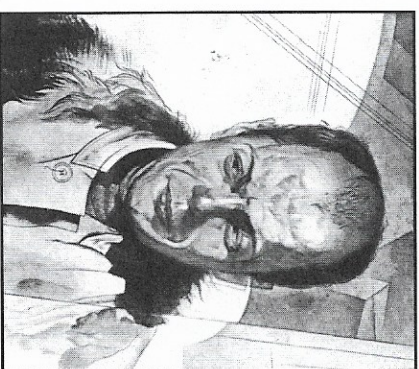


Viktor Šklovskij

Teorie prózy



UMĚNÍ JAKO METODA

Obsah kapitoly: Umění není myšlení v obrazech. – Zákon ekonomie sil v něm neplatí. – Umění je způsob prožívání dělaní věci, ale co je uděláno, není v umění důležité. – Vytváření věci z automatizmu: metoda ozvláštnění. – Příklady této metody u Tolstého a jiných. – Hranice metody. – Rozdílnosti řeči prozaické a básnické. – Řeč básnická = řeč brzděná, znesnadněná, krivá, řeč-stavba. – Zákon ekonomie sil v rytmu. – Rytmus prozaický a básnický.

„Umění je myšlení v obrazech.“ Tuto větu říká každý gymnazista a je vychoďštěm i učenému filologovi, začíná-li budovat v oboru literární teorie nějakou konstrukci. Tato myšlenka vrostla do vědomí mnoha lidí: za jednoho z jejích tvůrců nutno nezbytně pokládat Potěbu: „bez obrazu není umění, speciálně poezie.“ (praví Zapsítki *po teorii slovesnosti*, str. 83). „Poezie i próza je především a hlavně určitý způsob myšlení a poznání,“ praví na jiném místě (tamtéž, str. 97).

Poezie je prý zvláštní způsob myšlení a to způsob myšlení v obrazech: tento způsob znamená určitou úsporu rozumových sil, „pocit poměrné lehkosti procesu“ a odrážením této úspory je pocit estetický. Tak pochopil a resumoval, podle vši pravděpodobnosti správně, Ovsjaniko-Kulikovskij, který bezpochyby pozorně četl knihy svého učitele. Potěba a jeho početná škola pokládá poezii za zvláštní druh myšlení – myšlení pomocí obrazů a úkol obrazů vidí v tom, že jejich pomocí se různorodé předměty a děje řadí do skupin a neznámé vysvětluje známým. Čili mluveno slovy Potěbovými: „Poměr obrazu k tomu, co má být vysvětleno: a) obraz je stálý podmět k měnlivému výroku – stálý prosoudek, kterým jsou přitahovány nestálé objekty aperecepce... b) obraz je něco mnohem prostšího, a jasnějšího než to, co je jím objasňováno“ (str. 314), to je, „ježto obrazů užíváme za tím účelem, abychom význam obrazu našemu chápání přiblížili, a ježto užívání obrazů jinak smyslu ne-

má, musí nám být obraz známější než to, co má jím být objasněno“ (tamtéž str. 291).

Je zajímavo použití tohoto zákona na Ťutevovo přirovnání blýskavic k hluchoněným démonům nebo na Gogolovo přirovnání nebes k říze Hospodinově.

„Bez obrazu není umění.“ Umění je myšlení v obrazech. “ Ve jménu těchto definic byla páchána nesmírná přepínání; snažili se hudbu, architekturu, lyriku chápat taky jako myšlení v obrazech. Po čtrvístoletém úsilí nezbylo Ovsjaniko-Kulikovskému než vydělit nakonec lyriku, architekturu i hudbu ve zvláštní druh umění neobrazového, definovat je jako umění lyrická, obrající se bezprostředně k emocím. A tak se ukázalo, že je velká oblast umění, která není způsobem myšlení; jedno z umění spadájících do této oblasti, lyrika (v užším slova smyslu), je nicméně úplně podobna umění „obrazovému“, právě tak zachází se slovy a co je nejdůležitější, umění obrazové přechází v umění neobrazové svrchovaně nepozorovatelně a naše vnímání jednoho i druhého umění je si podobno.

Ale definice: „umění je myšlení v obrazech“ (to znamená – vychávanám mezistupně rovnice všem známých – umění je především tvůrcem symbolů), tato definice odolala a přežila pád teorie, na níž byla založena. Žije především v hnutí symbolismu. Zvlášť u jeho teoretiků.

A tak se stále ještě mnoho lidí domnívá, že myšlení v obrazech, „cesty a stíny“, „brázdy a meze“, je hlavním rysem poezie. Tito lidé by měli podle toho očekávat, že historii tohoto, podle jejích slov „obrazového“, umění bude historie změn obrazu. Ale ukazuje se, že obrazy jsou téměř nehybné; tekou beze změny ze století do století, z kraje do kraje, od básníka k básníku. Obrazy jsou „mítí“, „boží“. Čím více si ujasňujete dobu, tím více se přesvědčujete o tom, že obrazy, o kterých jste se domnívali, že byly utvořeny tím nebo oním poetou, byly jím převzaty, a to skoro beze změny, od jiných. Celá práce básnických škol omezuje se na to, že sbírají a vyhlášíji nové metody sloužící k rozvržení a zpracování slovesných materiálů, speciálně mnohem víc k rozvržení obrazů než k jejich

vytváření. Obrazy jsou dány a v poezii se mnohem víc na obrazy vzpomíná, než jimi myslí.

Mýšlení v obrazech není rozhodně tím, co spojuje všechny druhy umění, ba ani ne všechny druhy slovesného umění, obraz nejsou tím, čeho změny tvoří podstatu básnického pohybu.

Víme, že často bývají vnímány jako něco poetického, vytvořeného pro umělecké potěšení, výrazy vytvořené bez úmyslu na takové pojetí; sem například patří mhněti Annenského o zvláštní poetičnosti slovanštiny; sem například naštěn Andreje Bělého metodou ruských básníků XVIII. století dávat přednávná jména za podstatu. Bělý je tím nadšen jako něčím uměleckým, nebo lepe řečeno pokládá to za úmyslné umění, ač ve skutečnosti je to všeobecná zvláštnost daného jazyka (vliv církevní slovanštiny). Tak může být: 1. utvořena jako prozaická a chápana jako poetická; 2. utvořena jako poetická a chápana jako prozaická. To ukazuje, že uměleckost, poměr dané věci k poezii, je výsledkem způsobu našeho vnímání; věcmi uměleckými v úzkém slova smyslu budeme pak nazývat věci, které byly vytvořeny zvláštními metodami, jejichž cílem bylo, aby tyto věci byly, pokud možno zcela určitě, vnímány jako umělecké.

Závěr Potěbňův, který možno formulovat: poezie = obrazovost, vytvořil celou teorii o tom, že obrazovost = symboličnost, způsoblost obrazu státi se stálým výrokem při rozličných podnětech; závěr tento způsobil, že se do něho, vlivem přibuznosti idejí, zamílovali symbolisté – Andrej Bělý, Merežkovskij s jeho *Věčnými souběžci* – a je v základu teorie symbolistické. Tento závěr vyplývá částečně z toho, že Potěbňa nerozlišoval jazyk poezie od jazyku prózy. Právě proto nevěnoval pozornost faktu, že existují dva druhy obrazu: obraz jako praktický prostředek myšlení, prostědek spojit věci ve skupiny, a obraz poetický, to je prostředek k zesílení dojmu. Objasním to příkladem. Jdu po ulici a vidím, jak žena, která jde přede mnou v kokrheli, upustila baříček. Vytkiknu na ni: „Hej, vy, kokrheli, ztratilas jstě baříček!“ To je příklad obrazu-tropu ryze prozaického. Druhý příklad. V řadě stojí několik lidí. Četař vidí, že jeden z nich španutě stojí, ne jako šlověk, ře-

ne: „Jak to stojíš, ty kokrheli!“ To je obraz-tropus básnický. (V prvním případě slovo kokrhel bylo metonymií, v druhém metaforou. Ale na to tu neupozorňuji.) Obraz básnický – to jest jeden ze způsobů vzbudit největší dojem. Jako způsob má stejnou úlohu jako jiné metody básnického jazyka, jako paralelismus pozitivní i negativní, jako přirovnání, opakování, symetrie, hyperbola, vůbec jako to, co se konvenčně nazývá figurou, rovná se všem těm způsobům, jimiž se zveštuje pocit věci (věcmi mohou být i slova, ba i zvuky samotného dítla), ale básnický obraz je jen vnější podobou obrazu-bařce, obrazu-myslénce, například (Ovsjaniko-Kulikovskij *Jazyk a umění*) tomu případu, kdy děvče nazývá kulatou kouli dýní. Básnický obraz je prostředkem abstrakce: dýně místo kulatého sínička na lampu, nebo dýně místo hlavy, to je jen vydělení jedné vlastnosti předmětu od něho a nejlší se ničím od hlava = koule, dýně = koule. To je myšlení, ale to nemá nic společného s poezii.

Zákon ekonomie tvůrčích sil patří také ke skupině zákonů všemi lidmi uznávaných. Spencer napsal: „V základu všech právidel, určujících výběr a upotřebení slov, nalézáme výz hlavní požadavek: ščetit pozornost... Přivést rozum nejlepší cestou k žádanému pojmu je v mnohých případech jediným a ve všech hlavním cílem“... (Filozofie stylu). „Kdyby duše vládla nevyčerpateľnými silami, bylo by jí konečně lhostejno, kolik z tohoto nevyčerpateľného zřídla vydá; šlo by jen o nezbytné ztracený čas. Ale poněvadž její síly jsou omezeny, dlužno očekávat, že se snaží provádat procesy apertcepni podle možnosti účelně, to je s poměrně nejmenší ztrátou sil, nebo, co je totéž, s poměrně největším výsledekem“ (R. Avenarius). Pouhým poukazem na všeobecný zákon ekonomie duševních sil odbyvá Petružickij Jamesovu teorii o tělesném základu afektu, odporující jeho myšlénce. Princip ekonomie tvůrčích sil, který je tak svůdný jmenovitě při zkoumání rytmu, uznal i Veselovskij, jenž dopovéděl myšlenku Spěnerovu: „Cena stylu je jmenovitě v tom, že dodává pokud možno největší kvantum myšlének v pokud možno nejmenším kvantu slov.“ Andrej Bělý, který na svých nejlepších stránkách dal tolik

případů znesnadněného, tak říkájíc klopyřavého, rytmu, a ukázal (speciálně na příkladech Baratsynského) úmyslnou znesnadněnost básnických epitet – pokládá také za nezbytné hovořit o zákoně ekonomie ve své knize, která je hrdinským pokusem vybudovat teorii umění na základě neověřených fakt ze zastaralých knih, velké znalosti metod básnického tvoření a na Krájevičově učebnici fyziky pro školy střední.

Myšlenky o ekonomii sil, jako o zákoně a cili tvoření, smad správně v speciálním jazykovém případě, to je správné při použití jich na jazyk „praktický“ – tyto myšlenky byly následkem neznalosti faktu, že zákony praktického jazyka se liší od zákonů jazyka básnického, rozšířeny i na tento. Objev, že v básnické japonštině jsou zvuky, které neexistují v japonštině praktické, byl téměř prvním faktickým objevem, že tyto dva jazyky se nekritují. Stat L. P. Jakubinského dokazující, že v básnickém jazyce neexistuje zákon disimilace líkvíd, a objev, že v básnickém jazyce jsou přípustny těžko vyslovitelné shluky podobných hlásek – jsou z prvních faktických objevů, proslých vědeckou kritikou,*) ukazujícími odlišnosti (treba – řekněme prozaitím – jen v tomto jediném případě) zákonů básnického jazyka z jedné a zákonů praktického jazyka z druhé strany.**)

Proto je nutno mluvit o zákonech spotřeby a ekonomie v jazyce básnickém nikoli na základě analogie s jazykem prozaickým, ale na základě jeho vlastních zákonů.

Začneme-li se zabývatí všeobecnými zákony vnímání, uvidíme, že děje, které se stanou navyklymi, začínají se stávat automatickými. Tak odcházejí všechny naše zvyky do sféry neovědoméle-automatické; vzpomene-li si kdo na pocit, který měl, drže v ruce poprvé pero nebo hovoře poprvé cizím jazykem, a srovná-li tento pocit s tím, který zakouší prodělávaje to po desetitisícáté, dá nám za pravdu. Procesem automatizace se vysvětlují zákony prozaické řeči s její nedostavnou větou a napůl vysloveným slovem. Je to proces, jehož ideálním výrazem je algebra, kde věci jsou zaměněny symboly. V rychlé praktické řeči se slova nedo-

slovní, ve vědomí se objevují souva první zvuky jména. Pogočin (*Jazyk, kak tvorčestvo*, str. 42) uvádí příklad, kdy hoch myslil větu: „Les montagnes de la Suisse sont belles“*) pod způsobou řady písmen: L, m, d, l, S, s, b.

Tato vlastnost myšlení ukázala cestu nejen algebře, ale našepřetala i výběr symbolů (písmena a hlavně začáteční). V takové algebraické metodě myšlení jsou věci brány na účet a podle místa, nejsou námi viděny, a jsou poznávány jen podle prvních svých znaků. Věc jde kolem nás, jako by byla zabalena, víme, že existuje podle místa, které zaujímá, ale vidíme jenom její povrch. Vitvem takového vnímání věc schne, zprvu jako vjem a potom se to ukazuje i na tom, jak působí: právě takovým pojetím prozaického slova se vysvětluje jeho nedoposluouchání (viz stat L. P. Jakubinského) a odtud nedopovídávání (z toho všechna přefílkávání). Při procesu algebraizace, automatizace věci, se docílí největší ekonomie vnímáných sil: věci jsou buď dány toliko jedním svým rysem, například číslem, buď jsou vyplňovány jakoby podle formule, neobjevující se dokonce ani ve vědomí.

Utratil jsem v pokoji prach, přišel jsem, chodě kolem, k divanu a nemohl jsem si vzpomenout, zda jsem jej utřal nebo ne. Poněrádž tyto pohyby jsou automatické a navykly, nemohl jsem si vzpomenout a cítil jsem, že už si na to vůbec nevzpomenu. Takže, utřal-li jsem a zapomněl na to, to je jednal neovědoměle, je to tak, jako by to neexistovalo. Kdyby se na to díval nějaký člověk uvědomující si to, bylo by to možno rozhodnout, jestliže to nikdo neviděl, anebo viděl, ale neovědomil si toho, jestliže celý složitý život mnohých lidí prochází bez vědomí, tu jako by ten život neexistoval (*Zapis z džmiku Lva Tolstého*, 29. února 1897. Nikolisko. *Kletopis*, prosinec 1915, str. 354).

Tak se propadá život, měně se v nicotu. Automatizace požírá věci, řady, nábytek, ženu i strach z války.

Procházel celý složitý život mnohých lidí bez uvědomění, tu jako by ten život neexistoval.

*) *Soyuzvanie horj jsou krásné.* [FTI]

*) Sborník po teorii poet. jaz., sešit 1, str. 38.

**) Tyž sborník, sešit 2, str. 13–21.

Nuže, proto, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, proto, aby udělalo kámen kamenným, existuje to, co bývá nazýváno uměním. Cílem umění je dát pocit věci jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda „ozvláštnění“ věci a metoda znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; umění je způsob *prožítvat děláni věci, ale to, co je uděláno, není v umění důležité*.

Život básnického (uměleckého) díla jde od vidění k poznávání, od poezie k próze, od konkrétního k obecnému, od dona Quijota - scholasty a chudého šlechtice, snášejícího polouvědomělé ponížení na dvoře vévodském - k Turingetovu donu Quijotu, šitrokému, ale prázdnému, od Karla Velikého ke slovu „král“; tou měrou, jak dlo a umění umírá, tou i nabývá na sířce, bajka je symboličtější než poéma, přísloví symboličtější než bajka. Proto taky teorie Potebňova nejméně si odporovala při rozboru bajky, která taky byla vyšetřena Potebňou z jeho hlediska do konce. K uměleckým „věcným“ dílům tato teorie nepřistoupila, a proto také nemohla být dopsána. Jak známo, *Zapiski po teorii slovesnosti* byly vydány roku 1905, třináct let po autorově smrti.

Potebňa sám plně z této knihy zpracoval jen oddíl o bajce.*)

Věci neoklikráté vnímané začínají být vnímány poznáním: věc je před námi, víme o tom, ale nevidíme ji.**) Proto o ní nemůžeme nic říci. - Věc se z automatizace vnímání vyvádí v umění způsobů různými; v této stati chci ukázat na jeden z těchto způsobů, jichž užívá téměř neustále Lev Tolstoj, spisovatel, který, byť i podle Merežkovského podával věci, jak je vidí sám, vidí až na konec a neklame.

Metoda ozvláštnění u L. Tolstého se zakládá na tom, že nenazývá věc jejím jménem, ale popisuje ji, jako by ji viděl poprvé, a určitý případ, jako by se stal poprvé, přičemž neužívá při popisování věci oněch názvů, které jsou přijaty konvenčně, ale nazývá je tak, jak se nazývají odpovídající jim části na věcech jiných. Ukážu příklad. Ve stati *Hanba* ozvlášťňuje L. N. Tolstoj

*) Z přednášek o teorii slovesnosti. *Bajka. Příslaví. Potřebadio*. Charkov, 1914.

**) Viktor Sklovskij. *Voskřešeníje slova*, 1914.

pojmem bití takto: „...Lidi, kteří porušili zákony, svléknou, poválí na zemi a bijí pruty po zadnici,“ a za několika řádků: „mrskají po obnažených hýždích“. U tohoto místa je poznámka: „A proč zrovna tento hloupý, divoký způsob dělat bolest, a ne nějaký jiný: píchat jehly do ramene nebo do nějakého jiného místa na těle, dávat ruce nebo nohy do svěráku nebo ještě něco podobného“. Omlouvám se za těžký příklad, ale je to typický způsob Tolstého dobrat se svědomí. Obvyklá věc bití je ozvláštněna i popsáním i návrhem změnit její formu, bez změny její podstaty. Metody ozvláštnění používal Tolstoj neustále: v jednom případě (*Cholstoměr*) vypravuje kůň a věci jsou ozvláštněny vnímáním mlíko i naším, ale koňským:

Hle, jak vnímal instituci vlastnictví:

Tomu, co mluvili o mrskání a křesťanství, jsem rozuměl dobře, ale zcela nejasně mi bylo, co znamenala slova: *svěho, jeho* hříbete, z nichž jsem viděl, že lidé předpokládají nějaký vztah mezi mnou a podkoním. V čem záležel tento vztah, jsem tenkrát nemohl vůbec pochopit. Teprve mnohem později, když mě oddělili od osaních koní, jsem pochopil, co to znamenalo. Tehdy ale jsem za živý svět nemohl pochopit, co to znamenalo, že mne nazývali vlastnictvím nějakého člověka. Slova „*můj kůň*“ vztahovala se na mě, živého koně, a zdála se mi tak divnými jako slova „*má země*“, „*můj vzduch*“, „*má voda*“.

Ale ta slova měla na mne ohromný vliv. Přemýšlel jsem o tom neustále, a až dlouho po tom, po vysvětlení nejúžnorodějších vztahů k lidem, jsem konečně pochopil, jaký význam je lidmi připisován těmto divným slovům. Jejich význam je ten: lidé se řídi v životě ne věcmi, ale slovy. Nemluví tak možnost něco dělat nebo nedělat, jako možnost mluvit o různých předmětech slova mezi nimi smluvená. Taková jsou slova: *můj, má, mé*, která říkají o rozličných věcech, tvorech a předmětech, dokonce i o zemi, o lidech a koních. Umluví se, aby o jedné a téže věci jen jeden člověk říkal: *má*. A ten, který podle této mezi nimi smluvené hry říká o největším počtu věci: *mé*, je pokládán za nejšťastnějšího. Proč je to tak, nevím, ale je to tak. Dříve jsem se dlouho snažil vysvětlit si to nějakou přímou výhodou, ale ukázalo se, že to není správné.

Mnozí z těch lidí, kteří mě například nazývali svým koněm, na mě neleželi, a jezдили na mně lidé docela jiní. Oni mě taky nekrmili, ale lidé docela jiní. Dobro mi pak zase nepokazovali lidé, kteří mě nazývali svým koněm, ale kočí, zvertolekaři a vůbec lidé cizí. Přesvědčil jsem se tudíž,

když jsem kruh svého pozorování rozšířil, že nejenom v poměru k nám, koním, nemá pojem *mé* žádného jiného významu, než nízký a zvířecí lidský instinkt, který lidé nazývají citem nebo právem vlastnickým. Clověk říká: „tím je můj“ a nikdy v něm nebydlí, ale pečije jen o stavbu a udržování domu. Kupec říká: „můj obchod“, „můj obchod s látkami“ například, a nemá oděv z nejlepší látky, kterou v obchodě má.

Existují lidé, kteří nazývají zemi svojí, ale nikdy té země neviděli a nikdy po ni nechodili. Existují lidé, kteří nazývají jiné svými, ale nikdy těch lidí neviděli: a celý jejich poměr k oněm lidem je ten, že jim dělají zlo.

Existují lidé, kteří nazývají ženské svými ženskými, nebo ženami, ale ony ženské žijí s jinými mužskými. A lidé se v životě nesnaží o to, aby dělali to, co pokládají za dobré, ale aby nazývali pokud možno nejvíc věcí svými.

Jsem teď přesvědčen, že na tom se zakládá podstatná různost lidí a nás. A proto i když nemluví o jiných našich předchoscích před lidmi, už z tohoto jediného důvodu můžeme smět říci, že stojíme na zebřítku živých tvorů výš než lidé; činnost lidí, aspoň těch, s nimiž jsem byl ve styku, byla vedena slovy, naše věci.

Na konec vypravování je kůň už zabít, ale způsob vypravování, jeho metoda se nemění:

Tělo Serpuchovského, které chodilo po světě, jedlo a pilo, dali do země mnohem později. Ani kůže, ani maso, ani kosti se k ničemu nehodily.

A jako už dvacet let bylo všem na velikou obůž jeho mrtvé, po světě chodící tělo, tak i uložení toho těla do země bylo lidem zbytečnou nesnází. Nikomu už dávno nebyl potřeбен, všem už dávno byl obůžný; ale přece mrtví, pochovávající mrtvé, sledali pořádným obléci jeho zahňvajících, napuchlé už tělo do pěkné uniformy, pěkných bot, položit je do pěkné rakve s novými tápečky na čtyřech rozích, potom vložit tuto novou rakvu do jiné olovené a vézt ji do Moskvy, tam rozkopat staré lidské kosti a právě tam uložít toto hnijící, čertvy se henziící tělo v nové uniformě a vyčištěných botách a zasypat všecko zemí.

Tak vidíme, že na konci vypravování je metody použito i mimo příležitostnou motivaci.

Takovou metodou popisoval Tolstoj všechny srážky ve *Vojně a míru*. Všechny jsou především podány jako něco zvláštního. Neuvedu tyto popisy, poněvadž jsou velmi dlouhé, bylo by opsat velmi značnou část čtyřdílného románu. Tak popisoval salony a divadlo.

Na scéně byla v prostředku rovná prkna, po stranách stály namalované obrazy, představující stromy, v pozadí bylo pláno napjaté na prknech. Uprostřed scény seděla holky v rudých živoucích a bílých sukničkách. Jedna straně tlustá seděla zvlášť na nízké lavice, k níž byla zezadu přilpena zelená lepenka. Všechny něco zpívaly. Když svou písničku skončily, přistoupila holka v bílém k nápodobě buďce a k ní přistoupil mužský v hedvábných kalhotách pevně napjatých na tlustých nohou, s perem, a začal zpívat a rozhazovat rukama. Mužský v tuze napjatých kalhotách zpíval sám, pak zpívala ona. Pak oba umlkli, zahřměla muzika a mužský si začal hrát prsty holky v bílých šatech, čekaje zřejmě zase, aby začal svou partii zatoven s ní. Zazpívali ve dvou, a všichni v divadle začali tleskat a křičet a muži a ženy na scéně, kteří představovali zamílované, začali se uklánět, usmívajíc se a rozhazujíc rukama.

V druhém akte byly obrazy představující sochy a byly díry v plátně představující městce a zdvihli stínidla na rámcí a začaly hrát basem pozouny a basy a zprava i zleva vyšlo mnoho lidí v černých mantlích. Lidé začali mávat rukama a v rukách měli něco jako kinzály; pak přiběhli ještě nějací lidé a začali tahat tu holku, která byla nejdlív v bílém a teďka v modrých šatech, pryč. Ale neodtáhli ji hned, nýbrž s ní dlouho zpívali, ale nakonec ji přece jen odtažli a za kulismi uhodili třikrát do něčeho kovového a všichni si klekli a zazpívali modlitbu. Ještě párkrát všechny tyhle děje byly přeusněny našeným kritikem diváku.

Právě tak je popsán třetí akt:

...Ale najednou se strhla bouřka, z orchestru bylo slyšet chromatické škály a akordy zmenšené septimy a všichni běželi a zatáhli opět jednoho z přítomných za kulisy a opona spadla.

V čtvrtém akte:

Byl tam nějaký čert, který mával rukama, dokud neodstrčili pod ním prkna a nespustil se tam.

Takéž popsal Tolstoj též město a soud ve *Vzkříšení*. Tak popisuje v *Kreutzerově sonátě* manželství. „Proč je-li u lidí přibuznost duší, mají spolu spát.“

Ale metody ozvláštnění nepoužívá jenom za tím účelem, aby dal vidět věc, k níž se chová odmiřavě.

Pierre vsial od svých nových druhů a popošel mezi ohni na druhou stranu cesty, kde, jak mu řekl, jsou zajati vojáci. Chtělo se mu s nimi pohovořit. Na cestě ho zastavila francouzská hlídka a poručila mu, aby se vrátil. Pierre se vrátil, ne však k ohni, k druhům, ale k odpiřáženému vozu, u něhož nikdo nebyl. Skrčil noby a svěsil hlavu, sedl na studenou zemi u kola vozu a seděl dlouho nehnutě, zabrán do svých myšlenek. Přišla víc než hodina. Nikdo Pierra nevyrušoval. Najednou se zasmál svým hrubým, dobrodružným smíchem tak hlasitě, že z různých stran se lidé udiveně ohlédli po tomto zřejmě zvláštním smíchů.

Cha, cha, cha, smál se Pierre. A zahovoril sám se sebou: voják mě nepustil. Chytili mne, zavřeli mne. Mne, mne – mou nesmrtelnou duši. Cha, cha, cha, smál se, až mu slzy stouply do očí...

Pierre se zadíval do nebe, do hloubi rozplyvavých, hravých hvězd. „A to všechno je moje, a to všechno je ve mně, a to všechno jsem já,“ přemýšlel Pierre. „A to všechno oni chytili a zavřeli do boudy ohrazené prkny.“ Usmál se a odešel si lehnout ke svým kamarádům.

Každý, kdo Tolstého dobře zná, může v něm najít několik set příkladů ukázaného typu. Tento způsob vidět věci vyvedené z jejich kontextu, vedl k tomu, že v posledních svých dílech Tolstoj, rozbráje dogmata a obřady, použil k jejich popsání rovněž metody ozvláštnění, klada místo navyklých slov náboženské terminologie jejich obvyčejný význam; povstalo cosi zvláštního, podivuhodného, chápaného od mnoha upřímně jako rouhání, které mnoho lidí bolestně ranilo. Ale byla to stále táž metoda, kterou Tolstoj vnímal a vypravoval o věcech svého okolí. Tolstojovské vnímání rozvíjalo jeho víru, když bylo narazilo na věci, jichž se dlouho nechtěl dotýkat.

Metoda ozvláštnění není speciálně tolstojovská. Popsal jsem ji na tolstojovském materiálu z důvodů ryze praktických, poněvadž ten materiál je všem znám.

Tedy, objasniv charakter této metody, budu hledět vymezit přibližně hranice jejího užívání. Osobně se domnívám, že ozvláštnění je skoro všude tam, kde je obraz.

To je, rozdíl hlediska našeho a hlediska Potěbňova možno formulovat tak: obraz není stálý podmět při měnlivých výrociích. Cílem obrazu není přiblížit jeho význam našemu chápání, ale vytvořit zvláštní vnímání předmětu, vytvořit „vidění“ jeho, a nikoli „poznání“.

Cíl obrazovosti můžeme vysledovatí nejlépe v umění erotickém.

Tu se erotický objekt obvyčejně představuje jako něco poprvé viděného. Tak v Gogolově *Štědrovečerní noci* v rozmluvě dáčka se Solochoou:

Tu přistoupil blíž, odkasňal si, usmál, dotkl se prsty její nahé, plné ruky a pronesl tónem, v němž bylo šibalství i samolibost:

– A co to máte tuhle, drahá Solochoo? – A Když to řekl, uskočil kousek zpátky.

– Co? ruku, Osipe Nikiforoviči! – odpověděla Solochoa.

– Hm! rukal He, he, he! – pronesl dáček tuze spokojený svým začátkem a prošel se po pokoji.

– A co to máte tuhle, předtrahá Solochoo? – pronesl právě takovým způsobem, přistoupiv k ní znovu a chytil ji rukou zlenka za krk, uskočil právě tak jako prve.

– Copak nevídíte, Osipe Nikiforoviči! – odpověděla Solochoa: – krk a na něm náhrdelník.

– Hm! Krk a náhrdelníku! He, he, he! – a dáček se znovu prošel po pokoji, mna si ruce.

– A co to máte tuhle, nejdraží Solochoo?... – Není známo, čeho by se teď dotkl dlouhými svými prsty...

Nebo v Hamsunově *Hladu*:

Dvě blížích zázraků bylo vidět za krajem její košilky.

Nebo jsou erotické objekty vyjadřovány alegoricky, přičemž zřejmě není cílem „přiblížit k chápání“.

Sem patří líčení pohlavních orgánů pod způsobem zámku a klíče, náradí ke tkaní, luku a střely, prsenů a količku, kalamáře a pera (srovnej například D. Sadovnikova *Hádanky ruského lidu*, čís. 102–107, 588–591 a byljinu o Stavrovi u Rybnikova, 30).

Muž nepoznává ženu, převlečenou za bohatýra. Žena připomíná:

„Pamatuješ, Stavře, vzpomínáš si, jak jsme v mládí chodívali spolu, koštěkem si spolu hrávali: tvůj byl koště, koštěček stříbrný, můj byl prsten, prsten pozlacený? Já jsem tebe objal jenom někdy, ale ty jsi vždycky, vždycky trefil.“
Odpoví pak Stavřer, Stavřer Godinovič, – Já si s tebou na koštěk nehrál!
Povídá pak jemu Vasilisa:
„Pamatuješ, Stavře, vzpomínáš si, psát jak jsme se spolu učili: kalamnářiče stříbrný byl můj, tvoje bylo pero pozlacené?
Já jsem namočil té jenom někdy, ale ty ses vždycky, vždycky smočil.“

V druhé variantě byliny je i rozuzlení:

Náhle hrozny posel Vasiljuška
vyhrnul si po pupek až šaty.
A tu mladý Stavřer Godinovič
poznal rázem pozlacený prsten...
(Rybniťkov, 171)

Ale ozvláštnění není jenom metodou erotické hádanky – eufemismu, nýbrž je i základem a jediným smyslem všech hádanek. Každá hádanka je buď vyprávění o předměte slovy určujícími její a rýsujiícími, ale obvyčejně při vyprávování o něm neužívanými (typ hádanky na klíč: „leze, leze po železe, nepřestane, až tam vleze“), nebo svérázně zvukové ozvláštnění jako by napodobení.

Svrchované jasná je metoda ozvláštnění v široko rozšířeném obrazu-motivu erotické pózy, při níž medvěd a jiná zvířata (nebo čert, jiná motivace nepoznání) člověka nepoznávají. Takové typické nepoznání je v pohádce číslo 70 z knihy *Velkoruské pohádky permské gubernie*, sbírky D. S. Zelenina.

Sedlák orál se strakadou kobylou pole. Přijde k němu medvěd a ptá se: „Kmotře, kdo ti tu kobylu nasrakačil?“ – „Já sám, jsem si ji nasrakačil.“ – „A jak?“ – „Ukaž, já ti to taky udělám!“ Medvěd souhlasil. Sedlák mu svázal provazem nohy, sundal z pluhu radlici, nahřál ji na ohni a začal ji přikladat k bokům medvěda. Rozpálená radlice mu spálila srst až na maso a medvěd se stal strakavý. Rozvázal, medvěd odesel kousek dál, lehne si pod strom, leží. – Přiletěla k sedlákově kavka, kloval mu na tábořišti maso. Sedlák ji chytna a zlomil ji jednu nohu. Kavka odletěla a usedla na výž strom, pod kterým leží medvěd. – Pak přiletel po kavce k sedlákovu tábořišti velká moucha, sedne na koně a začne ho kousat. Sedlák mouchu chytil, vezme, vrazí ji do zadnice hálku a pusť. Moucha odletí a usedne na výž strom, kde medvěd a kavka. Sedi všichni tři. – Přijde k sedlákově žena, přinese mu na pole oběd. Sedlák poobědvá s ženou na čistém vzduchu, povolí ji na zemi. Uvídí to medvěd a povídá ke kavce a mouše: „božínku! Sedlák chce zas někoho nasrakačit.“ – Kavka povídá: „ba ne, chce někomu zlámat nohu.“ Moucha: „Ne, chce někomu strčit do zadnice hálku.“

Slejnosti metody této věci s metodou *Cholstoměra* je, tuším, každému zřejma.

Ozvláštnění aktu sama se naskytá v literatuře velmi často.

Tak její opisuje *Dekameron* jako: „vyškrabování soudku“, „chytání slavnka“, „veselé tepání vlny“, přičemž tento poslední obraz není rozvinut v syžet. Právě tak často se užívá ozvláštnění při popisu pohlavních orgánů. Celá řada syžetů ozvláštněných pohlavní orgány; je založena na „nepoznávání“ například v Afanasjevových *Cholostivých pohádkách*, je celá novela *Sydživá pani* založena na tom, že se předmět nenazve svým vlastním jménem, na hře s nepoznáváním. K metodě ozvláštnění náleží také konstrukce typu: „palička a hmoždír“ nebo „dábel a podsvětí“ v *De-kameronu*.

O ozvláštnění v psychologickém paralelismu píše v stati následující:

Tady jen opakuji, že v paralelismu je důležitý pocit nesoohlasy při podobnosti.

Cílem paralelismu, jako vůbec cílem obrazů, je přenést předmět z jeho obvyklého vnímání do sféry vnímání nového, to je svérázná sémantická změna.

Zkoumáme-li básnickou řeč jak po jejím fonetickém a lexikálním skladu, tak i po charakteru slovosledu a charakteru významových konstrukcí, sestavených z jejích slov, setkáme se vždy s výmž znakem uměleckého: s tím, že věc umělecká je věc vytvořená schválně proto, aby vyváděla z automatizmu vnímání, s tím, že cílem tvůrce při tom je její vidění a že věc je „uměle“ vytvořena tak, aby se vnímání na ní zachycovalo a dosáhlo, pokud možno, největší intenzivy a délky, přičemž věc není vnímána ve své prostorovosti, ale tak říkajíc ve své ustávenosti. Tento podmínkám odpovídá i „básnický jazyk“. Básnický jazyk má podle Aristotela mít charakter cizozemského, podivuhodného; prakticky taky je často cizím, sumerským u Ašyřanů, latina v středověké Evropě, arabismy u Peršanů, starobulharštinu jako základ literární ruštiny, nebo jazykem povýšeným jako jazyk národních písní, blízký literárnímu.*)

Sem lze vztahovat tak široce rozšířené archaismy básnického jazyka, znesnadnění jazyka „dolce stil nuovo“ (XII. stol.), jazyk Arnauta Daniela s jeho temným stylem a znesnadněnými (harre) formami, působícími *obtíže při prondšeni*** (Diez, *Leben und* *) Týká se ovšem ruštiny; u nás máme v poslední době zajímavý příklad takového vyvádění básnické řeči z automatizmu: za Vrchlického byla básnická čeština vyváděna z automatizmu tvořením novotvarů, které tenkrát působily poeticky; pak, když si jazyk na ně zvykl, vyvádí z automatizmu opakem své tehdejší práce, zvednehuje básnický jazyk. To bylo přičinou velkého počátečního úspěchu Macharova. Tedy básníci vyváděli básnickou řeč z automatizmu nejprve tím, že ji povýšovali, a když toto povýšení básnické řeči se stalo zás všeobecné, navyklé, ukazují, začali ji zvedňovat. U některých nejmladších našich básníků se automatické, začali ji zvedňovat. U některých nejmladších našich básníků se automatické, začali ji zvedňovat.

Jinými typy ozvláštnění v naší literatuře básnické jsou slezisky v poezii Bezdručové, technický slovník Březinův, cizí slova v básních české dekadence. - Jazyku naši beletristé možno do této kategorie zařadit užívání obecné češtiny v próze (K. M. Čapek Chodů, K. Čapek tu a tam, a systematicky Jaroslav Hašek). Sem patří

ovšem i Vancutiny, někdy, biblický styl a neočekávané archaismy slovníku. - Jak velkou roli hraje v estetice tato metoda ozvláštnění, Šklovským, tuším, poprvé v této úplnosti definovaná, ukazuje její použití například v ženské módě: změny módy mají za jediný účel ozvláštnit v určitých periodách tu nebo onu partii ženského těla, krátce sukně ozvláštní nohy, dlouhé sukně linii boků atd. Sem patří všechno významnější změny módy od empiru, klínoliny a „honzáka“ až po šitrokašské klobouky a balonové rukávy doby těsně před válkou a krátce sukně do- by poválečné. M.

Werke der Troubadoure, str. 213). L. Jakubinskij dokázal ve své stati zákon znesnadnění pro fonetiku básnického jazyka v speciálním případě opakování stejných hlásek. Tak jazyk poezie je jazyk těžký, znesnadněný, brzdný. V některých zvláštních případech se přibližuje jazyk poezie jazyku prózy, ale to neruší zákon o znesnadnění.

*Měla patk sestru Tatánu.
Poprvé jmenem takovým
stranečky něžné románu
ze svévolie já rozsvětlím.*

- psal Puškin. Pro Puškinovy současníky byl obvyčejným básnickým jazykem vznešený styl Děržavinův, a styl Puškinův se jim zdal, pro svou (tehdejší) triviálnost, neočekávaně obtížným. Vzpomeňme na zděšení Puškinových současníků z toho, že jeho výrazy jsou tak pouliční. Puškin užíval lidové mluvy jako zvláštní metody pro brzdní vnímání, právě tak jako jeho současníci používali vůbec ruských slov ve své obvyčejně francouzské řeči (srovnej příklady v Tolstého *Vojně a míru*).

Dnes probíhá ještě charakterističtější zjev. Literární rušina, svým původem Ruskou civilizací, pronikla v masu lidu tak, že mnoho věcí v nářečích vytvořila podle sebe - naproti tomu literatura začala projedovat lásku k nářečím (Remizov, Kljujev, Jersenin a jiní, tak nesejmí talentem a tak blízcí jazykem úmyslně provincialním), a k barbarismům (možnost objevení školy Severjaninovy). Od literárního jazyka k literárnímu „leskovskému“ dialektu přechází dnes i Maxim Gorkij. Tak lidová řeč a literární jazyk si vyměnily svá místa*** (Vjačeslav Ivanov a mnozí jiní). Nakonec se objevila silná tendence vytvořit nový, speciálně básnický jazyk: v čele této školy, stál Chlebnikov. Tak přicházíme k definici poezie jako řeči *brzděné, klivé*. Poetická řeč je řeč-slavba. Próza pak je řeč obvyčejná: ekonomická, lehká, prav-

**) Říkalo se tomu u trubadurů „trobas clus“, básníci „uzavřeně“ pro neznale literatury (Upozornění prof. P. M. Haškorce).

***) Situace dnešní češtiny je v tomto ohledu asi taková: až do světové války propast

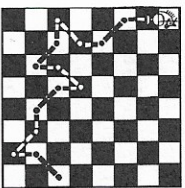
delná (*deā prosae* – bohyně pravidelných, snadných porodů, „přímé“ polohy dítěte).

Podrobněji o brzdění, zdržování jako o obecném zákoně umění budu mluvit v stati o syžetové stavbě.

Ale pozice lidí, podškrtyvajících pojem ekonomie sil v poetickém jazyce, jako něčeho, co existuje v básnickém jazyce a dokonce jej určuje, je, na první pohled, silná v otázce rytmu. Jak se zdá, je Spencertův výklad úlohy rytmu docela nesporný: „Řány, které je nám zasazovat nerovnoměrně, nutí nás udržovat svaly ve zbytečném, někdy nepotřebném napětí, protože nevidíme předem opětování úderu; při rovnoměrnosti úderů šetříme síly.“ Takto, jak by se zdálo, přesvědčivá poznámka hřeší obyčejným hříchem – míšením zákonů jazyka prozaického a básnického. Spencer ve své *Filozofii stylu* jich vůbec nerozeznával, zatím však je možno, že existují dva druhy rytmu. Rytmus prozaický, rytmus pracovní písničky, dubinušky, zaměňuje jednak povol při nutnosti zabrat na jeden ráz (uchnout), jednak ulehčuje práci, ježto ji automatizuje. A skutečně s hudbou se jde lip než bez ní, ale lip se jde i při oživeném rozhovoru, když akti chůze vyjadřává z našeho vědomí. Tak, rytmus prozaický je důležitý jako faktor *automatizující*. Ale tím není rytmus poezie. V umění existuje „ordine“, ale ani jeden sloup řeckého chrámu neplní přesně toto otdru a rytmus umělecký záleží v porušování rytmu prozaického; byly už činy pokusy systematizovat tyto poruchy. Je to dnešní úloha teorie o rytmu. Lze předpokládat, že tato systemizace mezi češtinou obecnou a češtinou literární se stále prohlubovala, až byla jednou z největších mezi evropskými jazyky. Jazyk byl pokládán za nejvýznačnější atribut, ne-li samo ztělesnění národnosti; odtud vznikla i fevritvá snaha po jeho „čistotě“, vybojící se v boji proti cizomluvům, zejména germanismům. Vznikem samostatného státu tato jedinečnost situace spisovného jazyka padla. Útok řeči obecné, který se doual projevovat jen ojedinelými pokusy, se stal všeobecným. Obě formy žijí dnes v poměrně snášlivé symbióze i u spisovatele jednoho. Toto „snížení“ spisovného jazyka prozaického, které může ovšem citově podmalovávat a morálně vykládat jen laik, znamená vskutku rozšíření jazykové klaviatury neobyčejně bohaté a štápné. Je-li pravdou domněnka v předešlé poznámce vyslovená, že čeština básnická spěje dnes k vytvoření básnické řeči „povyššené“ – měl bychom dnes u nás zajímavý případ, jak jeden a týž zákon (vyvrazení z automatizace) dospívá na základě různých premís k výsledkům právě opačným: češtinu básnickou právě „povyšuje“, prozaickou právě „sníží“. M.

řace se nepovede; opravdu, neboť tu nejde o rytmus komplikovanější, ale o porušení rytmu a to takové, které nelze předem uhodnout; vejde-li toto porušování v kánon, ztrácí tím svou cenu metodou znesnadňující. Ale nebudu se tu dotýkat podrobněji otázek o rytmu; bude jim věnována kniha zvláštní.

Viktor Šklovskij ~ Teorie prózy



Vydal Jiří Tomáš - nakladatelství Akropolis

U Nikolaiky 10, 150 00 Praha 5

www.akropolis.info

v roce 2003 jako svou 157. publikaci

Ediční příprava: Filip Tomáš

Redakce: Veronika Sailerová

Grafická úprava

a sazba písmem Berkeleyy: Filip Tomáš

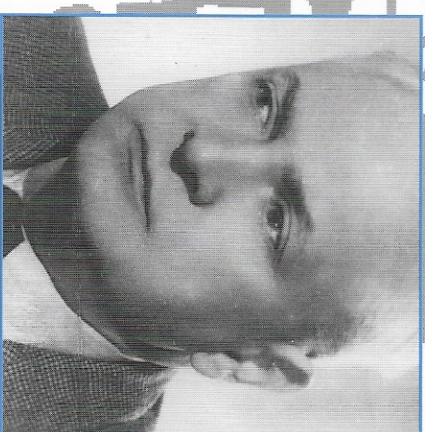
Tisk: Tercie Praha, s. r. o.

Třetí vydání (v nakladatelství Akropolis první)

288 stran TS 09

ISBN 80-7304-026-3

Doporučená cena včetně DPH 230 Kč



Bohumil Mathesius

14. 7. 1888 - 2. 6. 1952

Bratr Viléma Mathesia, básník, překladatel z ruštiny, němčiny, latiny, francouzštiny ad., autor parafrázi staré čínské poezie, profesor UK.

Jan Mukařovský

11. 11. 1891 - 8. 2. 1975

Původní český estetik světového významu, klíčová postava českého strukturalismu, rektor UK.

