

PŘÍSTUPY K BÁSNÍ

Není sporu o tom, že interpretace jednotlivých lyrických básní je podstatně určována už tím, jak je pojímána lyrika jako literární rod. Jestliže například budeme lyriku vykládat na pozadí epických struktur, nutně zde budou hrát roli souvislosti lyriky a epiky. Tak například lze chápat lyriku jako subjektivní vyrovnávací ekvivalent k neřešenému epickému syžetu. Jakým směrem bude toto pojetí ovlivňovat interpretaci, říká František Milko, který tuto koncepci precizně propagoval, zcela jednoznačně: „Problém čitatelské interpretace lyriky je často skôr odkrytý týchto epických príčin subjektivity než jej vlastné zažitie.“¹⁾ Jestliže naproti tomu postavíme lyriku do čela triády literárních rodů, odrazí se to nutně také na jejím pojetí a přirozeně pak také na interpretaci. Tak například Emil Staiger vidí v lyrice analogii děstíví, v epice analogii mládí a v dramatu analogii lidské zralosti. Lyrika konstituuje oblast emocionální, epika oblast představování si a drama oblast logična.²⁾ V lyrice není podle Staigera ještě rozlišitelný rozdíl mezi subjektem a objektem, ale obojí tu splývá a vytváří jedinečnou niternost, náladu básně. Proto vidí Staiger interpretaci lyriky na bázi osobního setkání s poselstvím textu a je si vědom, že „kdo interpretuje, vystavuje se nebezpečí, že nabídne jen sůrku motýli.“³⁾

Optimální přístup k básni vidíme v naslouchání tomu, co text básně skutečně říká. Významové bohatství básnického textu je však tak velké, že celý problém spočívá v tom, abychom si našli opěrné body, které nám umožní k tomu významovému koncentrátu proniknout. Jurij Lotman se zamýšlí nad tím, proč básnický text přináší více informací než jiné jazykové texty. Dochází k závěru, že tu jde o zvláštní plodný paradox. Říká, že podle teorie informací přirůstek jazykových omezení zmenšuje informaci, avšak poezie naopak při růstu omezení (uspořádání) zvyšuje informačnost textu. Tento paradox Lotman objasňuje. V nezávislé mluvě získávají jednotlivé prvky význam jediné prostřednictvím vztahu k jazykovému systému. Tak se zde rozlišují prvky sémantické, které se vztahují k mimojazykové skutečnosti, a prvky formální, které mají význam pouze v rámci jazyka (např. gramatické prvky). Naopak v poezii mohou všechny prvky nabývat významu. Sémantický význam mají i ty prvky, které v jazyce mají významy čisté gramatické. Také foném či slabika nabývají významu, zatímco v běžném jazyce tomu tak není. Ovšem Lotman připomíná, že v poezii nejen přibývá prvků, které nesou význam, ale že se také komplikují relace mezi těmito prvky.⁴⁾

Báseň je tedy celistvostí velké významové intenzity a zároveň velkého stavebního členění. Máme-li do tohoto napětí uzavřeného celku básně proniknout, musíme si vždy zaregistrovat hlavní zdroje tohoto vnitřního skloubení textu, musíme si vyznačit základní nositele soustředěného významového působení. Pro větší konkrétnost našich výkladů vyjdeme z jedné z Máchových znělek:

Tichý tis nad rúží stíny sklání
Mezi hrobů ověncené kráje.
Sladké zvuky o jen bližel bliželi!
Slavka snad libé klokotání? —
Ach tak sladce nezni jeho lkání,
Kdo hlas ten uslyší půjde stíže
Neb jej žel i touha k rúží užje
Bez nádeje jako milování!
Bolesti, či slasť mé srdce jímá? —
V rúžovém blankytu hovědy recete,
Ty rúžemi ověncená Luno
Zdaž to ona — a jen rúže dřímá? —
Či spí ona a jen rúže květe? —
„Rúže květe!“ rúže jen? — Idáno! —

Je zřejmé, že podstatný významotvorný prvek tvoří už sama forma znělky. I když Máchova neodděluje znělku strofičky, přesto i v této kontinuitní podobě se členění uplatňuje v rýmu: A-B-B-A, A-B-B-A, C-D-E, C-D-E. Rýmy vytvářejí také pevné významové vazby. I když znělka nemá titul, je její motivická výstavba sama dostatečně dostředivě komponovaná kolem metamorfóz rúže. V první „strofe“ je rúže jakoby ochráněna skloněným tiselem. Druhá „strofa“ učíní rúži středem, těžištěm celého významového proudu. Ve třetí „strofe“ je rúže promítnuta k hvězdám a luně a závěrečná „strofa“ nese vlastní dramatickosti textu, onu oscilaci mezi rúží a mlénkou. Jan Mukařovský ve své analýze Máchova pojmenování ukazuje, že je tu „hranice mezi pojmenováním obrázkým a neobrazným snadno překročitelná“, že si tu básník zahrává se slovem rúže, „užitým střídavě ve významu vlastním (května) i ve významech obrázkých (rúžová záře, dívka)“ a že v závěru básně zazní význam vlastní a obrázký (rúže jen? — Idáno! —) současně.⁵⁾ Odpovídá tedy Máchovo pojmenování plně celkové motivické výstavbě, která je také založena na snadném překračování hranic: slavík — rúže, slasť — bolest, rúže — blankyt, rúže — luna.

Tímto směrem se může pak ubírat další případná analýza Máchovy znělky. Domníváme se, že pro interpretaci jednotlivých básní by nebylo účelné provádět systematickou deskripci, jak ji třeba prováděl Jan Mukařovský při rozboru Polákovy Vznešenosti přírody či Máchova Máje. Tyto vynikající vědecké analýzy posilují celou složitost daného autora a jeho díla a jsou vždy spolehlivou oporou pro interpretaci. Naopak pro interpretaci jednotlivých básní považujeme za základní východisko pokus o významovou modelaci daného textu. I když každá báseň je postupně se rozvíjející celistvost a je v tom analogická hudební skladbě, je nutné při plném respektování této sjednocující celistvosti postupného plynutí textu přistoupit k zkusmému vytyčení významových ohnisek básně. Tato metoda modelování textu je ovšem v současné době bohatě zpracovávána zejména generativně orientovanými vědeckými směry, avšak v nich jde nejčastěji o abstrakce, které mají posilnout základní modelaci textu vůbec. Ve srovnání s těmito současnými snahami o „hluboké“ a „velmi hluboké“ rekonstrukce textové struktury jsou například práce Mukařovského při veškeré obecnosti velice individualizované

pojaté. Tak např. jeho studie *Genetika smyslu v Máchově poezii* (Kapitoly z české poetiky III) vyzdvihuje na obecné sémantické bázi individuálnost Máchovy tvůrčí metody.

Protože jde v současných rekonstrukcích výstavby textu o velmi pozoruhodný pokus o specifickou modelaci, zastavíme se krátce u tohoto přístupu k básni. V zásadě jde o nalezení gramatiky textu, neboť představitelé těchto snah, např. významný je zde A. J. Greimas a jeho škola, chtějí překročit meze gramatiky konkrétní u vědy a usilují o stejně precizní, obecně aplikovatelnou gramatiku textu. Důležitou roli zde hraje jako východisko analýzy literární text a zejména text básnický, tzv. discours poétique. V naší souvislosti snad nebude nezájímavé upozornit na pokus o takovouto „gramatiku“ sonetu, jak se o ni pokouší jeden ze stoupců Greimasových Jacques Geninascas 6) Pokusil se vypracovat úhrn všech formálních relací sonetu, a to jak těch, které byly realizovány, tak i těch, které jsou realizovatelné. Naznačíme zde jen základní princip této metody. Geninascas vychází z tohoto modelu sonetu:

		P		
	Q		T	
Q1	Q2	T1	T2	niv.1
(01-04)	(05-08)	(09-11)	(12-14)	niv.2
				niv.3

A pak propracovává všechny možné relace mezi těmito úrovněmi. Tak ho zajímá např. vztah obou čtyřverší (Q) a obou tříverší (T) k celku básně (P). Dále vztah dvou čtyřverší k sobě navzájem (Q1, Q2), stejně jako vzájemný vztah dvou tříverší (T1, T2). Dále vztah prvního čtyřverší k prvnímu tříverší, vztah verše 01 a 09, neboť oba zahajují jiné ikonické útvary atpod. Formalizace je velice subtilní a lze říci, že Geninascas vypracoval úplný formálně logický model sonetu, ale zároveň sledoval i významový aspekt a dále sledoval specifickou homologii mezi plánem formálním (plan de l'expression) a plánem obsahovým (plan du contenu). Jeho cíťžádostí bylo, aby tento obecný model sonetu byl aplikovatelný jako „gramatický“ základ na všechny typy sonetů či aby umožnil tyto typy projektovat. Vytvořil matrici, na jejímž základě mohou být popsány všechny typy sonetů.

Sám Geninascas aplikuje svou matrici na šest zrněk z de Nervalových Chimer. Bylo by jistě lákavé použít Geninascova modelu na soubor devíti Máchových znělek. Už sama zastřenost strofického členění je typ, který Geninascas neanalyzoval. Bylo by například zajímavé porovnat třeba první a poslední verše Máchových znělek, kterémužto typu vztahu věnoval Geninascas rovněž pozornost. Ukazuje se, že by tu už jen v tomto jediném aspektu vyvstala řada pozoruhodných konkrétních realizací obecného principu. Tak třeba naše znělka 1 je právě prvním a posledním veršem v nápadném vztahu ke znělce 6:

Zn. 1			
1. verš	<i>Tichý tis nad růží stíny sklání</i>		motiv ticha
14. verš	<i>„Růže kvele!“ růže jen? – ládno!</i>		otázka, alternativa

Zn. 6

1. verš	<i>Tichý jsem co harfa bezstrunná</i>		motiv ticha
14. verš	<i>Či ne slza? – snad jen kapky rosné? –</i>		otázka, alternativa

Je zřejmé, že vypracovávání gramatiky textu, diskursu, poetického diskursu, jak znějí termíny této školy, může pro interpretaci konkrétní básně, konkrétního autora být nesporně podnětné, že tu jsou rozpracovávány důležité pojmy redundance, hustoty textu, isotopie (např. jeden text může být pojat v několika rovinách; připomíná se možnosti sexuální i kulinární výklad Červené Karkulky apod.), paralelismu, kontrastu, uzavřenosti, otevřenosti aj. Za zvláště důležité považují to, že si gramatické textu jsou vědomi toho, že při vnímání textu existuje tzv. první čtení, ale že teprve druhé čtení umožňuje přistupovat k textu jako ke specifickému poetickému objektu (i'objet poétique), kdy se začíná pracovat s velmi složitou strukturou, kdy se text formalizuje, kdy se s textem provádějí nejirůznější logické modelace. To je důležité i při naší metodě interpretace. Nehledáme sice v abstraktní rovině logický model jazykové výstavby textu, neusilujeme o proniknutí do tzv. hloubkové roviny textu zcela formalizovaného do obecného vztahu, avšak i sama interpretace konkrétního textu je svým způsobem konstrukcí, specifickou rekonstrukcí významového pohybu konkrétní básně.

V našich konkrétních modelacích jednotlivých básní půjde vždy o klíčové významy, k nimž se upíná celé významové bohatství daného textu. Soustředíme se na dominantní pojmenování, na dominantní motivy. Významové modely básní by měly postihnout dynamiku zápasu o realitu, která za každou významovou stavbu prosává. Ono maximum informací, o němž mluvil Lotman, slouží k evokování skutečnosti. Jestliže např. u Máchovy citované znělky vyjdeme z modelace básně na základě metamorfózy r ů ž e, pak skutečností aspekt této metamorfózy je dán intenzivním sepětím máchovského poutníka („půjde stíže, neb jej žal i touha k růži vše“) se silou přírody a lásky. Bylo by jistě vzrušující srovnávat toto Máchovo sepětí s bytím květiny a bytím ženy s obdobným světem německého romaníka Novalise, ale zůstaňme u samotného Máchy. Už ono ukrytí růže do stínu tisu ukazuje obrovitou touhu básníkovu po intimitě, po místě, kde se specivá a kde se spočine. Hřbitov je najednou osazen živoucí růží. Tento kontrast živoucí květiny a ověněných křížů na hrobech odkrývá už na samém počátku básně napětí, jež bude celý další průběh veršů ještě stupňovat a proměňovat. Růže je nejprve zvukem a pak mluvívá z v u k y a pak h l a s . Slavík tu mimo jiné stupňuje sladkost onoho l k á n í, jak zní jiné pojmenování pro zvukící růži. Velikost tohoto hlasu—lkání je zesílena tím, že se náhle báseň z e p t á hvězd a luny, kdo tu vlastně promlouvá. A hvězdy i luna najednou samy jsou umístěny do r ů ž o v é („růžový blankyt“, „růžemi ověněná“ luna). Květin na a ona, růže a ládna, to je závěrečná rozzechvěná rovnováha přírody a člověka či spíš symbióza květiny a ženy. Navíc je celý závěr dynamizován tím, že dvojice m l u v í t a d ř í m a t je dál proměněna na dvojice s p á t a k v é s t . Jako by právě kvést znamenalo m l u v í t a l k á t . Můžeme tedy říci, že modelace Máchovy znělky pomocí metamorfózy růže (i když tato modelace není zdaleka jediná možná!) nás vede sítí významů k rekonstrukci ob-

rovitého živoucného všehomíra, jak jej projektoval romantismus. Další rozvádění oněch klíčových dynamismů Máchovy znělky by vydalo na celý traktát o světě, který je rozpjat mezi stíny, hroby, mlíčování, bolest, slast, hvězdy, lunu, sen, ženu, o světě, který tyto reálie pouze neobsahuje, ale vždy je rozehrává jako drama, pohybo, spojení, proměnu.

Máchova znělka není pro interpretaci pouhým odrázovým nástřkem k výkladu Máchovy romantické poetiky, Máchova nazírání na svět. Interpretace musí právě v dané konkrétní básni odkrýt všechno toto bohatství básnickovy sémantiky, skrze niž povstává onen dramatický obraz světa. Mikrosvět básně je jistě modelem makrosvěta celého Máchovy a pak celého romantismu, avšak interpretace básně musí být právě vždy interpretací onoho celistvého proudění, jež počiná prvním slovem či nadpisem a končí posledním veršem, posledním slovem daného textu. Bylo by však na druhé straně absolutizaci jediného textu, kdybychom přehlédli tu samozřejmou skutečnost, že jednotlivé básně jsou vždy součástí širšího kontextu, a to jak literárního, tak společenského. Bylo by proto velice umělé, kdybychom interpretaci jediného textu prováděli v jakémisi vzduchoprázdnu bezkontextovosti. Tak např. naše znělka je součástí celého cyklu Máchových znělek. Jiný kontext je dán vývojem znělky ve světové a naší poezii a jistě by bylo možno Máchovy znělky umístit do této vývojové řady básnické formy. Lze tedy říci, že každá interpretace básně, jakmile splní svou povinnost být práva dané básni, má otevřené možnosti dalšího osvětlení souvislosti interpretovaného textu.

Naše interpretace, které tvoří jádro celé práce, jsme se pokusili tvořit tak, že jsme je roubovali na kontext díla interpretovaného básníka. Tato metoda sice omezuje možný kontext básně, nepřihlíží k příbuznosti básní různých umělců, avšak na druhé straně nabízí právě velice plodný průzkum básnického světa jednoho tvůrce. Plodnost tohoto přístupu zvláště výrazně dosvědčuje studie Jana Mukatovského Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“. Mukatovský zde ovšem tím, že si zvolil surrealistického Absolutního hrobaře a srovnal jej s poetistickými díly Nezvalovými, dosáhl zároveň začlenění sémantického rozboru do kontextu uměleckých směrů. Provedl precizní rozbor Absolutního hrobaře a dospěl k závěru, že se výrazně liší od poetistické básnickovy metody, která byla založena na nepřetržitém sledu významů, na prolínání jednoho významu do druhého a vzbuzování dojmu záračných metamorfóz. Absolutní hrobař naproti tomu chce svou jazykovou výstavbou vyvolat iluzi, že místo slovních pojmenování máme „před sebou věci jimi označené, jejichž významové spojení musí teprv být hledáno a ukládáno se čtenáři jako úkol“.⁷⁾ Tato průkopnická studie Mukatovského poskytuje dobré metodologické východisko k interpretacím, které se omezí na kontext určitého básníka. Pro naše interpretace jsme však zvolili postup poněkud odlišný, neboť jsme si jako východisko nestanovili odlišnost určitých vývojových období jednoho básníka, i když k nim někde přihlížíme. Spíše jsme si kladli otázku po kontinuitě. Zajímalo nás, jak je naše interpretovaná básně včleněna do širšího kontextu básnickova díla na bázi příbuznosti. Lze říci, že jsme naši interpretovanou básně osvětlovali těmi básněmi a těmi dílčími prvky tvorby určitého básníka, které jsou s ní nějak příbuzensky spjaté. Tyto affinity však nechápeme jako pouhé formální či strukturální jevy, nýbrž můžeme skrze ně ke skutečnosti, s níž se náš básník mnohonásobně a v různých aspektech střetával

a vyvíjel, a chtě nechtě se tím dostáváme i k širšímu společenskému zázemí, které za určitým tematickým komplexem také prosvítá.

Tato affinity metoda interpretace se pokusíme osvětlit opět na Máchovi. Motiv růže se objevuje u Máchovy také v Máji. Se znělkou vstupují do těsnějšího vztahu verše:

*Šíhlé se veslo v modru koupá, 4
a dlouhé pruhy kolem toví. 3
Tím zlaté růže, jenž při doubi C
tam na horách po nebi hoří, B
růžovým zlatem čela broubí. C*

Je zde opět projekce růže do velkého prostoru. Tentokrát jde ovšem o obrazně pojmenování růžového nebe, které se odráží ve vodních pružích na hladině. Ale je tu opět použito zvláštní metamorfózy obrazu růže a dochází tu k akcentované inverzi pojmenování: zlaté růže se mění v růžové zlato. Znělka je však projevem ještě těsněji s lyricko-epickou básní Idůna. Nebudeme tu provádět detailní rozbor tohoto vztahu, ale omezíme se na refrén Idůny:

*Idůno! Má Idůno!
Pro tebe vždy se soužím,
Ty jasná noci Lúno,
po světle těm jen toužím!*

Z faktu, že se v obou básních objevují tytéž vokativní rýmy, můžeme zcela zřetelně vyčíst, že mezi Lúnou a Idůnou je v Máchově poezii velice těsné spojení. Nejprve se tu nabízí zvukový aspekt. Jako by bohatě frekvenční Máchovo pojmenování Lú a n a spíše samo ze sebe zrodilo zdánlivě druhotné, ale přece objevené pojmenování Idůna. Ale nelze přehlédnout významové aspekty tohoto rýmu. I když nám asi při interpretaci obou Máchových básní příliš nepomůže, když zjistíme, že Idůna je severská bohyně jara, bohyně věčné svěžesti a že znamená totéž co Immergrün, Amarant, je přesto důležité, že jde o existující ženské jméno. Důležité je, že rýmy Lúna a Idůna se protínají v průsečíku ženského aspektu a navzájem se významově propojují a obohacují. Není zcela odhaleno, zda primárním významem je Lúna, a Idůna obrazovým nebo naopak, ale trvá tu nejistota a tajemnost jako aktivní složka Máchovy romantické sémantiky, která bývá často umísťována do blízkosti snu. Máchovští badatelé soudí, že básník našel jméno Idůna u Klopstocka či že mu prostě utkvěl v mysli titul vídeňských almanachů Iduna. Pro psychologický aspekt tvorby jde jistě o zajímavý detail, ale tato geneze pojmenování není pro sémantiku nijak podstatná. Daleko důležitější je fakt, že Máchova spjal Idůnu s Lúnou. A kdybychom chtěli v affinitych pokračovat, také sama Lúna poskytuje téměř specifický systém Máchových obrazů a ovšem opět souvisí s celou romantickou literaturou.

Na začátku našeho zamýšlení jsme řekli, že interpretace lyrické básně je určována také tím, jak chápeme lyriku. Soudíme, že lyrika vyhrocuje klíčové životní situace, kdy se člověk ocitá ve velkém napětí vůči skutečnosti, kdy si klade etické,

osudové, osobní či politické otázky, ať je reflektuje s filosofickým klidem, či at se jimi nechá vzrušit a šokovat. Vždy je lyrická situace momentem, kdy se rozhoduje podstatné, kdy je všecko v sázce. Určitý konkrétní okamžik či průřez životní situací je tak naléhavý, že v ostrém subjektivním osvětlení nabývá zároveň obecné platnosti. Lyrika propojuje svět novými vztahy, obnovuje poznávací sílu jazyka, aktualizuje estetickou funkci naporem na skutečnost. V lyrické básni jako by svět byl tvořen vždy znovu: člověk není spoután žádnými definitivními mezemi, ale uvádí do pohybu kulturní a civilizaci vrstvy své dějinnosti, je demiurgem, který projektuje lidské sny a tužby, dává slovu jeho prvotní moc, aniž přestává reálně spektrovat všecko to, s čím je třeba svádět zápas a co je často silnější než verš.⁹⁾

Ty nejdůležitější otázky zaznívají spíš ztišeně, nenápadně, aby tím víc utkvěly v naší paměti a imaginaci. Máchova otázka z naší znělky BOLEŠŤ-LI, ČI SLAŠŤ MĚ SRDCE JÍMÁ? má obrovskou sílu tím, že akcentuje lidské srdce a že nijak nenadlehčuje ani nezjednodušuje jeho situaci uprostřed světa, který žijeme jako bolest i slast. Romantismus byl silný nejen básnický, ale také myslitelský. Svou osobitou obrazností se dovedl zatnout do skutečnosti, do společenské a lidské problematiky s velkou prudkostí a pronikavostí. Také Máchova znělka je ostrým rentgenogramem lidského srdce a jeho střetání s realitou a snem, s nezbytostí a touhou. Svou vášnivost všecko toto napětí podstoupit nabývá srdce romantické poezie velké symbolické platnosti. A v určitém smyslu může být Máchova znepokojivá otázka i chápána jako specifická „definice“ lyriky, jejíž podstatnou úlohou je vstupovat do středu sváru životních polarit.

II. INTERPRETACE

PETR BEZRUČ

VRRIČE

Pod Bohumínem, kde dozněla mých dědu řeč,
a mezi Hrušovem, fabrika panská kde kouří,
fabrika Prusů, kde dýcháme zicha a ztěžka,
leťis ty dědino chudobná s dřevěným chrámem.
Zapalil domky, kde po střechách mechy se plazí,
ve čtyřech topolech na kříži Kristus.

THK

Urazili v čelo mi trnovou korunu při Bohumíně,
přiblížili ruku mi v Ostravě, v Těšíně v srdce mne bodli,
z Lipiny ocel mi podali pítí,
při Lysé nohy mi probili hřebem.
Jednou, ó jednou ty pro mne si přijdeš,
tmaová a tichá ty děvouchu, bezlesklých vlasů,
co mák nosíš v ruce.
Noc přijde bez konce, noc sítování,
dál bude bíč znít, dál budou nás davit,
pod Bohumínem a v Hrušově, v Lipině, v Bašče,
jď to vlc neslyším, co je mi po tom,
co je mi po všem.

Slezské písně, krit. vyd. 1967,
(báseň byla zaslána do Času r. 1900)

Místo

Přesná a bohatá určení místa tvoří velmi výraznou složku naší básně: Bohumín, Hrušov, Ostrava, Těšín, Lipina, Lysá, Baška a titulní Vrbičce. Podobných kombinací najdeme ve Slezských písních desítky. Jakou úlohu má tato podrobná lokalizace dějů? Bylo by málo jen konstatovat, že místními jmény Bezruč vyvolává atmosféru svého Slezska. Jestliže jeho Vrbičce leží „pod Bohumínem“ a „mezi Hrušovem“, pak více než o atmosféru jde o zdůrazněnou realnost každého místa. Bezruč své místní údaje pojímá jako pojmenování zcela určitého osudu, zcela konkrétního společenského dění. Každé vlastní jméno obnažuje živou ránu, odráží jako zaklínadlo úpornost boje o život.