

UMĚNÍ JAKO METODA

Obsah kapitoly: Umění není myšlení v obrazech. — Zákon ekonomie sil v něm neplatí. — Umění je způsob *prožívat děláni věcí*, ale co je uděláno, není v umění důležité. — Vyvádění věci z automatismu: metoda ozvláštňení. — Příklady této metody u Tolstého a jiných. — Hranice metody. — Rozdílnost řeči prozaické a básnické. — *Řeč básnická = řeč brzděná, znesnadněná, křivá, řeč-stavba*. — Zákon ekonomie sil v rytmu. — Rytmus prozaický a básnický.

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

Poesie je prý zvláštní způsob myšlení a to způsob myšlení v obrazech; tento způsob znamená určitou úsporu rozumových sil, „pocit poměrné lehkosti procesu“ a odrazem této úspory je pocit estetický. Tak pochopil a resumoval, podle vši pravděpodobnosti správně, Ovsjaniko-Kulikovskij, který bezpochyby pozorně četl knihy svého učitele. Potebňa a jeho početná škola pokládá poesii 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 Potebňovými: „Poměr obrazu k tomu, co má být vysvětleno: a) obraz je stálý výrok k měnlivému podmětu — stálý prostředek, kterým jsou přitahovány nestálé objekty apercepce 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 nemá, musí nám být obraz známější než to, co má jím být objasněno“ (tamtéž str. 291).

Je zajímavé použít tohoto zákona na Tjutčevovo přirovnání blýskavic k hluchoněmým démonům nebo na Gogolovo přirovnání nebes k říze Hospodinově.

„Bez obrazu není umění.“ „Umění je myšlení v obrazech.“ Ve jménu těchto definicí byla páchána nesmírná přepínání; snažili se hudbu, architekturu, lyriku chápat taky jako myšlení v obrazech. Po čtvrtstoletém úsilí nezbylo Ovsjaniko-Kulikovskému než vydělit na konec lyriku, architekturu i hudbu ve zvláštní druh umění neobrazového, definovat je jako umění lyrická, obracející se bezprostředně k emocím. A tak se ukázalo, že je velká oblast umění, která není způsobem myšlení; jedno z umění spadajících 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 — vynechávám mezistupně rovnic všem známých — umění je především tvůrcem symbolů), tato definice odolala a přežila pád theorie, na níž byla založena. Žije především v hnutí symbolismu. Zvláště u jeho theoretiků.

A tak se stále ještě mnoho lidí domnívá, že myšlení v obrazech, „cesty a stíny“, „brázdy a meze“, je hlavním rysem poesie. Tito lidé by měli podle toho očekávat, že historie tohoto, podle jejich slov „obrazového“, umění bude historií 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 „ničící“, „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 vyhlášují nové metody sloužící k rozvr-

žení a zpracování slovesných materiálů, speciálně mnohem víc k rozvržení obrazů než k jich vytváření. Obrazy jsou dány a v poesii se mnohem víc na obrazy vzpomíná, než jimi myslí.

Myšlení v obrazech není rozhodně tím, co spojuje všechny druhy umění, ba ani ne všechny druhy slovesného umění, obrazy 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, na příklad, patří mínění Annenského o zvláštní poetičnosti slovanštiny; sem, na příklad, nadšení Andreje Bělého metodou ruských básníků XVIII. století dávat přídavná jména za podstatná. Bělyj je tím nadšen jako něčím uměleckým, nebo lépe řečeno pokládá to za úmyslné umění, ač ve skutečnosti je to všeobecná zvláštnost daného jazyka (vliv církevní slovanštiny). Tak může věc být: 1. utvořena jako prozaická a chápána jako poetická; 2. utvořená jako poetická a chápána jako prozaická. To ukazuje, že uměleckost, poměr dané věci k poesii, 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 Potebňův, který možno formulovat: poesie = obrazovost, vytvořil celou theorii o tom, že obrazovost = symboličnost, způsobilost obrazu stát se stálým výrokiem při rozličných podmětech; závěr tento způsobil, že se do něho, vlivem příbuznosti ideí, zamilovali symbolisté — Andrej Bělyj, Merežkovskij s jeho „Věcnými souběžci“ — a je v základu theorie symbolistické. Tento závěr vyplývá částečně z toho, že Potebňa nerozlišoval jazyk poesie od jazyku prózy. Právě proto nevěnoval pozornost faktu, že existují dva druhy obrazu: obraz jako praktický prostředek myšlení, prostředek 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 balíček. Vykřiknu na ni: „Hej, vy, kokrheli, ztratila jste balíček!“ To je příklad obrazu-tropu ryze prozaického. Druhý příklad. V řadě stojí několik lidí. Četař vidí, že jeden z nich špatně stojí, ne jako člověk, řekne: „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 zvětšuje pocit věci (věcmi mohou být i slova, ba i zvuky samotného díla), ale básnický obraz je jen vnějšně podoben obrazu-bajce, obrazu-myšlenke, na příklad (Ovsjaniko-Kulikovskij „Jazyk a umění“) tomu případu, kdy děvče nazývá kulatou kouli dýní. Básnický obraz je jedním z prostředků básnického jazyka. Prozaický obraz je prostředkem abstrakce: dýně místo kulatého stínítka na lampu, nebo dýně místo hlavy, to je jen vydělení jedné vlastnosti předmětu od něho a neliší se ničím od hlava = koule, dýně = koule. To je myšlení, ale to nemá nic společného s poesii.

Zákon ekonomie tvůrčích sil patří také ke skupině zákonů všemi lidmi uznávaných. Spencer napsal: „V základu všech pravidel, určujících výběr a upotřebení slov, nalézáme týž hlavní požadavek: šetřit pozorností... Přivést rozum nejlehčí cestou k žádanému pojmu je v mnohých případech jediným a ve všech hlavním cílem“... (Filosofie stylu). „Kdyby duše vládla nevyčerpatelnými silami, bylo by jí konečně lhostejno, kolik z tohoto nevyčerpatelného zřídla vydá; šlo by jen o nezbytně ztracený čas. Ale poněvadž její síly jsou omezeny, dlužno očekávat, že se snaží provádět procesy apercepční podle možnosti účelně, to je s poměrně nejmenší ztrátou sil, nebo, co je totéž, s poměrně

největším výsledkem“ (R. Avenarius). Pouhým poukazem na všeobecný zákon ekonomie duševních sil odbývá Petražickij Jamesovu teorii o tělesném základu afektu, odporující jeho myšlenke. Princip ekonomie tvůrčích sil, který je tak svůdný jmenovitě při zkoumání rytmu, uznal i Veselovskij, jenž dopověděl myšlenku Spencerovu: „Cena stylu je jmenovitě v tom, že dodává pokud možno největší kvantum myšlenek v pokud možno nejmenším kvantu slov.“ Andrej Bělyj, který na svých nejlepších stránkách dal tolik případů znesnadněného, tak říkajíc klopýtavého, rytmu, a ukázal (speciálně na příkladech Baratynského) úmyslnou znesnadněnost básnických epithet — 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 Krajevičově učebnici fyziky pro školy střední.

Myšlenky o ekonomii sil, jako o zákoně a cíli tvoření, snad správné 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 nekryjí. Stať L. P. Jakubinského dokazující, že v básnickém jazyce neexistuje zákon dissimilace likvid, a objev, že v básnickém jazyce jsou přípustny těžko vyslovitelné shluky podobných hlásek — jsou z prvních faktických objevů, prošlých vědeckou kritikou,* ukazujících odlišnost (třeba — řekneme prozatím — jen v tomto jediném případě) zákonů básnického jazyka s jedné a zákonů praktického jazyka s 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.

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

**) Týž sborník, seš. 2, str. 13—21.

Začneme-li se zabývatí všeobecnými zákony vnímání, uvidíme, že děje, které se stanou navyklými, začínají se stávat automatickými. Tak odcházejí všechny naše zvyky do sféry neuvědoměle-automatické; vzpomene-li si kdo na pocit, který měl, drže v ruce po prvé pero nebo hovoře po prvé cizím jazykem, a srovná-li tento pocit s tím, který zakouší prodávávaje to po desetitisícáté, dá nám za pravdu. Procesem automatisace se vysvětlují zákony prozaické řeči s její nedostavěnou větou a na půl vysloveným slovem. Je to proces, jehož ideálním výrazem je algebra, kde věci jsou zaměněny symboly. V rychlé praktické řeči se slova nedoslovují, ve vědomí se objevují sotva první zvuky jména. Podogin (*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 našeptala 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. Vlivem 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 nedoposlouchání (viz stať L. P. Jakubinského) a odtud nedopovídání (z toho všechna přeríkávání). Při procesu algebraisace, automatisace věci, se docílí největší ekonomie vnímacích sil: věci jsou buď dány toliko jedním svým rysem, na příklad číslem, buď jsou vyplňovány jakoby podle formule, neobjevující se dokonce ani ve vědomí.

„Utíral jsem v pokoji prach, přišel jsem, chodě kolem, k divanu a nemohl jsem si vzpomenout, zda jsem jej utíral nebo ne. Poněvadž tyto pohyby jsou automatické a navyklé, nemohl jsem si vzpomenout a cítil jsem, že už si na to vůbec nevzpomenu. Takže, utíral-li jsem a zapomněl na to, to je jednal neuvědoměle, je to tak, jako by to neexistovalo. Kdyby se na to díval nějaký člověk uvědomující si to, bylo by to možno rozhodnout. Jestliže to někdo neviděl, anebo viděl, ale neuvědomil si toho; jestliže celý složitý život mnohých lidí prochází

bez vědomí, tu jako by ten život neexistoval.“ (Zápis z deníku Lva Tolstého, 29. února 1897. Nikolsko. „Letopis“, prosinec 1915, str. 354.)

Tak se propadá život, méně se v nicotu. Automatisace požívá věci, šaty, nábytek, ženu i strach z války.

„Prochází-li celý složitý život mnohých lidí bez uvědomění, tu jako by ten život neexistoval.“

Nuže, pro to, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, pro to, 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 „ozvláštňování“ 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 prožívat děláni věci, ale to, co je uděláno, není v umění důležité.*

Život básnického (uměleckého) díla jde od vidění k poznávání, od poesie k próze, od konkrétního k obecnému, od dona Quijota — scholasty a chudého šlechtice, snášejícího polouuvědoměle ponížení na dvoře vévodském — k Turgeněvovu donu Quijotu, širokému, ale prázdnému, od Karla Velikého ke slovu „král“; tou měrou, jak dílo a umění umírá, tou i nabývá na šířce, bajka je symboličtější než poema, přísloví symboličtější než bajka. Proto taky teorie Potebnova nejméně si odporovala při rozboru bajky, která taky byla vyšetřena Potebnou s jeho hlediska do konce. K uměleckým „věcným“ dílům tato theorie nepřistoupila, a proto také nemohla být dopsána. Jak známo, „Zápiski po teorii slovesnosti“ byly vydány roku 1905, třináct let po autorově smrti.

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

Věci několikráté vnímané začínají být vnímány poznáním: věc je před námi, víme o tom, ale nevidíme ji.**)

Proto o ní nemůžeme nic říci. — Věc se z automatisace vnímání

*) Z přednášek o theorii slovesnosti. Bajka. Přísloví. Pořekadlo. Charkov, 1914.

***) Viktor Šklovskij: „Voskřešeniye slova“. 1914.

vyvádí v umění způsobu různými; v této stati chci ukázat na jeden z těchto způsobů, jichž užíval téměř neustále Lev Tolstoj, spisovatel, který, byť i podle Merežkovského podával věci, jak je vidí sám, vidí až na konec a neklame.

Metoda ozvláštňení u L. Tolstého se zakládá na tom, že nenazývá věc jejím jménem, ale popisuje ji, jako by ji viděl po prvé, a určitý případ, jako by se stal po prvé, při čemž 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 „Hanza“ ozvláštňuje L. N. Tolstoj pojem bití takto: „... Lidé, kteří porušili zákony, svléknou, povalí na zemi a bijí pruty po zadnici,“ a za několika řádky: „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 ozvláštňena i popsáním i návrhem změnit její formu, bez změny její podstaty. Metody ozvláštňení používal Tolstoj neustále: v jednom případě (Cholstoměr) vypravuje kůň a věci jsou ozvláštňeny vnímáním nikoli našim, ale koňským: Hle, jak vnímal instituci vlastnictví:

„Tomu, co mluvili o mrskání a křesťanství, jsem rozuměl dobře, ale zcela nejasné mi bylo, co znamenala slova: *svého, jeho* hříběte, 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 ostatních 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 vystřídání nejrůznorodějších vztahů k lidem, jsem konečně pochopil, jaký význam je lidmi připisován těmto divným slovům. Jejich význam je ten; lidé se řídí v životě ne věcmi, ale slovy. Nemilují 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 věcí: *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 na příklad nazývali svým koněm, na mně nejezdili, a jezdili na mně lidé docela jiní. Oni mě taky nekrmili, ale lidé docela jiní. Dobro mi pak zase neprokazovali lidé, kteří mě nazývali svým koněm, ale kočí, zvěrolékaři 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. Člověk říká: „*dům je můj*“ a nikdy v něm nebydlí, ale pečuje jen o stavbu a udržování domu. Kupec říká: „*můj obchod*“, „*můj obchod s látkami*“ na příklad, a nemá oděv z nejlepší látky, kterou v obchodě má.

Existují lidé, kteří nazývají zemi svojí, ale nikdy té země neviděli a nikdy po ní 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 přednostech před lidmi, už z tohoto jediného důvodu můžeme směle říci, že stojíme na žebříku 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 zabit, 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 velkou obtíž jeho mrtvé, po světě chodící tělo, tak i uložení toho těla do země bylo lidem zbytečnou nesnází. Nikomu už dávno nebyl potřeben, všem už dávno byl obtížný; ale přece mrtví, pochovávaní mrtvé, shledali potřebným obléci jeho zahnívajících, napučených už tělo do pěkné uniformy, pěkných bot, položit je do pěkné rakve s novými trapečky na čtyřech rozích, potom vložit tuto novou rakev do jiné olovené a vézti ji do Moskvy, tam rozkopat

staré lidské kosti a právě tam uložit toto hniljící, červy se hemžící tělo v nové uniformě a vyčištěných botách a zasypat všecko zemí.“

Tak vidíme, že na konci vypravování metody je 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 plátno napjaté na prknech. Uprostřed scény seděly holky v rudých živótcích a bílých sukničkách. Jedna strašně tlustá seděla zvlášť na nízké lavičce, k níž byla zezadu přilepena zelená lepenka. Všechny něco zpívaly. Když svou písničku skončily, přistoupila holka v bílém k nápořově budce 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 zároveň s ní. Zpívali ve dvou, a všichni v divadle začali tleskat a křičet a muži a ženy na scéně, kteří představovali zamilované, začali se uklánět, usmívající se a rozhazující rukama.

V druhém aktě byly obrazy představující sochy a byly díry v plátně představující měsíc a zdvihli stínidla na rámcích a začaly hrát basem pozouny a basy a zprava i zleva vyšlo mnoho lidí v černých mantilách. Lidé začali mávat rukama a v rukách měli něco jako kinžaly; pak přiběhli ještě nějakí lidé a začali tahat tu holku, která byla nejdřív v bílém a teďka v modrých šatech, pryč. Ale neodtáhli ji hned, nýbrž s ní dlouho zpívali, ale na konec ji přece jen odtáhli a za kulisami uhořdili třikrát do něčeho kovového a všichni si klekli a zazpívali modlitbu. Ještě párkrát všechny tyhle děje byly přerušeny nadšeným křikem diváků.“

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 aktě:

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

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

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

„Pierre vstal od svých nových druhů a popošel mezi ohni na druhou stranu cesty, kde, jak mu řekli, jsou zajatí 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 odpáženému vozu, u něhož nikdo nebyl. Skrčil nohy a svěsil hlavu, sedl na studenou zemi u kola vozu a seděl dlouho nehnutě, zabrán do svých myšlenek. Přešla víc než hodina. Nikdo Pierra nevyrušoval. Najednou se zasmál svým hrubým, dobrodružným smíchem tak hlasitě, že s různých stran se lidé udiveně ohlédli po tomto zřejmě zvláštním smíchu.

Cha, cha, cha, smál se Pierre. A zahovořil 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 rozplývavých, 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, rozbíraje dogmata a obřady, použil k jejich popsání rovněž metody ozvláštňení, klada místo navyklých slov náboženské terminologie jejich obyčejný 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. Tolstovské vnímání rozvíklalo jeho víru, když bylo narazilo na věci, jichž se dlouho nechtěl dotýkat.

Metoda ozvláštňení není speciálně tolstovská. Popsal jsem ji na tolstovském materiálu z důvodů ryze praktických, poněvadž ten materiál je všem znám.

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

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

Cíl obrazovosti můžeme vysledovati nejlépe v umění erotickém.

Tu se erotický objekt obyčejně představuje jako něco po prvé viděného. Tak v Gogolově „Štědrovečerní noci“ v rozmluvě d'áčka se Solocho:

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

— A co to máte tuhle, drahá Solocho? — A když to řekl, uskočil kousek zpátky.

— Co? ruku, Osipe Nikiforoviči! — odpověděla Solocha.

— Hm! ruka! He, he, he! — pronesl d'áček tuze spokojený svým začátkem a prošel se po pokoji.

— A co to máte tuhle, předrahá Solocho? — pronesl právě takovým způsobem, přistoupiv k ní znovu a chytiv ji rukou zlehka za krk, uskočil právě tak jako prve.

— Copak nevidíte, Osipe Nikiforoviči! — odpověděla Solocha: — krk a na něm náhrdelník.

— Hm! Krk a náhrdelník! He, he, he! — a d'áček se znovu prošel po pokoji, mna si ruce.

— A co to máte tuhle, nejdražší Solocho? . . . — Není známo, čeho by se teď dotkl dlouhými svými prsty . . .“

Nebo v Hamsunově „Hladu“:

„Dvě bílých zázraků bylo vidět za krajem její košilky.“

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

Sem patří líčení pohlavních orgánů pod způsobem zátku a klíče, náradí ke tkani, luku a stfely, prstenu a kolíčku, kalamáře a pera (sr. na příklad D. Savodnikov „Hádanky ruského lidu“, čís. 102—107, 588—591 a bylinu o Stavrovi u Rybnikova, 30).

Muž nepoznává ženu, převlečenou za bohatýra. Žena připomíná:

*„Pamatuješ, Stavře, vzpomínáš si,
jak jsme v mládí chodili spolu,
kolíčkem si spolu hrávali:
tvůj byl kolík, kolíček stříbrný,
můj byl prsten, prsten pozlacený?
Já jsem tebe objal jenom někdy,
ale ty jsi vždycky, vždycky trefil.“
Odpoví pak Staver, Staver Godinovič,
— Já si s tebou na kolíček nehrál!
Povídá pak jemu Vasilisa:
„Pamatuješ, Stavře, vzpomínáš si,
psát jak jsme se spolu učili:
kalamářík stříbrný byl můj,
tvoje bylo pero pozlacené?
Já jsem namočil tě jenom někdy,
ale ty ses vždycky, vždycky smočil.“*

V druhém variantu byliny je i rozuzlení:

*„Náhle hrozný posel Vasiljuška
vyhrnul si po pupek až šaty.
A tu mladý Staver Godinovič
poznal rázem pozlacený prsten . . .“*

(Rybnikov 171.)

Ale ozvláštňení není jenom metodou erotické hádanky — eufemismu, nýbrž je i základem a jediným smyslem všech hádanek. Každá hádanka je buď vyprávění o předměte slovy určujícími jej a rýsuujícími, ale obyčejně při vypravování o něm neužívanými, (typ hádanky na klíč: „leze, leze po železe, nepřestane, až tam vleze“), nebo svérázné zvukové ozvláštňení jakoby nápodobení.

Svrchovaně jasná je metoda ozvláštňení v široko rozšířeném obrazu-motivu erotické pózy, při níž medvěd a jiná zvířata (nebo čert, jiná motivace nepoznání) člověka ne-

poznávají. Takové typické nepoznání je v pohádce číslo 70 z knihy „Velkoruské pohádky permské gubernie“, sbírky D. S. Zelenina.

„Sedlák oral se strakatou kobyloou pole. Přijde k němu medvěd a ptá se: „Kmotře, kdo ti tu kobylou nastrakatil?“ — „Já sám jsem si ji nastrakatil.“ — „A jak?“ — „Ukaž, já ti to taky udělám!“ Medvěd souhlasil. Sedlák mu svázal provazem nohy, sundal s pluhu radlici, nahřál ji na ohni a začal jí přikládat k bokům medvěda. Rozpálená radlice mu spálila srst až na maso a medvěd se stal strakatý. Rozvázal, medvěd odešel kousek dál, lehne si pod strom, leží. — Přiletěla k sedlákovu kavka, klovat mu na tábořišti maso. Sedlák ji chytne a zlomí jí jednu nohu. Kavka odletěla a usedla na týž strom, pod kterým leží medvěd. — Pak přiletí po kavce k sedlákovu tábořišti velká moucha, sedne na koně a začne ho kousat. Sedlák mouchu chytí, vezme, vrazí jí do zadnice hůlku a pustí. Moucha odletí a usedne na týž strom, kde medvěd a kavka. Sedí všichni tři. — Přijde k sedlákovu žena, přinese mu na pole oběd. Sedlák poobědvá s ženou na čistém vzduchu, povolí jí na zemi. Uvidí to medvěd a povídá ke kavce a mouše: „božítku! sedlák chce zas někoho nastrakalit.“ — Kavka povídá: „ba ne, chce někomu zlámat nohu.“ Moucha: „Ne, chce někomu strčit do zadnice hůlku.“

Stejnost metody této věci s metodou „Cholstoměra“ je tuším, každému zřejma.

Ozvláštění aktu sama se naskytá v literatuře velmi často. často.

Tak jej opisuje Dekameron jako: „vyškrobování soudku“, „chytání slavíka“, „veselé tepání vlny“, při čemž tento poslední obraz není rozvinut v sujet. Právě tak často se užívá ozvláštění při popisu pohlavních orgánů. Celá řada sujetů ozvláštějících pohlavní orgány, je založena na „nepoznávání“ na příklad v Afanasjevových „Choulostivých pohádkách“, je celá novela „Stydlivá paní“ založena na tom, že se předmět nenazve svým vlastním jménem, na hře s nepoznáváním. K metodě ozvláštění náleží také konstrukce typu: „palička a hmoždír“ nebo „ďábel a podsvětí“ v Dekameronu.

O ozvláštění v psychologickém paralelismu píší v stati následující.

Tady jen opakuji, že v paralelismu je důležit pocit ne-souhlasu při podobnosti.

Cílem paralelismu, jako vůbec cílem obrazů, je přenést předmět z jeho obvyklého vnímání do sféry vnímání nového, to je svérázná semantická 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 týmž znakem uměleckého: s tím, že věc umělecká je věc vytvořená schválně proto, aby vyváděla z automatismu 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 intenzity a délky, při čemž věc není vnímána ve své prostoro-vosti, ale tak říkajíc ve své ustavičnosti. Těmto podmínkám odpovídá i „básnický jazyk“. Básnický jazyk má podle Aristotela mít charakter cizozemského, podivuhodného; prakticky taky je často cizím, sumerština u Asyřanů, latina v středověké Evropě, arabismy u Peršanů, starobulharština jako základ literární ruštiny, nebo jazykem povýšeným jako jazyk národních písní, blízký literárnímu.*)

*) Týká se ovšem ruštiny; u nás máme v poslední době zajímavý příklad takového vyvádění básnické řeči z automatismu: za Vrchlického byla básnická čeština vyváděna z automatismu tvořením novotvarů, které tenkrát působily poeticky, pak, když si jazyk na ně zvykl, vyvádí z automatismu opakem své tehdejší práce, zevšedňuje básnický jazyk. To bylo příčinou velkého počátečního úspěchu Macharova. Tedy básníci vyváděli básnickou řeč z automatismu nejprve tím, že ji povyšovali, a když toto povýšení básnické řeči se stalo zas všeobecné, navyklé, automatické, začali ji zevšedňovat. U některých nejmladších našich básníků se ukazují, zdá se, známky rození nové básnické řeči, jak se podobá, zase „povýšené“.

Jinými typy ozvláštění v naší literatuře básnické jsou slezismy v poesii Bezručově, technický slovník Březinův, cizí slova v básních české dekadence. — V jazyku naší beletrie možno do této kategorie zařadit užívání obecné češtiny v próze (K. M. Čapek-Chod, K. Čapek tu a tam, a systematicky Jaroslav Hašek). Sem patří ovšem i Vančurův, někdy, biblický styl a neočekávané archaismy slovníku. —

Jak velkou roli hraje v estetice tato metoda ozvláštění, šklovským, tuším, po prvé v této úplnosti definovaná, ukazuje její použití.

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 (harte) formami, působícími *obtíže při pronášení*.*) (Diez, *Leben und 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 poesie je jazyk těžký, znesnadněný, brzděný. V některých zvláštních případech se přibližuje jazyk poesie jazyku prózy, ale to neruší zákona o znesnadnění.

*Měla pak sestru Taťanu.
Po prvé jménem takovým
stránecky něžné románu
ze svévole já rozsvětílím*

— psal Puškin. Pro Puškinovy současníky byl obyčejným básnickým jazykem vznešený styl Děržavinův, a styl Puškinův se jim zdál, 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 brzdění vnímání, právě tak jako jeho současníci používali vůbec *ruských* slov ve své obyčejně francouzské řeči (srov. příklady v Tolstého „Vojně a míru“).

Dnes probíhá ještě charakterističtější zjev. Literární ruština, svým původem Rusku cizorodá, pronikla v masu lidu tak, že mnoho věcí v nářečích vyrovnala podle sebe — naproti tomu literatura začala projevovat lásku k nářečím (Remizov, Kljujev, Jesenin a jiní, tak nestejně talentem

na příklad, v ženské módě: změny módy mají za jediný účel ozvláštňiti v určitých periodách tu nebo onu partii ženského těla; krátké sukně ozvláštňují nohy, dlouhé sukně linií boků atd. Sem patří všechny význačnější změny módy od empiru, krinoliny a „honzíka“ až po širokánské klobouky a balonové rukávy doby těsně před válkou a krátké sukně doby poválečné. M.

*) Říkalo se tomu u trubadúrů „trobas clus“, básníci „uzavřené“ pro neznalé literatury. (Upozornění prof. P. M. Haškovce.)

a tak blízcí jazykem úmyslně provinciálním), 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). Na konec se objevila silná tendence vytvořit nový, speciálně básnický jazyk; v čele této školy, jak známo, stál Chlebnikov. Tak přicházíme k definici poesie jako řeči *brzděné, křivé*. Poetická řeč je *řeč-stavba*. Próza pak je řeč obyčejná: ekonomická, lehká, pravidelná (dea prosae — bohyň pravidelných, snadných porodů, „přímé“ polohy dítěte).

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

Ale posice lidí, podškrťávajících 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 Spencerův výklad úlohy rytmu, docela nesporný: „Rány, které je nám zasazovat nerovnoměrně, nutí nás udržovat svaly ve zbytečném, někdy nepotřebném napětí, protože nevidíme předem opětování úderu; při rovnoměrnosti úderů šetříme síly“. Tato, jak by se zdálo, přesvědčivá poznámka hřeší obyčejným hříchem — míšením

*) *Situace dnešní češtiny* je v tomto ohledu asi taková: až do světové války propast 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 řevnivá snaha po jeho „čistotě“, vybijející se v boji proti cizomluvám, zejména germanismům. Vznikem samostatného státu tato jedinečnost situace spisovného jazyka padla. Útok řeči obecné, který se dotud projevoval jen ojedinělými pokusy, se stal všeobecným. Obě formy žijí dnes v poměrně snášlivé symbiose 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 šťastné. Je-li pravdou domněnka v předešlé poznámce vyslovená, že čeština básnická spěje dnes k vytvoření básnické řeči „povýšené“ — měli bychom dnes u nás zajímavý případ, jak jeden a týž zákon (vyvedení z automatizace) dospívá na základě různých premis k výsledkům právě opačným: češtinu básnickou právě „povyšuje“, prozaickou právě „snižuje“. M.

zákonů jazyka prozaického a básnického. Spencer ve své „Filosofii stylu“ jich vůbec nerozeznával, zatím však je možno, že existují dva druhy rytmu. Rytmus prozaický, rytmus pracovní písničky, dubinušky, zaměňuje jednak povel při nutnosti zabrat na jeden ráz (uchnout), jednak ulehčuje práci, ježto ji automatizuje. A skutečně s hudbou se jde líp než bez ní, ale líp se jde i při oživeném rozhovoru, když akt chůze vypadává z našeho vědomí. Tak, rytmus prozaický je důležit jako faktor *automatizující*. Ale tím není rytmus poesie. V umění existuje „ordre“, ale ani jeden sloup řeckého chrámu neplní přesně tohoto orderu a rytmus umělecký záleží v porušování rytmu prozaického; byly už činěny pokusy systematisovat tyto poruchy. Je to dnešní úloha theorie o rytmu. Lze předpokládat, že tato systemisace se nepovede; opravdu, neboť tu nejde o rytmus komplikovaný, ale o porušení rytmu a to takové, které nelze předem uhadnout; vejde-li toto porušování v kánon, ztratí tím svou cenu metody znesnadňující. Ale nebudu se tu dotýkat podrobněji otázek o rytmu; bude jim věnována kniha zvláštní.

JAK SOUVISÍ METODY SUJETOVÉ STAVBY S VŠEOBECNÝMI METODAMI STYLOVÝMI

„Proč chodit po provaze a ještě k tomu po každém čtvrtém kroce přisedat?“ — říkal Saltykov-Ščedrin o verších. Tuto otázku pochopí každý, kdo o umění přemýšlí, kromě lidí otrávených nepromyšlenou teorií o rytmu jako faktoru organisujícím práci. Obtížná, křivá poetická řeč, která způsobuje, že autor koktá, podivný, neobvyklý slovník, neobvyklé rozvržení slov — čím je to všechno zaviněno? — Proč nepozná král Lear Kenta? proč Kent a Lear nepoznají Edgara? — ptal se Tolstoj, Tolstoj velký svým uměním věci vidět a divit se jim — divě se zákonům shakespearského dramatu. Proč v hrách Menandra, Plauta a Terentia se poznávají osoby až v aktech posledních, ač diváci tuší krevní příbuznost zápasících, ba někdy sám autor na to v prologu upozorňuje? Proč vidíme v tanci prosbu, následující po souhlasu? Co rozvedlo a rozptýlilo po světě Glana a Edvardu v Hamsunově „Panu“, ač se milují? Proč Ovidius, tvoře z lásky „umění lásky“, radil nespíchat s požítkem? Cesta křivá, cesta, na níž noha cítí kameny, cesta, která se vrací — to je cesta umění. Slovo přistupuje k slovu, slovo cítí slovo, jako tvář cítí tvář. Slova jsou rozkládána a místo jediného komplexu slova pronášeného automaticky, vyhazovaného jako tabulka čokolády z automatu, — rodí se slovo-zvuk, slovo-artikulovaný pohyb. I tanec je cesta, cesta pociťovaná; ještě přesněji cesta, která je stavěna tak, aby byla pociťovaná. A tak: tančíme za pluhem; to proto, že oráme — ale orání nám není třeba.

V starých řeckých knihách je takový příběh: jakýsi princ byl na své svatbě tancem tak stržen, že shodil šaty a začal