



© Hana Mukářovská, 1985

[I]

V říjnu 1925 promluvil při veřejném zasedání Institutu v Paříži abbé Henri Bremond řeč o „čisté poezii“ (poésie pure). Pojem, který je vyjádřen názvem přednášky, vytvořili básníci symbolisté a jejich předchůdci (Poe, Baudelaire), kteří se snažili, byť leckdy i jiným slovem než „čistá poezie“, vyjádřití myšlenku, že podstata poezie (a umění vůbec) spočívá jinde než v složkách básně, které lze pochopit a formulovat rozumově.^{1/} Bremond ve své přednášce rovněž dokazuje iracionálnost poezie a kromě toho razí pro vlastní podstatu poezie nový termín „le courant“, jehož míníme užití za východisko svého pojednání. Především je však důležité stručně shrnouti názory v oné přednášce obsažené. Nejprve zachází Bremond hluboko do minulosti, aby ukázal, že iracionálnost poezie byla pochopena již dávno. Našel si v Rapinových Úvahách o Aristotelově Poetice (XVII. století) toto místo:

„Jsou ještě v poezii“ — kromě znaků poetické krásy vypočtených Aristotelem — „jisté věci nevyslovitelné a nevysvětlitel-

H. Bremond: „Le courant“ 9

telné. Ty věci jsou jakoby tajemství (mystères) poezie. Není pravidel, kterými by bylo lze vysvětliti tyto tajemné půvaby, toto nezachytitelné kouzlo a všechny ty skryté krásy poezie, které dojmají srdce.“

Bremond k tomu dodává: „Dnes již nepravíme: v básni jsou živá líčení, vznesené city, je tam to i ono a kromě toho cosi nevyslovitelného, nýbrž říkáme: je tam především a zejména cosi nevyslovitelného, co je ovšem těsně spojeno s tím i oním.^{2/} Vlastní poetická podstata každé básně spočívá v přítomnosti, záření, předpodstatňujícím a *sjednocujícím* působení tajemné skutečnosti (réalité), kterou nazýváme čistou poezií.“

Důkazy:

1/ K tomu, abychom ucitili působení poezie, není třeba znát básně celé, ani je-li krátká. Stačí tři čtyři verše, ba stačí i zlomek jediného verše, neobsahující ani věty smyslem ukončené, například *Primum Graius homo ... Ibant obscuri ...* Krása verše nezávisí na tom, co přijde po něm; slavný Ronsardův sonet věnovaný Heleně mohl by vyústit v kázání, aniž tím utrpí krása jeho prvních veršů. Proto čtouce

poezii zastavujeme se u jednotlivých veršů, od prózy však žádáme: „Ad eventum festina.“

2/ K porozumění básni není ani vždy třeba pochopiti její smysl. I selka může se rozechvíti poezií latinských žalmů, dokonce i tehdy, nejsou-li ani zpívány;^{3/} mnohemu dítěti se zalíbí první Ekloga (Vergiliova) dříve, než jí rozumí. Nevíme, jaký smysl mají některé z písní Shakespeareových, které jsou přesto krásné. O jistých básních Burnsových řekl Angellier: „Zdá se, že v nich není nic; jsou zbaveny i nejmenšího obsahu intelektuálního, jsou prázdné. Všechno je pryč: básnické obrazy, myšlenky, barvitost. Chvějí se neviditelným plamenem.“

Lidová poezie miluje nedostatek smyslu (le non-sens). Tak například „křišťálová sloka“: Orléans, Beaugency — Vendôme, Vendôme... neobsahuje „ani stín úsudku“.^{4/}

3/ Někdy záměna jediného slova bez porušení smyslu verše zničí jeho poetický ráz:

Lorsque Maillart, juge d'enfer, menoit
A Montfaulcon Semblençay l'âme rendre...

Nahradíme-li jméno Maillart jménem Dupont, myšlenka neztratí nic, ale poezie zmizí. Nebo ve verši Malherbově

Et les fruits passeront la promesse
des fleurs

stačí změnit singulár předmětu v plurál:

Et les fruits passeront les promesses
des fleurs

a „váza je rozbita“. Jaký je ostatně smysl tohoto verše? Velmi prostý: *žeň bude dobrá*; tak prostý, že nelze pochopit, odkud pramení jeho poetičnost.^{5/}

Nesouvisí-li tedy poezie se smyslem verše, jsou „nečisté“ (nikoli skutečně, nýbrž vzhledem k „čisté“ poezii) všechny složky básně, které se obracejí k našim povrchovým schopnostem: rozumu, obraznosti a senzibilitě, všechno, co básník chtěl vyjádřit a vyjádřil, všechno, co nám sugeruje, všechno, co je možno zachytit rozbořem gramatickým nebo filozofickým. Je tedy „nečistý“ námět a obsah básně, ale také smysl každé věty, logické spojení myšlenek, postup vypravování, ba i city přímo vyjádřené. Poučovat, vyprávět, líčit, rozechvět, rozslzet — to vše dovede i próza. Mohlo by se

tedy zdát, že poezie spočívá ve formě, ve zvuku, v „hudbě slov“. Avšak i tento názor Bremond odmítá. Rozchází se v té věci se symbolisty, zejména s jedním z nich, který je mu zvláště blízký, Paulem Valérym. Valéry (v knize esejí Variété) míní totiž, že „výraz se stane poetickým, verš poezií, jakmile jemná a trpělivá technika, podporovaná ostatně šťastnými náhodami, zachytí hudební možnosti jazyka“. Není-li však poezie nic než hudba — namítá Bremond — je to hudba velmi chudičká. Ostatně není každá slovní hudba poezií: Bossuet se vyrovná hudebností Hugovi, d'Ablancourt, pouhý překladatel, měl sloh velmi hudební. Kdyby tedy měla být poezie definována jakožto „slovní hudba“, bylo by třeba zcela zvrátit obvyklé hodnocení básníků a postavit například Delilla výše než Vignyho. Jsou nesmrtelné verše, které „mají hudby zrovna tolik, co jí vyžadují prozodická pravidla“.

Bremond ovšem uznává hudbu slovní za podstatnou složku poezie, není pro něho „nečistá“ jako složky obsahové, ale nechce ji uznat za podstatu a základ poe-

zie, nýbrž toliko za prostředek, jímž nám básník sděluje svou „básnickou zkušenost“ (expérience poétique). „Vzdáváme se těmto prchavým vibracím. . . ne proto, abychom okoušeli libosti, kterou poskytují, nýbrž proto, abychom přijali tajemné fluidum, které přenášejí: jsou to prostí vodiči (simples conducteurs — termín elektrotechnický), více nebo méně cenní a zvuční, nebo spíše vodiči, kterým dodává zvučnosti a prchavé skvělosti proud, jenž jimi prochází.“ Jsou v próze pouhou harmonií, stává se slovní hudba pravým kouzlem (incantation), jakmile se jí zmocní básník. Je to jakási nákaza, jakési záření (contagion, ou rayonnement), pomocí kterého přijímáme od básníka nikoli především myšlenky a city, nýbrž celkový duševní stav, který jej učinil básníkem. Poezie nerozlišuje (jako činí próza), nýbrž naopak uklidňuje, zastavuje povrchové schopnosti, rozum, obraznost a cit. Zve nás tedy poezie ke klidu, v němž se „necháváme utvářet, ale aktivně, kýmsi větším a lepším než jsme my“. A tak poezie jako i ostatní umění „směřuje k modlitbě“, totiž k stavu mystickému.

Názory Bremondovy, které jsme stručně shrnuli, vzbudily značný rozruch a namnoze odpor, který nebyl bez důvodu. Bremondova teorie (lze-li tak říci) má totiž dva body vratké. První z nich je radikální vyloučení obsahové (myšlenkové, představové, citové) stránky z poezie; důrazně (byť ne právě bystře) mu to vytkl Paul Souday řka, že „podle něho (Bremonda) je třeba vyhnat z poezie jakékoli myšlenky, city a obrazy“. Bylo by lze říci tuto námitku lépe. Uznáváme sice s Bremondem, že podstata poezie nespočívá v stránce obsahové; nevěříme, jako kdysi Boileau, v estetickou cenu námětu (rozdíl mezi grands genres a petits genres); víme, že lze napsat velmi špatnou lyriku o velmi hodnotných myšlenkách filozofických; neshledáváme pražádného rozdílu v hodnotě mezi básníky například vizuálními a auditivními pro rozdílný ráz jejich představ; neměříme estetickou hodnotu básně podle citu, který vyjadřuje. Ale zcela stejně je tomu i se stránkou formální; mohou-li v rukou básníkových i všední, ba docela vulgární slova zazářit poezií, nelze věřit v absolutní krásu slov; není

krásného rytmu, nýbrž je jen rytmus v daném případě vhodný nebo nevhodný; pokud se týče celkové kompozice básně, kterou lze vystopovat logickým rozbořením, může být jednotná nebo zpřelámaná, vhodná nebo nevhodná, ale krásu básně netvoří;^{6/} (o zvukové, hudební stránce konečně to ukázal Bremond sám srovnáním Delilla a Vignyho). Takto formulované námitky Bremond, bystrý dialektik, ihned konceduje: „Srovnal-li jsem s proudem elektrickým tajemnou sílu, která dodává všedním slovům toho nedefinovatelného rázu, jež nazýváme poetickým, tu duchové i nejméně bystrí snad pochopili ihned, že taková síla se nechvěje v prázdnotě. Je nezbytné, aby se přichycovala jistých složek, aby probíhala, pronikala jistým prostředím, myšlenkami, obrazy, city, jež „poetizuje“, lze-li tak říci“ (spis *La poésie pure*, str. 44). Po tomto přiznání je — tak se aspoň domníváme — stav otázky jiný. Je jím konstatováno, že poměr proudu poetického je týž k obsahu i k formě. Ani obsah ani forma (tedy ani „hudba verše“) jej netvoří, nýbrž i obsah i forma jsou jeho „vodiči“.

Tak padá výtka prázdného formalismu. Avšak závažnější je druhá slabina Bremondova, tkvějící v metafyzické stránce jeho teorie. Je sice jen slabě a skoro naivně naznačena v přednášce, kterou jsme resumovali, ale zato velmi důkladně (se značným přepychem citátů) rozvedena v spise *Prière et poésie*. Bremond konstatovav totiž, že podstatou poezie není ani obsah ani forma, nýbrž cosi třetího, jakýsi proud, který užívá za vodiče obsahu i formy, pospíchá, aby tento proud prohlásil za tajemnou realitu, nevyslovitelnou a nezachytitelnou. Chápe-li Bremond — jak je pravděpodobno — slovo „réalité“ ve smyslu metafyzickém jako „věc o sobě“, je to ovšem nesprávné, neboť o takové skutečnosti smyslovému vnímání nepřístupné nebylo by možno říci vůbec nic, tedy ani charakterizovat ji jakožto „proud“. Uvidíme, že právě tato zdánlivá metafora praví mnoho o samé podstatě jevů estetických. Bremond si však nevšimá možnosti dalšího vědeckého rozboru tohoto „proudu“, třebaže ji zcela nepopírá,^{7/} nýbrž snaží se jej vyložit metafyzicky — ztotožňuje v podstatě umění a stav mystický — při-

mým zasáhnutím božím. O této příbuznosti umění s náboženským mysticismem pojednává kniha *Prière et poésie*, která je sice od základů pochybena, ale mohla by přesto svou bohatou dokumentací užitečně posloužit kritickému vyšetření poměru mezi náboženstvím a uměním. Avšak o to naší studii nejde. Nechceme sledovat — ani kriticky — Bremonda do oboru metafyziky. Spokojíme se konkrétním jeho zjištěním, že podstatu poezie netvoří ani obsah ani forma, nýbrž cosi třetího, a přijmeme jeho hypotézu, že tato pravá podstata je „proud“, jehož „vodiči“ jsou všechny složky básně. Bude ovšem především třeba objasnit si obsah pojmu „proud“. Hlavní znak jakéhokoli proudu (ve smyslu zcela konkrétním, fyzikálním) je pohyb; mluví-li kdo o proudu vodním, vzduchovém, elektrickém a tak dále, má na mysli pohyb. Pohybů je ovšem mnoho, jde tedy o specifickou diferenci pohybu zvaného proudem. Je jí *jednosměrnost* pohybová: voda, elektřina, vzduch proudí jistým směrem.^{8/} Místo Bremondova slova „proud“ můžeme tedy říci přesněji „jednosměrný po-

hyb“. Vlastní podstatou poezie je jednosměrný pohyb nesený všemi složkami básně. Jinými slovy: básnické dílo je projevem jistého jednosměrného pohybu v mysli básníkově a má za úkol vzbudit obdobný pohyb v mysli čtenářově. Slovem pohyb rozumíme však vnější, viditelnou změnu polohy. Lze tedy mluvit o neviditelném pohybu vnitřním, duševním? Za odpověď na tuto otázku poslouží nám několik citátů. První z nich je vyňat z knihy Jousseho *Études de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs* (str. 4—5):^{9/}

„Bylo by omylem se domnívat, že naše stavy citové nebo představové jsou v své podstatě nehybné a že je třeba přidati k nim něco, aby se staly pohybovými (moteurs). Jinými slovy, není ve vědomí stavů, které by byly pouhým konstatováním; stavy, které jsou konstatováním, jsou doprovázeny pohyby, gesty, a tedy tendencemi; není zapotřebí nic připojovati k stavu vědomí, aby se stal aktivním; naopak když pohyb neprovází bezprostředně citové hnutí nebo představu, je

to proto, že zabráníme uskutečnění pohybu, znemožníme jej. Ale toto znemožnění (inhibition) je zase „činnost motorická“. Je třeba upozornit, že činnost motorická není synonymem pohybu v běžném slova smyslu. Ve stavu nehybnosti je možno vydati zrovna tolik energie jako při pohybu v prostoru; například držíme-li ruku nehybně nataženou, udržujeme-li hlavu ve vzpřímené poloze nepřetržitým skrčením krčních svalů a tak dále. To připomínáme mimochodem, abychom upozornili na všudypřítomnost pohybů; tvoří osnovu, na které (a pomocí které) vědomí rýsuje své ornamenty. Je to tedy pouhá abstrakce, všímáme-li si v některém jevu ideo-motorickém toliko jeho stránky intelektuální bez stránky motorické. Individuum pozorované objektivně jeví se nám jakožto svazek (ensemble) pohybů různě kombinovaných.“

Další citát je vyňat z Janetovy studie *La tension psychologique et ses oscillations* (Dumas, *Traité de psychologie I*, str. 920 n.):

„*Elementární počítky* nejsou nic jiného než prosté reakce odvozené ze základních

funkcí výživy, dýchání, vyměšování, plození.^{10/} ... Nemůžeme pochopit *elementární myšlenky vztahující se k předmětům*, neuvědomíme-li si, že tyto pojmy (notions) povstaly z jistých činností. ... *Vědomí* bude jednoho dne chápáno jako reakce celého organismu na vjemy determinované jeho vlastní činností. Činnosti a tendence k činnostem jsou obsaženy ve všech pojmech a psychologie musí začít zkoumáním těchto tendencí považujíc je nikoli za následek, nýbrž za východisko všech myšlenek a pojmů (idées, notions).“

Myšlenka (v neširším slova smyslu) je jen jistý druh projevu pohybové tendence:

„Obyčejně tendence uskutečňujíc se vyvolá činnost, která pozmění do té míry držení (attitude) a pohyb údů, že tato změna přivodí reakce u jiných lidí, diváků nebo posluchačů. Ale táž tendence může se uskutečnit jiným způsobem, tak totiž, že působí do té míry nepatrně na držení těla a pohyby subjektu, že ostatní lidé přítomní nepoznají ničeho a nemohou reagovati na tuto činnost, která nebyla ani vnímatelná ani vnější. Přesto však byla

dost silná, aby vyvolala v samém subjektu reakce obdobné předešlým: subjekt sám poslouchá svých vlastních slov, odpovídá, zapamatovává si, chváli nebo haní. Tyto reakce subjektu samého na vlastní činnost jsou jevy velmi známé: jsou to jevy vědomí, které se mohou ostatně objevit také při činnostech úplných, vnímatelných i pro ostatní lidi.“^{11/}

Citáty Janetovy řekly nám podrobněji to, co první citát Joussov naznačil úhrnně. Docela podobné je například mínění Paulhanovo („Tendence [k pohybu] předchází [est antérieure] před myšlenkou, vjemem, emocí.“)^{12/} i Bergsonovo, o kterém podává zprávu Thibaudet v *La poésie de Mallarmé*:^{13/}

„Slyšel jsem před několika lety pana Bergsona dokazovati v přednášce proti běžné teorii, že v podstatě (profondément) nemyslíme představami. Odhaloval v myšlence jakýsi pohyb, jakýsi vzmach, podobný životnímu vzmachu (élan vital) z tvořivého vývoje, kdežto představu ukazoval nikoli jakožto příčinu, nýbrž naopak jakožto zastavení a ztuhnutí (congélation) tohoto proudu, jakožto prosto-

rovou podobu, kterou přijímá stává se pro život praktický a společenský představou. Když si vyvoláváme svou myšlenku, abychom ji vysvětlili, rozloží se nám v představy. Ale zkusíme-li zmocniti se jí zblízka, v samém aktu, tu, upneme-li k ní náhle pozornost, můžeme na okamžik pocítiti ten plynulý proud, který probíhá, pocítit jej jakožto opravdovou podstatu, psychologicky dřívější (antérieure) než všechny představy.“

Uvážíme-li, že vedle psychologických a filozofických autorit rázu Bergsonova, Janetova, Paulhanova by bylo možno uvést i celou řadu jiných, zejména Ribotta, který například celou psychologii citu opřel o motorické tendence a jehož jeden citát je obsažen také v pasu Joussově, domníváme se, že si nepočínáme lehkově, přejmeme-li za základ svého dalšího postupu poznatek, že podstata všech duševních jevů je pohybová, motorická. Učiníme-li to, pak není teoretických překážek, abychom za pravou podstatu poezie mohli pokládat „jednosměrný vnitřní pohyb“, který „ztuhl“ (ve smyslu výše citovaného výroku Bergsonova) ve

vnější, a tedy smysly vnímatelné básnické dílo a je všemi jeho složkami znovu indukovan v mysli čtenářově. Jde jenom ještě o přesnější formulaci jeho jednosměrnosti. Jednosměrnost ve vlastním slova smyslu je totiž možná jenom v prostoru; v poezii však jde o pouhé motorické dění vnitřní, které nemá směr. Užijeme proto místo výrazu „jednosměrný pohyb“ označení „motorické dění jednotného rázu“. Formule, které takto nabudeme, — „podstata poezie spočívá v motorickém dění jednotného rázu, které je neseno všemi složkami básnického díla“ — není nic jiného než rozvinutí a přesná formulace Bremondova označení „le courant poétique“. Novum této formule vidíme v tom, že Bremond uživ slova „courant“ přisoudil (ovšem spíše instinktivně než na základě vědomé úvahy) motorickému dění v poezii důležitý znak *jednosměrnosti*, to jest *sjednocenosti*, a zdůraznil tím zároveň aktivnost básnického tvoření. Neboť jiní teoretikové, kteří pokládají za podstatu poezie a umění vůbec dění motorické, chápou toto dění jakožto pasivní motorické reakce na vnější skutečnost. Mínilme

tím zejména Karla Groose, tvůrce známé formule „innere Nachahmung“. Je známo, že Groos pokládá motorické dění za důležitý (byť ne jediný) prvek umění; praví dokonce: „Domnívám se, že specificky estetická vloha předpokládá mocnou motorickou dispozici, že tedy s touto i ona odumírá.“¹⁴ Avšak toto motorické dění chápe jakožto pouhé „vnitřní napodobení“ vnější skutečnosti, napodobení pasivní, bez jakékoli svéprávnosti. Praví o tom: „Když dávám estetickému spoluprožívání toto určité jméno (totiž ‚vnitřní napodobení‘), nechci používat pouze obrazného významu, nýbrž domnívám se, že při plném prožívání působí motorické dění napodobivě.“¹⁵ Je-li do té míry přesvědčen o napodobivé povaze motorického dění v umění, není divu, že mohl sblížit umění s hrou. Avšak ono motorické dění, které se projevuje ve hře, liší se velmi podstatně od motorického dění v umění. Je to nesouvislá řada motorických reakcí, které nemajíce vnitřní zákonitosti zachycují se pasivně vnější skutečnosti. Motorické dění v umění je však řízeno svým vlastním zákonem; *není to nesouvislá řada,*

nýbrž sjednocený proud. Jiný podstatný rozdíl mezi námi a Groosem je ten, že Groos pokládá motorické dění za pouhé „körperliches Teilnehmen“; my však je pokládáme za dění v podstatě *vnitřní*, byť se projevovalo i vnějšími pohyby. Těmito vnějšími pohyby mínilme zejména pohyby mluvidel, které nastávají při čtení básně. Avšak tyto pohyby (a zvuk jimi vyvozený) nejsou podstatou onoho motorického proudu, nýbrž jedním z jeho „vodičů“. Od tohoto samozřejmého faktu je ovšem velmi daleko k teoretickému zúžení všeho estetického dění na pouhou tělesnou účast motorickou. Kam mohou vést Groosovy názory v nejzazších důsledcích, ukázal (nezávisle na Groosovi) Groosův krajan Sievers, když individuální ráz motorického dění u různých básníků vyvozuje nikoli z celkového rozboru jejich děl, nýbrž z jistých pohybů tělesných (například pohybu rukou) vyvolaných vnímáním básnického díla, pokládaje tyto pohyby za rovnocenný ekvivalent motorického dění básníkovy; stírá tak docela jemný a prchavý ráz motorického dění vnitřního a mění je v hrubý vnější

mechanismus. Rovněž Groos pochopil motorické dění v umění jakožto pasivní napodobení vnější skutečnosti opominul úplně aktivnost, která se projevuje velmi zřejmě v uměleckém tvoření a do značné míry i v estetickém vnímání, a zdůraznil toliko tělesnou stránku motorických dějů zmaterializoval umění.

Je ovšem zřejmo, že motorické dění samo, zažívané subjektivně tvůrcem i vnímatelem básnických děl, není přístupno vědeckému rozboru. Musíme se proto obracet k jeho vnějšímu projevu, básnickému dílu, mezi jehož složkami je i stránka zvuková, která obráží pohyby mluvidel. Bude dokonce nutno, abychom vyšli při svém rozboru motorického proudu u jednotlivých básníků od zvukové stránky, která nejzřejměji (byť málo jemně) prozrazuje ráz motorického dění. Nezapomeneme však, že zvukový pohyb, který sledáme, je pouhým vodičem onoho motorického dění vnitřního, k němuž mnohem blíže mají jiné složky básně, například představy a myšlenky v díle vyjádřené, byť ani ony netvořily vlastní jeho podstatu jsouce rovněž pouhými „vodiči“.

Po této kritice názorů Groosových se vrátíme ještě jednou k *sjednocenosti* motorického dění, kterou jsme výše prohlásili za *podstatný* znak poezie. Neboť motorické dění bez dalšího bližšího určení je podstatou duševního života vůbec; například naše představy a myšlenky jsou v podstatě motorické reakce na nárazy vnější skutečnosti (viz výše citát z Janeta). Avšak v životě praktickém (to jest mimo poezii a umění vůbec) je postup myšlenek a představ — a s ním i souvislost motorického dění, které je jejich podkladem — určován vnější skutečností, protože jde o to, abychom se jí přizpůsobili. V umění však je pochod opačný: motorické dění je autonomní, nepřijímá svého zákona zvenčí, nýbrž naopak užívá vnější skutečnosti za pouhého služebníka, „vodiče“, nutí ji, aby přijala jeho vlastní řád, aby se podrobila jeho sjednocenosti; odtud zkreslení vnější skutečnosti, které bývá v uměleckém díle leckdy velmi patrné a násilné. Není však možno rozvinouti tyto názory v tomto pojednání až do úplné zřetelnosti; nám jde nyní o konkrétní rozbor básnického díla a nikoli

o psychologické jevy, kterých je ztělesněním. Omezíme se proto na tento stručný náčrt vyslovující ovšem naději, že se nám podaří v jiné studii rozvésti myšlenku zde zběžně načrtnutou. A obrátíme pozornost ke konkrétním projevům vnitřního motorického dění: pokusíme se srovnáním řeči básnické s řečí nebásnickou, jejímž účelem je sdělování představ, myšlenek, citů a tak dále, ukázat, že i řeč básnická projevuje touž sjednocenost jako motorické dění vnitřní, které je jejím základem.

Vyjdeme od ukázek z básníků a požádáme čtenáře, aby při jejich četbě věnoval méně pozornosti intelektuálnímu jejich obsahu než pohybu, který z nich lze vyčítati:

VRCHLICKÝ

Ó luzní dnové v září,
kdy zladěno vše v klid,
kdy úsměvem vše září,
i myšlénka i cit!

Kdy ve stříbrné síti
svět zrána chycen jest,

namísto listů svítí
na javoru sta hvězd;

kdy v sítině a slati
se shluká ptactva tlum
a nad luka se tratí
ten křídel skřek a šum!

Ó luzní dnové v září,
vás vítám v pohnutí
a dojmy staré září
mi v novém vzplanutí!

Ten váš klid plný něhy,
ten chlad, jímž ztlumen žár,
víc rozchví ňader břehy
než léta ruch a var;

to kouzlo plné smutku,
vzduch plný loučení,
v nich vítězné v svém skutku
mi jása nadšení!

(Antologie z básní Jaroslava Vrchlického,
1875—1892, Píseň v září)

NEUMANN

Ty, sladký září! Jak je modré nebe
nad těmi vrchy, kde se barvy rodí!
Jdu zmaten vzduchem, jenž je plný tebe,
a chtěl bych plouti povětrnou lodí.

Tak zcela nízko nad lesy, jež mění
svou píseň zelení na píseň žlutí;
a v slunci tiše oddatí se snění
o novém jaru, novém zahynutí.

I tak je dobře však na zemi něhy,
jež dovede tak krásně umírati
na chvíli, požár uhašený sněhy,
by znovu vzplála s jarem, jež se vrátí.

(Kniha lesů, vod a strání, Září)

Přečteme-li tyto verše obou básníků obracejíce pozornost k pohybu, který jimi proudí, poznáme i při vnímání zcela povrchním a málo diferencovaném, že pohyb veršů Vrchlického je jaksí prudší, chvatnější než pozvolný pohyb, který v nás „indukují“ verše Neumannovy. Při bedlivější pozornosti najdeme pro pohyb veršů Vrchlického označení „pohybové crescendo“, pro verše Neumannovy „uplývání“.¹⁸ Kdybychom se odvážili o krok dále, podařilo by se nám dokonce stanovit i podíl, který na tomto dvojím rozdílném dojmu má různost zvuková, různost vnějších prostředků (slovníku, gramatických a stylistických forem) i různost obsahová (řád představ, způsob jejich spojování a tak dále). Toho-

to kroku odvážíme se však až v kapitolách dalších. Na tomto místě šlo o pouhé konstatování, že jakýsi pohyb, a to v obou případech jednotný pohyb, — je možno jej vyjádřiti úhrnným označením — cítíme z veršů Vrchlického i Neumannových. Všimněme si nyní běžné, nejběžnější řeči sdělovací, takové, která nemá jiného účelu než vyjádřiti naše myšlenky, city, přání. I ta má nezbytně, jak jsme výše naznačili, svou stránku pohybovou: pohyb mluvidel a všechno motorické dění vnitřní. Avšak všechno tento pohyb nemá ustáleného rázu, neplyne v jednotném proudu, nýbrž je zlomkovitý, a to proto, že je podřízen zřetelům vnějším, slouží sdělování vjemů, představ, myšlenek, citů, přání.

Nejlépe to lze ukázat na pohybu mluvidel. I v každé větě řeči sdělovací nese se tento pohyb jistým směrem. Položíme-li ve větě silně důrazné slovo na konec, tu se všechna slova předchozí k němu hrnou: melodicky i intenzitou výdechu nabude věta rázu crescendového; položíme-li takové silně přízvucné slovo na začátek věty, shledáme, že od něho počínaje

nastane melodický i výdechový pokles a věta nabude rázu *decrescenda*; postavíme-li konečně nejsilněji přízvucné slovo doprostřed věty, shledáme se s pohybem zprvu, až k vrcholnému přízvuku, *crescendovým*, od něho dál pak začne *decrescendo*. To je ovšem jen naznačení velmi schematické; možnosti a odstíny jsou přčetné. Ale všechny tyto druhy motorických schémat zvukových nemají v řeči sdělovací jiného účelu kromě sdělení. Střídání takových schémat ve větách po sobě jdoucích je tedy určováno nutností vyjadřovací a nikoli snad ohledem na to, shodují-li se navzájem do té míry, aby splynula v jednotný proud. Několik příkladů:

Eh, málo platný je to hubování

(A. a V. Mrštíkové, Maryša)

Tato věta má pohybové *decrescendo*, protože začíná (po interjekci) nejpřízvucnějším slovem „málo“. Změníme-li ji v

To hubování je málo platný,

nabude její pohyb rázu *crescendo* — *decrescendo*, protože nejpřízvucnější slovo „málo“ se dostalo doprostřed. Ale

přestavením hlavního přízvuku (ač zůstal na témže slově) nezměnil se toliko zvukový pohyb věty, nýbrž i její význam (vširokém slova smyslu). Neboť v prvním, *decrescendovém* znění vyjadřovala věta unavenou rezignaci, kdežto v druhém, obměněném v pohybové *crescendo* — *decrescendo*, nabude útočného rázu výčitky. Rovněž v souvětí

Radši si popilte, abyste ju dostal z domu
(A. a V. Mrštíkové, Maryša),

které má dvojí *crescendo* (jedno před slovem „popilte“, druhé před slovem „z domu“), změni se sdělovací, významová stránka se změnou zvukového pohybu:

Popilte si radši, abyste ju z domu dostal.

V prvním znění vyjadřuje věta radu, v druhém nabývá významu skoro rozkazovacího. I věta

Jednu knihu už jsem ti dal (a ostatní ti vrátím brzy),

jejíž zvuk má pohybové *crescendo* směrem k poslednímu slovu „dal“, změni svůj význam, řekneme-li *decrescendem*

Dal jsem ti už jednu knihu.

Ačkoli slovo „dal“ je v obou případech melodickým i výdechovým vrcholem věty,

jde v prvním případě o pouhé konstatování faktu, v druhém o jeho kategorické tvrzení.

Vyskytnou-li se tyto citované věty v naší řeči sdělovací, rozhodneme se u každé z nich pro tu zvukovou podobu, které bude zapotřebí k úplnému a jasnému vyjádření myšlenky a citu ji provázejícího; budeme-li například chtít první citovanou větou vyjádřit výčitku, řekneme: „To hubování je málo platné“, a nikoli: „Málo platné je to hubování“. Přitom nebudeme nikterak dbát toho, je-li zvukový pohyb této věty ve shodě s pohybem věty předcházející a následující. Tento zřetel však je rozhodující pro básníka. Neboť básník dbá především toho, aby věta jakožto zvukový útvar byla vhodným vodičem jednotného jeho motorického dění, aby věty za sebou jdoucí splyvaly v jednotný zvukový proud. Na doklad uvedeme několik veršů, v nichž básníci dali přednost strojenému slovosledu, nejsouce k tomu nuceni ani zřeteli významovými ani metrickými, jen proto, aby zachovali ráz svého motorického proudu.

Začněme Nerudou. Motorický proud

se u tohoto básníka vyznačuje jakýmsi náhlým probleskováním, jež se po stránce zvukové projevuje tak, že se přízvukové vrcholy náhlým, ale klouzavě plynulým vyhoupanutím hlasu vznesou do tónové výše, po níž pak nastává melodický spád až do nejbližšího vyhoupanutí. Verš

Přec jen jsem kdysi hlavu sklonil v smutku
(Prosté motivy, Zimní, V)

má takové přízvukové vrcholy čtyři (Přec — kdysi — hlavu — smutku). Ale má také nepřírozený slovosled: předmět před slovesem. Změníme-li tento slovosled v přirozený, neubližíme nikterak metru, nezměníme smysl, a přece verš pokážeme:

Přec jsem jen kdysi sklonil hlavu v smutku.

Pokažen bude proto, že zčásti porušíme ono zvukové „probleskování“. Slovo „hlavu“, dříve silně přízvučné, nyní zvukově zlhostejní a splyne se slovy sousedními.

Jiný verš téhož básníka:

a šepcí s úsměvem si blaženým: „Bůh žehnej kraji!“
(Prosté motivy, Letní, VI)

Probleskující vrcholy jsou přízvučné

slabiky slov „šepcí — s úsměvem — blaženým“ a tak dále. Změníme-li nepřírozený slovosled

a šepcí si s blaženým úsměvem: „Bůh žehnej kraji!“, neporušíme smyslu ani metra.^{17/} Přesto však nabude verš zcela jiného rázu: hou-pavé probleskování přízvukových vrcholů v první větě verše (až k uvozovkám) zmizí; místo něho pronikne stupínkovitě ostré, melodické i výdechové oddělování každé slabiky přízvučné (i přízvuků vedlejších: si, -ným, -vem) od následujících nepřízvučných. To ovšem znamená změnu motorického proudu zvukového.

Jiný verš:

a bujný vrískot jejich přes celičký letí Kanaán

(Balady a romance, Balada o svatbě v Kanaán) I zde se pohupuje zvukový pohyb od vrcholu k vrcholu (bujný — vrískot — přes — Kanaán). Přirozené sestavení slovosledu neporuší zase metra ani smyslu, ale přesto změni verš radikálně. Dá totiž jeho zvukovému proudu motorickému zcela jiný ráz:

a bujný jejich vrískot letí přes celičký Kanaán.

Tento změněný verš není špatný, polámaný, jako tomu bylo v předchozích verších. Má také svůj velmi jasně vyjádřený jednotný zvukový proud. A přece se Neruda přirozenému slovosledu vyhnul, a to proto, že zvukový proud, který v tom případě vzniká, mu nevyhovoval.

Nyní několik příkladů ze Zeyera. O tomto básníku bude v následující kapitole ukázáno, že jeho motorické dění má ráz neustálého jednotvárného vracení se; bude tam rovněž vyloženo, že po stránce zvukové se projevuje tento charakteristický motorický ráz jednotvárnou melodií, která v ustáleném intervalovém stupínku klesá pokaždé od slabiky přízvučné (i vedlejší přízvuky v to počítaje) k následující nepřízvučné. Přitom se tyto slabiky od sebe ostře ve výslovnosti oddělují. Tvoření přízvukových vrcholů věty se ovšem musí Zeyer při tomto rázu motorického proudu vyhýbat. Učinil to například ve verši

že úžas vzbudím lidí budoucích
(Vyšehrad, Libuše)

Změníme-li strojený slovosled tohoto verše v přirozený

že vzbudím úžas lidí budoucích, vznikne (beze změny smyslu a metra) na slově „úžas“ přízvukový vrchol, který k sobě strhne předchozí slovo „vzbudím“ v melodické, výdechové, a tím ovšem i pohybové crescendo. Ráz motorického dění Zeyera se tím poruší.

Týmž způsobem se poruší i verš

jak dar ji vezmi vzácný z ruky mé
(Vyšehrad, Libuše),

změní-li se v

jak vzácný dar ji vezmi z ruky mé,
kde se stane vrcholem slovo „dar“.

Rovněž tak ve verši:

a ruka její zvedne znovu se
(Vyšehrad, Ctirad)

změněném v

a její ruka znovu zvedne se,
kde poruší jednotvárnost pohybovou slova „ruka“ a „zvedne se“.

Těchto několik příkladů ukázalo, doufáme, názorně, že u básníka při tvoření zvukové stránky nerozhodují zřetele sdělovací, nýbrž že mu jde především o zachování a zdůraznění jednotného rázu motorického dění neseného básní. Toto motorické dění není ovšem nesené jen

zvukem básně; zdůraznili jsme již několikrát, že všechny složky básně jsou jeho „vodičí“. Se zřetelem k němu, k jeho jednotnosti, vybírá básník slova, volí gramatické a stylistické prostředky, podřizuje mu i ráz a způsob spojování představ a myšlenek, podřizuje mu i citovou stránku díla. Bylo by příliš obšírné dokazovat to všestranně a úplně; anticipovali bychom tím ostatně jenom obsah příštích kapitol. Spokojíme se proto pouhým poukazem na jedinou složku básně, slova, a na jediného básníka, Nerudu.

Tento básník užíval s oblibou slov „z ulice“;^{18/} jednou je to slovo „zdechnouti“, jindy „vandrovati“, jindy „škytot“, jindy zas „seslička“. Je zřejmé, že například slova „seslička“ neužil pro jeho zvukovou libost, rovněž však nezvolil ho pro pojmovou přesnost; vždyť slovo „židlička“ vyjadřuje přesně týž pojem. A přece se nehodí do dotyčného verše:

Znal jsem ji ještě tak maličkou.

Viděl, jak s dětskou svou sesličkou

ku oknu pracně se táhla.

(Prosté motivy, Zimní, II)

Řekneme-li: „viděl, jak s dětskou svou

židličkou...“, pozbude verš nerudovského rázu, vybledne zrovna tak, jako když jsme o něco výše setřeli charakteristický ráz některých jiných veršů téhož básníka malou změnou slovosledu. Stane se to také z téhož důvodu, neboť náhlé probleskování, které jsme výše prohlásili za charakteristickou známku básníkovy motorického proudu, je také zčásti neseno rázem jeho slov. Stejně jako přízvukové vrcholy a většinou ve shodě s nimi probleskují, jiskří ve verši Nerudově některé představy. Básník dodával jim tohoto náhlého, neočekávaně vybleskujícího jasu neobvyklostí slovního výrazu. Někdy za tím účelem přejímal slova z „ulice“, v literárním prostředí neobvyklá, jindy tvořil slova nová, jindy konečně užil aspoň neobvyklého tvaru.^{19/} Kdybychom tato jiskřící slova vložili například do veršů Tomanových, které (zase ve shodě s motorickým děním charakterizujícím básníka) si libují v slovech rýsujících představu klidně a tvrdě, pozbyla by své „poetičnosti“, byla by nevhodná, cizí. Je tedy i ve volbě slov, jako ve všem ostatním, veden básník snahou najít vhodné „vodi-

če“ svého motorického proudu. Řeč sdělovací však volí slova i ostatní výrazové prostředky se zřetelem k přesnosti a jasnosti sdělení, jde jí o to, vyjádřit představu, myšlenku nebo cit tak, aby v posluchači nezůstala pochybnost. Je tedy řeči básnické vnitřní motorické dění cílem a vnější vyjádření prostředkem k jeho objektivaci, kdežto řeči sdělovací je naopak vnitřní motorické dění jakožto nezbytný základ veškerého duševního života pouhým prostředkem, který se musí podříditi cíli, zřetelnému sdělení. Pokusíme se ještě objasniti tento rozdíl příkladem snad trochu paradoxním, na verších Neumannových a Vrchlického, které jsme výše citovali. Oba básníci líčí klid podzimního dne. Kdyby jim bylo šlo o pouhé sdělení, byla by jednomu stejně jako druhému stačila věta: „To je dnes krásný klid!“, anebo jiná, podobná. Jestliže k vyjádření této myšlenky potřebovali celé básně, neučinili toho proto, že by bylo „zvykem pěvců mnoho mluvit slov, kde jedno dostačí děj vyličít“, ale proto, že jim v podstatě nešlo ani o sdělení této myšlenky ani o vyličení krásy pod-

zimního dne, nýbrž o zvládnutí bohatého komplexu motorických reakcí, které v nich vzbudil tento zážitek, o jeho spojení v jediný motorický proud a o indukování téhož motorického proudu v mysl čtenářově. Vnější zážitek sám není podstatou básně; je ostatně známo, že se leckdy onen zážitek, který dal dílu popud, ani v díle samém neobjevuje, nýbrž je nahrazen jinou vnější skutečností.

Tímto konstatováním je vyčerpána látka první kapitoly naší studie. Jedné poznámky je však ještě třeba, abychom se uvarovali nedorozumění. Je totiž třeba doznati, že naše vyličení poměru mezi řečí básnickou a řečí sdělovací je pro jasnost a přehlednost zcela schematické. V živé skutečnosti tohoto schematismu není. Řeč sdělovací není po stránce motorické rozlámána až do úplné nesouvislosti, nýbrž projevuje vždy do jisté míry — ovšem bezděčně — jednotu motorických sklonů mluvícího. A řeč básnická se ani u básníků nejméně srozumitelných neobejde bez funkce sdělovací. Poměr mezi motorickou a sdělovací výrazností není ovšem stejný ve všech básnických druzích;

v lyrice projevuje se motorický proud mnohem výrazněji než například v románové nebo povídkové próze, kde zřetelněji proniká funkce sdělovací. Ale i tyto výtvořky umělecké prózy obsahují motorické dění semknuté v jednotný proud a nesené jak vnější, formální, tak i vnitřní, obsahovou stránkou díla. Na doklad toho budiž nám dovoleno dovolati se vlastní studie Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové.^{20/} Snažili jsme se v ní — snad ne zcela zřetelně, poněvadž nám tehdy ještě scházel pojem motorického proudu — zachytiti jisté plynulé dění v próze této spisovatelky: ukazovali jsme, jak rozkládá děje v spoustu droboučkových detailních představ, které se pojí v nepřetržitý, nespěchající a splývavý proud, hledali jsme stopu téhož motorického dění v gramatické formě jejich souvětí, projevujících zřejmou tendenci k asyndetické souřadnosti krátkých vět, a konečně i v stránce zvukové, která se vyhýbá náhlým melodickým skokům a je měkce vyrovnaná. V podstatě pokládáme tyto výklady za správné i nyní a dovoláváme se jich, abychom dokázali, že i próza

umělecká obsahuje jednotné motorické dění. Je ovšem přesto zřejmé, že funkce sdělovací má v románě mnohem větší závažnost než v lyrické básni. Neomylným toho důkazem je poučení, zejména vědecké (psychologické, sociologické a tak dále), které bývá často vyvozováno z velkých románových děl; Honoré de Balzac nebyl jen velký umělec, nýbrž i historik společnosti z doby restaurace, psycholog, sociolog. O ryzím lyriku, například Verlainovi, by nebylo možno nic takového tvrditi. Neboť v lyrice se projevuje motorické gesto nejsilněji a také nejvolněji, kdežto stránka sdělovací ustupuje do pozadí. Proto se také omezí toto naše pojednání, které má za úkol dokázati existenci a podati rozbor motorického gesta v poezii, na ukázky z básníků, zejména lyrických, ovšem s výhradou, že mezi uměleckou prózou a díly veršovanými není po stránce motorické rozdíl bytostný, nýbrž toliko stupňový.