otázkou budoucnosti nepochybně není jen přebudování lidského společenství na nových principech, ovládnutí sociálních a ekonomických procesů, nýbrž i „přetavení člověka", změní se nepochybně i úloha umění.

Nelze si představit, jakou úlohu v tomto „přetavení člověka" je umění souzeno sehrát, jaké síly, latentně skryté v našem organismu, dosud však nečinné, si přizve při formování nového člověka na pomoc. Jisté je pouze to, že v tomto procesu bude mít umění velice pádné a rozhodné slovo. Bez nového umění nebude ani nového člověka.[75] A možnosti budoucnosti jsou v umění stejně nepředvídatelné a nevyčíslitelné jako v životě; jak řekl Spinoza: „Nikdo ovšem dosud neurčil, čeho je tělo schopno."

# PŘÍLOHA

## IVAN BUNIN: LEHKÝ DECH

Na hřbitově, nad vršíčkem čerstvě nasypané hlíny, stojí nový dubový kříž, pevný, těžký a hladký.

Pošmourné dubnové dny; pomníky rozlehlého okresního hřbitova je skrz holé stromy dosud zdaleka vidět a chladný vítr zvučí a zvoní v porcelánovém věnci u paty kříže.

Do dřeva kříže je zasazen dost velký, vypouklý porcelánový medailón a v něm je fotografie gymnazistky s radostnýma, překvapivě živýma očima.

To je Olja Meščerská.

Jako děvče se ničím nelišila od houfu hnědých gymnazijních sukýnek: co jiného se o ní dalo říct než to, že je jedním z těch hezkých, bohatých a šťastných děvčátek, že je nadaná, ale dovádivá a že bere na příliš lehkou váhu kázání, která jí uštědřuje třídní profesorka? Pak začala rozkvétat a dospívat ne ze dne na den, ale z hodiny na hodinu. Ve čtrnácti letech, ačkoli byla útlá v pase a nohy měla štíhlé, se jí už krásně vyrýsovala ňadra a všechny ty tvary, jejichž půvab lidské slovo dosud nikdy nevyjádřilo; v patnácti už měla pověst krasavice. Jak pečlivě se některé její spolužačky česávaly, jak dbaly na to, aby byly čisté a upravené, jaký pozor si dávaly na každý odměřený pohyb! Ona se ale nebála ničeho – ani prstů pokaňkaných od inkoustu, zčervenalých tváří, rozcuchaných vlasů, ba ani kolena, které se jí obnažilo, když v běhu upadla. Bez jakékoli péče a snahy a nějak nenápadně přišlo k ní všechno to, čím se v posledních dvou letech od ostatních dívek na gymnáziu tak lišila – elegance, půvab, pružnost, jasný třpyt očí . . . Na bálech nikdo netančil tak jako Olja Meščerská, nikdo nebruslil tak jako ona, žádné dívce se na plesech tak nedvořili jako jí a žačky z nižších tříd neměly bůhvíproč nikoho tak rády jako Olju. Nepozorovaně se z ní stala slečna, nepozorovaně si na gymnáziu získala proslulost, a už o ní začaly kolovat pověsti, že je do větru, že se nedokáže obejít bez nápadníků, že je do ní šíleně zamilován gymnazista Šenšin, že prý i ona

miluje jeho, ale chová se k němu tak vrtkavě, že se pokusil o sebevraždu . . .

Během své poslední zimy se Olga Meščerská dočista pomátla ze všech těch radovánek, jak tomu na gymnáziu říkali. Zima byla bohatá na sníh, slunná a mrazivá, slunce brzo zapadalo za vysoké smrky zasněžené gymnazijní zahrady, stále stejně líbezné a zářivé, i na zítřek slibující mráz a svit, korzo v Kostelní ulici, kluziště v městském parku, růžový večer a onen dav bruslařů, klouzavě se rozjíždějících do všech stran, mezi nimiž se Olja Meščerská zdála ze všech nejbezstarostnější a nejšťastnější. A pak jednou o velké přestávce, když pobíhala po společenské místnosti jak s větrem o závod a prchala před primánkami, které se za ní honily a blaženě přitom pištěly, zavolali ji náhle k ředitelce. Naráz zůstala stát, jen jednou si zhluboka povzdechla, rychlým a už navyklým ženským gestem si upravila vlasy, popotáhla si cípy zástěry k ramenům a se zářícíma očima se rozběhla nahoru. Mladá, ale šedovlasá ředitelka klidně seděla s háčkováním v rukou za psacím stolem, pod portrétem cara.

„Dobrý den, mademoiselle Meščerská," řekla francouzsky a nezvedla oči od háčkování. „Není to bohužel poprvé, co jsem nucena vás sem zavolat, abych si s vámi pohovořila o vašem chování."

„Prosím, madame, poslouchám," odpověděla Meščerská, přistupujíc ke stolu. Hleděla na ni jasnýma a živýma očima, ale bez jakéhokoli výrazu ve tváři a udělala pukrle tak lehce a půvabně, jak to uměla jen ona.

„Poslouchat mě moc pozorně nebudete, o tom jsem se bohužel přesvědčila," řekla ředitelka, napjala nitku, roztočila na nalakované podlaze klubíčko, na které se Meščerská zvědavě podívala, a zvedla oči. „Nebudu se opakovat, odpustím si dlouhé řeči," pravila.

Meščerské se velice líbila ta neobyčejně čistá a velká pracovna, v které za mrazivých dnů tak příjemně sálalo teplo z lesklých kachlových kamen a dýchala svěžest konvalinek na psacím stole. Pohlédla na mladého cara, namalovaného v životní velikosti uprostřed jakéhosi třpytného sálu, na rovnou pěšinku v ředitelčiných mléčných, pečlivě nakadeřených vlasech a vyčkávavě mlčela.

„Nejste už děvčátko," řekla významně ředitelka a potají začala dostávat zlost.

„To ne, madame," odpověděla prostě, téměř vesele Meščerská.

„Ale také ještě ne žena," pravila ředitelka ještě významněji a matná



tvář jí trochu zčervenala. „Tak především – co je tohle za účes? To je účes dospělé ženy!"

„Nemohu za to, že mám pěkné vlasy, madame," odpověděla Meščerská a oběma rukama se zlehka dotkla krásně upravené hlavy.

„Ach tak – za to vy nemůžete!" řekla ředitelka. „Nemůžete za účes, nemůžete za ty drahé hřebeny, nemůžete za to, že přivádíte rodiče na mizinu střevíčky za dvacet rublů! Opakuji vám ale, že nadobro přehlížíte skutečnost, že zatím jste jen gymnazistka . . ."

A vtom ji Meščerská, chovajíc se pořád stejně prostě a klidně, zdvořile přerušila:

„Promiňte, madame, ale mýlíte se: jsem žena. A víte, kdo za to může? Tatínkův přítel a soused – váš bratr Alexej Michajlovič Maljutin. Došlo k tomu loni v létě ve vsi . . ."

A za měsíc po tomto rozhovoru ji kozácký důstojník, nehezký člověk plebejského zevnějšku, nemající vůbec nic společného s vrstvami, k nimž patřila Olja Meščerská, zastřelil na nádraží na nástupišti uprostřed velkého davu lidí, kteří právě přijeli vlakem. A neuvěřitelné doznání Olji Meščerské, po němž ředitelka zůstala celá ohromená, se plně potvrdilo: důstojník sdělil vyšetřovateli, že ho Meščerská okouzlila, měla s ním intimní styk, slíbila, že bude jeho ženou, ale na nádraží, v den vraždy, kam ho šla doprovodit, neboť odjížděl do Novočerkaska, mu pojednou řekla, že ji nikdy ani nenapadlo, aby ho milovala, že při všech těch hovorech o manželství si z něho jen tropila posměch, a dala mu přečíst z deníku tu stránku, kde se mluvilo o Maljutinovi.

„Zběžně jsem ty řádky přelétl a hned tam, na nástupišti, kde se procházela a čekala, až dočtu, jsem po ní střelil," řekl důstojník. „Tady ten deník máte, podívejte se, co si do něho zapsala loni desátého července."

V deníku stálo:

„Teď je noc, budou už dvě hodiny. Tvrdě jsem usnula, ale v mžiku jsem se zas probudila . . . Dnes jsem se stala ženou! Tatínek, mamá i Tolja – všichni odjeli do města, zůstala jsem sama. Byla jsem tak šťastná, že jsem sama! Ráno jsem se šla projít do sadu a do polí, byla jsem v lese, zdálo se mi, že jsem na celém světě sama, a nač jsem pomyslela, všechno bylo tak pěkné jako nikdy dřív. Obědvala jsem také sama, pak jsem celou hodinu hrála a při hudbě jsem měla pocit, že budu žít navždy a budu tak šťastná jako nikdo. Pak jsem usnula v tatínkově pracovně a ve čtyři hodiny mě vzbudila Káťa, řekla, že

přijel Alexej Michajlovič. Měla jsem z něho velkou radost, těšilo mě, že ho mohu přijmout a věnovat se mu. Přijel s vlastním párem vjatských koní, moc krásných, a ti stáli celý čas u schodů, zdržel se u nás, poněvadž pršelo, a čekal, že kvečeru cesta trochu oschne. Litoval, že nezastihl tatínka, byl velice rozjařený a choval se ke mně jako kavalír, pořád žertoval, že je do mne už dávno zamilovaný. Když jsme se před čajem procházeli sadem, bylo už zas nádherné počasí, slunce prozařovalo celý mokrý sad, ačkoli se hodně ochladilo, a on se do mne zavěsil a řekl, že jsme Faust a Markétka. Je mu šestapadesát let, ale je ještě velice hezký a vždycky pěkně oblečený – nelíbilo se mi jen to, že přijel v peleríně – voní anglickou kolínskou a oči má docela mladé, černé, ale plnovous má elegantně rozčesaný do dvou dlouhých pramenů a úplně stříbrný. Při čaji jsme seděli na zasklené verandě; najednou jsem ucítila, že mi nějak není dobře, a lehla jsem si na chvilku na pohovku, on kouřil, potom si přesedl ke mně, znova mi začal říkat nějaké komplimenty, potom si prohlížel mou ruku a začal ji líbat. Zakryla jsem si tvář hedvábným šátkem a on mě přes šátek několikrát políbil na rty... Nechápu, jak se to mohlo stát, pomátla jsem se, nikdy bych si nepomyslela, že jsem taková! Teď mám jediné východisko... Cítím k němu takový odpor, že to nepřežiju!..."

V těch dubnových dnech město oschlo a je v něm čisto, dlažební kameny zbělely a dobře a příjemně se po nich chodí. Každou neděli po mši, Kostelní ulicí, která vede na okraj města, kráčí malá žena ve smutku, v černých glazé rukavičkách a s deštníkem, který má ebenové držadlo. Po silnici přejde špinavé náměstí, kde je spousta začouzených kováren a kde vane svěží vzduch z polí; dál, mezi mužským klášterem a věznicí, bělá se oblačný svah nebe a šedají se jarní pole, a pak, když člověk vykličkuje mezi loužemi pod stěnou kláštera a dá se doleva, uvidí jakoby veliký, nízký sad, obehnaný bílou zídkou, nad jehož vraty je namalováno Zesnutí bohorodice. Malá žena se letmo pokřižuje a navyklými kroky jde hlavní alejí. Když dojde k lavičce naproti dubovému kříži, sedí tam ve větru a chladném jarním vzduchu hodinu či dvě, dokud jí nadobro nezkřehnou nohy v lehkých střevících a ruce v úzkých rukavičkách. Poslouchá jarní ptáky, sladce zpívající i v tom chladu, poslouchá, jak zvoní vítr v porcelánovém věnci, a někdy si pomyslí, že by dala půl života za to, kdyby neměla před očima ten mrtvý věnec. Ten věnec, ten růvek, ten dubový kříž! Je to vůbec možné, že pod ním leží ta, jejíž oči tak nesmrtelně září z toho vy-



pouklého medailónu na kříži, a jak s tím čistým pohledem spojit to strašné, co je teď spjato se jménem Olji Meščerské? – V hloubi duše je ale malá žena šťastná, jako všichni lidé oddaní nějakému vášnivému snu.

Je to třídní profesorka Olji Meščerské, ne už nejmladší slečna, dávno žijící jakýmisi fantaziemi, které jí nahrazují skutečný život. Nejdřív byl takovou fantazií její bratr, chudý a ničím nevynikající praporčík – celou svou duší se upjala na něho, na jeho budoucnost, o níž bůhvíproč předpokládala, že bude oslňující. Když ho zabili u Mukdenu, snažila se přesvědčit sama sebe, že je šiřitelkou idejí. Smrt Olji Meščerské jí přinesla další úchvatný sen. Teď je objektem jejích neodbytných úvah a citů Olja Meščerská. O svátcích pravidelně navštěvuje její hrob, celé hodiny nespouští oči z dubového kříže, vzpomíná na bledou tvářičku Olji Meščerské v rakvi, uprostřed květin – i na to, co kdysi tajně zaslechla: jednou o velké přestávce, když se Olja Meščerská procházela v zahradě gymnázia, říkala velice rychle své blízké přítelkyni, zavalité, vysoké Subbotinové:

„Četla jsem v jedné tatínkově knize – on má spoustu legračních starých knih – jaká má být ženská krása... Tam ti je tolik nesmyslů, že si to člověk všechno nepamatuje: to se ví, musí mít oči černé jak vroucí smůla – na mou duši, přesně tak to tam stojí: jak vroucí smůla! – řasy černé jak noc, jemně pýřivý rumělnec, štíhlou postavu, ruce delší obvyklých – rozumíš, delší obvyklých! – malou nožku, přiměřeně velké prsy, souměrně zaoblená lýtka, kolena v barvě lastury, svislá ramena – spoustu jsem se toho naučila skoro nazpaměť, takže ti to všechno říkám přesně! – víš ale, co je hlavní? – Lehký dech! A ten já přece mám – jen si poslechni, jak dýchám – že ho mám, viď?"

A teď se ten lehký dech opět rozplynul ve světě, v tom oblačném nebi, v tom chladném jarním větru.

1916

Schéma dispozice

I. Olja Meščerská

A Dětství
B Mládí
C Epizoda s Šenšinem
D Rozmluva o lehkém dechu
E Příjezd Maljutina
F Poměr s Maljutinem
G Zápis v deníku
H Poslední zima
I Epizoda s důstojníkem
K Rozhovor s ředitelkou
L Vražda
M Pohřeb
N Výslech u vyšetřovatele
O Hrob

II. Třídní profesorka

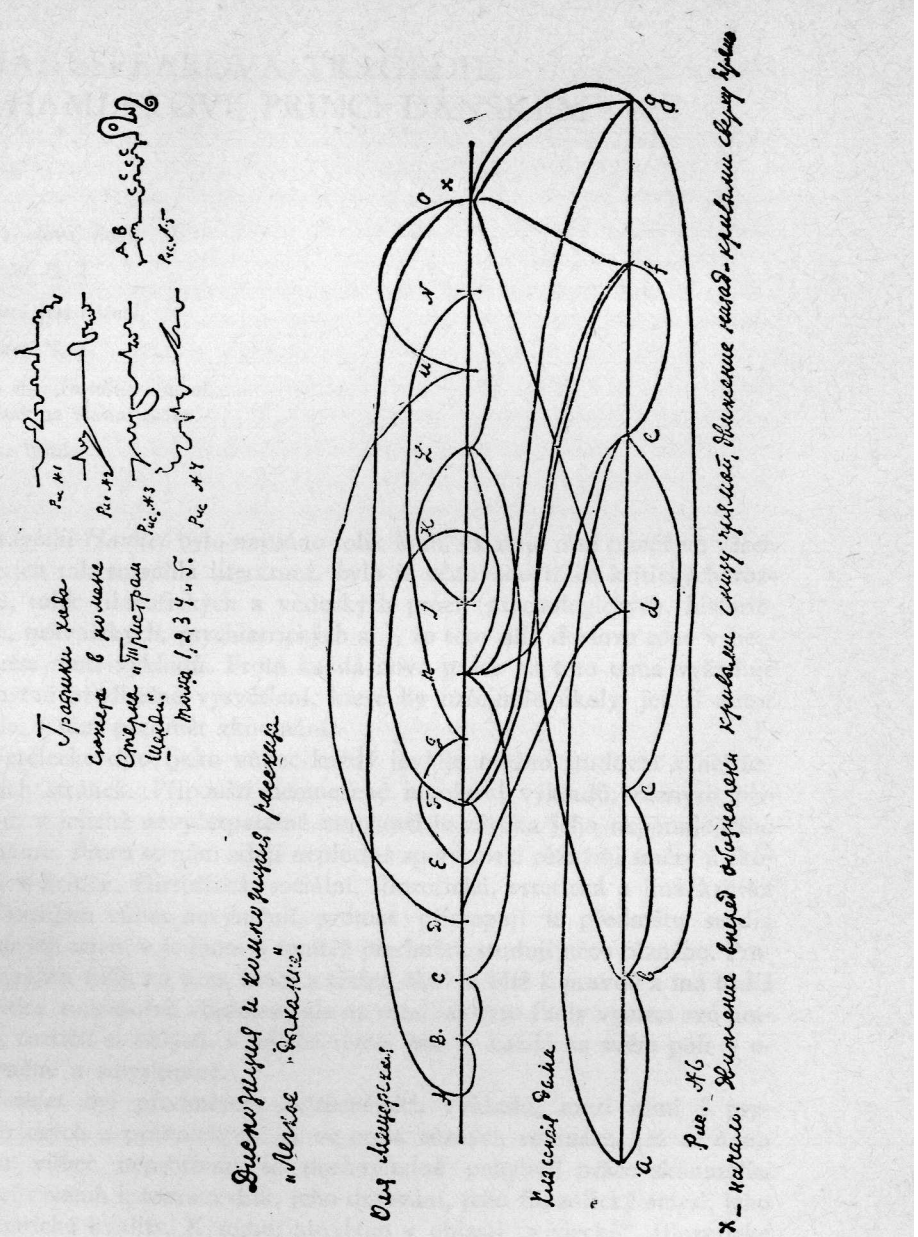
a Třídní profesorka
b Sen o bratrovi
c Sen o šiřitelce idejí
d Rozhovor o lehkém dechu
e Sen o Olze Meščerské
f Procházka na hřbitov
g U hrobu

Schéma kompozice

O Hrob
A Dětství
B Mládí
C Epizoda s Šenšinem
H Poslední zima
K Rozhovor s ředitelkou
L Vražda
I Epizoda s důstojníkem
G Zápis v deníku
E Příjezd Maljutina
F Poměr s Maljutinem
f Procházky na hřbitov
g U hrobu
a Třídní profesorka
b Sen o bratrovi
c Sen o šiřitelce idejí
e Sen o Olje Meščenské
d Rozmluva o lehkém dechu

Autograf L. S. Vygotského. Překlad textu:
Grafikon rozvíjení syžetu ve Sternově románu *Tristram Shandy*.
Kniha 1, 2, 3, 4 a 5.
Dispozice a kompozice povídky *Lehký dech*.
Olja Měščerská
Třídní profesorka
* začátek. Pohyb vpřed je vyznačen křivkami pod přímkou; pohyb zpět křivkami nad přímkou.





hrnuje dvě naprosto rozdílné roviny bajky, které se až do té chvíle rozvíjely zcela samostatně. V jedné rovině – v rovině právnických potyček s beránkem a proti němu vznášených obvinění – je tato věta svým přímým významem nevývratným svědectvím beránkovy pravdy, jeho konečného vítězství a naprosté porážky vlka. Ve druhé rovině však znamená, že beránek je ztracen. Spojovat obě tvrzení v jejich přímém významu v jediný celek je tedy nesmyslné, z hlediska průběhu bajky má jejich spojení katastrofickou podobu ve smyslu, který tomuto výrazu přikládáme. Tento vnitřní rozpor je hybnou silou bajky: pravda zachraňuje na jedné straně před smrtí a odvrací hrozbu; beránek všechno vyvrátil a vlk přiznal, že ho z ničeho nemůže vinit – beránek je tedy zachráněn; na druhé straně právě pravda přibližuje beránka smrti – čím přesvědčivěji vyvrací bezvýznamná vlkova obvinění, tím jasněji vychází najevo skutečný důvod jeho záhuby, který je v nich obsažen, a tím také vzrůstá nebezpečí smrti.

Stejně je tomu v bajce *Vrána a liška.* V katastrofě čteme: „Vrána zakráká", a to je kulminační bod lichocení. Chvála udělala všechno, co bylo v jejích silách, dosáhla svého vrcholu. Avšak týž akt je zároveň vyvrcholením výsměchu; kvůli lichotkám přišla vrána o sýr a liška slaví vítězství. V krátkém spojení lichotek a výsměchu dochází k výboji a náboj se vybije.

Obdobně je tomu i v bajce *Vážka a mravenec,* kde při závěrečném „Běž a zimu protancuj" dochází opět ke krátkému spojení mezi lehkonohou, jásavou a přímo plynutím verše vyjádřenou bezstarostnou skotačivostí a definitivní beznadějí. Už jsme se zmiňovali o tom, že jediné slovo „protancuj" znamená v tomto kontextu současně „zemři" a „dováděj" – a máme tu názorný příklad té katastrofy, toho krátkého spojení citů, o němž je neustále řeč.

Při shrnování závěrů jsme tedy zjistili, že pravou podstatu Krylovovy poezie tvoří s největší pravděpodobností „zákeřný jed", že bajka obsahuje zárodky lyriky, eposu i dramatu a nutí nás silou poezie, jež je v ní obsažena, citově reagovat na rozvíjený děj. Zjistili jsme konečně, že protichůdné afekty a jejich vybití v krátkém spojení rozporných citů jsou skutečnou podstatou naší psychologické reakce na bajku. To je první krok, který jsme při našem výzkumu učinili. Nemůžeme si ale odpustit, abychom poněkud nepředběhli a nepoukázali na podivuhodnou shodu mezi psychologickým zákonem, který jsme objevili, a zákony, které mnozí badatelé už dávno stanovili pro vyšší formy poezie.



Neměl snad Schiller na mysli totéž, když říkal o tragédii, že skutečné tajemství umělce spočívá v umění zrušit formou obsah?[44] Nepotlačuje snad v bajce básník uměleckou formou, uspořádáním svého materiálu cit, který vyvolává obsah bajky? Tato významná shoda má pro nás hluboký psychologický smysl. Jaký, k tomu se budeme muset ještě mnohokrát vracet později.

## KAPITOLA VII
## LEHKÝ DECH

*„Anatomie" a „fyziologie" povídky. Dispozice a kompozice. Charakteristika materiálu. Funkční význam kompozice. Pomocné prostředky. Protiklad afektu a zrušení obsahu formou.*

Od bajky přecházíme rovnou k analýze novely. V tomto nesrovnatelně vyšším a složitějším literárním organismu se setkáváme s kompozicí materiálu v pravém slova smyslu a nabízejí se nám tu mnohem lepší podmínky pro analýzu než u bajky.

Základní stavebné prvky každé novely lze v nejelementárnější rovině pokládat již za objasněné[45] díky morfologickým výzkumům, které byly v posledních desetiletích podniknuty jak v evropské, tak i v ruské poetice. Dva základní pojmy, používané obvykle při rozboru povídkové struktury, bude podle zavedeného zvyku nejlépe označit termíny materiál a forma povídky. Pod pojmem materiál, jak jsme se už zmínili, je třeba rozumět všechno, co básník přejal už hotové – životní vztahy, příběhy, historky, prostředí, charaktery – všechno, co bylo již před napsáním povídky a co může existovat mimo ni a nezávisle na ní, jestliže to jasně a logicky převyprávíme svými slovy. Uspořádání tohoto materiálu v souladu se zákonitostmi výstavby uměleckého díla lze označit za jeho formu v přesném slova smyslu.

Už jsme upozorňovali na to, že pod těmito slovy nesmíme chápat pouze vnější, zvukovou, vizuální nebo kteroukoli jinou smyslovou formu, přístupnou našemu vnímání. V tomto pojetí není forma ničemu tak vzdálena jako představě o vnějším obalu nebo slupce, pod níž se skrývá plod. Vystupuje tu naopak jako aktivní princip přetvoření a překonání materiálu, jeho nejustrnulejších a nejelementárnějších rysů. Forma i materiál se v povídce či novele obvykle přejímají z určité oblasti lidských vztahů, událostí nebo příhod. Materiál povídky dostaneme,

když z jejího celku vyčleníme příběh, na němž je založena. Budeme-li však mluvit o tom, v jakém sledu za sebou následují jednotlivé části a v jakém uspořádání se předkládají čtenáři, *jak* se o příhodě vypráví – budeme mít co dělat s její formou. V odborné literatuře nebylo ovšem o této otázce dosaženo shody v názorech ani se neustálila jednotná terminologie. Šklovskij a Tomaševskij razí pro materiál povídky termín fabule – rozumí tedy fabulí životní události, které jsou základem povídky, a termínem syžet označují jejich formální ztvárnění. Jiní autoři, např. Petrovskij, používají těchto slov v právě opačném smyslu a událost, která se stala impulsem pro vznik povídky, nazývají syžetem, kdežto umělecké zpracování této události označují jako fabuli. „Přikláním se k tomu používat slova ‚syžet' ve významu látky uměleckého díla. Syžet je spíše systémem událostí, dějů (nebo jedinou událostí, ať už prostou či složenou), který vyvstává před básníkem v té či oné podobě, jenž však není výsledkem jeho vlastního tvůrčího individuálního básnického úsilí. *Básnicky* ztvárněný syžet označuji termínem *‚fabule'*." (110, 197.)

Ať už budeme chápat tyto pojmy tak či onak, jedno je zřejmé – všichni se rozhodně shodují v tom, že je nezbytné je rozlišovat. My se budeme v dalším výkladu přidržovat terminologie formalistů, kteří ve shodě s literární tradicí označovali termínem fabule materiál, na němž je dílo založeno. Vztah materiálu a formy neznamená ovšem v povídce nic jiného než vztah syžetu a fabule. Chceme-li zjistit, jakým směrem se ubíral tvůrčí proces, který vedl ke vzniku povídky, musíme prozkoumat, jakými postupy a s jakými záměry básník fabuli, obsaženou v povídce, přetvářel a jak ji ztvárňoval v básnický syžet. Můžeme tedy fabuli právem považovat za stejný stavebný materiál umění jako kterýkoli jiný. Fabule je pro povídku týmž, čím jsou pro verš slova, pro hudbu stupnice, pro malíře barvy, pro grafika čára atd. Syžet je pak v povídce totéž co verš v poezii a kresba v grafice. Anebo jinak řečeno, jde tu vždy o vztahy mezi jednotlivými složkami materiálu, a to nás opravňuje tvrdit, že syžet se má k fabuli jako verš ke slovům, z nichž se skládá, anebo melodie k tónům, které ji tvoří – tedy jako forma k materiálu.

Je třeba říci, že se toto pojetí prosazovalo velice obtížně, protože díky podivuhodnému zákonu umění, jenž obvykle básníka nutí skrývat před čtenářem způsob formálního ztvárňování materiálu, nebyli badatelé velmi dlouho schopni tyto dvě stránky povídky vůbec rozlišit



a upadali znovu a znovu v omyl, když se pokoušeli stanovit ty či ony zákonitosti, jimiž se proces vzniku a vnímání povídky řídí. Umělci však už dávno věděli, že rozvržení událostí v povídce, způsob, jakým básník seznamuje čtenáře s fabulí, kompozice, kterou pro své dílo zvolí, mají ve slovesném umění neobyčejně závažnou úlohu. Právě kompozici věnovali básníci i romanopisci, ať už vědomě či podvědomě, vždy mimořádnou péči. Čisté podoby však nabyla kompozice až v novele, která se nepochybně vyvinula z povídky. Novelu můžeme proto chápat a považovat za ryzí syžetové dílo, v němž jde v první řadě o formální ztvárnění fabule a její transformaci na básnický syžet.

V umělecké literatuře postupně vznikla řada neobyčejně rafinovaných a složitých forem výstavby a ztvárňování fabule a někteří spisovatelé si byli úlohy a významu každého z těchto postupů naprosto jasně vědomi. Na prvním místě to, jak prokázal Šklovskij, platí pro Sterna. V *Tristramu Shandym* obnažil Sterne metody výstavby syžetu a v závěru románu znázornil svůj fabulační postup pěti grafy: „Dílo mi jde nyní pěkně od ruky ... bezpochyby dokáži v příběhu strýčka Tobyho i svém vlastním pokračovat jakžtakž přímou čarou. Nuže (...)

To byly čtyři čáry, po nichž jsem postupoval v první, druhé, třetí a čtvrté knize (viz obr. 1–4 na str. 269). – V páté jsem byl hodný, – sledoval jsem přesně tuto čáru (viz obr. 5 na str. 269).

Je na ní vidět, že kromě křivky A, to jak jsem zabrousil do Navarry, – a vroubkované křivky B, to jak jsem se tam projížděl s paní Baussière a jejím panošem, – nedovolil jsem si jedinou nezbednou odbočku, teprve ďábli Giovanniho della Casa mě svedli k zajížďce D – ta ccccc jsou pouhé parenteze, všední sklouznutí a úchylky, jakých se dopouštějí i ministři; proti tomu, co tropí jiní – a co jsem já na ABD spáchal, rozplývají se vniveč." (138, 367–368.)

Autor tedy sám graficky znázornil rozvíjení syžetu křivkou. Vezmeme-li reálnou událost v její chronologické posloupnosti, můžeme její vývoj schematicky znázornit v podobě přímky, kde každý následující moment nastupuje na místo momentu předchozího a vzápětí je musí zase uvolnit pro další moment následující. Stejnou přímkou bychom mohli graficky znázornit sled zvuků ve stupnici, slovosled v běžné syntaxi atd. Anebo jinými slovy, pokud se materiál rozvíjí přirozeně, lze to schematicky znázornit přímkou. Umělé rozvržení slov, které vnáší změny do jejich normálního syntaktického uspořádání a dělá z nich verš;[47] umělé rozložení zvuků, které z prostého jejich sledu vytváří

melodii a rovněž mění jejich pořadí v základní stupnici; umělé rozvržení událostí, které z nich dělá umělecký syžet a odchyluje se proto od chronologické posloupnosti – to všechno lze naproti tomu schematicky znázornit křivkou, opsanou kolem naší přímky, a tato křivka verše, melodie nebo syžetu bude křivkou umělecké formy. Ideálně tuto myšlenku objasňují právě křivky, které podle Sternových slov opisují jednotlivé díly románu. Přirozeně se tu vynořuje pouze jediná otázka, v níž je třeba učinit si jasno hned na počátku. Zdá se být zcela jasná v případě tak běžné a zjevné umělecké formy jako melodie nebo verš, naprosto nepochopitelná nám však připadá v souvislosti s povídkou. Lze ji formulovat asi takto: proč se umělec nespokojí s běžnou chronologickou posloupností událostí, proč se vzdává přímočarého rozvíjení povídky a opisuje raději křivku, než aby postupoval po nejkratší spojnici mezi dvěma body. Leckdo v tom může snadno spatřovat pouhý vrtoch či rozmar spisovatele, postrádající jakéhokoli důvodu a smyslu.

Obrátíme-li se o pomoc k tradičnímu pojetí a interpretaci syžetové kompozice, také se přesvědčíme, že tyto křivky syžetu vyvolávaly u kritiky vždy údiv a vedly vesměs k mylným výkladům. V ruské poetice už třeba dávno zdomácněl názor, že *Eugen Oněgin* je epické dílo s řadou lyrických odboček. Tento termín se přitom chápal doslova jednak jako odbočení autora od tématu vyprávění, jednak jako odbočení lyrické, tedy jako nejlyričtější úryvky, které jsou do celku epického díla přimíseny, avšak s vlastní epickou tkání nijak organicky nesouvisejí, nýbrž jsou zcela samostatné a plní úlohu epických intermedií, tedy meziher, úlohu lyrické pauzy mezi dvěma akty vyprávění. Není však většího omylu než toto pojetí – ponechává totiž stranou čistě epickou funkci těchto odboček. Zamyslíme-li se nad ekonomií románu jako celku, snadno se přesvědčíme, že právě ony mají zásadní význam pro rozvíjení a rozehrávání syžetu; pokládat je za odbočky je stejně nesmyslné jako považovat za odbočky vzestup nebo sestup v hudební melodii – jsou sice odbočením od normálního průběhu stupnice, ale pro melodii jsou vším. Právě tak jsou i takzvané odbočky v *Eugenu Oněginovi* vlastně podstatou a základním stylistickým postupem při výstavbě celého románu, jsou jeho syžetovou melodií.[48] „Jeden duchaplný malíř (Vladimír Miklaševskij) navrhuje," píše Šklovskij, „aby se v tomto vyprávění ilustrovaly hlavně digrese (například ‚nožky') – a z kompozičního hlediska je to nepochybně naprosto správné." (138, 199.)



Význam křivky syžetu lze nejlépe objasnit na příkladu. Už víme, že základem melodie je dynamický vztah mezi tóny, které ji tvoří. Právě tak není verš prostým součtem všech hlásek, z nichž se skládá, nýbrž jejich dynamickou řadou, jejich poměrem. Stejně jako vznikají určité vztahy spojením dvou zvuků nebo dvou po sobě následujících slov, vytváří se také spojením dvou událostí nebo dějů určitý nový dynamický vztah, daný jejich sledem a rozložením. Tak například zvuky a, b, c nebo slova a, b, c nebo události a, b, c naprosto mění svůj smysl a emocionální význam, jestliže je uspořádáme například v pořadí b, c, a nebo b, a, c. Představte si, že jde o pohrůžku vraždou a její vykonání; tyto události zapůsobí na čtenáře zcela jinak, když mu předem sdělíme, že hrdinovi hrozí nebezpečí, a dlouho budeme utajovat, zda ho mine či ne, a pak, až vystupňujeme napětí do krajnosti, vylíčíme samu vraždu. Něco jiného však bude, začneme-li vyprávěním o objevené mrtvole a teprve potom, v obrácené chronologické posloupnosti, dojdeme k vylíčení vraždy a pohrůžky. Rozvržení událostí v povídce, spojení vět, představ, obrazů, dějů, akcí, replik se tedy řídí týmiž zákony uměleckých řad, jimž je podřízeno pořádání tónů v melodii nebo slov ve verši.

Než ale přejdeme k analýze novely, ještě několik slov k metodice rozboru. Nesmírně užitečné je odlišovat, jak to dělají někteří autoři, statické schéma konstrukce povídky, tedy její anatomii, od dynamického schématu její kompozice, tedy její fyziologie. Už jsme se dotkli toho, že každá povídka má svou zvláštní strukturu, odlišnou od struktury materiálu, na němž je založena. Je však zcela jasné, že každý básnický způsob ztvárnění materiálu je účelný neboli záměrný; každého se používá s určitým cílem, aby plnil v povídce jistou funkci. Právě studium teleologie postupu, tedy funkce každého stylistického prvku, jeho zaměření k určitému cíli a teleologického významu, nás proto přiblíží skutečnému životu povídky a změní její mrtvou konstrukci v živý organismus.

K analýze jsme si zvolili Buninovu povídku *Lehký dech* (její úplný text je uveden v příloze).

Tato povídka nám vyhovuje z mnoha důvodů: především jde o typický příklad klasické i moderní novely a všechny základní stylistické rysy příznačné pro tento žánr se v ní projevují velice zřetelně. Svými uměleckými kvalitami patří pravděpodobně k nejlepšímu, co kdy narativní umění vytvořilo, a všichni, kdo o ní psali, pokládají ji svorně

za vzor umělecké povídky. Její další předností konečně je, že se dosud nestala obětí přílišné společenské racionalizace, té šablonovité a navyklé interpretace, s níž se jako s předpojatostí a předsudkem musíme potýkat při zkoumání každého běžného známého textu, jako třeba všeobecně známých bajek Krylovových nebo Shakespearových tragédií. Považovali jsme za mimořádně důležité pojmout mezi texty, které analyzujeme, také umělecká díla, která na nás působí bezprostředně a kde původní dojem nebyl ještě zkalen apriorními a zaujatými soudy. Chtěli jsme najít, tak říkajíc, nedotčený literární podnět, na nějž jsme si ještě nestačili zvyknout a který v nás proto nevyvolává zcela automaticky už hotovou estetickou reakci, jako třeba u bajek a tragédií, které známe již z dětství.

Věnujme se však už povídce.

Její analýzu musíme začít samozřejmě tím, že si ujasníme melodickou křivku, která je realizována v textu. Nejjednodušší bude konfrontovat skutečné události, jež se staly jejím základem (anebo alespoň pravděpodobné události, které se jím mohly stát), tedy výchozí materiál povídky s uměleckou formou, jíž tento materiál nabyl. Tak postupují badatelé, chtějí-li si při studiu verše ujasnit zákonitosti rytmu[49] umělecky ztvárněné slovní řady. Pokusme se stejně naložit i s naší povídkou. Vyjmeme-li z ní skutečnou událost, která se stala jejím základem, půjde přibližně o toto: povídka vypráví, jak Olja Meščerská, zřejmě studentka gymnázia na malém městě, žila – až do chvíle, než ji osud postavil před několik neobvyklých událostí – způsobem, který se téměř ničím nelišil od běžného života hezkých, bohatých a šťastných dívek. Její milostný poměr s obstarožním statkářem a přítelem jejího otce Maljutinem, její poměr s kozáckým důstojníkem, kterého okouzlila a jemuž slíbila, že se stane jeho ženou – to všechno ji „zavedlo na nepravou cestu" a způsobilo, že ji zamilovaný a zhrzený kozácký důstojník zastřelil na nádraží uprostřed davu lidí, kteří právě vystoupili z vlaku. Třídní profesorka, kterou Olja Meščerská navštěvovala, dále vypráví, jak chodívala často k jejímu hrobu a učinila ji předmětem svých snů a zbožňování. A to je celý takzvaný obsah povídky.

Pokusme se nyní seřadit všechny události, jimž se v povídce dostalo místa, do chronologického sledu, v němž v životě skutečně probíhaly nebo mohly probíhat. K tomu je ovšem musíme rozdělit ještě do dvou skupin, poněvadž některé jsou spjaty s životem Olji Meščerské, jiné s životem její profesorky (viz schéma dispozice[50] povídky na str. 268).



Označíme-li pak jednotlivé epizody povídky písmeny v abecedním pořádku, dostaneme chronologické rozvržení událostí, pro které se v poetice ustálil název dispozice povídky, a tento přirozený sled událostí můžeme graficky znázornit přímkou. Sledujeme-li posloupnost těchto událostí, jak jdou za sebou v povídce, dostaneme místo dispozice její kompozici. Neujde přitom naší pozornosti, že na rozdíl od schématu dispozice, kde písmena šla za sebou v abecedním pořádku, tedy v souladu s chronologickým sledem událostí, je ve druhém případě chronologická posloupnost zcela porušena. Písmena se tu bez jakéhokoli zjevného důvodu řadí do nové, uměle vytvořené řady, což ovšem znamená, že do této umělé řady se řadí i události těmito písmeny označené (viz schéma kompozice na str. 268). Znázorníme-li dispozici povídky dvěma proti sobě jdoucími čarami, kdy na jednu z nich naneseme v chronologickém sledu jednotlivé momenty příběhu Olji Meščerské a na druhou příběhu třídní profesorky, dostaneme dvě přímky, jež budou symbolicky vyjadřovat dispozici povídky.

Pokusme se nyní schematizovat to, jak autor naložil s tímto materiálem, když mu vtiskoval uměleckou formu. Položme si tedy otázku, jak bude na našem náčrtku vypadat kompozice povídky. Na kompozičním schématu bude třeba spojit jednotlivé body těchto přímek v tom sledu, v jakém jsou události rozloženy v povídce (viz grafické schéma na str. 269). Horní křivkou budeme přitom označovat každý přechod k chronologicky předcházející události, tedy každý autorův návrat zpět, a spodní křivkou přechod k událostem následujícím, chronologicky pozdějším, tedy každý posun povídky vpřed. Tak dostaneme dvě grafická schémata. Co ale znamená ta výsledná, složitá, napohled chaotická křivka? Pouze jedinou věc: v povídce se události nerozvíjejí lineárně,[51] jak by tomu bylo v životní příhodě, nýbrž ve skocích. Povídka skáče tu dozadu, tu zase dopředu, spojuje a paralelně vedle sebe klade nejvzdálenější body vyprávění a naprosto nečekaně přechází od jednoho k druhému. Lze to vyjádřit také tak, že tyto křivky jsou znázorněním analýzy fabule a syžetu naší povídky.

Budeme-li na kompozičním schématu sledovat posloupnost jednotlivých prvků, zjistíme, že průběh křivky je celkovým názorným schématem průběhu povídky, její graficky znázorněnou melodií. Místo toho, aby se uvedený obsah vyprávěl v chronologické posloupnosti – jak Olja Meščerská chodila do gymnázia, jak dospívala, jak se z ní stala krasavice, jak došlo k jejímu pádu, jak začal a probíhal její po-

měr s důstojníkem, jak se postupně schylovalo k vraždě a jak k ní znenadání došlo, jak hrdinku pochovali, jak vypadal její hrob atd. – začíná autor rovnou popisem hrobu, přechází k Oljinu ranému dětství, pak najednou zavede řeč na její poslední zimu, vzápětí odběhne k jejímu rozhovoru s představenou, kde se dovídáme o jejím pádu, k němuž došlo v loňském létě, pak se dovídáme, jak byla zavražděna, a teprve ke konci povídky se uvádí dávno minulá a zdánlivě bezvýznamná příhoda z jejího gymnaziálního života. A naše křivka všechny ty odbočky zaznamenává. Naše schémata tak graficky znázorňují to, co jsme v úvodu označili termínem statická struktura povídky neboli její anatomie. Zbývá přikročit k dešifrování její dynamické kompozice, jinak řečeno, její fyziologie – tedy položit si otázku, proč autor ztvárnil materiál právě tímto způsobem, proč, s jakým tajným záměrem začíná od konce a na konci se vlastně zase vrací na začátek a proč vlastně ty události takto přeskupuje.

Musíme stanovit funkci těchto přesunů anebo, jinými slovy, musíme postihnout účel, smysl a cíl té zdánlivě nesmyslné a zmatené křivky, která nám symbolizuje kompozici povídky. Abychom to dokázali, musíme udělat skok od analýzy k syntéze, pokusit se uhádnout fyziologii novely z jejího smyslu a ze života celého jejího organismu.

Co je vlastně obsahem, materiálem povídky, vezmeme-li její sám o sobě – takový, jaký je? Co nám říká ten systém dějů a událostí, který lze z povídky vyčlenit jako její zřejmou fabuli? Sotva to všechno lze charakterizovat jasněji a prostěji než slovy „kal života". Ve fabuli povídky není ani jediný světlejší rys a brát tyto události v jejich životním a banálním smyslu, odvíjel by se před námi bezvýznamný, nicotný, smyslu zbavený život maloměstské gymnazistky, život, který vyrůstá ze zjevně shnilých kořenů a který, hodnocen kritérii životní skutečnosti, vykvete planým květem a zůstane zcela neplodný. Není snad ten život, ten kal života v povídce poněkud idealizován a přikrášlen, nejsou jeho temné stránky zaretušovány, nezachycuje jej autor tím, že jej přetváří v „umělecký skvost", jak se v takových případech prostě říkává, v růžových barvách? Možná, že sám zrozen z téhož života, nalézá dokonce v těchto událostech zvláštní kouzlo a půvab a naše hodnocení se prostě rozchází s tím, jak události a hrdiny hodnotí sám autor?

Řekněme předem, že žádný z těchto předpokladů se při zkoumání povídky nepotvrdí. Autor se vůbec nesnaží tento kal života skrýt –



při každé příležitosti jej naopak obnažuje, zobrazuje jej s hmatatelnou zřetelností, jako by chtěl, abychom se ho mohli dotknout, ohmatat jej, pocítit jej všemi smysly, přesvědčit se o něm na vlastní oči, vložit prsty do ran života. Právě prázdnotu, nesmyslnost a bezvýznamnost tohoto života zdůrazňuje – a to jde dokázat – přímo s hmatatelnou silou. Vždyť o své hrdince píše: „. . . . nepozorovaně si na gymnáziu získala proslulost, a už o ní začaly kolovat pověsti, že je do větru, že se nedokáže obejít bez nápadníků, že je do ní šíleně zamilován gymnazista Šenšin, že prý i ona miluje jeho, ale chová se k němu tak vrtkavě, že se pokusil o sebevraždu . . ."* Anebo jak hrubými a tvrdými výrazy, obnažujícími holou pravdu života, mluví o jejím poměru s důstojníkem: „. . . . Meščerská ho okouzlila, měla s ním intimní styk, slíbila, že bude jeho ženou, ale na nádraží, v den vraždy, kam ho šla doprovodit, neboť odjížděl do Novočerkaska, mu pojednou řekla, že ji nikdy ani nenapadlo, aby ho milovala, že při všech hovorech o manželství si z něho jen tropila posměch . . ." Nebo jak nemilosrdně tuto pravdu znovu ukazuje v deníkovém záznamu scény sblížení s Maljutinem: „Je mu šestapadesát let, ale je ještě velice hezký a vždycky pěkně oblečený – nelíbilo se mi jen to, že přijel v peleríně – voní anglickou kolínskou a oči má docela mladé, černé, ale plnovous má rozčesaný do dvou dlouhých pramenů a úplně stříbrný."

V celé této scéně, jak je popsána v deníku, není ani jediný náznak živého citu, není tam nic, co by mohlo ten tíživý, ponurý obraz, který si čtenář při četbě vytváří, alespoň poněkud prosvětlit. Slovo láska tu dokonce ani nepadne a zdá se, že není slova, které by bylo těmto stránkám vzdálenější a které by se k nim hodilo méně. A tak bez sebemenšího záblesku jasu v jediné kalné tónině je podán všechen ten materiál všedních, každodenních okolností, názorů, pojmů, prožitků, událostí tohoto života. Autor nejenže tu nic nepřikrášluje, ale naopak reálnou pravdu, která je základem povídky, ještě obnažuje a podtrhuje. Opakujeme znovu: z tohoto zorného úhlu může být za podstatu povídky označena špína života, jeho kal. Povídka jako celek však takovým dojmem nepůsobí.

Ne nadarmo nese název *Lehký dech*. Nemusíme nad tím ani příliš hloubat, abychom přišli na to, že při četbě povídky podléháme dojmu, který nelze charakterizovat jinak než jako naprosto protikladný tomu,

* Citováno z překladu J. Zábrany.

jímž na nás působí události, o nichž se tu vypráví, samy o sobě. Autor dociluje právě opačného efektu, pravým tématem jeho povídky je přece lehký dech, a ne příběh nespořádaného života maloměstské gymnazistky. Není to vyprávění o Olje Meščerské, nýbrž o lehkém dechu; hlavní je v povídce osvobodivý pocit lehkosti, uvolněnosti a naprosté průzračnosti života, jejž nelze vyvodit z výchozích událostí jako takových.

Nikde se tato dvojznačnost povídky neprojevuje tak nápadně jako v příběhu Oljiny profesorky, do něhož je celé vyprávění zarámováno. Tato žena, kterou hrob Olji Meščerské uvádí do vytržení hraničícího s tupou odevzdaností a která by ráda dala polovinu života za to, aby neměla před očima ten mrtvý věnec, a která je přesto v hloubi duše šťastná jako všichni vášnivě zamilovaní a propadlí vášnivé touze, vtiskuje celé povídce naprosto jiný smysl a tón. Profesorka už dávno žije jen fantaziemi, které jí nahrazují skutečný život, a Bunin nám s nemilosrdnou nelítostností opravdového básníka dává jasně na srozuměnou, že pocit lehkého dechu, který povídka vyvolává, je pouhým přeludem, náhražkou skutečného života. Smělá paralela, kterou tu autor vede, je vskutku zarážející. Uvádí za sebou hned tři takové fantazie, které profesorce nahrazovaly skutečný život: zprvu to byl její bratr, ve skutečnosti chudý a naprosto průměrný praporčík; v její roznícené představivosti mu však bylo souzeno zázračně změnit její život. Pak snila o tom, že bude šiřitelkou idejí, a opět to byl výmysl, který jí nahrazoval život. „Smrt Olji Meščerské jí přinesla další úchvatný sen," píše autor a těsně přiřazuje ten nový výmysl k oběma předchozím. Opět tak dosahuje dvojího protichůdnému dojmu. Tím, že nechává povídku projít vědomím své hrdinky, lomit se v něm a odrážet jako v zrcadle, rozkládá její paprsky na spektrum různobarevných složek.

Naprosto jasně pociťujeme a prožíváme rozpolcený život této povídky, rozpoznáváme, co je v ní ze skutečnosti a co ze snění. A proto také tak snadno dospíváme k té analýze struktury, kterou jsme právě podnikli. Přímka znázorňuje skutečnost, která je v povídce obsažena, kdežto ona složitá křivka zachycuje výstavbu této skutečnosti, kterou jsme označili za kompozici novely – tedy její lehký dech. Začínáme tušit, že události jsou spojeny a seřazeny tak, aby byly zbaveny životní tíže a neprůzračnosti kalu; jsou navzájem melodicky propojovány tak, aby svými gradacemi, uvolněními a přechody rozpojovaly své původní spoje; vymaňují se z běžných vztahů, v nichž vystupují v reálném životě



a v životních pocitech; odpoutávají se od skutečnosti a spojují se navzájem jako slova ve verši. A tak se můžeme osmělit zformulovat náš dohad a říci, že autor rýsoval ve své povídce tu složitou křivku proto, aby z ní odstranil životní kal, zprůzračnil ji, odpoutal od skutečnosti, aby proměnil vodu ve víno, jak to dělá každé umělecké dílo. Slova povídky nebo verše nesou jejich přímý smysl, jsou jejich vodou, kdežto kompozice, která se nad nimi klene, vytváří nový smysl, převádí všechno do zcela jiné roviny a proměňuje vodu ve víno. Banální historka o lehkovážné gymnazistce se tak proměňuje v lehký dech Buninovy povídky.

Nebude těžké názorně to doložit naprosto objektivními a nezvratnými důkazy a odkazy přímo na text. Vezměme si základní kompoziční postup povídky a okamžitě bude zřejmé, jaký cíl má první skok, kterého se autor dopouští, když povídku začíná popisem hrobu. S určitým zjednodušením a redukcí složitých citů na city elementární a prosté to lze objasnit asi takto: Jak silné napětí bychom byli zakoušeli, kdyby nám byl vyprávěl příběh života Olji Meščerské od začátku do konce a my bychom se postupně dovídali o jejím nečekaném zavraždění. Jako umělec by tu byl vytvořil to zvláštní napětí, postavil našemu zájmu do cesty překážku, kterou němečtí psychologové jako třeba Lipps nazvali zákonem psychologické bariéry a jejž literární teoretikové nazývají Spannung. Tento zákon a tento termín neznamenají nic jiného, než že narazí-li nějaký psychologický proces na odpor, vzrůstá naše napětí právě v tom místě, kde jsme se s ním střetli. Této napjaté pozornosti, která prodlužuje trvání každé epizody a zaměřuje ji ke konečnému rozuzlení, by pak jistě byla naše povídka plna, ba změnila by se v jediné nevýslovné napětí. Postupně bychom se přibližně v tomto pořadí dovídali, jak Olja Meščerská okouzlila důstojníka, jak s ním navázala poměr, jakými peripetiemi procházel jejich vztah, jak mu přísahala lásku, mluvila o manželství a pak se mu začala vysmívat; spolu s hrdiny bychom prožili celou scénu na nádraží i její vyvrcholení, a s obzvláštním napětím a neklidem bychom sledovali tu krátkou chvíli, kdy důstojník v ruce s deníkem, kde si právě přečetl záznam o Maljutinovi, vyšel na nástupiště a neočekávaně ji zastřelil. Takovým dojmem by totiž tato událost zapůsobila v dispozici povídky, neboť tam je kulminačním bodem celého vyprávění, kolem něhož jsou rozloženy všechny ostatní epizody.

Jestliže nás však autor hned na začátku přivede k hrobu a jestliže

se pak po celou dobu dovídáme příběh už vyhaslého života, jestliže se nejprve dozvíme, že byla zastřelena, a teprve potom, jak k tomu došlo – pak je jasné, že kompozice vlastně uvolňuje napětí, které je příznačné pro události jako takové; a že scénu vraždy i scénu z deníku čteme už s naprosto jiným pocitem, než kdyby se před námi děj rozvíjel přímočaře. A tak by se krok za krokem, od jedné epizody ke druhé, od jedné věty k větě následující dalo snadno ukázat, že byly vybrány a seřazeny tak, aby se veškeré napětí v nich obsažené vybilo, aby se tíživý a teskný pocit, který vyvolávají, rozptýlil. Že se tu všechno říká na takovém místě a v takových souvislostech, že to vyvolává naprosto jiný dojem, než jaký by to vyvolalo, kdyby byl zachován přirozený sled událostí. Bylo by možné sledovat strukturu formy, vyznačenou na našem schématu, a krok za krokem ukazovat, že umělé skoky v povídce mají vlastně jediný cíl – ztlumit, popřít ten bezprostřední dojem, jímž na nás působí události, a přetvořit jej v jiný, právě opačný a protichůdný pocit.

Zákon zrušení obsahu formou lze velice snadno ilustrovat dokonce na výstavbě jednotlivých scén, epizod i situací. Vezměme si už jen to v jak překvapivých souvislostech se dovídáme o zavraždění Olji Meščerské. Už jsme s autorem zavítali k jejímu hrobu, právě jsme se z rozhovoru s ředitelkou dověděli o jejím pádu, poprvé padlo Maljutinovo jméno, „a za měsíc po tomto rozhovoru ji kozácký důstojník, nehezký člověk plebejského zevnějšku, nemající vůbec nic společného s vrstvami, k nimž patřila Olja Meščerská, zastřelil na nádraží na nástupišti uprostřed velkého davu lidí, kteří právě přijeli vlakem". Stačí se zamyslet nad strukturou této jediné věty a pochopíme teleologii stylu této povídky. Povšimněme si jen, jak to nejdůležitější se ztrácí ve spoustě vedlejších, druhořadých a bezvýznamných popisů, které se ze všech stran vrší kolem slova „zastřelil". Nejstrašlivější a nejděsivější slovo nejen této věty, ale celé povídky, mizí kdesi na přechodu mezi dlouhým, klidným a nevzrušeným popisem kozáckého důstojníka a líčením nástupiště, velkého davu lidí a vlaku, který právě přijel. Nebudeme daleko od pravdy, řekneme-li, že sama struktura této věty ten strašlivý výstřel tlumí, oslabuje, mění jej téměř v jakýsi mimický znak, v sotva postřehnutelné hnutí mysli. Celé emocionální zabarvení této události je ztlumeno, smyto, potlačeno.

Nebo si povšimněme, jak se poprvé dovídáme o pádu Olji Meščerské: v útulné pracovně ředitelky, prosycené svěží vůní konvalinek a



teplem sálajícím z kachlových kamen, mezi káravými poznámkami o drahých střevících a účesu. A to strašné, anebo jak uvádí autor, „nepravděpodobné přiznání, které ředitelku tak zdrtilo", je opět popsáno takto: „A vtom ji Meščerská, chovajíc se pořád stejně prostě a klidně, zdvořile přerušila:

‚Promiňte, madame, ale mýlíte se: jsem žena. A víte, kdo za to může? Tatínkův přítel a soused – váš bratr Alexej Michajlovič Maljutin. Došlo k tomu loni v létě ve vsi . . .' "

O výstřelu se vypráví jako o drobném detailu v popisu přijíždějícího vlaku, zde se zase šokující fakt sděluje uprostřed rozmluvy o střevíčcích a účesu; a samy okolnosti – „tatínkův přítel a soused – váš bratr Alexej Michajlovič Maljutin" – nemají jiný význam než ztlumit a potlačit ohromující účinek a nepravděpodobnost přiznání. Zároveň ale autor zase zdůrazňuje druhou, reálnou stránku výstřelu i přiznání. Ve scéně na hřbitově nazývá opět ve vyprávění o úžasu profesorky, která prostě nedovede pochopit, „jak s tím čistým pohledem spojit to strašné, co je teď spjato se jménem Olji Meščerské", životní smysl událostí pravým jménem. O tom *strašném,* co je spjato se jménem Olji Meščerské, se vypráví neustále, krok za krokem, nic z té hrůzy není vypuštěno, a přesto v nás vyprávění nebudí pocit děsu, neboť všechna ta hrůza se přelévá do jiného pocitu a celá ta hrůzyplná povídka se bůhvíproč jmenuje *Lehký dech* a všechno je z jakéhosi důvodu prosyceno chladivým dechem předjaří.

Zastavme se u názvu. Svůj název nedostala povídka bez důvodu; naznačuje se v něm nejdůležitější téma, název odkazuje k dominantě, která je pro celou výstavbu povídky určující. Toto pojetí, jež do estetiky uvedl Christiansen, se ukazuje být nesmírně plodné a nelze se bez něho obejít při analýze žádného uměleckého díla. Každá povídka, obraz, báseň je nepochybně složitým celkem vybudovaným z naprosto různorodých prvků, které jsou v různé míře organizovány a různým způsobem navzájem podřízeny a propojeny; v tomto složitém celku se vždy určitý prvek domůže převahy a dominantního postavení, určuje výstavbu ostatního textu, smysl a název každé jeho části. Takovou dominantou je v naší povídce samozřejmě „lehký dech".[52] Objevuje se však až na jejím konci, jako vzpomínka ředitelky na rozhovor Olji Meščerské s její přítelkyní, který kdysi vyslechla. A tento rozhovor o ženské kráse, převyprávěný zpola komickým stylem „legračních starých knih", se stává pointou celé novely, onou katastrofou, v níž se

odhaluje její skutečný smysl. Největší význam připisuje ta „legrační stará kniha" právě „lehkému dechu". „Lehký dech! a ten já přece mám – jen si poslechni, jak dýchám – že ho mám, viď?" Jako bychom to vydechnutí přímo slyšeli a zčistajasna objevujeme v tom komicky znějícím a směšném vyprávění jeho druhý smysl, obsažený v závěrečných katastrofických slovech autorových: „A teď se ten lehký dech opět rozplynul ve světě, v tom oblačném nebi, v tom chladném jarním větru . . ."

Těmito slovy se uzavírá kruh a konec se vrací zpět k začátku. Co všechno může někdy znamenat, jak hluboký smysl může vyzařovat bezvýznamné slůvko ve větě uměleckého díla. Ve větě, v níž je obsažena celá katastrofa příběhu, je takovým slůvkem „ten" lehký dech. *Ten:* mluví se tu přece o tom vydechnutí, o němž krátce předtím padla zmínka, o tom lehkém dechu, který si na naléhání Olji Meščerské měla poslechnout její přítelkyně; a po něm následují opět katastrofická slova: „v tom oblačném nebi, v tom chladném jarním větru . . ." V těchto třech slovech nabývá neodvolatelně konkrétní podoby myšlenka povídky, začínající právě popisem oblačného nebe a chladného jarního větru. V těchto závěrečných slovech, jež celou povídku shrnují, autor vlastně naznačuje, že všechno, co se stalo, co tvořilo život, lásku, vraždu i smrt Olji Meščerské, je v jádru jen jedinou událostí – *ten* lehký dech se opět rozplynul ve světě, v *tom* oblačném nebi, v *tom* jarním větru.

A všechny předešlé autorovy popisy hrobu, dubnového počasí, šedivých dní i chladného větru se náhle spojují v jediný celek, sbíhají se k jedinému bodu, vstupují do povídky a nalézají v ní své místo: a povídka náhle nabývá nového smyslu a výrazového významu. Není to už jen ruská venkovská krajina a prostorný maloměstský hřbitov, jen zvuk větru v porcelánovém věnci – všechno je vlastně lehký dech, který je rozptýlen v celém světě a ve všedním životě má podobu toho výstřelu, toho Maljutina, všeho toho strašného, co je spojeno se jménem Olji Meščerské. Teoretici přece definují pointu jako zakončení na neustáleném momentu nebo hudební koncovku na dominantě. Až na konci, kdy už všechno víme, kdy se už před námi odehrál celý příběh života a smrti Olji Meščerské, kdy jsme se už všechno, co nás vůbec může zajímat, dověděli i o profesorce, dostává se všechno do nového ostrého světla, a ten prudký skok od popisu hrobu k vyprávění o lehkém dechu má zásadní význam pro kompozici celku, neboť právě jím je osvětlena ze zcela nové stránky i celá povídka.



A závěrečná věta, kterou jsme označili za katastrofickou, vrací tuto neustálenou koncovku k dominantě – a nečekané směšné přiznání o lehkém dechu spíná obě roviny povídky v jediný celek. Ani zde autor nic ze skutečnosti nezastírá a nesměšuje s výmyslem. To, co Olja Meščerská vypráví přítelkyni, je směšné jen tehdy, bereme-li to doslova, tak, jak to ona líčí podle knihy: „to se ví, musí mít oči černé jako vroucí smůla – na mou duši, přesně tak to tam stojí: jako vroucí smůla! – řasy černé jako noc". Také ten reálný, skutečný dech – „jen si poslechni, jak dýchám" – je jako součást této skutečnosti jen směšným detailem toho bláznivého rozhovoru. V jiném kontextu však pomáhá autorovi spojit disparátní části povídky v jediný celek a v katastrofických řádcích se před námi v lapidární podobě odvíjí celý příběh od *toho* lehkého dechu až k *tomu* chladnému jarnímu větru u hrobu, a my už pak opravdu víme, že máme před sebou povídku o lehkém dechu.

Dalo by se podrobně demonstrovat, jak k tomu autor využívá i řady pomocných prostředků. Šlo nám však o to, poukázat jen na nejnápadnější a nejjasnější postup uměleckého ztvárnění materiálu – na kompozici syžetu. Na přetváření dojmu, jímž na nás působí události, je podle našeho názoru založena působivost umění vůbec. Nepodílí se na něm jen kompozice syžetu, nýbrž i celá řada dalších momentů. V tom, jak autor o událostech vypráví, jakým tónem, jaká slova volí, jak stanoví věty, zda líčí celé scény nebo jen krátce shrnuje jejich výsledek, zda zařazuje přímo citace z deníků nebo dialogy postav, anebo nás seznamuje s událostmi sám, se také projevuje umělecké ztvárnění tématu, které má stejný smysl jako kompoziční postupy, které jsme podrobili analýze.

Obrovský význam má zejména výběr faktů. Pro zjednodušení jsme ve své úvaze konfrontovali dispozici s kompozicí, přirozený sled událostí s jejich umělým přebudováním, a nepřihlíželi k tomu, že tvůrčím aktem je už sama dispozice, tedy výběr ztvárňovaných skutečností. Život Olji Meščerské se skládá z tisíců událostí, tisíců rozmluv, její poměr s důstojníkem procházel tisíci peripetiemi; mezi jejími gymnaziálními láskami byli i jiní než Šenšin, o Maljutinovi se ředitelce neprořekla jen jedenkrát, avšak autor měl své důvody, proč si vybral právě tyto epizody a odvrhl tisíce dalších, a již tato volba, výběr a vyloučení všeho, bez čeho je se možno obejít, byla tvůrčím aktem. Když chce malíř namalovat strom, nemůže se lopotit s každičkým lístkem,

ale usiluje vyvolat v nás celistvý, souhrnný dojem – tu barevnou skvrnou, tu několika jednotlivými lístečky. Podobně přetváří a přestavuje životní materiál i spisovatel a vybírá si přitom pouze ty rysy událostí, které potřebuje. Jakmile začneme k tomuto materiálu přistupovat s našimi životními kritérii, překračujeme už vlastně hranice tohoto výběru.

Tuto zásadu umělecké tvorby výstižně vyjádřil ve své poémě Blok, když proti verši

*Život – ten nekonečný je.*
*Na všechny náhoda kdes číhá*

postavil jiný verš:

*Jen setři rysy náhodné*
*a uvidíš, že svět je krásný.**

Obzvláštní pozornosti si obvykle zaslouží zejména organizace spisovatelova jazyka, jazyková výstavba povídky, její rytmus a ladění. Neobyčejně klidné, důrazně klasické věty, v nichž Bunin rozvíjí svou novelu, obsahují všechny prvky a síly, nezbytné pro uměleckou realizaci tématu. Později se dotkneme toho, jak mimořádný význam má výstavba spisovatelovy řeči pro naše dýchání. Pořídili jsme si řadu experimentálních záznamů toho, jak dýcháme při četbě prozaických i básnických úryvků různé rytmické výstavby, mimo jiné i záznam našeho dýchání při přednesu této povídky; Blonskij naprosto správně poznamenává, že vlastně cítíme tak, jak dýcháme, a že pro emocionální účinek každého díla je příslušný systém dýchání velice příznačný.[53] Tím, jak nás autor nutí dechem šetřit, vydechovat pomalu a zadržovat jej, vytváří emocionální pozadí naší reakce – tlumený stesk. Nutí-li nás naopak všechen vzduch z plic vydechnout naráz a znovu energicky doplnit jeho zásoby, vytváří zcela jiné emocionální pozadí naší estetické reakce.

Budeme mít ještě příležitost samostatně promluvit o významu, který přisuzujeme záznamům dechové křivky, i o tom, co se z nich dá vysoudit. Připadá nám však jako velice výmluvné a významné, že při četbě, jak ukazuje pneumografický zápis, dýcháme lehkým dechem, že čteme o vraždě, smrti, kalu a o tom všem strašném, co je spjato se jménem Olji Meščerské, a zároveň dýcháme tak, jako bychom tu hrůzu ani nevnímali a jako by ji každá další věta prosvětlovala a zbavovala

* Citováno z překladu Jaroslava Teichmanna.



vší děsivosti. A místo trýznivého napětí pociťujeme téměř nepřirozenou lehkost. To je rozhodně důsledek rozporu v afektech, střetnutí dvou protikladných citů, který je zřejmě překvapivým psychologickým zákonem umělecké novely. Říkám překvapivým, protože celá tradiční estetika nás připravuje k opačnému chápání umění: po staletí nás estetikové přesvědčovali o harmonii formy a obsahu, o tom, že forma obsah ilustruje, doplňuje a doprovází, a my nyní zjišťujeme, že je to veliký omyl, že forma s obsahem bojuje, zápasí s ním, překonává ho a že tento dialektický protiklad obsahu a formy je vlastně pravým psychologickým smyslem naší reakce. Vždyť nám zprvu skutečně připadalo, že když Bunin chtěl zobrazit lehký dech, měl si vybrat to nejlyričtější, nejidyličtější a nejprůzračnější, co lze najít v životních událostech, příbězích a charakterech. Proč nám nevyprávěl o nějaké průzračné první lásce, čisté a neposkvrněné? Proč si vybral právě to nejstrašnější, nejhrubší, nejtíživější a nejšpinavější, a na tom začal rozvíjet téma lehkého dechu?

Dospěli jsme k závěru, že základem uměleckého díla je vždy určitý vnitřní nesoulad mezi materiálem a formou, že autor si záměrně volí těžký materiál, který se všemi svými vlastnostmi vzpírá jeho úsilí vyjádřit to, co vyjádřit chce. A čím obtížněji se materiál překonává, čím houževnatěji se vzpírá jeho záměrům, tím více mu vlastně vyhovuje. Forma, kterou mu autor vtiskne, nesměřuje k tomu, aby odhalovala vlastnosti v materiálu skryté, aby až do konce vylíčila život mladičké gymnazistky, postihovala jeho typičnost a hloubku, prováděla analýzu událostí a pronikala k jejich podstatě. Jde v ní naopak o něco naprosto jiného: tyto vlastnosti překonat, donutit samu hrůzu, aby mluvila jazykem lehkého dechu, přimět kal života, aby zazněl melodií chladného jarního větru.

## KAPITOLA VIII
## TRAGÉDIE O HAMLETOVI, PRINCI DÁNSKÉM

*Hamletovská hádanka. Její „subjektivní" a „objektivní" řešení. Problém Hamletova charakteru. Struktura tragédie – fabule a syžet. Identifikace hrdiny. Katastrofa.*

Tragédii o Hamletovi považují všichni jednohlasně za dílo záhadné. Všem se zdá, že se liší od ostatních Shakespearových tragédií i od