

JAZYK SPISOVNÝ A JAZYK BÁSNICKÝ

Otázku po poměru mezi jazykem spisovným a jazykem básnickým lze pojímat z dvojího stanoviska. Teoretik jazyka básnického klade ji asi tak: Je básník vázán normou spisovného jazyka? — popřípadě: Jakým způsobem se tato norma v básnictví uplatňuje? Teoretik jazyka spisovného se naproti tomu především ptá, do jaké míry může být básnické dílo materiálem pro zjišťování normy spisovného jazyka. Jinými slovy: teorie jazyka básnického se zajímá hlavně o rozdíl mezi jazykem spisovným a básnickým, kdežto teorie jazyka spisovného hlavně o shody mezi nimi. Je jasné, že při správném postupu nemůže dojít k rozporu mezi oběma zkoumáním; jde zde toliko o rozdíl v hledisku a osvětlení problému. Naše studie se blíží k otázce poměru mezi jazykem básnickým a spisovným ze strany jazyka básnického. Budeme postupovat tak, že otázku obecnou rozložíme v několik otázek speciálních.

První otázka, rázu úvodního, zní: Jaký je poměr mezi rozlohou jazyka básnického a jazyka spisovného, mezi umístěním každého z nich v celkovém systému jazykové jednoty? Je jazyk básnický zvláštní druh jazyka spisovného, či je to útvar samostatný? — O jazyce básnickém jakožto druhu spisovného jazyka nelze mluvit již proto, že jazyk básnický má k dispozici po stránce lexikální, syntaktické atd. všechny útvary, popřípadě i různé vývojové fáze daného jazyka; jsou možná i taková díla, jejichž lexikální materiál je úplně přejat z jiného útvaru, než je řeč spisovná (např. argotické básně Villonovy nebo Rictusovy ve francouzské literatuře). Různé jazykové útvary mohou být v básnickém díle položeny vedle sebe (např. v dialozích románu dialekt nebo slang, ve výpravých částech řeč spisovná) nebo se navzájem prolínají (např. právníká lidová řeč s jazykem spisovným u Nerudy a Haška). Jazyk básnický má dokonce jistý zvláštní slovník a frazeologii i některé tvary gramatické, tzv. poetismy, například *zor, oř, plát, 3. os. muž* (bohatý soubor příkladů je v ironickém popisu „měsíční“ v Čechově *Výletu pana Broučka do Měsíce*). K poetismům se ovšem jen některé školy básnické stavějí kladně (např. právě lumírovci, mezi nimi Čech), jiné je odmítají.

Jazyk básnický není tedy druhem jazyka spisovného. Tím však není popřena úzká souvislost mezi oběma jazyky, záležející především v tom, že jazyk spisovný je pro básnictví pozadím, na kterém se odráží estetiky záměrná deformace jazykových složek díla, jinými slovy, záměrné porušování spisovné normy. Představíme-li si například dílo, kde tato deformace je provedena prolínáním dialektu s jazykem spisovným, je

zřejmě, že není jazyk spisovný pocíťován jako deformace dialektu, nýbrž dialekt jako deformace jazyka spisovného, a to i tehdy, kdyby dialekt měl kvantitativní převahu. Porušování spisovné normy, a to porušování systematické, umožňuje básnické využití jazyka; bez této možnosti by nebylo básnictví vůbec. Čím pevněji je ustálena v jistém jazyce spisovná norma, tím rozmanitěji lze ji porušovat, a proto tím více je možnost pro básnictví v tomto jazyce. A naopak: čím slaběji se cítí tato norma, tím méně je možnost jejího porušování a méně možnost pro básnictví. Tak například v počátcích novověského básnictví, kdy spisovná norma byla pocíťována slabě, lišily se neologismy básnické, mající za účel porušení spisovné normy, málo od neologismů, které byly určeny k tomu, aby se staly obecně přijatými slovy, součástkami spisovné normy, takže mohly být s nimi směřovány.

Takový je případ M. Z. Poláka, jehož neologismy bývají podnes hodnoceny jako špatné neologismy spisovné, například Sabinou a J. Vlčkem,¹⁾ ačkoliv již Jungmann²⁾ zdůraznil v svém posudku o této knize jejich estetickou záměrnost. Na ukázkou nejistoty v hodnocení Polákových neologismů postavíme vedle sebe výrok Sabinův, záporný, a Jungmannův, kladný. Sabina: „(Polák) tvoří nové slova a nové formy, jež namozo nemají pravého základu v analogii a duchu jazyka odporují.“ Jungmann: „Básek nás svobodným duchem vlastní cestou pokračuje, a novou, osobnou mluvu básnickou sobě tvoří, uděluje všady dílu svému potřebného uměleckého rázu, bez něhož básně nad okres obecné mlvy nikdy nevyklnou, nikdy básní (krásným dílem) se nestane, tj. rázu *neobyčejnosti*. Odtud u něho starých slov místně užívání, kupř. *vesna* (jaro), *huozd* (horní les), *chorý* (churavý); odtud nových nazvěce šťastné tvoření, jako *hvězdstolec*, *mhošedý*, *mlžina*, *palučina*, *celo*, *slavno* a podobných zpodstatných jmen; což vše jen onen za nepotřebné souditi může, kdo o slohu básnickém (přidáme i vědeckém) vůbec žádného pojetí nemá.“ — Bylo by lze prokázat strukturálním rozбором Polákovy³⁾ básně, že pravda je na straně Jungmannově. Na tomto místě uvádíme však rozpor v hodnocení Polákových neologismů jen jako ilustraci tvrzení, že při oslabení spisovné normy, jaká byla v době obrozenské, lze těchto rozlišit prostředky, které chtějí vytvářet tuto normu, od prostředků jejího soustavného a záměrného porušování, a že tedy jazyk s oslabenou normou spisovnou poskytuje básnictví méně prostředků.

¹⁾ J. Thon, *Vybrané spisy K. Sabinu II*, Praha 1912, čl. *Mil. Zdirad Polák*. — J. Vlček, *Několik kapitol z dějin naší slovesnosti*, Praha 1912 (srov. též studii o Polákově v *Literatuře 19. století II*; také odstavec o tomto básníkově ve *Vlčkových Dějinách české literatury*, 2. díl, 2. sv.).

²⁾ Krok 1, 1821, částka 1, str. 153.

³⁾ Důležité je také, že sám Polák v lexikálních vysvětlivkách k své básni přesně odlišuje málo známá slova (mezi nimi i zřejmé neologismy nebo nově přejatá slova) od těch, kterých užil „pro lepší výraz básnický“, tj. — jak dosvědčují i samy doklady — od básnických neologismů.

Tento vztah mezi jazykem básnickým a spisovným, který bychom mohli označit jako záporný, má však i stránku kladnou, závažnou ovšem spíš pro teorii jazyka spisovného než pro jazyk básnický a jeho teorii. Mezi jazykovými složkami básnického díla je totiž vždy mnoho takových, které se od normy spisovného jazyka neodchylují, protože jejich úkolem je tvořit pozadí, od kterého se deformace ostatních složek odráží. Proto je možno, aby teoretik jazyka spisovného pojal mezi svůj materiál i díla básnická, ovšem s výhradou, že odlišší složky deformované od neodeformovaných. Předpoklad, že se všechny složky musí shodovat se spisovnou normou, byl by ovšem nesprávný.

Druhá speciální otázka, na kterou se pokusíme odpovědět, se týká rozdílné funkce obojího jazyka. Zde je jádro problému. Funkce básnického jazyka záleží v maximální aktualizaci jazykového projevu. Aktualizace je opak automatizace, tedy odautomatizování nějakého aktu; čím více je akt automatizován, tím méně je jeho provádění provázeno vědomím; čím silněji je aktualizován, tím úplnější je jeho uvědomění. Objektivně vyjádřeno: automatizací se jev schematizuje, aktualizace znamená porušení schématu. Jazyk spisovný v své nejjistší formě, jako jazyk vědecký s cílem formulačním, se aktualizací vyhýbá: tak například nový a pro svou nezvyklost aktualizovaný výraz se ve vědeckém pojednání ihned automatizuje tím, že se jeho význam přesně určí. Ovšem i ve spisovném jazyce je aktualizace běžná, například ve slohu žurnalistickém, ještě více pak v eseji. Ale vždy je zde podřízena sdělení: má za účel obrátit intenzivněji zřetel čtenářův (posluchačův) k věci, vyjádření aktualizovanými jazykovými prostředky. Vše to, co zde bylo připomenuto o aktualizaci a automatizaci v jazyce spisovném, bylo podrobně probráno v přednášce Havránkově v tomto cyklu; nám zde běží jen o jazyk básnický. V tomto jazyce nabývá aktualizace intenzity maximální, tj. takové, že zatlačuje do pozadí sdělení jakožto účel vyjádření a stává se samotúčelnou; nejdě se zde proto, aby sloužila sdělení, nýbrž proto, aby stavěla do popředí sám akt vyjádření, mluvení. Je nyní otázka, jak se této maximální aktualizace v jazyce básnickém dosahuje. Mohla by vzniknout domněnka, že jde o efekt kvantitativní, o aktualizaci co největšího počtu složek, snad všech najednou. To by byl omyl, ovšem jen teoretický, protože prakticky taková úplná aktualizace všech složek je nemožná. Aktualizování kterékoli složky je totiž nutně provázeno automatizací jedné nebo několika složek jiných; tak například aktualizovaná intonace u Vrchlického a Čecha silně nutně a nejlhubší stupeň automatizace význam slova jako jednotky, neboť slovo významově aktualizované osamostatnilo by se i zvukově a porušovalo by nepřetržitě plynutí intonační (melodické) linie; příkladem, do jaké míry se významově osamostatnění slova v kontextu projevuje i jako osamostatnění intonační, může být řada verše Tomanova. Aktualizace intonace jako nepřetržitě melodické linie je tedy spjata s významovou

„prázdností“, vytykanou lumírově mladší generací jakožto „verbalismus“. — Kromě praktické nemožnosti současné aktualizace všech složek lze ještě ukázat i k tomu, že současná aktualizace všech složek básnického díla je nemyslitelná. A to proto, že aktualizace některé složky znamená její postavení do popředí; to však, co je v popředí, je tam jen ve srovnání s něčím, co je v pozadí. Současná všeobecná aktualizace postavila by však všechny složky do téže roviny a byla by novou automatizací.

Prostředky, kterými básnická mluva dosahuje maximální aktualizace, musíme tedy hledat jinde než v kvantu aktualizovaných složek. Jsou jimi důslednost a systematické aktualizace. Důslednost se projevuje tím, že přetvoření aktualizované složky se děje uvnitř daného díla ustáleným směrem; tak například odautomatizování významu se děje v jistém díle důsledně lexikálním výběrem (vzájemným prolínáním kontrastujících lexikálních oblastí), v jiném, opět důsledně, neobvyklým významovým poměrem slov těsně v kontextu sousedících. Obojí postup má za následek aktualizaci významu, pokaždé však jinou. Systematické aktualizace složek v básnickém díle záleží v tom, že vzájemné vztahy složek jsou odstupňovány, tj. složky jsou navzájem podřízeny a nadřazeny. Ta ze složek, která stojí v hierarchii nejvýše, je dominantou. Všechny ostatní složky, aktualizované i neaktualizované, i jejich vzájemné vztahy jsou hodnoceny ze stanoviska dominanty. Dominanta je ta ze složek díla, která uvádí v pohyb a usměrňuje vztahy všech složek ostatních. Materiál básnického díla je totiž protkáno mnohonásobnými vzájemnými vztahy složek i tehdy, je-li ve stavu úplně neaktualizovaném. Tak například vždy, i v řeci sdělovací, je potenciálně přítomen vztah intonace k významu, k syntaxi, k slovosledu, nebo slovo jako významová jednotka je vždy v poměru k hláskové výstavbě textu, k lexikálnímu výběru v textu uskutečněnému, k sousedním slovům téže věty jako jednotkám významovým. Lze říci, že každá jazyková složka je pomocí těchto mnohonásobných vztahů nějak — ať přímo, ať nepřímo — spjata s každou ze složek ostatních. V řeci sdělovací jsou tyto vztahy ve většině případů jen potenciální, protože není na ně a jejich vzájemnou souvislost upozorňováno. Stačí však vychýlit z rovnováhy v jistém bodě tento systém, aby se celá síť vztahů napjala jistým směrem a aby se podle toho vnitřně organizovala: aby totiž vzniklo napětí jedné části sítě (soustavná a jednosměrná aktualizace) za současného uvolnění částí jiných (automatizace pocíťovaná jako záměrné upravené pozadí). Tato vnitřní organizace vztahů bude pokaždé jiná podle bodu, na který se působí, tj. podle dominanty. Náhorně vyjádřeno: jednou bude intonace řízena významem (může se to stát různými způsoby), jindy bude naopak významová stránka předurčována intonací, anebo jednou bude aktualizován vztah slova k lexikální zásobě, jindy jeho vztah k větě, jindy zase vztah k hláskové výstavbě textu. Který z možných vztahů bude kdy aktualizován, který ponechán v automatizaci a jakým směrem — zda od

složky *a* k složce *b* nebo naopak od složky *b* k složce *a* — se bude dít aktualizace, to vše je dáno dominantou.

Dominanta udává tedy jednotu básnického díla. Je to ovšem jednota sui generis, jejíž ráz bývá v estetice označován heslem „jednota v rozmanitosti“, jednota dynamická, v které pocítujeme současně soulad i nesoulad, konvergenci i divergenci. Konvergence je dána směřováním k dominantě, divergence odporem, který tomuto směřování je kladen nehybným pozadím složek neaktualizovaných. Neaktualizovanými mohou se jevit některé složky ze stanoviska normy spisovného jazyka, jiné opět ze stanoviska básnického kánonu, tj. souboru pevných a ustálených norem, v které se automatizací rozložila struktura předchozí básnické školy, když přestala být pocítována jako nedělný a nerozložitelný celek. Jinými slovy: v některých případech je možno, že složka aktualizovaná vzhledem k normě spisovného jazyka bude ve shodě se zautomatizovaným básnickým kánodem. Každé dílo básnické je vnímáno na pozadí nějaké tradice, tj. nějakého automatizovaného kánonu, vzhledem k němuž se jeví deformaci. Vnější projevem takové automatizace je snadnost, s kterou se podle schématu kánonu dá tvořit, bující epigonství, obliba stárnoucího básnictví ve vrstvách literatury vzdálených. Důkaz, jak silně je pocítován nový básnický směr jako deformace tradičního kánonu, jsou zamítavé konzervativní kritiky, které hodnotí záměrné odchylky od něho jako chyby proti samé podstatě básnictví.

Pozadí, které pocítujeme za básnickým dílem jako dané složkami neaktualizovanými a které klade odpor aktualizacím, je tedy dvojitě: norma spisovného jazyka a tradiční estetický kánon. Obojí dovozí je vždy potenciálně přítomno, některé v každém daném případě převažuje. V dobách silné aktualizace jazykových prvků převažuje pozadí spisovné normy, v dobách umírněné aktualizace pozadí tradičního kánonu, vzhledem k němuž — předcházel-li období silné deformace — může se umírněná deformace jevit i jako obnovení spisovné normy, a to právě pro svou umírněnost. Vzájemné vztahy složek básnického díla, aktualizovaných i neaktualizovaných, tvoří strukturu díla, která je dynamická, obsahující konvergenci i divergenci, a také nerozložitelná jako umělecký fakt, protože každá její složka nabyvá hodnoty teprve svým vztahem k celku.

Je nyní zřejmé, že možnost porušovat normu spisovného jazyka — přihlížíme-li nadále jen k tomuto pozadí aktualizace — je pro básnictví nezbytná. Bez ní by nebylo básnictví. Vytýkat jako chyby odchylky od spisovné normy, zejména v době, která — jako dnešní — směřuje k silné aktualizaci jazykových složek, znamená popírat básnictví. Mohl by ovšem někdo namítnout, že některá básnická díla, vlastně celé druhy, aktualizují jen „obsah“ (téma) a těch že se to, co bylo řečeno, netýká. Myslím tím zejména epickou prózu, totiž román a novelu. Je však třeba uvážit, že v básnickém díle jakéhokoli druhu není přesná hranice

a v jistém smyslu podstatný rozdíl mezi jazykem a tématem. Téma básnického díla nemůže být hodnoceno podle svého poměru k mimojazykové skutečnosti vstupující do díla, nýbrž je součástí významové struktury díla (netvríme tím ovšem, že by se jeho poměr ke skutečnosti nemohl stát činitelem básnické struktury, např. v realismu). Jediná náležitá nauka o tzv. obsahu básnického díla je sémantika tématu. Důkaz tohoto tvrzení dal by se provést obsírně; uvedeme však jen jeho nejzávažnější bod: vůči tématu básnického díla neplatí, ba nemá vůbec smyslu otázka pravdivosti. I kdybychom ji položili a odpověděli na ni ať kladně, ať záporně, neznamená tato odpověď nic pro uměleckou hodnotu díla; může jí být toliko ověřeno, do jaké míry má dílo hodnotu dokumentární. Jestliže se v některém díle básnickém pravdivost zdůrazňuje (např. ve Vančurově povídce *Dobrá míra*), je toto zdůraznění jen k tomu, aby téma bylo jistým způsobem významově zbarveno. Zeela jinak je tomu s tématem v řeči sdělovači. Tam jistý poměr tématu ke skutečnosti je důležitou hodnotou, nutným požadavkem. Tak například pro novinářskou reportáž má otázka, zda se vypravovaná událost přihodila či nikoli, význam základní.

Téma básnického díla je tedy nejvyšší významová jednotka díla. Má sice jakožto význam některé vlastnosti, které nejsou vázány právě na jazykový znak, nýbrž jsou spjaty se znakem jako s faktem obecné sémantologickým (zejména nezávislost na jistých daných znacích anebo i na jisté znakové řadě, takže totéž téma může být bez podstatné změny vyjádřeno různými jazykovými prostředky, ba dokonce přeneseno do jiné znakové řady, srov. transpozici tématu z umění do umění), ale těmito odlišnými vlastnostmi není dotčen významový ráz tématu. I pro díla a druhy básnické, kde je téma dominantou, platí tedy, že téma není ekvivalent „skutečnosti“, která by měla být dílem vyjádřena co nejučelněji (např. co nejpravdivěji), nýbrž že je součástí struktury, řídí se jejími zákony a je hodnoceno podle svého vztahu k ní. Ale pak platí stejně o románu jako o lyrické básni, že uprání dílu básnickému právo na porušení spisovné normy znamená negovat básnictví. Ani o románu nelze tvrdit, že by zde jazykové prvky byly vyjádřením obsahu, esteticky indiferentním, a to ani tehdy, když se zdají zcela neaktualizovanými: struktura je celek všech složek, jehož dynamika vzniká právě napětím mezi složkami aktualizovanými a neaktualizovanými. Ostatně jsou mnohá díla románová a novelistická, kde složky jazykové jsou zřetelně aktualizovány. Změna vykonaná v zájmu jazykové správnosti zasáhla by tedy i v próze mnohdy samu podstatu díla; to by se například stalo, kdyby se básník nebo i překladatel odhodlal, jak bylo žádáno v Naší řeči, odstranit „nadbytečné“ věty relativní.

Zbývá ještě otázka estetického hodnocení v jazyce mimo oblast básnictví. Byl u nás nedávno vysloven názor: „Estetické hodnocení třeba z jazyka vyloučit vůbec, protože nenacházíme půdy, na které by bylo možno je

uplatňovat. Užitečné a nutné je při posuzování stylu, nikoli jazyka.“ (J. Haller, *Problém jazykové správnosti*, Výroční zpráva č. st. ref. reál. gymnázia v Ústí nad Labem za r. 1930 až 1931, str. 23.) Nechávám stranou kritiku terminologicky nepřesného protikladu: styl — jazyk, ale proti tezi Hallerově míním ukázat, že estetické hodnocení je velmi důležitým činitelem při utváření spisovné normy jednak proto, že se bez něho neobejde vědomé tříbení jazyka, jednak a zejména proto, že i vývoj spisovné normy je jím zčásti určován.

Počneme obecnou úvahou o oblasti jeví estetických. Je jasné, že tato oblast daleko přesahuje hranice umění; tak například M. Dessoir o tom praví: „Směřování ke krásě nemusí se projevovat jen specifickou formou umění. Estetická potřeba je naopak tak mocná, že se týká téměř všech výkonů člověka.“⁴⁾ Je-li oblast jeví estetických takto široká, je zřejmé, že se i estetické hodnocení uplatňuje za hranicemi umění; jako příklady lze uvést: estetický moment při sexuální výběru, módu, společenské formy, kulinární kulturu atd. Je ovšem rozdíl mezi estetickým hodnocením v umění a mimo ně. V umění stojí estetická hodnota nutně nejvyšší v hierarchii hodnot obsažených v díle, kdežto mimo umění je její postavení kolísavé, zpravidla však podřízené. Kromě toho hodnotíme v umění každou složku se zřetelem k struktuře daného díla a měřítko hodnocení je v každém jednotlivém případě určováno funkcí složky v této struktuře. Mimo umění nejsou jednotlivé složky hodnoceny jevu spjaté v estetickou strukturu a měřítkem hodnoty je tu ustálená norma, platná pro danou složku, kdekoliv se vyskytuje. Je-li tedy oblast estetického hodnocení tak široká, že zahrnuje „téměř všechny výkony člověka“, je již předem málo pravděpodobné, že by jazyk byl z estetického hodnocení vyňat, jinými slovy, že by jeho užívání bylo vyňato ze zákonů vkusu. Lze však podat i přímý důkaz, že estetické hodnocení je jedno z hlavních kritérií purismu a že ani sám vývoj spisovné normy si bez něho nelze představit.

Byly i u nás doby, kdy estetické hodnocení bylo vědomě připouštěno jako jedno z hlavních kritérií jazykového tříbení. Dnešní naši puristé je zavrhují, avšak jen v teorii, neboť v praxi, jak ukážeme, se jím často také řídí. Je to přirozené, protože estetický poměr k jazyku je obsažen v samé podstatě purismu. Francouzský básník Rémy de Gourmont vydal r. 1899 brusičskou knihu s názvem *Esthétique de la langue française*, v jejíž předmluvě praví: „Estetika jazyka francouzského, to znamená: zkoumání podmínek, za kterých se má vyvíjet francouzský jazyk, aby udržel svou krásu, totiž svou původní čistotu. Zjistiv již před mnoha lety, že našemu jazyku ubližuje nerozumné užívání slov exotických nebo řeckých, slov barbarických jakéhokoli původu, dospěl jsem k závěru svých dojmů a objevil jsem, že tyto vetřelci jsou zrovna tak oškliví jako

⁴⁾ M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906, str. 112.

⁵⁾ Citováno podle 9. vyd., Paříž.

chybný odstín v obraze nebo falešný tón v hudební větě.“⁵⁾ V tomto úvodě a také v knize samé projevuje Gourmont odpor hlavně proti grécismům, které jsou nejnápadnějšími cizomluvy ve francouzštině. Jako důvod proti nim nebylo lze uvést zřetel jazykově politický, protože šlo o přejímání z mrtvého jazyka. Také nebezpečí zkázy jazyka nemohlo být uváděno při jazyce diplomatickém a světovém, jehož písemnictví stálo v čele literatur evropských. Za těchto okolností se velmi zřetelně uplatnilo estetické hodnocení. Podstatnou jeho důležitost pro purismus zdůrazňuje ostatně i německý jazykozpytec K. Vossler (*Jahrbuch für Philologie* 1, 1925, čl. *Die Nationalsprachen als Stile*, str. 2), když praví, že estetické hodnocení bylo z vědecké gramatiky odstraněno, ale že to, co vědecká gramatika popřela, je tu znova a stalo se dokonce v rukou akademických gramatiků, řečnických škol, umělců díkce a puristů předmětem vědomé péče.

Přvek estetického hodnocení je tedy obsažen v samé podstatě purismu. Není proto divu, že, jak poznamenáno, i ti puristé, kteří se estetickému hodnocení v jazyce brání, sami mimoděk v praxi esteticky hodnotí. Tak dr. Haller v referátu o Nevalově *Kronice z konce tisíciletí* (Naše řeč 14, str. 157) praví: „Autor nedovede rozlišovati výrazy dobré a jedné od pleb nanesených do jazyka rozličnými jeho kaziteli; nedovede rozeznávat živý a přirozený úzus od prázdných a papírových strojeností...“ Rovněž v studii *Dle, vedle, podél* (Naše řeč 14, str. 166) je věta: „Domnívám se, že papírovost je velká chyba a že slovo, je-li papírové, nemůže nebýt chybné.“ Odlišuje-li Haller výrazy „dobré a jedné“ od „prázdných a papírových strojeností“ tak, že tyto zavrhuje, kdežto ony chválí, vkládá do svého rozlišování odstín estetického hodnocení lexikálních oblastí. Při objektivním třídění by bylo možno jenom konstatovat, že některá slova jsou charakteristická pro slovní zásobu řeči mluvené (určené k projevu písemnému), jiná pro slovní zásobu řeči mluvené (určené k projevu ústnímu).⁶⁾ První druh slov jsou ta, která Haller nazývá „papírovými“, druhý pak ta, kterým říká „jadrná“. Náležité hodnocení každé z těchto lexikálních oblastí může být jen funkční, to znamená, že se může dít jenom v konkrétních případech užití, pokaždé vzhledem k účelu vyjádření. — Ještě příkaznější případ estetického hodnocení sledáváme u Hallera v Jazykovém rádcí Melantricha (č. 1, str. 4); Haller odsuzuje na tomto místě slovo „dofliti“, uvádí náhrady za ně a uzavírá: „Je vidět z těchto náhrad úplně jasně, že není třeba zamořovat český text tímto šeredným slovem.“ Záporné estetické hodnocení je tu dáno nezastřeně.

Avšak i při konkrétním tříbení jazyka projevuje se u Hallera estetické zaměření, tak například když v uvedeném rádcí (č. 1, str. 6) kritizuje

⁶⁾ O ústním a psaném projevu jakožto funkčních útvarcích jazykových srov. tezi o funkcích jazyka předloženou Pražským lingvistickým kroužkem k diskusi I. sjezdu slovan-ských filologů v Praze r. 1929.

a zamítá sloveso „přehnatí“ v přeneseném smyslu tímto způsobem: „Sloveso přehnatí známe všichni z pohádky o pastýři, který žene ovečky přes lávku. Až je přežene, bude povídat dál. Jako děti jsme tomu velmi dobře rozuměli, neboť sloveso přehnatí mělo pro nás jenom jediný svůj a správný význam. Ale dnes v duchu nové německé češtiny bychom výraz přehnatí ovce asi chápali ve smyslu německého *übertreiben*: přepnouti, zvětšiti, přemrštiti, nadsaditi. V tom duchu je napsána věta: Scéna svlékačů, kterou Kohout přehnal do vulgárnosti, patrně také přes nějakou lávku.“ Tato argumentace je docela estetická. Má-li sloveso „přehnatí“ v češtině dva významy, jsou tyto významy v řeči sdělovací zřetelně odděleny, nevyvolávají se navzájem a neprolínají se; to je případ, který nastává u mnohých slov. V básnictví se však může této dvojitosti významu využít k zvláštnímu druhu významové aktualizace, a to tak, že se stylistickými prostředky způsobí současné vystoupení obou významů dvojjazyčného slova. Je známo, že dvojjazyčností slov hojně užívá poezie orientální; také moderní básnictví od dob symbolismu často pracuje s homonymi. Uvedeme dva příklady, jeden z veršů Březinových, druhý Seifertův. V Březinově větě „A dusot černých dní, jež slyším z dálky cválat“ znamená slovo „černý“ současné barvu ve vztahu k slovům „dusot“, „cválat“ (implikovaný význam „tůň“) i ráz duševního rozpoložení vzhledem k slovu „den“ (černé dni — smutné dni): je zde využito současného zaznění významu původního i přeneseného. V Seifertových verších

Kohoutek někdy kokrhá a někdy spouští
kdož chtěl svádět byli svedeni
A jako svého času vedl Mojžíš židy pouští
my máme elektrické vedení

je rovněž hra s dvojjazyčností, avšak založená na ustálené, lexikální dvojjazyčnosti obsažené ve slovech „kohoutek“, „vedení“, nikoli na dvojjazyčnosti dané kontextem, jako je tomu u Březiny. Postavíme-li vedle těchto citátů Hallerovu kritiku slova „přehnatí“, vysvitne, že to, čeho oba básníci dosahovali implicitními slohovými prostředky (Březina protínáním základního a přeneseného významového plánu — „přehající čas: cválající koně“ — v jediném slově, Seifert zeugmatem „kohoutek kokrhá a spouští“), provádí Haller explicitně, prostou dvojnásobnou juxtapozicí obojího, základního i přeneseného, významu slova. Právě-li: „Výraz přehnatí ovce bychom chápali ve významu německého *übertreiben*“, je dán základní význam kontextem, přenesený německým ekvivalentem; a dodává-li k citátu „Kohout přehnal scénu“ poznámku „patrně také přes nějakou lávku“, je přenesený význam obsažen v citátu, původní v Hallerově glose. V obou případech je navozena významová dvojitost, která by jinak citěna nebyla. Postup je sice primitivní, ale zřejmě estetický.

42

Estetické hodnocení se uplatňuje, jak je zřejmé, nezbytně při tříbení jazyka a ti puristé, kteří popírají jeho oprávněnost, soudí bezděky vlastní praxí. Bez estetického zřetele je nemožná i jakákoli jiná forma kultury spisovného jazyka, byť účelnější než purismus. To však neznamená, že by ten, kdo kulturu jazyka provádí, měl právo soudit jazyk podle svého osobního vkusu, jak činí s oblibou právě puristé. Takový zásah do vývoje jazyka spisovného je účinný a účelý jen v dobách, kdy se vědomé estetické hodnocení jeví stávajícím sociálním faktem, jak tomu bylo například ve Francii v 17. století. V dobách jiných, jako je právě naše, má estetický zřetel spíš jen regulativní význam pro kulturu jazyka: ten, kdo kulturu jazyka provádí, musí dbát toho, aby ve jménu jazykové správnosti nevnucoval spisovnému jazyku způsoby vyjadřování, které by porušovaly estetický kánon (soubor norem) daný v jazyce implicitně, avšak objektivně; zásahy nedbající estetických norem vývoje jazyka spíš brzdí než podporují. Je proto třeba, aby estetický kánon, který je různý nejen od jazyka k jazyku, ale i v jednotlivých obdobích vývoje téhož spisovného jazyka (nepřehlízíme-li již v této studii k jiným funkcím útvarů, z nichž každá má svůj vlastní estetický kánon), byl vědeckým zkoumáním odhalen a pokud možno přesně určen. Proto má pro nás značný význam otázka, jak se estetické hodnocení uplatňuje při vývoji spisovné normy. Visměně si nejdříve způsobu, jak se rozmnožuje a obnovuje spisovný slovník. Slova, která přicházejí ze slangu, z dialektů nebo i z cizích jazyků, bývají, jak víme z vlastní zkušenosti, často přejímána pro svou novost a neobvyklost, tedy z potřeby aktualizace, při které vždy má značnou úlohu hodnocení estetické. Také slova z jazyka básnického, básnické neologismy, mohou touto cestou vniknout do spisovného jazyka, třebaže i v těchto případech je možné přejetí z důvodů sdělovacích (potřeba nového významového odstínu). Vliv básnického jazyka na jazyk spisovný se však neomezuje jen na slovní výběr: přejímají se například i intonačně syntaktická schémata (klisé) — ta ovšem toliko z důvodů estetických, protože není téměř sdělovací nutnost pro změnu onoho typu větě a intonační stavby, který byl dosud normální. Velmi zajímavé je v této věci svědectví básníka J. Cocteaua v knize *Le secret professionnel* (Paris 1922, str. 36): „Stéphane Mallarmé má nyní vliv na sloh denního tisku, aniž to novináři tuší.“ Na vysvětlení je třeba podotknout, že Mallarmé velmi násilně deformoval francouzskou syntaxi a slovosled, který je ve francouzštině nesrovnatelně více vázan než v češtině, jsa činitelem gramatickým. Přes tuto intenzivnost deformace nebo právě pro ni měl Mallarmé vliv na vývoj spisovné věty.

Vliv estetického hodnocení na vývoj spisovné normy nelze popřít; proto zasluhuje tento problém pozornosti teoretiků. Dosud však nemáme například téměř ani lexikologických studií o tom, které básnické neologismy se ujaly v češtině a za jakých okolností; ojedinělým pokusem zůstal Frintův článek *Rukopisné podvrhy a naše spisovná řeč* (Naše řeč 2).

43

Je také třeba, aby byl prozkoumán sám ráz a dosah estetického hodnocení ve spisovném jazyce. Estetické hodnocení se zde totiž zakládá — jako všude, kde se neopírá o uměleckou strukturu — na jistých obecně platných normách. V umění, i básnickém, hodnotí se každá složka ve svém vztahu k struktuře: otázka při hodnocení zní, jakým způsobem a do jaké míry vyplňuje dotyčná složka funkci, která jí v daném strukturním celku připadá; měřítko je dáno kontextem jisté struktury a nemá platnosti pro jakýkoli jiný kontext. Důkazem toho je ta okolnost, že některá složka sama o sobě může být poctována i jako hodnota negativní vzhledem k příslušné estetické normě, uplatňuje-li se silně její deformativní ráz, ale vzhledem k dané struktuře je hodnocena kladně jako její podstatná součást právě pro tento deformativní ráz. Mimo básnictví, v jazyce spisovném (a v jazyce vůbec), estetické struktury není. Je zde však soubor jistých estetických norem, z nichž každá platí pro jistou jazykovou složku samostatně. Tento soubor, kánon, je stálý jen v jisté době a v jistém jazykovém prostředí, tak například estetický kánon jazyka spisovného je jiný než slangu. Bylo by proto třeba popsat a charakterizovat estetický kánon dnešního spisovného jazyka i prozkoumat vývoj tohoto kánonu v minulosti. Je ovšem předmět zřejmé, že tento vývoj není bez souvislosti s proměnami struktury v umění básnickém. Odhalení a prozkoumání estetického kánonu působícího v jistém spisovném jazyce mělo by nejen důležitost teoretickou jako součást jeho dějin a jeho charakteristiky, nýbrž také, jak již bylo řečeno, význam praktický pro jeho kulturu.

Vrátíme se nyní k hlavnímu předmětu své studie a pokusíme se vyvodit závěry z toho, co bylo výše řečeno o poměru mezi jazykem spisovným a básnickým.

Básnický jazyk je, jak bylo ukázáno, jiný jazykový útvar s jinou funkcí než jazyk spisovný. Je proto stejně neoprávněné prohlašovat básnický bez výhrady za tvůrce jazyka spisovného, jako činit je odpovědnými za stav spisovného jazyka. Tím ovšem se neopírá ani možnost využívat básnictví jako materiálu při vědeckém popisu normy spisovného jazyka (srov. str. 36), ani skutečnost, že se vývoj spisovné normy neděje bez vlivu básnictví. Deformace spisovné normy patří však k samé podstatě básnického jazyka, a je proto nesprávné žádat, aby se jazyk básnický spisovné normě podřídil. To formuloval zřetelně již r. 1913 Ferdinand Brunot (*L'autorité en matière de langage*, Die neueren Sprachen 20): „Moderní umění, individualistické v své podstatě, nemůže se spokojit vždy a všude obecným jazykem. Zákony, které řídí běžné sdělení myšlenky, nesmějí být — s tyranií napříští již nenesitelnou — ukládány kategoricky básníkovi, který může najít za hranicemi přijatých forem jazyka osobité způsoby intuitivního vyjádření. Na něm je, aby jich užíval podle svého tvůrčího rozhodnutí bez jiných mezí kromě těch, které mu klade inspirace. Veřejné mínění pronese konečný soud.“

44

Je zajímavé srovnat s Brunotovým výrokem projev dr. Hallera z r. 1931 (*Problém jazykové správnosti*, str. 3): „Naši spisovatelé a básníci chtějí při svém tvůrčím úsilí nahrazovat dokonalou znalost jazykového materiálu jakousi imaginární schopností, o níž ani sami v sobě nejsou ani dost upřímně přesvědčeni. Vyhrazují si právo, které nemůže být leč nespravedlivým privilegiem. Taková schopnost, instinkt, inspirace, nebo jak se to nazývá, nemůže existovat sama o sobě; stejně jako onen cit jazykový i ona může být leda konečným výsledkem předcházejícího poznání a bez vědomého opření o hotový materiál jazykový není o nic jistější než jakákoli libovůle jiná.“ Srovnáme-li Brunotův výrok s Hallerovým, je podstatný rozdíl zřejmý bez poznámek. Připomínáme také Jungmannovu kritiku Polákovy *Vznešenosti přírody*, citovanou na jiném místě naší studie (str. 35); zde Jungmann úplně přesně označil jako charakteristický znak mluvy básnické „neobyčejnost“, tj. deformovanost. — Přese vše to, co zde bylo řečeno, není stav spisovné normy bez významu pro básnictví, a to právě proto, že spisovná norma je pozadím, na které je struktura básnického díla promítána, vzhledem ke kterému je poctována jako deformace: struktura básnického díla může se úplně proměnit, je-li dílo po uplynutí jisté doby od svého vzniku promítáno na pozadí změněné spisovné normy.

Vedle vztahu spisovné normy k básnictví existuje i vztah opačný, vztah básnictví ke spisovné normě. O vlivu básnického jazyka na vývoj spisovné normy jsme již promluvíli; zbývá dodat jenom několik poznámek. Především je záhodno připomenout, že básnická aktualizace jazykových jevů, jsouc samostatná, nemůže mít za účel tvoření nových sdělovacích prostředků (jak se domnívá Vossler a jeho škola). Přejde-li cokoliv z jazyka básnického do spisovného, stane se to stejným přejetím, jako když jazyk spisovný přejme něco z kteréhokoli jiného jazykového prostředí; dokonce i motivace přejetí může být táž: také přejetí z jazyka básnického může se stát z důvodů mimoestetických, tj. sdělovacích, a naopak motivace přejímání z jiných funkčních jazyků, například ze slangu, může být estetická. Přejímání z jazyka básnického děje se mimo záměr básníků. Tak například básnické neologismy vznikají jako novotvary esteticky záměrné a jejich podstatným znakem je neočekávanost, neobvyklost a jedinečnost. Neologismy tvořené za účelem sdělovacím směřují naopak k běžnosti derivace a k snadné zařaditelnosti do některé lexikální kategorie; těmito vlastnostmi je podmíněna jejich obecná užitelnost. Kdyby však básnické neologismy byly tvořeny vzhledem ke obecné užitelnosti, byla by tím ohrožena jejich estetická funkce; proto bývají zpravidla tvořeny neobvykle, se značným násilím na jazyce po stránce tvarové i významové. Není tedy správné hodnotit básnické neologismy podle téhož měřítka jako neologismy spisovné, jako činí například dr. Haller (*Problém jazykové správnosti*, str. 14): „Zásady, kterých je nutno se držet při tvoření nových slov, platí sice především o terminologii odborné (lékařské, technické),

45

Pod křídly, podepsaný šifrou J. L. Recenzent konstatuje, že autorka užívá zvláštních adjektiv a adverbíí nebo také obvyklých sice adjektiv a adverbíí, ale zvláštním způsobem (např. okličná pout, nadpodlažní šterbina, úsvitné prorocství, rozléhavé prostranná kuchyně, kostelné zamýšlené pokoje). Správně chápe, že „autorka zúmysla tvoří neobvyklé tvary a neobvyklé vazby, aby podala něco nového a svérázného“. Nesouhlasí však s tímto slohovým postupem, nýbrž namítá: „... autorka se vážně zabývala studiem českého jazyka, ale jednak touha po novotě, jednak touha po výrazu nejstručnějším svedly ji k lečdemus, čeho opravdový milovník jazyka českého nemůže schváliti.“ Nepřijímáme záporné hodnocení ani teoretické stanovisko, z kterého toto hodnocení plyne, avšak musíme uznat, že kritik správně konstatoval záměrnost slohového postupu a že svůj odsudek vyslovil přijatelnou formou. R. 1930 v 14. ročníku byl otištěn referát dr. Hallera o Nezvalově *Kronice z konce tisíciletí*; vybíráme z něho zatím jedinou větu, na ukázkou tónu: „Tedy nikoli neumění, nýbrž nedbalost, povrchnost a ledabylost patrně vedly autora k tomu, že se nepokouší státi se mistrem svého slohového projevu a že se spokojil tím školáckým slopováním, nalepováním a přístipkováním vět, které nikde neproniká pod povrch věcí.“ Srovnání tohoto citátu s předchozím mluvím zřetelně vzhledem k tónu obojí kritiky. Co se tkne věcné správnosti Hallerova referátu, budeme se jím obrátit podrobněji jako typickým reprezentantem kritické praxe Naší řeči z poslední doby. Podáme ovšem i tak jen drobné ukázky, protože podrobný rozbor samotné této kritiky, nepřehlídíme-li ani k materiálu poskytnutému článkem o básnickém slohu Neumannově (15. roč.) i jinými kritikami původních básnických děl a překladů v posledních ročnících, zabral by mnoho místa bez valného užítku.⁹⁾ Nepůjde nám zde o otázku teoretického stanoviska, neboť ta byla již probrána, nýbrž jen o prozkoumání konkrétní věcné správnosti referátu.

Všimneme si zejména, jak se v Hallerově kritice jeví lexikální a sémantičká stránka Nezvalova románu; příležitostně se také zmíníme o stránce syntaktické. Začneme Hallerovými opravami germanismů. Jako germanismus vytýká Haller obrat s *prehnanou mimikou* a navrhuje s *prepjatou*, s *přemrštěnou*. Kontext, z kterého je obrat vyznat (a který není u Hallera

⁹⁾ Jako příklad z doby zcela poslední lze uvést Sedlákovu *Glosu k románu M. Pujmanové* roč. 16, 1932, str. 104 n.). Tento referát je založen na předpokladu, že lexikální výběr v románovém díle má být stejnorodý, a to ze slovníka spisovného; protestuje se proti nespisovným slovům užíváním „samožejně“ a „bez uvozovek“, neboť kritik je ochoten připustit slova se spisovnými nesourodá jen tehdy, je-li jich užito „dokumentárně“, k charakteristice prostředí, osob atd. Veden touto zásadou dochází Sedlák k zvláštním úsudkům; tak např. zamítá slova *pant, forel, šace, abstaaj*, ale připouští slovo *prich*, protože autorka užila tohoto německého slova „na místě, kde žena Heglova, rodem Němka, jiného výrazu nezná“. Požadavek dokumentarnosti, charakterizačního využití nespisovných slov, tvořil sice součást kánonu v románě tzv. realistickém, ale stává se projevem libovůle kritikovy, měří-li se jím román, jehož sloh směřuje zřejmě ke kon-

uveden, zní: „Usedl k pianu, a improvizuje zticha, uviděl náhle oknem Blaženku, utíkající směrem od městečka, mávajíc sátkem a snažící se mu vyjádřiti něco přehnanou mimikou.“ Zkusíme-li dosadit do tohoto kontextu ekvivalenty navrhané Hallerem, změníme tím význam: slova *přemrštěný, prepjatý* mají významový odstín chřténosti, afektace, avšak o tu zde vůbec nejde. Blaženka přehání svá gesta proto, aby jim dodala sdělovač výraznosti; gesta jsou zde náhradou slov. Kromě toho jsou tato přehnaná gesta projevem vzrušení, protože Blaženka přináší neočekávanou zprávu o konci války; vzrušená gesta však nelze nazvat přemrštěnými, tím méně prepjatými. Podobně nepřipadné jsou Hallerovy ekvivalenty i jinudy. Vytýká se jako germanismus obrat *vyrizovati si záležitosť* a navrhuje se ekvivalenty *věci, potřeby*. Kontext však zní: „V elektrických vlačích bez kouře byly pohyblivé stěny na regulování velikosti kupé a kromě automatů na potraviny a nápoje byly tam přístroje na bezdrátovou telefonii, jimiž si cestující vyřizovali své záležitosti.“ Ekvivalent *věci* je neurčitější než původní slovo, ekvivalent druhý dokonce sugeruje vulgární dvojsmysl. Jako germanismus je také odsuzován obrat *prvotřídní látka* a navrhuje se za něj *výtečná, velmi dobrá*. Avšak tento obrat je vyznat z promluvy starého krejčího: „Je to pevná, prvotřídní látka, kterou neroztrháte.“ Slovo *prvotřídní* má zde funkci technického termínu sloužícího k jazykové charakteristice osoby. Ekvivalenty by tento odstín setřely.

Již na těchto opravách je vidět, že Hallerova kritika zasahuje ve jmenou jazykové správnosti do samé stavby básnického díla. Ještě zřetelněji se tato tendence uplatňuje tam, kde Haller opravuje básnický obraz, zamítá neologismus, odsuzuje nekvalitní lexikální výběr básníkův, vytýká opakování slov, zkrátka upírá básníkovi právo na užívání nejvládnějších prostředků básnických. Při Hallerově názoru na básnickou tvorbu (viz citát na str. 45) je takový postup subjektivně pochopitelný, byť nebyl objektivně oprávněný. Haller měl by však hledět, aby se při uplatňování svého stanoviska uvaroval omylu, kterými jeho nesprávnost příliš nápadně dokumentuje. Takovým omylem je například zamítnutí obrazu *chřestila voňavkami a hedvábím* jako „nesmyslného zeugmatu“. Jde tu prostě o to, že slovo *chřestila* je k jednomu z obou substantiv v poměru

frontaci slovníku spisovného s lexikálními prvky z nižších jazykových prostředí (z řeči hovorové, ze slangu atd.). Libovůle stává se nápadnou, nedovede-li Sedlák své odsudky zdůvodnit jinak než taktó: „Myslím, že řeč spisovná nemá nijak pomáhat k rozšíření takových slov (jako *pant*) bez zvláštních důvodů výrazových a uměleckých“; nebo: „Nikdo nemůže a také nesmí upírat jazykové kritice právo klásti meze takovému ozdobování jazyka. Zde nejde už jen (!) o otázky jazykové správnosti, zde je opravdu aktuální otázka jazykové čistoty.“ Co se týče „samožejně“ při uvádění nespisovných slov, nad kterou se Sedlák pozastavuje, nasvědčuje právě toto zastření lexikálních předělů (např. vynecháváním obvyklých uvozek při slově nespisovném) tendenci ke zdůraznění nesourodosti lexika: kontrasty mezi nesourodými lexikálními prostředky se zesilují ztřeštěným prolínáním.

metaforickým (chřestila voňavkami), kdežto k druhému se vztahuje svým základním významem. Využití dvojjvýznamnosti založené na současném zaznění významu původního i přeneseného je, jak jsme ukázali, typický slohový postup Březinův; i prostředek, kterým se dvojjvýznamnost dosahuje, bývá občas u Březiny týž jako v citované větě Nezvalově (zeugma). Platí výtka Hallerova vědomě i Březinovi? Na jiném místě charakterizuje Haller vazbu *vdechující vadnoucí listy* jako „nepromyšlenou metonymií“, která má původ v „stylistické ležérnosti“ básníkově. Nepromyšleným zdá se mu tento obraz patrně pro svůj eliptický ráz (bezprostřední konfrontace významů *vdechovati a listy* bez prostředku jejího členu *vůně*). Byl by však omezil své tvrzení o stylistické ležérnosti básníkově, kdyby si byl všiml zvukové shody mezi participiem a adjektivem, které po něm bezprostředně následuje: *vdechující vadnoucí* (vd-u-ic- : v-d-oucí), neboť při opětování tak výrazné je těžko tvrdit, že básník vybíral a řadil svá slova „ležérně“. Vzhledem k eliptickému rázu tohoto slovního spojení připomínáme Nerudovy slohové zkratky, jako *vrata zimně pozamčena* (tj. pozamykána jako v zimě) nebo *zlo — dobro, démon — báh jej žilobně probíhá* (tj. probíhá jim jako krev žilami). Konečně možno vzpomenout i na film, pro který takové „nepromyšlené“ metonymie jsou jedním z důležitých prostředků (např. obraz rozhoupání zvonu, kontextem nikterak nepodmíněný, ale znamenající zvuk zvonů).

Vzpomínka na film mohla však Hallerovi ušetřit i mnoho jiných závažných omylů ve věcech básnického jazyka Nezvalova. Myslím zejména na výtky, které činí významové a syntaktické stavbě Nezvalovy věty. Počnu příkladem: „Viděl pluhu rolník, praskajících bičem a vyplašujících hejna koroptví, jež vypečené dozlatova a vonící před prvním soustem rozkrajovala matka v kuchyni na podnose.“ K této větě se vztahuje Hallerova výtka, že „také zde dosahuje stylistická ležérnost autora... hranic směnšnosti“. Nejde však ani zde o ležérnost, nýbrž o záměrný způsob kompoziční výstavby. Ve filmové technice se takový postup nazývá prolutím. Je to zastřený přechod od tématu k tématu, tematický přesun, který se ve filmu děje tak, že část obrazu potrvá a odvrátí divákovu pozornost od proměny částí ostatních; touto proměnou se přesune téma a vlivem nového tématu nabude pak nového významu i ta část obrazu, která přeměnu přetrvala. Tak například první téma je: bojiště za bodákového útoku, je vidět vojáka, který se rve s vojákem nepřátelským, přemáhá jej a rdousí; další téma: doly po výbuchu plynů, zachránce klečí nad omámeným horníkem a křísí jej. Tyto obrazy se prolínají; spojením jejich je utvořeno tím, že postavy obou mužů nesejdou při proměně z plátna. Nezměněn zůstane i jejich postoj; jenže nabude v nové souvislosti nového smyslu; gesto rdousení se stane zdviháním bezvládné hlavy omdlelého a přejde v pohlázení. Zecla podobně je tomu v citované větě Nezvalově: vzpomínka na podzimní pole přechází („je prolutá“) ve vzpomínku na scénu v kuchyni.

Děje se zastřený přesun tématu, zprostředkovaný jednak spojitostí větné stavby (obě témata jsou dána v jediném souvětí), jednak významovým přechodem, a to tak, že slovo „koroptve“, objevující se nejprve v kontextu prvního tématu, uvádí zároveň i téma druhé a mění dodatečně vzhledem k němu svůj význam: nejdříve znamená koroptve živé, pak dozlatova upečené. Je tedy v románě týž postup jako ve filmu, jde o sblížení filmového umění s literaturou. Tento zvláštní kompoziční postup je ve shodě s rázem Nezvalovy poezie, neboť i ve verších tohoto básníka dějí se stále přesuny témat, které jsou charakterizovány různými prostředky. V prolínání témat, které jsme charakterizovali rozбором jednoho příkladu, bylo by možno, kdybychom materiál rozšířili, najít i vysvětlení a zdůvodnění všech syntaktických zvláštností Nezvalovy věty (zejména hromadění vět relativních), pro které Haller nezná jiné motivace kromě utkvělé představy o básníkově nedbalosti. Je ovšem jasné, že prolínání témat může být — jako každý jiný tvárný prostředek — hodnoceno také záporně. Avšak ani záporná kritika nemá právo nerozpoznat záměrnost od nedbalosti.

Po této odbočce vrátíme se k výtčám, které činí Haller lexikální a sémantičká stránka Nezvalova románu. Zajímavé jsou některé z těch, kterými stihá básníkův slovní výběr. Vytýká například sloveso „míjeti“, jehož prý básník „napořád užívá způsobem nepřirozeným“. Je nutno odpovědět, že „nepřirozené“ užívání slov je jeden ze specifických znaků řeči básnické vůbec: každý výrazně aktualizovaný básnický tropus je užití slova ve významu krajně „nepřirozeném“. Přihlédneme-li však k dokladům, které Haller o slovese „míjeti“ uvádí, objeví se nám věc ještě v jiném světle; tak například hned první doklad „automobily míjející podél domů“ nám ukáže, že jde o věc než o nahodilé užití „zamilovaného slova“. Uvedeme celou větu, z které je doklad vyznat: „Za skleněnými tabulemi, jež dodávaly kavárnám vzhledu akvária, bylo viděti červenobílé květiny.“ Větný člen, v kterém se nachází sloveso „míjeti“, má trojnásobné opakování hlásky *m* (automobily — míjející — domů). To by mohla být i pouhá náhoda, kdyby celý text a také věta, z které je doklad vyznat, neprojevovaly sklon k zvukovému spodobování slov spjatých gramatickým vztahem nebo významovým kontextem. Uvedeme z citované věty dvě nejnápadnější zvukové shody: „kavárnám — akvária“ (*k-vár- : akvar-*) a „verandách — červenobílé“ (*ver-n- : erv-n-*), které lze sotva nazvat nahodilými. Je zřejmé, že užití slova „míjeti“ je zde podmíněno zvukovou organizací textu.¹⁰⁾

Ještě mnoho míst, která vyzývají k poznámce nebo k námitkám, našlo

¹⁰⁾ Také St. K. Neumannovi vytýká Haller (Naše řeč 15, str. 150), že velmi často užívá slovesa „míjeti“, které je „živé řeči cizí“ — a opět hned první doklad, kterým svou výtku doprovází, obsahuje toto sloveso jako část eufonického útvaru: „míjeji mimo nás milióny“ (výrazná aliterace).

by se v kritice Hallerově. Nám však, jak jsme již poznamenali, nešlo o její podrobný rozbor, nýbrž jen o ukázkou poměru dnešní Naší řeči k básnickému jazyku. Referát o Nezvalovi není v tomto časopise ojedinelý. I Hallerova studie o básnickém slohu St. K. Neumanna a některé referáty jiné mají stejnou úroveň; je ovšem třeba podotknout, že ne všechny kritiky, které vzbuzují pochybnost o věcné správnosti svých výkladů, pocházejí od Hallera. Kdybychom však provedli celkový rozbor všech, nezměnil by se podstatně obraz, který jsme se pokusili nastínit. Vysvitlo by snad jen ještě názorněji, že směr jazykové kritiky básnického díla, který byl v posledních ročnících Naší řeči vyhrazen v paradox, je v rozporu se stavem současné vědy a zakládá se na nepochopení podstaty básnictví a funkce básnického jazyka.

Spisovná čeština a jazyková kultura, 1932

BÁSNIČKÉ POJMENOVÁNÍ A ESTETICKÁ FUNKCE JAZYKA

I

Úkolem úvahy, kterou podáváme, je rozlišit pojmenování básnické od ostatních. Rozumíme jim každé pojmenování vyskytující se v textu s převládající funkcí estetickou, tedy netoliko pojmenování obrazné. Přesahuje obrazné pojmenování nezdědka meze poezie, vyskytující se i v řeči sdělovací, a to nejen v podobě obrazů ustrnulých, ale i jako obraz nově tvořený (tak např. obrazy emocionální), a z druhé strany pak není každé básnické pojmenování obrazné: existují dokonce básnické školy omezující užití obrazu na minimum.

Jaká je tedy charakteristická vlastnost básnického pojmenování, netvoří-li jeho podstatu charakter obrazový? Častokrát bylo poukázáno k tomu, že specifická vlastnost básnického jazyka nezáleží v jeho „plastičnosti“: básnický projev nemusí vůbec mříti k vyvolání názorné představy. Stejně chybné by bylo uváděti „novost“ jako podstatnou vlastnost básnického pojmenování, vyskytují-li se často básníci i celé básnické školy užívající s oblibou pojmenování tradičních, někdy „poetických“, často však i takových, která náležejí k slovníku běžného jazyka.

Specifickou vlastnost básnického pojmenování musíme tedy teprve hledat; východiskem zkoumání učiníme si kterýkoli obrat, dávající přednost takovému, který pro neurčitost svého významového zabarvení může být chápán i jako součást projevu sdělovacího i jako úryvek textu básnického. Taková je např. věta „Blíží se soumrak“, kterou samovolně vnímáme jako sdělení, ale kterou při změně významového zaměření můžeme zcela snadno vykládat jako básnický citát vzatý z imaginárního textu. V každém z obou případů uplatní se jiný významový aspekt. Bude-li věta považována za sdělení, soustředí se pozornost vnímatelova na vztah mezi pojmenováním a miněnou skutečností. Může se přihodit, že vznikne pochybnost o jeho dokumentární hodnotě; zeptáme se pak: smráká se skutečně?, či je toto tvrzení mylné, popřípadě lživé?, nebo jde o příklad z gramatiky postrádající vztah k aktuální věcné situaci? atd. Odpověď na tyto otázky — jež mohou být formulovány i jinak, popřípadě zůstat nevysoveny — rozhodne o dosahu sdělení pro případné jednání. Náš poměr k uvedené výpovědi se však úplně změnil ve chvíli, kdy bude pojímána jako básnický citát. Ihned se stane středem pozornosti její vztah k okolnímu kontextu,