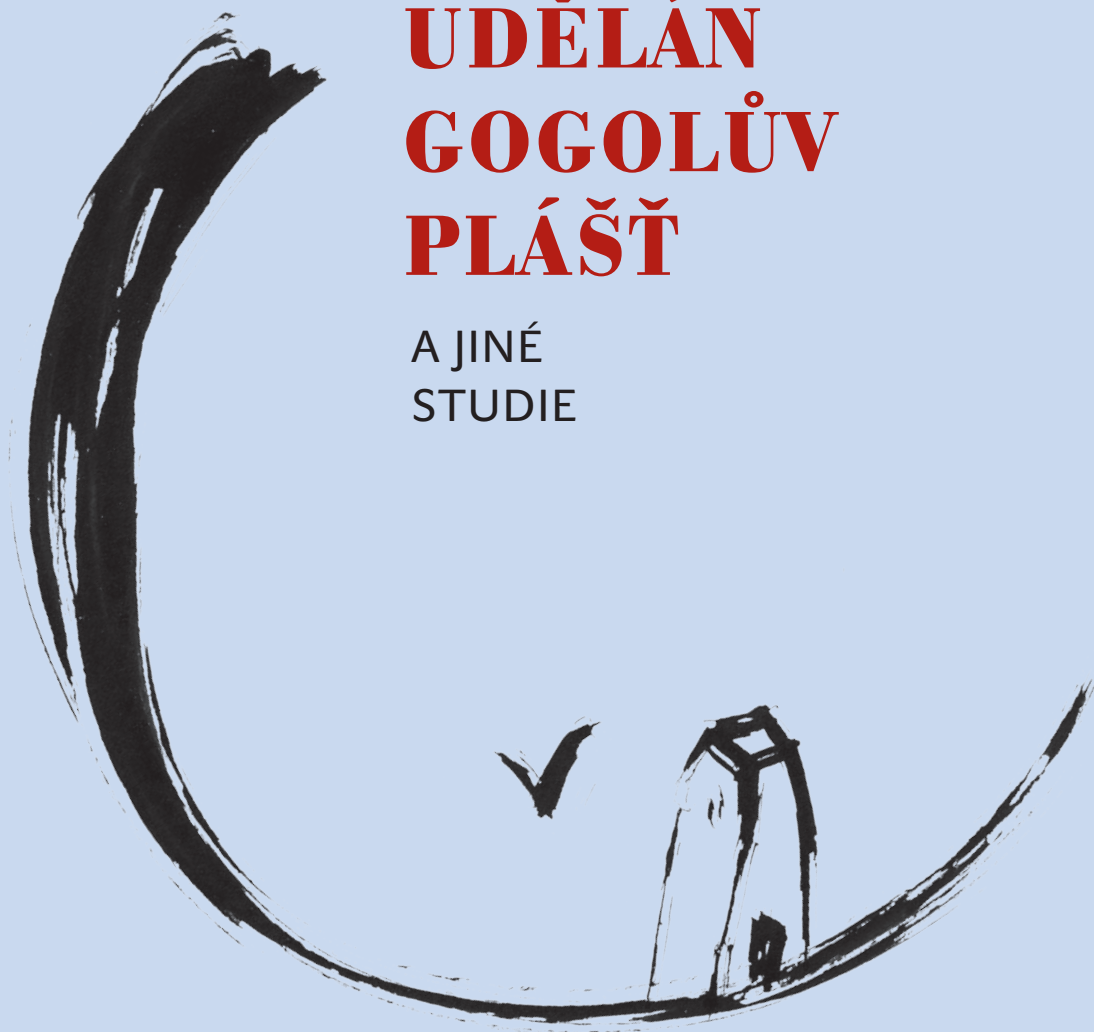


**BORIS
EJCHENBAUM**

**JAK JE
UDĚLÁN
GOGOLŮV
PLÁŠŤ**

A JINÉ
STUDIE



TRIÁDA



EDICE PAPERSEK
SVAZEK DVACÁTÝ PRVNÍ

JAK JE UDĚLÁN GOGOLŮV PLÁŠŤ
A JINÉ STUDIE

BORIS EJCHENBAUM

**JAK JE UDĚLÁN
GOGOLŮV PLÁŠŤ**

A JINÉ STUDIE

TRIÁDA 2012

VÝBOR USPOŘÁDALA A PŘELOŽILA HANA KOSÁKOVÁ

Kniha vychází s podporou Ministerstva kultury ČR,
Fund for Central & East European Book Projects, Amsterdam,
a Nadace Český literární fond

Published with the support of the Fund for Central & East European Book
Projects, Amsterdam

Translation © Hana Kosáková, 2012
Epilogue © Vladimír Svatoň, 2012
ISBN tištěné verze 978-80-7474-062-6
ISBN verze PDF 978-80-7474-066-4

I

Literární historie se až doposud nacházela ve stavu hluboké krize. Čistě teoretická metoda, kterou pracovaly celé generace, badatele stále více odváděla od vlastních literárních faktů a nutila je obracet pozornost spíše k *vazbě* historických událostí se slovesným uměním než k vnitřní *analýze* a k důkladnému zkoumání literárních děl samotných. V protikladu k ní se vyvinula ještě jiná, čistě psychologická metoda, pro niž se slovesné umění stalo psychologickým dokumentem, duševní zpovědí, a cílem zkoumání bylo postihnout podstatu té či oné tvůrčí osobnosti, proniknout do tajemství tvůrčího procesu, vymezit jeho východiska. Ukázalo se však, že i tento postup je neuspokojivý, protože literaturu rovněž pojímá jen jako prostředek k postižení umělceva duševního života. Badatele tak nutně odváděl od samostatné, původní práce s písemnými památkami a vedl je k naprosto povrchní psychologické indukci. Biografie nabyla forem celé vědy, či alespoň zvláštní oblasti psychologického zkoumání, čímž literární historie nejen nic nezískala, ale naopak se její jasné úkoly začaly zamlžovat a vytrácet.

Vedle historické a psychologické metody se postupně rozvíjela metoda na první pohled daleko skromnější – metoda ryze filologická, která se zabývala zkoumáním textu, jeho variant, přejímáním, vlivy apod. Důkladné studium stylu, historie textů apod., na něž se v poslední době zaměřovala německá filologická škola, již přineslo určité kladné výsledky. Namísto některých sice objemných, ale povrchních „seminárních“ prací se začínají objevovat nové studie, v nichž se podrobují revizi dřívější literární klasifikace, periodizace, členění spisovatelů do škol atd.

Takové pečlivé a zasvěcené studium literatury z tohoto úhlu pohledu zároveň zcela zabránilo tomu, aby nad jakýmkoli spisovatelem či literární skupinou bylo vynášeno objektivní, jednou provždy hotové hodnocení. To je zcela přirozené. Pouze „školní“ literatura, která zběžně přehledně celá staletí, mohla aspirovat na kategoricky objektivní hodnocení. Při uplatnění jiné metody je každý literární jev natolik prohlubován a do té míry zaměstnává badatelovu pozornost, že všechna dřívější hodnocení, zdánlivě naprosto objektivní, se hroubí a vyžadují revizi. Úkolem naší doby možná bude nalézt úplně jiný přístup jak k zadáním literární historie, tak

1 *Dějiny západní literatury* (Istorija zapadnoj literatury), red. F. D. Baťuškov, Moskva, Mir 1912.

k samotné její metodě. Nedospějeme pak k závěru, že vědecká činnost literárního historika musí být zaměřena na to, aby v minulosti hledal takové literární období či proudy, jež jsou co nejužší, co nejintimněji spojeny se současností? A neshledáme, že právě takové práci bude souzeno objevit v minulosti hodnoty, které pozornosti „seminárních“ vědců unikaly? Nepůjde v podstatě o literární *historii*, ale prostě o literární vědu – vyžaduje však taková věda skutečně nevyhnutelně „historismus“ (jako princip, nikoli jako pomocný metodologický prostředek)? Nejsou jí a její podstatě bližší jiné, nehistorické vědy?

Zdá se, že je to paradox, avšak historie a literární věda se od sebe zásadním způsobem liší. Historie nemá co do činění s uměním; zná pokrok, ale nezná „věčné hodnoty“, jež umění vytvářejí. Pojem pokroku, jenž v historii zaujímá ústřední postavení, je vědě o literatuře naprosto cizí. Žádný literární historik si nemyslí, a ani si netroufá pomyslet, že Aischylovy tragédie stojí „níže“ než tragédie Shakespearovy. Tyto veličiny jakožto veličiny umělecké jsou jednoduše nesouměřitelné, neboť svou podstatou jsou zcela rovnocenné. Kdybychom historii odňali myšlenku pokroku, změnila by se celá její konstrukce, veškeré její postavení mezi ostatními vědami. Věda o slovesném umění naopak jen získá tím, když v ní pojetí pokroku nebude upevňováno. Je-li tomu skutečně tak, není-li pojetí nepřetržitého rozvoje pro literární vědu zásadním principem, pak se veškerý její „historismus“ hroutí. Literární fakta ať spolu se všemi fakty minulosti opečovává historie, avšak literární věda musí neustále *obrozovat* to, co je v dané době životné, co je skrze tradici blízké současnosti. K tomu je třeba vypracovat metodu, v níž se tato životnost bude projevovat zvlášť ostře a zřetelně. Věda o literatuře se nemůže rozvíjet mimo vazbu se současností, nesmí být archeologická.

[...]

1912

„Příliš jsme si zvykli hledět na slovo svrchu
jako na něco bezbarvého a služebného.“

I. ANNĚNSKIJ:
Knihla odrazů (Knihga otrazhenij)

Naivní lidé si zpravidla myslí, že slovo je pouze konvenční znak k vyjadřování pojmů. Připusťme, že to platí ve všední, obyčejné, pracovní řeči. V obvyklém rozhovoru či v úředním dopise jsme zvyklí používat slova jako značky, s jejichž pomocí můžeme lehce a úsporně vyjádřit vlastní myšlenky. Úspornost – to je zákon všední, praktické řeči. Myšlenka se v tomto případě jeví jako něco hotového, jako něco, co v našem vědomí stojí mimo slova, a slovo je pouhou její formou, slupkou.

Jinak však se slovem zacházíme a jinak ho procitujeme, jestliže od řeči neosobně všední přejdeme k řeči vzrušené, chceme-li se podělit o něco důvěrného, osobního. Slova pak volíme a řadíme tak, aby sama jejich výslovnostní (artikulační) stránka byla „výrazná“ – z abstraktního konvenčního znaku se slovo mění v cosi významuplnějšího a bohatšího. Zpřítomňována je výrazová síla slovních zvuků, odhaluje se prapůvodní založení lidské řeči – živelné, citové, neoddělitelně spojené s mimikou, s pohybem řečových orgánů, s tónem hlasu, s gestem. Jistě, abstraktní slovo-znak je pro rozvoj kultury velmi podstatné, stejně jako písemnictví. Jazyk písmen však není skutečně živým jazykem. Akakij Akakijevič je milovník písmene, jeho umělcem (nikoli byrokratem!), ale jak ubohá a bezmocná je jeho živá řeč! „Některá písmena měl ve zvláštní oblibě, a když k nim došel, hned se celý proměnil – usmíval se, mžikal očima, pomáhal si rty, takže se mu dalo na tváři přečíst každé písmeno, které jeho pero zrovna kroužilo. [...] Ale i když se Akakij Akakijevič na něco díval, na všem viděl své úpravné, krasopisně vyvedené řádky, [...]. Když se dost nabažil psaní, šel si lehnout a už napřed se usmíval, když si představoval, co mu asi pánbůh sešle k opisování zítra.“¹ Gogol o jeho živé řeči říká: „Nutno uvést, že Akakij Akakijevič se vyjadřoval většinou předložkami, příslovci a konečně i takovými částicemi, které nemají vůbec žádný smysl.“² Je zde patrná naprostá odtrženost, oddělenost světa písmen od

1 [N.V. Gogol, *Petrohradské povídky*, přel. A. Nováková, Praha, Lidové nakladatelství 1970, s. 133–135.]

2 [Tamtéž, s. 138.]

světa slov. Písmeno tu představuje samostatnou hodnotu, cosi soběstačného, co u Akakije Akakijeviče vyvolává umělecké vytržení („hned se celý proměnil“!), co stojí mimo veškerou souvislost s jeho výslovnostním významem. Písmeno je Akakijevičovým jazykem, který se vyznačuje svou vlastní expresivitou. Proto je jeho živá řeč tak ubohá.

Taková míra rozlišení sice není běžná, avšak abstraktní písemná kultura živé slovo ovlivňuje a umrtvuje. Naše obvyklá pracovní řeč je šedá a nevýrazná. „Cit pro slovo“ projevujeme v rozrušení. Spolu se změnou záměru, s nímž člověk slova pronáší, se mění i vztah k nim. Akakij Akakijevič měl písmena natolik v oblibě a do té míry je procítoval, že „se mu dalo na *tváři* přečíst každé písmeno, které jeho pero zrovna kroužilo“. Co u jiných lidí probíhá mechanicky, u něj zabarvuje umělecký cit. Básníkův vztah ke slovu, a nejen to – ke „zvukům“ slov – je stejný. Všední vztah mluvčího ke zvukové a výslovnostní podobě slova je mechanický – pozornost se soustřeďuje pouze na abstraktní slovní významy. Tento proces zachycuje stať D. N. Ovsjaniko-Kulikovského: „Jestliže je určitý akt řeči-myšlenky určen k tomu, aby byl předán partnerovi, zvuková forma slova se musí ve vědomí tak či onak projevit, ale nezůstává v něm a nevyžaduje, aby na ní pozornost významně utkvěla. Je jí zapotřebí jen tolik, abychom zvuky slov slyšeli. Jinak řečeno: na zvukovou formu se spotřebovává minimum námahy... Při tichém uvažování je zvuková forma vypuštěna zcela – tento článek, abych tak řekl, zcela vypadává z myšlenkového procesu... Co se artikulace týče, probíhá u mluvčího, který předává myšlenku, a u toho, kdo uvažuje v duchu, automaticky, přičemž v posledním případě (uvažování v duchu) je skoro vždy fiktivní, nezavršená. Přemýšlíme-li v duchu, nevědomky provádíme odpovídající pohyby jazykem, rty apod., ale tyto artikulační pohyby nejsou dovedeny do konce.“³

To, co je automatické v obyčejné řeči, není automatické v řeči umělecké. Na nejvyšším stupni umělecké řeči – ve verši – je zvuková a výslovnostní stránka slova vyzdvížena téměř na první místo, takže se pozornost do značné míry soustředí právě na tyto prvky. Ovsjaniko-Kulikovskij, jenž vytrvale zjednodušoval jevy, jež zkoumal (takže vzniká falešný dojem, že otázka je uzavřena, vyčerpána), nečiní kvalitativní rozdíl mezi praktickým a básnickým vztahem ke slovu a po Potebňovi opakuje, že *básnická slova* (nikoli slovo!) se od slov prozaických odlišují především přítomností obraznosti: „stůl“ je slovo prozaické, „materiádouška“ slovo básnické. Tento rozdíl rozebereme níže, zatím se spokojme s tvrzením, že tím se básnický a praktický jazyk nemohou odlišovat a že použitím slov typu „materiádouška“ se jazyk nestává básnickým.

Naše obvyklá chůze je automatická, ale při tanci se tato automatickost vytrácí – pohyby těla nabývají významu uměleckého materiálu. K něčemu podobnému dochází při přechodu od řeči praktické k řeči

3 D. N. Ovsjaniko-Kulikovskij, *O významu vědecké jazykovědy pro psychologii myšlení* (O značení naučného jazykoznanija dlja psichologii mysli), *Sobranije sočinenij*, Sankt-Peterburg 1909, sv. VI., s. 59–60.

básnické. I v obvyčejném jazyce vydělujeme zvláštní kategorii slov, která jsou „zvukomalebná“: hihňat, pípat, pčikat, kvákat, škytat, čimčarat, kvíkat, frknout atd. Avšak oblast výrazových slov, tj. takových, jejichž výslovnostní stránka nese vlastní význam, se neomezuje na onomatopoeia. Silnou výslovnostní výrazností, která je na obecném významu nezávislá, se zpravidla vyznačují nadávky. Jindy slovo nese význam jen ve spojitosti s mimikou tváře či vnitřních řečových orgánů, a nemůže být ani jinak pochopeno – na taková slova je velmi bohatý lidový jazyk: bambula, ťululum, odkráglovat.⁴ Zajímavá jsou pozorování dětské řeči, která je na nejvyšší míru osvobozena od praktického vztahu k jazyku. Děti milují slova i bez toho, aby chápaly jejich smysl. Výslovnostní a zvuková stránka jim sama o sobě přináší požitek jako například „nesmyslné“ hravé písně: „enyky benyky kliky bé, ábr fábr dominé.“ Ani příkladů z literatury není málo. V. G. Korolenko v *Historii mého vrstevníka* (Istorija mojego sovremennika) vypráví, jak s oblibou odříkával „Otčenáš“, aniž by něčemu rozuměl, a komolil při tom slova; když mu jeho otec vysvětlil význam všech slov a vět, modlitba pro dítě ztratila celý svůj půvab. Všimněme si, že vztah dětí ke slovu je zvláště patrný ve hře a v modlitbě. Nevzniká básnický jazyk právě z těchto prvků?

V básnickém, a zejména ve veršovém jazyce zaujímají roli svého druhu „nesmyslných“ slov vlastní jména a pojmenování. Někdy jsou s nimi spojovány určité literární asociace, jindy ale ani ty. Například geografický název obvykle v básni funguje jako zvuk, ne jako slovo:

Noční zefír,
plyne vesmír,
šumí,
běží
Guadalquivir.

A. S. PUŠKIN:
ŠPANĚLSKÁ ROMANCE
(ISPANSKIJ ROMANS).⁵

„Guadalquivir“ je stěžejní „slovo“ této básně (ne náhodou se spolu s celou slokou opakuje třikrát) – ale znamená to, že tu jsou geografické asociace důležité? Obdobně čteme u Žukovského: „*Anakrammorskou* bitvu baron neviděl“, nebo: „Byl to rytíř *Richard Koldingam*“ (*Zámek Smalholm, Zamok Smal’gol’m*); anebo u Puškina: „veselé břehy u *Salgiru*“ (*Bachčisarajská fontána, Bachčisarajskij fontan*) či „jméno něžné *Mariuly*“. Můžeme jmenovat zajímavé příklady, v nichž je celková výstavba založena na takových zvukových kombinacích, jako u Žukovského:

A tam uprostřed samoty
v táhlých horských údolích
doupě má *Balkar*, jako *Bach*,

4 K tématu viz knihu F. Zelinského *Ze života idejí* (Iz žizni idej), sv. II; a ve *Sbornících o teorii básnického jazyka* (Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka), č. I (stať Šklovského).

5 [Pod tímto titulem není do Puškinových spisů zařazováno; zpravidla podle I. verše.]

Čím se to liší od „enyky benyky“? Copak potřebujeme vědět, o jaké kmeny tu jde a zda skutečně existují? A pokud si je ze zvědavosti vyhledáme ve slovníku, změní se pro nás básnický význam těchto slov?

Tyto případy se přímo vnučují, ale role zvuků v jazyce a zvláště ve verši jimi nekončí. Všichni se shodnou na tom, že řeč básnická, a především řeč verše, se vyznačuje zvláštní melodikou či „libozvučností“. Avšak nazýváme-li tento jev „libozvučností“, nic tím nevystihneme. Podstatná není „libozvučnost“, ale určitý zvukový systém. Z tohoto pohledu byl verš zkoumán v řadě německých odborných prací. U nás dosud často pouhé nastolení této otázky vyvolávalo odpor, rozhořčené nepochopení či ironii. Přitom je však naprosto nepochybné, že verš se odlišuje od ne-verše právě zvláštnostmi zvukového – a nikoli významového – řádu. Vedle základní složky verše – rytmu – působí i další složky: rým, asonance, aliterace atd. Řekněme, že při vytváření veršové řeči mají výslovnostní (artikulační) a zvukové představy prvořadý význam. Pokud tomu tak je, pak slouží obyčejné slovo pro básníka jako materiál, v jehož povaze objevuje to, co se při běžném použití stírá. A nejen to – dokonce musí se slovy jako s hotovým materiálem, který mu byl zvnějšku vnučen a který jím nebyl vytvořen, bojovat. Můžeme si dokonce představit, že básník má určitý výslovnostní záměr (vnitřní mimika řečových orgánů), jenž se nespojuje s hotovými slovy. Následně proběhne proces boje se slovem a na báseň lze pak pohlížet jako na svého druhu kompromis mezi čistým záměrem a povahou materiálu. Úplně se osvobodit od hotových, jazykem vytvořených slov, tj. od „významu“, znamená odmítnout materiál a boj s jeho povahou. To by však zároveň znamenalo odmítnout tvorbu, jejíž půvab a síla do značné míry spočívá v boji a v překonávání, nikoli v prostém výmyslu. Onen proces boje a překonávání lze vypožorovat v každém umění. V slovesném umění je o to složitější, že jeho materiál má mnohem samostatnější, mimouměleckou existenci. Na straně druhé ale v sobě slovo díky této existenci často shromažďuje hodnoty, u nichž postačí, aby je umělec objevil.⁶ Slovesný umělec se od ostatních lidí liší mimořádným, jemným *citem pro slovo*. Rozmohla se formule, podle níž prozaické myšlení je myšlením ve významech, zatímco básnické v obrazech. Je nutné namítnout, že samo o sobě obrazné myšlení z člověka básníka nečiní, jde totiž o pouhý následek rozvinuté představivosti, jež může být vlastní umělci stejně jako hudebníku či každému obyčejnému smrtelníkovi. Ale podobně jako hudebník disponuje zvláštní muzikálností i básník musí disponovat

6 Čtenáře, kteří se chtějí blíže obeznámit s otázkami naznačenými v této kapitole, upozorňuji na *Sborníky o teorii básnického jazyka* (Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka), č. 1, 1916, a č. 2, 1917, či na knihu A. Bělého *Symbolismus* (Simvolizm), Moskva, Musaget 1910.

zvláštním sluchem a slovním citem. Pokud je hudebníku vlastní specifické hudební prožívání, básníku je vlastní prožívání specificky výslovnostní, řečové. Nikoli myšlení, ale *prožívání*, a nikoli obrazné, ale *řečové* – taková je nejvládnější charakteristika básníka. A pokud chce čtenář básníka pochopit, nesmí v sobě probouzet pocity smutku či radosti (jaký smysl má toto umělecké sebezprobouzení – copak ho neposkytuje život dostatek přirozeným způsobem?), ale cit pro slovo, tedy cit osobitý, který není evidovatelný fyziologií. Jsou lidé, kteří si myslí, že „rozumět“ hudbě znamená umět v každém okamžiku určit, jaký pocit (radosti, neštěstí, stesku, lásky atd.) určité spojení zvuků či daná melodie „vyjadřuje“. Poslech hudebního díla pro ně znamená vypořadovat celý sled vyjadřovaných pocitů. Místo symfonií, sonát či kvartet pro ně existují jiné kategorie: hudba smutná, veselá atd. Málokdo může něco namítat, nazveme-li takové „posluchače“ analfabety, kteří v hudbě ničemu nerozumějí. Totéž však platí v poezii, v ní se ale každý cítí být povoláný soudit a schopný rozumět. Blízkost básnického materiálu a života, spojitost mezi praktickou a básnickou řečí situaci nezlehčuje, ale naopak znesnadňuje. Musíme se umět osvobodit od automaticnosti, k níž došlo praktickým používáním jazyka, abychom dokázali umělecké slovo „pochopit“. Proto názor, že umělecká řeč – a řeč verše především – je řečí úspornou, zjednodušenou (to je mj. také názor Ovsjaniko-Kulikovského), není správný. Skutečně porozumět básnickému jazyku není o nic méně obtížné než jazyku hudebnímu. Vyjádřit „obsah“ básně vlastními slovy je stejně nemožné jako učinit to v případě díla hudebního. Básnický jazyk je jazykem ve velké míře obtížným – jeho lehkost je jen zdánlivá. Lehký se zdá pouze tomu, kdo klouže po slovech tak, jak tomu navykl v praktické řeči.

2

Dosud jsme se věnovali výhradně zvukové a výslovnostní stránce uměleckého slova. Co se však při přechodu od řeči praktické k řeči básnické děje s významy slov a co s větou?

Přednostně upozorníme na to, že v obyčejné řeči se slovo nesoucí význam vztahuje k celému druhu jevů, je společným znakem nejrůznějších, individuálně odlišených představ, pocitů, předmětů apod. Básník vždy potřebuje udělat slovo nějak zvláštním, najít odstín výraznosti, která je v praktické řeči přehlušena. Tady musí básník stejně jako ve zvukové oblasti bojovat s hotovým materiálem. Sami básníci o tomto zápase nejdou mluvit. Zajímavá jsou například Schillerova slova v dopise příteli Körnerovi: „Slova jsou stejně jako zákony jejich pozměňování a spojování jevy veskrze obecné, jež jako znaky neslouží individuu, ale nekonečnému množství lidí. Ještě horší je to s označením *vztahů*, s označeními, která se řídí pravidly, jež se uplatňují současně v nesčíslných a naprosto různých případech a která se v individuální představě mohou uplatnit jen díky zvláštní rozumové operaci. To znamená, že objekt podléhající zobrazení,

dříve než vyvstane v představivosti a přemění se v reflexi, musí projít velmi dlouhou cestou plnou oklik, na níž ztrácí mnohé ze své přirozené živosti (síly citu). Básník, jenž chce zobrazit něco osobitého, nemá jiný prostředek, než *dovedně konfrontovat obecnosti...* Povaha materiálu, který básník používá, *směřuje k obecnému*, a proto soupeří s tím, co označuje něco individuálního (což je vlastní básnické poslání).“

Básník tedy bojuje nejen se zvuky, ale i s významy a gramatikou. Zde je na místě citovat Puškina:

Já bez chybičky v gramatice,
jak bez úsměvu svěží líce,
svou mateřštinu nemám rád.⁷

Básník musí umně konfrontovat obecnosti a nepozorovaně (tj. dovedně) pozměňovat všeobecně přijímané obraty. V obdobích, kdy se zvláště usilovně vypracovává básnický jazyk a vytváří styl, se tento boj vyostřuje a vyžaduje velkou míru uvědomění. Ruský básnický jazyk takové období prodělal na přelomu 18. a 19. století. Ne náhodou nacházíme v Karamzinově článku *Proč je v Rusku nedostatek autorských talentů* (Otčego v Rossii malo avtorskich talantov, 1803) následující úvahu: „Dosud jsme měli tak málo skutečných spisovatelů, že nám v mnohých druzích nestihli vytvořit vzory; nestačili slova obohatit odstíněnými myšlenkami; neukázali, jak se mají vhodně vyjadřovat některé, i obyčejné, myšlenky... *Co zbývá autorovi? Vymýšlet si, vytvářet výrazy; odhadovat co nejlepší výběr slov; dávat těm starým pozměněný význam, předkládat je v nové souvislosti, avšak tak dovedně* [srov. s Schillerem], *aby byli čtenáři oklamáni a neobvyklost výrazu byla zastřena.*“ Čemu slouží toto klamání a zastírání? Tomu, aby byl potlačen dojem násilí na materiálu, s nímž básník bojuje a nad nímž má se ctí zvítězit. V tomto ohledu jsou zajímavá i další Karamzinova slova: „Ačkoli talent je inspirace darovaná Přírodou, musí být povzbuzován studiem a dozrávat v neutuchajících cvičeních... Kolik času je potřeba pouze k tomu, aby člověk dokonale ovládl ducha vlastního jazyka? Voltaire správně řekl, že za šest let se lze naučit všechny hlavní jazyky, ale celý život se je třeba učit vlastní mateřštině... Práce je podmínkou umění; *odhodlanost a schopnost překonávat obtíže patří k povaze talentu.* Buffon a J.-J. Rousseau nás uchvacují silným a malebným slohem a od nich samotných víme, kolik je palma vítězství krasořeči stála!“

Ochota a možnost či schopnost překonávat obtíže charakterizují také čtenáře. Pozoruhodným příkladem zdařilého „klamání“ je Puškinův *Eugen Oněgin*. Jak je zde básnická řeč na první pohled lehká, prostá a nevyumělkovaná! V této zdánlivě prostotě je však dovedně skryta „neobvyklost výrazu“. Takový jazyk starší poezie neznala:

7 [A. S. Puškin, *Eugen Oněgin*, přel. J. Hora, Praha, SNKLHU 1954, s. 105.]

Nuž začíná se nová scéna,
v níž představím vám Taťanu.
Já po prvé snad toho jména
jsem směle užil v románu.⁸

Tato „prostota“ je výsledkem překonávání, a proto se, z pohledu básnického jazyka, jedná o velmi složitý jev. Ne náhodou Puškin o své múze říká:

Zapomenuvši metropole,
kde hostin lesk a hudby van,
v chudobě Moldavie holé
tak často vešla v klidný stan
toulavých cikánů a zcela
tam mezi nimi zdivočela;
řeč bohů zapomněla tam
pro divnou řeč, jíž mluví chám,
pro zpěv, jímž divočina zalká.⁹

Začleňování prostých slov a hovorových obrátů je rovněž postup, který naivní čtenáře šikovně klame. Ani v nejmenším to však neznamená, že se pokrok či vývoj dá určit mírou přiblížení hovorovému jazyku. Básnický jazyk vždy zůstane jazykem veskrze konvenčním, uzavřeným, se svými tradicemi a svou vlastní historií. Složitý rétorický styl je vystřídán stylem „oproštěným“, jenž postupně dospívá k vytvoření nové „složitosti“. Před našimi očima se vyvinul složitý styl symbolismu, jenž nebyl o nic méně vzdálený hovorovému jazyku než ve své době styl Lomonosova. Tato složitost je střídána novou, zvláštní „jednoduchostí“ ve verších Majakovského, v nichž jakoby se ponejprv rodil celý slovník, celá výstavba obrátů a spojování slov.

V *Ruských nocích* (Russkije noči) V. F. Odojevského je znázorněn starlec Albrecht, varhanní mistr a moudrý učitel. Neutuchající služba hudbě, tomuto nejvyššímu jazyku, v něm vypěstuje vyhraněnou vnímavost a pozornost ke slovu: „Vpodvečer, po návratu domů nacházel tam Albrechta, unaveného celodenním lopocením a obklopeného učedníky; rozmlouval s nimi tichým hlasem a z jeho úst jako by sama sebou plynula povznášející slova, prozářená jinotajnými náznaky. Ale nedomnívejte se, vážené panstvo, že Albrecht patřil k oněm krasořečným orátorům, kteří nejprve naznačí holou kostru a pak na ni k potěše ctěného publika začnou navěšovat nejrozmanitější metafory, alegorie, metonymie a podobná cingrlátka. Běžná mluva zaznívala z Albrechtových úst tak zřídka proto, že v ní nenalézal slova, jimiž by mohl vyjádřit své myšlenky: byl nucen hledat v celé živé i neživé přírodě kolem obrazy a příměry, schopné zachytit city, které nedokázal vyslovit přímo. Existuje jazyk, jímž hovoří poloviční

8 [Tamtéž, s. 72.]

9 [Tamtéž, s. 256.]

divoch, dosáhne-li prvních stupňů osvěty a stane-li, oslněn, tváří in tvář zcela novým, dosud neprozkoumaným poznatkům. Týmž jazykem však hovoří i ten, kdo vejde do svatyně tajemných nauk a snaží se vypočítat věci, vůči nimž je lidský jazyk bezmocný. Tímto jazykem hovořil i Albrecht, jenž v sobě patrně slučoval první i druhý případ.¹⁰

Jazykem, v němž zaznívají ohlasy pradávné, živelné řeči, mluví také básníci. Význam slov v praktické, obyčejné řeči je abstraktní, mrtvý, neosobní. Básníkovi se však pomocí jedinečného dotyku slov daří v těchto obnošených znacích probudit jiskru nového života. Existují slova naprosto mrtvá, vytvořená pracovní, vědeckou prózou, která nejsou z masa a krve. Ale jsou i slova, v nichž se z dřívějška zachoval citový odlesk, a pokud ne ona sama, pak ve spojení s jinými slovy dávají pocítit prostor a hloubku. U V. F. Odojevského nacházíme tuto pozoruhodnou myšlenku: „Když mluvíme, každým slovem zviřujeme prach tisíce významů, vložených do tohoto slova nejrůznějšími věky a zeměmi a dokonce jednotlivými lidmi.“¹¹ Básník ve slově pocítuje tyto věkem nahromaděné významy a spojováním slov někdy odkrývá jejich prastaré založení. Slovo ožívá v dotyku s jiným slovem. Rozdělení slov na prozaická a básnická podle zřetelnosti etymologie, jak to učinil D. N. Ovsjaniko-Kulikovskij („stůl“ a „mateřídouška“ – viz výše), tady není na místě. Kdyby toto dělení mělo pro básnický jazyk skutečně nějaký význam, ukázalo by se, že slovo „samovar“ má nesrovnatelně větší básnickou a odtud i estetickou sílu než slova jako „oceán“, „sen“, „živel“ atd. Podstatná tedy není etymologie, lingvistický úhel pohledu zde nemá co dělat. Nazývat básnickými slova, která mají jasnou etymologii, znamená používat slovo „básnický“ v jakémsi jemu naprosto cizím významu a vkládat estetické hodnocení tam, kde mu žádné místo nepřisluší.

Slovní význam je cosi vrtkavého, nestálého – na mnohých slovech spočívá „prach tisíce významů“. V praktické řeči jim nenasloucháme, potřebujeme totiž to nejobecnější, nejabstraktnější, potřebujeme slova jasná, tj. taková, která v nás neprobouzejí rozmanité asociace. Ve skutečnosti jsou ale téměř vždy ve slově tyto asociace skryty – tyto složité vztahy s naším duševním světem, jichž básník využívá. Jinak řečeno: slovo je kromě svého věcného významu zabarveno tím či oním citovým tónem. V našem básnickém jazyce se například dlouho používala pouze slova, s nimiž se spojoval slavnostní pocit – slova církevněslovanská. Dosud má v jazyce svůj estetický význam přítomnost takových párových slov jako *chleba – chléb, šťastný – šťasten*. Etymologie tu nehraje žádnou roli – jde o příbuzná slova, jež náležejí, řekneme, k různým třídám. V jiných případech tato příbuznost již není vůbec pocítována – jako například ve slovech „stéblo“ a „zblo“. Když se zeptáte, co znamená „Nepřehnout přes cestu ani zbla“, dozvíte se: pranic, vůbec nebylo ublíženo. Ve skutečnosti to znamená: nepoložit stébla. Tento význam byl ale úplně setřen a oprášit ho může jedině filolog. Básník má co do činění s živým slovem a s živým ovzduším,

10 [V. F. Odojevskij, *Ruské noci*, přel. J. Honzík, Praha, Odeon 1981, s. 392–393.]

11 [Tamtéž, s. 468–469.]

kterým slovo dýchá. Neexistují sama o sobě slova básnická a slova prozaická. Měl-li básnický jazyk navodit slavnostní pocit, za básnická se pokládala slova církevněslovanská – takový je slovník ruských básníků 18. století. Když se změnila představa o poezii, změnil se i její slovník. Určující je to, jaký citový tón básník potřebuje, co je zvykem v daném období pokládat za „poezii“. Začlenění (samozřejmě dovedné) „prozaismů“ způsobuje v básnickém jazyku zvláštní efekt.

Značný význam má „konfrontace“ či dotyk slov, o nichž mluvil Schiller. Pokud je pro básníka důležitý citový tón slova, může použít asociace, které se se slovem spojují, a zvýraznit je pomocí zvláštních postupů. V jedné slovní představě může odhalit shodu s jinou a jejich konfrontací překonat abstraktnost a neosobnost všedního významu. Říkáme „červ pochybností“ či „paprsek naděje“ a tato spojení odosobňujeme. Básník řekne:

Do očí věčnost mi pohlédla,
seslala klid mému srdci,
vzrušení oheň zhasila
vláha chladivé noci.

A. BLOK

Důležitá tu není, jak se má obvykle za to, „vynalézavost“; tím méně „ekonomie“ či „odlehčení“. Možná, že jsou lidé, jejichž vizuální fantazie je tak rozvinutá, že slova „vidí“, tj. jejich vnitřní zrak lehce vytváří všelijaké obrazy. To je ale psychologická zvláštnost, která sama o sobě s poezií nijak nesouvisí. Člověk tohoto typu může něco „vidět“ i při zvucích hudby, to však vůbec neznamená, že hudbě rozumí. Řečová či slovní představa se nijak nerovná představě vizuální.¹²

Skrze takový dotyk se v abstraktním slově vyděluje určitý příznak. „Oheň vzrušení“ – to už není „vzrušení“ obecně.

Známe i postupy jiného druhu. Andrej Bělyj si u Baratynského povšiml zvláštního způsobu dotyku, spočívajícího v nezvyklém spojení zcela obvyklého adjektiva se zcela obvyklým substantivem: *vábný zákon, vítězíci hřbet, způsobný hrob, neplodný večer* atd.¹³ Nejde tu o prostou „neobvyklost“, ale o to, že k substantivu se připojuje epiteton, jež toto substantivum citově zabarvuje. Tímto způsobem se neosobní či neosobně abstraktní význam slova přeměňuje v osobitý, jedinečný, individuálně a emocionálně zabarvený.

Důležitý je taktéž pořádek slov. Ruština je v tomto ohledu mnohem svobodnější než francouzština nebo němčina, ale i v ní je v závislosti na pořadí slov pocíťován různý stupeň výraznosti. Ať vezmeme jakoukoli větu, můžeme si představit takové rozmístění slov, při němž má tato věta jakoby nulovou expresivitu. Toho si povšiml již Karamzin: „Zdá se

12 O tom viz vynikající knihu T. A. Meyera *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, G. Hirzel 1901.

13 A. Bělyj, *Symbolismus*, Moskva, Musaget 1910, s. 594.

mi,“ napsal, „že přeskupování slov se v ruském jazyce řídí jistým zákonem; pokaždé je větě dán jedinečný význam. Tam, kde se má říci ‚slunce dává život zemi‘, bude chybné: ‚zemi dává život slunce‘ či ‚dává život slunce zemi‘. Každé rozpoložení má vždy jen jeden správný, tj. pravdivý pořádek.“ Zde je příklad:

Ještě z krajiny stoupá žal,
však vzduch již jarem voní
a mrtvé k zemi stéblo kloní
a jedlí větve rozhoupal.

F. ŤUTČEV

Jak půvabně jsou zde slova rozmístěna! Jakoby v tom ale byl nějaký systém. Představme si jiný, „vědecký“ pořádek: *žal z krajiny ještě stoupá, vzduch však již voní jarem a kloní k zemi mrtvé stéblo*. Označíme-li slova v první části věty (*žal z krajiny ještě stoupá*) písmeny a b c d, Ťutčevovo rozmístění slov má podobu c b d a, tj.:



Vezměme třetí řádku a opět ji srovnáme s nevýrazným, neemocionálním rozmístěním: (a) kloní k zemi mrtvé stéblo (a b c d). U Ťutčeva je opět: c b d a, tj. první jsou střední členy, poté krajní, vždy v obráceném pořadí. Druhá a čtvrtá řádka se také shodují: *jarem voní – jedlí větve*.

Zvláštní efekt přináší umístění adjektiv:

Odráží *vlna ohnivá*
třpyt *modravých mraků*
a stoupá *pára voňavá*
od *zelených břehů*.

I. KOZLOV

Anebo:

Ten skvělý přítel odešlých světlých dní,
dobrácký přítel dní šedých, tíživých.

I. KOZLOV

Výsledkem je svého druhu kruh: adjektivum + substantivum – substantivum + adjektivum. Tento postup se netýká výhradně jen poezie. Rozmístění slov v Karamzinově, Gogolově,¹⁴ Dostojevského či Tolstého umělecké próze je podobně jedinečné.

Nemohu zde zabíhat do detailů. To, co jsem výše uvedl, postačí pro představu, jak se umělecké slovo liší od obyčejného, básnická řeč od řeči

¹⁴ Viz I. Mandelštam, *O povaze Gogolova stylu* (O charaktere gogolevského stylu), Gelsingfors 1902.

praktické. V naší kultuře založené na abstrakci jsme natolik přivykli tiš-
těnímu slovu, že neslyšíme a necítíme slovo živé, citové. Existuje jakási
hluboká vnitřní spojitost mezi charakterem kultury a životem slova. Ať
už nám naše dny přinesly jakoukoli hrůzu, jedno je nepochybné: život se
vzedmul, slovo se rozpohybovalo, kultura se pohnula z jakéhosi mrtvého
bodu. Ať mluví divoch – naše strnulá řeč se od něj potřebuje přiučít živé-
mu, plnokrevnému slovu: „Existuje jazyk, jímž hovoří poloviční divoch,
dosáhne-li prvních stupňů osvěty a stane-li, oslněn, tváří v tvář zcela no-
vým, dosud neprozkoumaným poznatkům. Týmž jazykem však hovoří
i ten, kdo vejde do svatyně tajemných nauk a snaží se vypočítat věci,
vůči nimž je lidský jazyk bezmocný.“

Naše slovo se musí dotknout země, aby nabralo nové síly. V tom kdysi
nalézala spásu Puškinova múza.

1918