. Řecké slovo *hermeneus* znamenající *vykladač*,
interpret se nepodobá jménu pozoruhodného mnohoznačného boha náhodou.
A není rovněž pochyb o tomtéž olympském rodokmenu hermeneutiky. *Der*
grosse Brockhaus ve svazku z roku 1931 uvádí příslušné heslo slovy „*Her-
meneutik (grch. 'Lehre von der Tätigkeit des Hermes, der der Vermittler
zwischen Göttern und Menschen ist), syst. Lehre von der Sinnvermittlung, der
Auslegung (Interpretation)*“, s odkazem především na dílo Wilhelma Dilthe-
ye *Die Entstehung der Hermeneutik* podle posmrtného vydání sebraných spi-
sů, sv. 5, z r. 1924. Moderní encyklopedie ovšem opakuje to, co se tradovalo
odedávna, v českém prostředí např. už v Riegrově Slovníku naučném, ve
svazku z r. 1863, jemuž stejně uvedené a na svou dobu výstižné heslo o her-
meneutice dodal pod značkou *Ti* jeden z „*později přístupných spolupracov-
níků*“, v seznamu nedbale dešifrovaných jako „*Tirš, Ph.Dr. v Praze*“, zřejmě
tehdy mladý estetik Miroslav Tyrš. Právě se tam, že „*hermeneutika (od her-
meneus, vykladač, toto od Hermés) znamená tolik co vykladačství, a je věda,
která ustanovuje a vylučuje způsob a zásady, dle nichž se jeden každý spis
vykládáti má, abychom se dopídili smyslu toho, jež spisovatel sám slovy,
kterých užíval, vyjádřiti chtěl*“.

Odbočkou do dějin českého estetického myšlení před Durdíkem a Hostin-
ským (Durdík byl jen o málo mladší než Tyrš) mělo být pouze připomenuto,
že stále šlo v zásadě o totéž, tedy, dobrat se smyslu díla, jeho podstaty, ob-

² Srov. Encyklopedie antiky, Praha 1974. – Ostatní údaje o řeckém bájesloví uvádí shodně řada
obecných encyklopedií a přehledů antických reálií, které patřily ke gymnaziálním pomůckám do
prvních poválečných let.

razně řečeno – o cestu k duši díla. Přitom je, myslím, vždy třeba přihlížet k výše zmíněné *mnohosmyslnosti*, jež se neomezuje jen na dílo Puškinovo. Zůstaňme však u jeho případu. Puškinovo dílo můžeme posuzovat z hlediska filozofie, psychologie, estetiky, literární vědy poetologického, národněhistorického nebo srovnávacího zaměření, můžeme je analyzovat v synchronní rovině zahrnující vrstevníky, bezprostřední předchůdce (např. Žukovského) a bezprostřední pokračovatele (Lermontova, mladého Gogola), nebo v rámci ruské a rusko-církevněslovanské literární tradice, nebo v evropském a světovém kontextu, a výsledek interpretace bude vždy do jisté míry odlišný, a to nejen v důsledku přirozené *mnohosmyslnosti*, mnohovýznamovosti tvaru jako schematické struktury, leč též následkem toho, jakou otázku si badatel položil. Jinými slovy řečeno, zvolená optika vědeckého šetření na jedné straně umožňuje větší čistotu investigace, na druhé straně však vede k jisté neúplnosti výsledné interpretace. Podle toho se Puškin může jevit jednou jako novátor a tvůrce ruské národní poezie, jindy jako pokračovatel ruského klasicismu a sentimentalismu, nebo dokonce jako *napodobitel* různých vzorů (vzpomeňme na Havlíčkovu břitké subjektivní rčení o ruských spisovatelích jako o *imitatorum pecus*), jednou jako básník zrozený z lidové poetické tradice, jindy jako byronista, nebo jako autor falešně obviňovaný z epigonství vzhledem k Byronovi (Žirmunskij byl za monografii *Bajron i Puškin kaceřován jako kosmopolita*).

Jak formulace otázky ovlivňuje očekávané a možné výsledky zkoumání, jsem se svého času pokusil naznačit na případu *Borise Godunova* ve vztahu k ruské historické dramatice Puškinovy doby, ve vztahu k tzv. tyranoboreckým ruským tragediím XVIII. století, v korelaci se starším evropským dramatem, která prokazatelně vede k Shakespearovu Richardu III., a naopak zase ve vztahu k ruské epické tradici toho syžetu, k ruské historiografii a zvláště k pojetí Karamzinovu. Pokaždé jde o poněkud jiný vztahový okruh, v jehož rámci je dílo vykládáno a „*důsledný systémový přístup by měl zabránit neorganickému míšení různorodých poznatků a /.../ vést ke koncentraci na to, co je podstatné ze stanoviska položené otázky*“.³ Některé z takových překážek plynoucích z účelné a účelové diferenciacce a systematizace literárněvědných přístupů k tvaru by mohl, tuším, překlenout hermeneutický výklad Borise Godunova, kdyby se opřel třeba o jediný, leč rozhodující textový detail, o shakespeareovský výrok dvořana „*Mlčeli a byli smrtelně bledí*“, který Puškin mistrně využil a významově zatížil přesunem do závěrečné remarky „*Narod bezmolvstujeť*“, v níž tkví nepochybně základní smysl díla a jeho celkem neměnné poselství.

³ Slavomír Wollman, Česká škola literární komparatistiky, Praha 1989, s. 125-126.

K stručným úvahám o cestě k duši díla, k oné *duši v lyru vkleť* patří, myslím, ještě jedno upozornění. Literární věda ve snaze o zpřesnění a očistu metod přejímala od třicátých let od průkopníků kybernetiky a teorie informací (N. Wienera a jiných) triádu *emitent – přenášená informace – recipient*. Bylo to nesporně užitečné, ale proces tvorby a důvěrné sdělování tohoto duchovního zázraku jako poselství tomu, kdo je připraven je vnímat, se tím volky-nevolky posouval do roviny chladného rozumu, strojů a kanálů pro přenos informací, ačkoli přece čtenář, posluchač, divák není chladný příjemce, adresát, recipient, ale vnímatel, a umělecký tvar, dílo působí nejen na jeho rozumovou, rozumnou apercepční schopnost, ale především a zejména na jeho city: vyvolává dojetí, úžas, smích, pláč, spontánní, tedy i podvědomý souhlas, či odpor. Produkt emitenta, *text*, který není emocionálně intencionální, není uměleckým dílem. Rozumí se, že tvarová záměrnost, o níž mluvili naši učitelé, je v podstatě totéž: emocionální faktor je v ní stejně nezbytný jako paradigmatica a jako složky *obsahové*, tedy v užším smyslu významové a předmětnostní, a samozřejmě jako jazyk, který není pouhým prostředkem dorozumění, ale nástrojem vyvolávajícím city a imaginaci. Zejména na tomto poli, jímž nutně probíhá cesta k podstatě díla, k jeho duši (v uvozovkách nebo bez nich), hledá literárněvědný a jiný uměnovědný badatel pomoc v hermeneutickém výkladu, aniž se přitom vzdává jiných osvědčených postupů a prostředků.