

UMĚNÍ JAKO METODA

Obsah kapitoly: Umění není myšlení v obrazech. - Zákon ekonomie sil v něm neplatí. - Umění je způsob prožívání dělání věci, ale co je uděláno, není v umění důležité. - Vyvádění věci z automatizmu: metoda ozvláštnění. - 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 gymnazista 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 Potěbnu: „bez obrazu není umění, speciálně poezie,“ (praví *Zapiski 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 odrazem této úspory je pocit estetický. Tak pochopil a resumoval, podle vši pravděpodobnosti správně, Ovsjaniko-Kulikovskij, který bezpochyby pozorně četl knihy svého učitele. Potěbna 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 Potěbnovými: „Poměr obrazu k tomu, co má být vysvětleno: a) obraz je stálý podmět k měnlivému výroku - 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 ne-

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

Je zajímavé použití tohoto zákona na Ťutčevovo 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 definic byla páchána nesmírná přepínání; snažili se hudbu, architekturu, lyriku chápat taky jako myšlení v obrazech. Po čtvrtstoletém úsilí nezbylo Ovsjaniko-Kulikovskému než vydělit nakonec 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 podobná 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 teorie, na níž byla založena. Žije především v hnutí symbolismu. Zvláště 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 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 vyhláší 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.

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 například patří mínění Annenského o zvláštní poetičnosti slovanštiny; sem například 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. utvořena jako poetická a chápána 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 Potebňův, který možno formulovat: poezie = obrazovost, vytvořil celou teorii o tom, že obrazovost = symboličnost, způsobnost obrazu stát se stálým výrokem při rozličných podnětech; závěr tento způsobil, že se do něho, vlivem příbuznosti ideí, zamílovali symbolisté - Andrej Bělyj, Merežkovskij s jeho *Věčnými souběžci* - a je v základu teorie symbolistické. Tento závěr vyplývá částečně z toho, že Potebňa nerozlišoval jazyk poezie 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, řek-

ne: „Jak to stojíš, ty kokrheli!“ To je obraz-tropus básnický. (V prvním případě slovo kokrhel bylo metonymií, v druhém metalorou. 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-myšlence, například (Ovsjaniko-Kulikovskij *Jazyk a umění*) tomu případu, kdy děvče nazývá kulatou kouli dýní. Básnický obraz je prostředkem abstrakce: dýně místo kulatého stínítka na lampu, nebo dýně místo hlavy, to je jen vydělení jedné vlastnosti předmětu od něho a ne-liší se ničím od hlava = koule, dýně = koule. To je myšlení, ale to nemá nic společného s poezií.

Zákon ekonomie tvůrčích sil patří také ke skupině zákonů všech lidmi uznávaných. Spencer napsal: „V základu všech pravidel, určujících výběr a upotřebením slov, nalézáme též hlavní požadavek: šetřit pozorností... Přivést rozum nejlehčí cestou k žádanému pojmu je v mnohých případech jediným a ve všech hlavním cílem“... (Filozofie 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 myšlence. Princip ekonomie tvůrčích sil, který je tak svůdný jmenovitě při zkoumání rytmu, uznal i Veselovskij, jenž dopověděl myšlenku Spěncerovu: „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 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 Krajevichově 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 disimilace 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 - řekněme prozatím - 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 zabývat 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 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 nedostavěnou 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-

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

***) Týž sborník, sešit 2, str. 13-21.

slovují, ve vědomí se objevují sotva první zvuky jména. Pogodin (*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 našepťala 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 přefíkávaní). Při procesu algebraizace, automatizace věci, se docílí největší ekonomie vnímaných sil: věci jsou buď dány toliko jedním svým rysem, například číslem, buď jsou vyplňovány jakoby podle formule, neobjevujíce 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 nikdo 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, měně se v nicotu. Automatizace požívá věci, šaty, nábytek, ženu i strach z války.

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

*) Švýcarské hory jsou krásné. [FT]

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 prodloužován; 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 poezie k próze, od konkrétního k obecnému, od dona Quijota - scholasty a chudého šlechtice, snášejícího polouvědoměle poníženi 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 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 několikrát 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 způsoby 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 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 neuzívá 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. Přísloví. Pořekadlo. Charkov, 1914.

**) Viktor Šklovskij: *Voskřešenie slova*, 1914.

pojmem bití takto: „...Lidi, 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 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 nikoli naším, 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* hřiběte, 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. Nemůžou tak možnost něco dělat nebo nedělat, jako možnost mluvit o různých předmětech slova mezi nimi smluvená. Taková jsou slova: *můj, má, mě*, 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 například 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“ 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 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 nemluvím 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 kuň 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 velikou 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 zahňávající, napuchlé už tělo do pěkné uniformy, pěkných bot, položit je do pěkné rakev s novými trapečky na čtyřech rozích, potom vložit tuto novou rakev do jiné olověné a vézt ji do Moskvy, tam rozkopat staré lidské kosti a právě tam uložit toto hnijící, červy se hemžící tělo v nové uniformě a vyčištěných botách a zasypat všechno 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 plátno napjaté na prknech. Uprostřed scény seděly holky v rudých živůtcích a bílých sukních. Jedna straně 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 nápodobě 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. Zazpívali ve dvou, a všichni v divadle začali tleskat a křičet a muži a ženy na scéně, kteří představovali zamilované, začali se uklánět, usmívajíc se a rozhazujíc rukama.

V druhém aktě byly obrazy představující sochy a byly díry v plátně představující měsíc a zdvihli stínidla na rámcí 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 kinžály; pak přiběhli ještě nějací 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 nakonec ji přece jen odtáhli a za kulisy uhodili 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 zatahli 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 odpíraženému 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. Přeshla víc než hodina. Nikdo Pierra nevyrušoval. Najednou se zasmál svým hrubým, dobrodušným smíchem tak hlasitě, že z 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 hloubí 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, rozbíráje 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. Tolstojovské vnímání rozvíklalo jeho víru, když bylo narazilo na věci, jichž se dlouho nechtěl dotýkat.

Metoda ozvláštňení není speciálně tolstovská. Popsal jsem ji na tolstojovském 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 poprvé viděného. Tak v Gogolově *Štědrovečerní noci* v rozmluvě dáčka 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 dáček 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 dáček 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, přičemž zřejmě není cílem „přiblížit k chápání“

Sem patří líčení pohlavních orgánů pod způsobem zámku a klíče, náradí ke tkání, luku a střely, prstenu a količku, kalamáře a pera (srovnej například D. Sadovnikov *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 chodívali spolu,
količkem si spolu hrávali:
tvůj byl kolík, količek 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 količek 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 druhé variantě 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 její rysujícími, ale obvykle při vypravování o něm neužívanými (typ hádanky na klíč: „leze, leze po železe, nepřestane, až tam vleze“), nebo svérázné zvukové ozvláštňení jakoby napodobení.

Svrchovaně jasná je metoda ozvláštňení 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 oral se strakatou kobyloou pole. Přijde k němu medvěd a ptá se: „Kamoute, kdo ti tu kobyloou nastrakatil?“ „Já sám jsem si ji nastrakatil.“ „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 přitládat 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 odleti 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: „božínku! Sedlák chce zas někoho nastrakatil.“ - 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 zřejmá.

Ozvláštňení aktu sama se naskytá v literatuře velmi často.

Tak jej opisuje *Dekameron* jako: „vyškrabování soudku“, „chytání slavíka“, „veselé tepání vlny“, přičemž tento poslední obraz není rozvinut v syžet. Právě tak často se užívá ozvláštňení při popisu pohlavních orgánů. Celá řada syžetů ozvláštňujících pohlavní orgány, je založena na „nepoznávání“ například 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 ozvláštňení náleží také konstrukce typu: „palička a hmoždír“ nebo „dábel a podsvětí“ v *Dekameronu*.

O ozvláštňení v psychologickém paralelismu píší v stati následující.

Tady jen opakuji, že v paralelismu je důležitý pocit nesouhlasu 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 tímž 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 intenzity a délky, přičemž věc není vnímána ve své prostorovosti, 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.*)

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*

*) 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, zevšedňuje básnický jazyk. To bylo příčinou velkého počátečního úspěchu Macharova. Tedy básníci vyváděli básnickou řeč z automatizmu 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 poezii 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, poprvé v této úplnosti definovaná, ukazuje její použití například 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 linii boků atd. Sem patří všechny významnější změny módy od empiru, krinoliny a „honzika“ až po širokánské klobouky a balonové rukávy doby těsně před válkou a krátké sukně doby poválečné. M.

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

*Měla pak sestru Tatánu.
Poprvé jménem takovým
stránečky něžně románu
ze svévole já rozsvětlím.*

psal Puškin. Pro Puškinovy současníky byl obyčejným 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 brzdění vnímání, právě tak jako jeho současníci používali vůbec ruských slov ve své obyčejně francouzské řeči (stovnej 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, Jeseňin a jiní, tak nestejně talentem 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). Nakonec se objevila silná tendence vytvořit nový, speciálně básnický jazyk; v čele této školy, jak známo, stál Chlebnikov. Tak přicházíme k definici poezie jako řeči *brzděné, křivé*. Poetická řeč je *řeč-stavba*. Próza pak je řeč obyčejná: ekonomická, lehká, pravidelná.

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

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

delná (*dea prosae* - bohyně pravidelných, snadných porodů, „pří-
mě“ polohy dítěte).

Podrobněji o brzdění, zdržování jako o obecném zákoně umě-
ní budu mluvit v stati o syžetové stavbě.

Ale pozice lidí, podškrtavajících pojem ekonomie sil v poeti-
ckém jazyce, jako něčeho, co existuje v básnickém jazyce a do-
konce 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 pře-
dem opětování úderu; při rovnoměrnosti úderů šetříme síly.“ Ta-
to, jak by se zdálo, přesvědčivá poznámka hřeší obyčejným hři-
chem - 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, ryt-
mus 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 důležitý jako faktor
automatizující. Ale tím není rytmus poezie. V umění existuje
„ordre“, ale ani jeden sloup řeckého chrámu neplní přesně toho-
to ordru a rytmus umělecký záleží v porušování rytmu prozaic-
kého; byly už činěny pokusy systematizovat tyto poruchy. Je to
dnešní úloha teorie o rytmu. Lze předpokládat, že tato systemi-
ze 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“
vybíjející se v boji proti cizomluvům, zejména germanismům. Vznikem samostat-
ného státu tato jedinečnost situace spisovného jazyka padla. Útok řeči obecné, kte-
rý se dotud projevoval jen ojedinělými pokusy, se stal všeobecným. Obě formy ži-
jí dnes v poměrně snášlivé symbióze i u spisovatele jednoho. Toto „snížení“
spisovného jazyka prozaického, které může ovšem citově podmalovávat a morál-
ně vykládat jen laik, znamená vsuknutí rozšíření jazykové klaviatury neobyčejně
pohaté a šťastné. Je-li pravdou domněnka v předešlé poznámce vyslovená, že češ-
tina básnická spěje dnes k vytvoření básnické řeči „povyšené“ - měli bychom dnes
u nás zajímavý případ, jak jeden a týž zákon (vyvedení z automatizace) dospívá na
základě různých premís k výsledkům právě opačným: češtinu básnickou právě
„povyšuje“, prozaickou právě „snížuje“ M.

žuce se nepovede; opravdu, neboť tu nejde o rytmus komplikov-
vaný, ale o porušení rytmu a to takové, které nelze předem uhod-
nout; vejde-li toto porušování v kánon, ztratí tím svou cenu me-
tody znesnadňující. Ale nebudu se tu dotýkat podrobněji otázek
o rytmu; bude jim věnována kniha zvláštní.