

Mathauser, Zdeněk

## Ještě jednou o motivu sochy v tvorbě A.S. Puškina

In: *Alexandr Sergejevič Puškin v evropských kulturních souvislostech*. Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2000, pp. [41]-47

ISBN 8021023007

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132473>

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.

## JEŠTĚ JEDNOU O MOTIVU SOCHY V TVORBĚ A. S. PUŠKINA

Zdeněk Mathauser (Praha)

Motiv sochy se objevuje v Puškinově tvorbě mnohokrát, jak dokládá zvláště studie Romana Jakobsona *Socha v symbolice Puškinově* (Jakobson 1995 /1937/). Autor zde podává jednak přehled mnoha Puškinových textů s motivem sochy, jednak podrobně rozebírá nejdůležitější tři z nich: tragédii *Kamenný host*, poemu *Měděný jezdec* a konečně *Pohádku o zlatém kohoutkovi*. Jestliže se odhodláváme vrátit se po Jakobsonově brilantní práci k prvním dvěma dílům, pak jen proto, že více než šedesát let po proslulé studii lze snad z hlediska sémiotického postoupit o krůček dále.

1. Určitý mantinel může na samém počátku stanovit hledisko *žánrové*. V Jakobsonově práci se na jedné straně připomíná, že názvy užitá u zmíněných tří děl sice připomínají četné názvy v básnickově tvorbě označující hlavní osobu, přitom však že zde jde „nikoli o živou osobu, nýbrž *sochu*, plastické zobrazení, a pokaždé určuje přívlastek materiál, z něhož je socha udělána“ – kámen, měď, zlato. Je to důležité připomenutí vlastního jádra motivu hmotnaté sochy v Jakobsonově stati. Na druhé straně však poněkud překvapuje, že se v ní neustále setkáváme s jazykovými spojeními jako „oživlá socha“ (Jakobson 579, 599, 603), „než oživne Petrova socha“ (týž 580) apod. Podle Jakobsona „hranice mezi životem a nehybnou mrtvou hmotou se tu záměrně stírá“ (týž 580), „idea života, obsažená ve významu sochy, a idea trvání, poskytnutá její vnější formou, splývají v obraz *trvajícího života*“ (týž 599).

Zde se ovšem objevuje naše otázka: Neodpovídalo by zmíněným Puškinovým dílům právě naopak trvat na tom, že tu nejde o návraty v živou osobu ani o oživší sochu, nýbrž o *pohybující se sochu neživou*, o sochu, jež se ocitla v pohybu? Uvidíme ještě, že rozdíl mezi *oživší a pohybující se* sochou není jen slovní hříčkou, nýbrž má význam jak pro rozbor těchto děl „se sochou“, tak i – ve vzdálenějším dosahu – pro Puškinovu tvorbu vůbec.

Není tomu tak, že místo stírání rozdílu mezi živým a neživým se zde daný rozdíl naopak baladicky vyostřuje? Splývá tu skutečně idea života a idea trvání tak, že vzniká obraz *trvajícího života*? Není tomu naopak tak, že baladickým motivům obecně spíše než vynořující se, vracející se život přísluší cosi hrůzostrašnějšího – totiž *pohybující se* fenomén neživý? „Ty mrtvý lež, a nevstávej,/ pán bůh ti pokoj věčný dej./ A mrtvý hlavu polo-živ,/ zamhouřil oči jako dřív,“ zní v baladě Karla Jaromíra Erbena *Svatební košile* jedna z podob obměňujícího se dívčina *zafikání mrtvého* v márnici, jehož pomoci se dovolává nedobry, *mrtvý* dívčin druh.

Jde samozřejmě jen o asociaci, nechceme a nemůžeme Puškinově tragédii a tragicky laděné historické poémě podsouvat zákonitost balady inspirované lidovou tvorbou. Na druhé straně však lze počet takovýchto asociací rozšiřovat. Vzpomeňme např. *legend*, v nichž akci přebírají artefakty spjaté s hororem: ani staropražský Golem *neožívá*, jeho biologické oživení by naopak oslabilo účinek spjatý s tím, že se neživá hmota – právě jako neživá – ocitá v pohybu!

2. Sochy v Puškinových básnických dílech skutečně neožívají: i poté, co se paradoxně a přízračně ocitly v pohybu, zachovávají svou neživotnou substanci – kovovou či kamennou. Údery koňských noh měděného jezdce pronásledujícího Jevgenije jsou údery *kovu* o petrohradskou dlažbu: „tak jako hromu rachocení/ dunivé, těžké burácení/ kopyt na dlažbu borcenou“ (Z překladu B. Mathesia /Puškin 1950/). Komturova socha vtahuje Dona Juana do říše mrtvých svou *kamennou* rukou: „Jak tvrdý./ jak drtvivý je tvůj kamenný stisk.“ (Z překladu H. Vrbové /Puškin 1978/). Ovšemže bychom byli ochotni přijmout *oživení* jako metaforu pro skutečnost, že se sochy paradoxně ocitají v pohybu; jenže Roman Jakobson má zřejmě na mysli cosi víc: proměnu sochy v někdejší živou bytost.

Velký ruský filolog byl přirozeně příliš pronikavý, než aby nevěděl, že termíny „oživnout“, „oživlý“ jsou problematické. Zamyslel se nad různými významy těchto slov (Jakobson 1995, 599), avšak jen proto, aby se nakonec opět vrátil k setkání jejich přeneseného a přímého významu, a tudíž i ke skutečnému oživení: „... podstatná rozdílnost kamenného hosta a Dona Carlose, náhodou zabitého Donem Juanem, nutně předpokládá jejich současnou *totožnost*: ruka zabitého je v *stejně míře* rukou komturovou... A právě tato *totožnost* určuje další děj, jako by se komtur *vtělil* do své sochy“ (Jakobson 1995, 600). (Kurzívý mé – Z. M.)

Žánrový aspekt – připomínka balad, legend, hororů – mohl v našem případě vyznít jen jako určité nadhození otázky: Nevyžadují žánry blízké daným Puškinovým dílům spíše toho, abychom věnovali pozornost paradoxnímu spojení neživého s pohybujiícím se, než abychom se paradoxu vyhýbali tím, že neživé prohlásíme za oživnuvší? Poslední Jakobsonova teze, v níž jsme zaznamenali podle nás problematické termíny „totožnost“ (termín opakující se), „v stejné míře“ a „vtělil se“, nás však od „žánroslovního doporučení“ vede i dále – k hledisku *sémiotickému*.

3. Jakobsonova stať o motivu sochy v Puškinově díle měla pro literární vědu tohoto století mimořádný význam právě tím, že ze sémiotiky, z teorie znaku, učinila své metodické těžiště. Jakobson nahlíží na daná díla – máme na mysli především *Kamenného hosta* a *Měděného jezdce* – nejen tak, jak bylo běžné do té doby: bylo tu dosud buď hledisko morální (Don Juan jednak jako ztělesnění cynismu, jednak jako vzpoura proti konvencím a jako výzva osudu v *Kamenném hostu*), nebo hledisko historické (v *Měděném jezdci* jde o hodnotu zakladatelského činu cara Petra I.), anebo konečně

hledisko existenciální (postuláty jedince proti zájmům státní moci – tamtéž), atd. Nuže Roman Jakobson navíc pojednal o soše jako *znaku* a o překladu slovesného ztvárnění motivu sochy u Puškina do jazyka výtvarného umění pojednal coby o *znaku znaku*. To vše učinilo jeho stať vysoce záslužnou.

Nyní se v ní však objevila zmíněná teze, jež nás jaksi nutí, abychom od znakového zastoupení couvali nazpět k „totožnosti“ sochy a živé bytosti, k „vtělení se“, k návratům soch do kdysi živých bytostí, jejichž označujícím se poté staly sochy. S tímto couvnutím od znakovosti nazpět k biologické totožnosti je pak spjat i sklon k tomu, abychom všude kolem spatřovali „ožítí“ (což se nám už z hlediska žánrového nejevilo dosti přesvědčivé). A tak jako bychom po předchozí Jakobsonově sémiotické iniciativě pocítili i jakési její zatímní meze.

Zdá se, že se sémiotická relace označovaného a znaku (či označujícího), tj. relace Petra Prvního, resp. komtura, coby označovaných s jejich sochami coby označujícími, rozvíjí u Jakobsona právě jen z hlediska *označení* (resp. též *vystřídání*) prvního druhým; stranou pozornosti přitom zůstává onen vztah, jež Ogden a Richards, konstituující známý trojúhelník reference, mezi znak (*symbol*) a označované (*referent*) vložili přímo jmenovitě: vztah *zastoupení*. Navíc lze za tento trojúhelník reference postoupit i dále: netřeba totiž dva poněkud odlišné vztahy – vztah *označení* a vztah *zastoupení* – násilně vyvozovat z téhož východiska („označující“, „symbol“); naopak, lze ukázat, že oba vztahy míří k jedinému referentu z východisk poněkud odlišných.

4. Předpoklad k tomuto kroku skýtá podle našeho názoru Mukařovského rozlišení (Mukařovský 1966, 89 – 108 /1943/) *díla-znaku* a *díla-věci*: podle našeho názoru podržíme-li dílo-znak jako východisko označování, pak dílo-věc nám poslouží jako jakýsi *partner* referentu, jeho *zastoupení*, *reprezentace*. Jestliže se v nové relaci místo díla-znaku, jež vztahu označení zaručovalo spíše ráz *poznávací*, objevilo *dílo-věc*, pak se tímto vrcholkem našeho modelu vysouvá do popředí hledisko *ontologické*: z tohoto aspektu totiž dílo-věc není tak docela cizí *referentu*, „označovanému“. Je to prostě opět určitá entita – buď s větším sklonem k entitě smyslově vnímatelné (v blízkosti pojmu díla-věci leží *artefakt*), anebo k entitě ideální (Mukařovský přisuzuje dílu-věci *princip* nezáměrnosti a významového nesjednocení). Ať tak či onak, dílo-věc je určitá entita, jež může coby *reprezentant* být jakýmsi dvojníkem – opět: materiálního či ideálního – referentu.

K hledisku *zastoupení* či *reprezentace* v takových Puškinových dílech jako *Kamenný host* a *Měděný jezdec*: Sochy se zde ocitají v situacích připomínajících právě ty, v jakých by byly mohly být bytosti jimi *reprezentované*, kdyby byly živý; pomník z hrobky komturovy jako by pokračoval v souboji, v němž kdysi zahynula bytost sochou zastupovaná, pomník carův pronásleduje tvora urazivšího carovo dílo – tak, jak by se byl oka-

mžitě mstil sám prchlivý car. Ale nejsou to žádná „oživení“ soch, nejsou to žádné „návraty do života“, žádná „vtělení se“ a identifikace: všude zde pokračuje scéna sémiotická, jen s tím rozdílem, že sochy už ani tak určité bytosti *neoznačují*, jako je především *zastupují*, a zastupují ani ne tak v noetickém, poznávacím, jako především v *morálním ohledu*. Jsem tvým partnerem – jako by znělo poselství *neživého pomníku* z petrohradského náměstí vůči carovi Petru či poselství *náhrobní sochy* vůči komturovi – a jednám tak, jak bys jednal ty, být živ: na rozdíl od tebe jsem zde, napodobuji tvé někdejší mlry, tvůj tónus a tvé zásady, a zmnožuji hrůzu svého konání tak, že i já jednám jako entita neživá, neboť i v tomto modu jsoucna jsem spojencem tebe, neživého.

Prolnutím obou vztahů – morálního a noetického – se relaci dostavuje její specifický ráz *estetický*.

5. Autor těchto řádek si v dané souvislosti dovolí upozornit na své modelování „umělecké situace“, jež podal v různých textech (Mathauser 1989, 1995, 1999): v „čtverci umělecké specifičnosti“ (jak nazývá daný model) se uplatňuje nejen relace *znak* (resp. *symbol*) – *referent* (označované), tj. relace tvořící základnu celého modelu, nýbrž je zde také relace *referent* – *dílo-věc*: je to relace zakreslená úhlopříčkou vedoucí od dolního levého úhlu „čtverce“ (umístění referentu) k jeho hornímu úhlu pravému (umístění díla-věci). Tato relace vychází z prostoru, v němž ještě vládne sémiotická problematika *označení*, jež je nachýlena k pouhému neutrálnímu *vysřídání* jednoho druhým (referentu znakem), avšak relace odtud směřuje do oblasti, kde už vládne jiný zájem: *zastoupení* (referentu dílem-věci).

Vezmeme-li v úvahu „reprezentaci“, „zastoupení“ jako sémiotickou dimenzi poněkud odlišnou od vztahu „označení“, nebudeme nuceni opouštět nad Puškinovými díly aspekt sémiotický ve prospěch „oživování“ soch a ve prospěch poněkud násilné „identity“ sochy ať s označovanou, ať s reprezentovanou jí bytostí. Zato jasněji, zdá se, vystoupí nyní to, jak jsou zmíněná velká díla, obsahující motiv sochy, propojena s ostatní Puškinovou tvorbou.

6. Motiv sochy totiž podle našeho názoru patří do jednoho z více plánů, v nichž se v jakési míře opakuje Puškinův průběžný invariant. Invariantem je objevující se v mnoha z básnickových děl *opakování* minulého obrysu lidské bytosti – opakování, při němž se určitý fenomén jeví jako *partner někdejšího sebe sama*. Morálním zastoupením a reprezentováním – právě že spíše partnerstvím než noetickým označením – je opakování přímo dáno. Opakování coby ústřední článek Nietzschovy filosofie a jeden z hlavních článků Gadamerovy hermeneutiky, pojem mj. často připomínaný v Zuskově přehledu současné estetiky (Zuska 1996, 6 – 28), nás přivádí na práh umělecké reprezentace. Nablízku je zde i ono „žánrové zdvojení, žánrová ambivalence“, o němž právě v souvislosti s A. S. Puškinem mluví

Ivo Pospíšil: „Posunem žánrových složek se vytváří dvojí vrstva; za původním schématem se objevuje další“ (Pospíšil 1999, 64).

V případě Puškinových děl, o nichž je tu řeč, nastoluje opakování vztah podobnosti mezi nežijícími, ale reprezentovanými bytostmi a jejich kovovou či kamennou sochou. Je to vztah mnohostranný. I když je podobnost obou fenoménů původně založena na připomínce předchozího žití prvního z nich (viz výše: „jak bys jednal, být živ“), přece jen především platí, že neživou sochou je reprezentována bytost opět neživá, již nežijící! Socha stejně jako mrtvý nemluví, mlčí. Socha pádí noční ulicí a mlčí. Pomník z náhrobku – jsa provokován – přikývne pohybem hlavy k pozvání, ale mlčí. Sochy jsou němé na úhrnných desítkách stran obou děl, poémy a tragédie. Jediné tři krátké, temné repliky – jakoby proti povaze sochy z jejích úst vynucené – zazní jen ve finále *Kamenného hosta*. – Táž opakování, jako jsou podoby mezi neživou bytostí a její sochou, charakterizují řadu Puškinových děl.

7. Puškinovým invariantem je v těchto případech zjev bytosti současně okamžik vyprávění, která sebe sama pocituje jako partnera svého zjevu někdejšího, svého vlastního předchůdce uvnitř sebe samé: dnešní bytost si ve svém povědomí načrtá památník své někdejší existence, přitom se však – a to je velmi důležité a připomíná to limity soch v obou pojednávaných zde Puškinových dílech – nepokouší onu svou někdejší existenci dnes doslova znovuoživit, učinit ji osou nějakého dramatického zásahu do současné životní situace. Nic takového odtud nelze vyvodit. Co se stalo, nelze odestát.

Taťána z románu ve verších, provdaná do velkého světa, hovoří s Oněginem chtějícím nyní získat její lásku; Taťána reprodukuje svou někdejší podobu mladičké dívky z provincie, připomíná prostředí vykreslující její raný kontrareliéf a zároveň načrtává pomníček emocí přetrvávajících dodnes v jejím nitru: „Proč bych vám lhala, mám vás ráda“ (z překladu M. Dvořáka /Puškin 1999/). Ale opět: nic odtud nelze vyvodit pro změnu daného stavu! „...jenže už svého muže mám,/ a tomu věrnost zachovám.“

Obdobně je tomu s dcerou staničního dozorce. Duňa se vrací na jediný den ze svého zámožného městského života na staré místo, na provinční přepážní stanici, kde sloužil její otec, a i ona si zřejmě vybavuje svou někdejší podobu a v duchu načrtává pomníček svého mládí; přetrvává v něm láska k otci, jehož kdysi opustila. Ani ona z tohoto opakování a ze své sebe-reprezentace nemůže však vyvodit žádný závěr, žádnou změnu dnešního stavu.

Stejně tak Silvia, postavu z Puškinova Výstřelu, závěr prózy zastihuje v opakované, sekundární situaci souboje, kdy Silvio reprodukuje velkou touhu sebe sama někdejšího: vykřesat při duelu ze svého soupeře úzkost. Tentokrát, kdy už soupeř odpovídá za svou rodinu, se mu to samozřejmě podaří. Ale Silvio je na tom stejně jako Taťána a Duňa: z reprodukce minu-

losti nemůže ani on vyvodit změnu současné situace. Svou stfelu míří do téhož místa v obrazu na zdi, kam omylem předtím dopadla střela jeho soka.

V obdobných sekundárních emocionálních situacích byla i role soch v Puškinově tragédii a poémě analogická jako v těchto případech, kdy jsme místo o sochách mohli mluvit jen o zástupných fenoménech – pomníčcích dávných citů, jak si je postavy příběhů načrtly ve svém povědomí. Nuže i skutečné sochy především reprodukovaly vášně, práva a nároky zastupovaných jimi bytostí, aniž k nim mohly přidávat cokoli navíc.

Jestliže však s těmito dvěma díly – *Kamenným hostem* a *Měděným jezdcem* – máme spojeno přece jen něco navíc, spočívá ono „navíc“ v tomto: Sochy byly vystaveny výzvám, byly drásány, provokovány; když pak v duchu průběžného modelu jednaly tak, jak by byly jednaly zastupované jimi bytosti být živé, ukázaly se důsledky jejich jednání dopadat na vyzývatele, na Dona Juana a na Jevgenije, způsobem neodvolatelným: vyzývatelé soch hynou.

Ani sochy sice nepřidávaly ke svým reakcím víc, nežli bylo v jejich kompetenci, na rozdíl od pomníků existujících jen v povědomí postav způsobily však účinky odpovídající jejich kovové a kamenné substanci. Údajně „oživení“ soch se tu nekonalo, zato však sémiotika, k níž dal Roman Jakobson vynikající impuls, i když ji snad v daném případě nedotáhl tak úplně do konce – tato sémiotika tu zůstala zcela důslednou.

### Prameny:

- Puškin, Alexandr Sergejevič: *Měděný jezdec*, přeložil Bohumil Mathesius, in Puškin, A. S.: *Výbor z díla III.*, ed. Klasikové, sv. 10, Svoboda, Praha 1950.
- Puškin, Alexandr Sergejevič: *Kamenný host*, přeložila Hana Vrbová, in Puškin, A. S.: *Trýzeň milosti*, Výbor z díla, Lidové nakladatelství, Praha 1978.
- Puškin, Alexandr Sergejevič: *Evžen Oněgin – Jevgenij Oněgin*, přeložil Milan Dvořák, předmluva a komentář Jiří Honzík, Romeo, Praha 1999.

### Sekundární literatura:

- Jakobson, Roman: *Poetická funkce*, ed. M. Červenka, přeložili týž s M. Chlábčovou a T. Pokornou, H&H, Praha 1995, s. 575–604. Stať vyšla poprvé česky, a to pod názvem *Socha v symbolice Puškinově*, v čas. Slovo a slovesnost 1937, č. 3, s. 2 – 24. První anglické vydání: Roman Jakobson: *The Statue in Pushkin's Poetic Mythology*, in týž: *Selected Writings*, V., Mouton, The Hague – Paris – New York 1979, 237 – 280.
- Mathauser, Zdeněk: *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*, Blok, Brno 1988. Týž: *Mezi filosofií a poezií*, Filosofia, Praha 1995. Týž: *Estetika racionálního zření*, Karolinum, Praha 1999.

- Mukařovský, Jan: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, in týž: *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1966.
- Pospíšil, Ivo: *Na výspě Evropy (Skici a meditace k 200. výročí narození Alexandra Sergejeviče Puškina)*, Masarykova univerzita, Brno 1999.
- Zuska, Vlastimil: *K estetice XX. století. Mimesis. Fikce. Distance*, GRYP, Praha 1996.



