

A · R · S

SBÍRKA ROZPRAVO UMĚNÍ

I. řada

Vede Dr. B. Markalous

Svazek 21



1940

„ORBIS“ PRAHA

V. ŠKLOVSKÝ a V. MAJAKOVSKÝ

**JAK DĚLAT PRÓZU
A VERŠE**

Technika spisovatelského řemesla

Přeložil

BOH. MATHESIUS



1940

„ORBIS“ PRAHA

Veškerá práva vyhrazena

Knihtiskárna Orbis Praha XII

V doslovu ke Šklovského „Teorii prózy“ pokoušel jsem se v srpnu 1933 vyložit a zdůvodnit *t l a k n a f o r m u*, pedalisování techniky, který jako důsledek mohutné analytické vlny v druhém a třetím desetiletí tohoto století běžel a běží kulturním blokem evropského kontinentu. S nemalou radostí a zadostiučiněním lze zjistit, jak pozornou péčí a vytrvalý zájem věnují v posledních několika letech právě nejmladší, nastupující prozaici a básníci čeští těmto věcem. Nepíše se a neveršuje, jako když „fena vrhá štěňata“, jak říkával s nehorázným despektem nebožtík Šalda.

Bohužel naši autoři, staří a uznání, zárlivě střežou svá profesionální tajemství. Nevím kdy naposled jsem četl kloudný technický článek z pera českého prozaika či veršovce praktika. Je v tom u nás ještě hodně hieratického poměru k umění, zbytku to prazbytečného romantisování funkce spisovatelovy v organizaci národní práce.

Proto nepokládám za zbytečné uvést tu dvě zkušené stati Šklovského a Majakovského, prozaického teoretika i polobeletristy a vynikajícího básníka o technice spisovatelského řemesla.

Oba, bývalá hlava futuristů i o rok starší hlava formalistů, byli přáteli a spolubojovníky a vybojovali bok po boku mnohou ostrou šrutku. Při tom, což stojí vsutku za zmínku, byla prius veršová praxe futuristů — nejen Majakovského,

ale i nezapomenutelného a neopominutelného průkopníka Chlebnikova — z níž teprve vyvedli svou teorii a aplikovali ji na prózu formalisté.

Knížka Šklouvého, obsahující v přístupné formě filosofii jeho „Teorie prózy“, vyšla v roce 1928 pod názvem „Technika spisovatelského řemesla“, stať Majakovského napsaná a otištěná v roce 1926, krátce po smrti Jeseninové, se jmenuje „Jak dělat verše“.

Nepotřebuji snad vytýkat rozdíl obou prací: každá je zaměřena jiným směrem a plní jiný úkol. Šklouvkij se snaží o maximální prostotu a srozumitelnost, temperamentní stať Majakovského mluví — s racionalismem pro futuristy příznačným — velmi upřímně o nejdůležitějších otázkách tvorby básnické pro lidi s určitou, pasivní či aktivní, zkušeností. Přál bych této skromné knížce — jako jsem přál „Teorii prózy“ — aby přispěla k pozornému chutnání a pečlivému psaní dobrých českých knížek.

V Praze v květnu 1940.

Boh. Mathesius.

JAK DĚLAT PRÓZU

ÚVOD.

NESTÁVEJTE SE PROFESIONÁLNÍMI SPISOVATELI PŘÍLIŠ BRZY.

Dnešní spisovatel se chce stát profesionálem už od osmnácti let a nezabývat se ničím jiným než literaturou. Ale aby člověk dobře psal, musí mít ještě nějaké jiné zaměstnání než literaturu, poněvadž člověk, který má svou profesi, popisuje věci po svém, a to právě je zajímavé. U Gogola kovář Bakula prohlíží si palác Kateřinin s hlediska kováře a malíře pokojů a takovým způsobem mohl Gogol palác Kateřinin popsat zajímavě. Bunin líče římské forum, popisuje je s hlediska vesnického Rusa.

O TOM, JAK LEV TOLSTOJ NEZTRÁCEL STYK S MASAMI.

Lev Nikolajevič Tolstoj psal jako profesionál (dělostřelecký důstojník) a jako profesionál — statkář, šel vytvářeje svá umělecká díla po lince svých profesionálních a společenských zájmů. Povídka „Hospodář a dělník“ na příklad je napsána tehdejším hospodářem a mohla být čtena na

tehdejší odborové schůzi šlechtických statkářů, kdyby tenkrát takové schůze existovaly. Kdybychom si přečetli korespondenci mezi Tolstým a Fetem, zjistili bychom, že Tolstoj je drobný statkář, který se zajímá o svůj stateček, ačkoli ve skutečnosti byl hospodář nevalný a prasata mu neustále scípala. Ale tento stateček ho nutil změnit formy jeho umění. Kdyby se Tolstoj stal v osmnácti letech spisovatelem profesionálním, nikdy by se nestal Tolstým, poněvadž by neměl o čem psát.

Tolstoj se začal cítit spisovatelem profesionálním až ke čtyřicítce, v době, kdy už napsal několik pěkných svazků. Hle, kousek z jeho dopisu Fetovi:

„Víte, řeknu Vám o sobě zajímavou věc: když mě shodil kůň na zem a zlámal mi ruku a když jsem po narkose procitl, řekl jsem si, že jsem literát. A jsem literát, ale literát osamělý a jen tak pomalounku. V těchto dnech vyjde první půlka I. dílu „Roku 1805“ (Vojna a mír).“

Jasná Poljana, 23. ledna 1865.

A Fetovi radí, aby se živil literaturou a nechal hospodaření na statku jen proto, že Fet šel v hospodářství od neúspěchu k neúspěchu.

„Jaký to zlý osud ve všem. Z Vašich hovorů jsem vždy vycítoval, že v hospodářství jste silně miloval a vše vynakládal jenom víc. Budete musít svůj vozík opět přepřáhat: vypřáhnout selské na jednu jeho stránku: chov koní – a právě ten se zhroutil nej-

hospodaření z ojí a dát je na přítěž; mozek i umění máte už dávno pěkně zaježděny v ojích. Já jsem už přepřáhl a jede se mi mnohem líp.“

Jasná Poljana, 16. května 1865.

Dříve, než se kdo stane spisovatelem profesionálním, musí získat jiné vědomosti a způsobilosti a musí je pak umět vnášet do své literární práce.

Puškin je příklad spisovatele nejvíc profesionálního; žil z literárního výdělku, ale vyvíjel se tím, že odcházel z literatury, na příklad do historie.

Zabývat se jenom literaturou je nejen práce nehošpoddárná, ale je to přímé vymrskávání půdy. Literární dílo nepochodí bezprostředně z jiného literárního díla, ale nutno mu dát otce z jiné ještě sféry. Tlak doby je faktem, přinášejícím pokrok, bez něho nelze vytvářet nové umělecké formy.

Dickensův román „Zápisky Klubu Pickwickova“ byl napsán na objednávku, jako text k obrázkům „Neúspěchy sportovců“. Rozměr kapitol byl dán nutností tisknout román po kouscích v novinách. A toto umění využít tlaku materiálu se ukazuje i v pracích Michel Angela, který si vybírával k práci pokazený kus mramoru, poněvadž dával nečekané pózy jeho sochám; tak je udělán David.

Divadelní technika vyvinuje tlak na dramatika a techniku Shakespearovu nepochopí, kdo nezná konstrukci shakespeareké scény. Ve filmu lze zdánlivě filmovat, co

komu libo, ale abychom vytvořili umělecké dílo, je potřeba vybírat, zhušťovat, omezovat se.

Spisovatel musí mít druhé zaměstnání ne proto, aby neumíral hlady, ale pro to, aby psal dobrou literaturu. A na toto druhé zaměstnání nesmí zapomínat, ale pracovat v něm: musí být kovářem, nebo doktorem, nebo astronomem. Toto zaměstnání nesmíš zapomenout v předání jako galoše, vstoupíš-li do literatury.

Znal jsem kováře, který mi přinesl verše; v nich „vytůkával kladivem litinu kolejnic“. K tomu jsem mu poznamenal: za první kolejnice se nekují, ale válcují, za druhé kolejnice nejsou z litiny, ale z oceli; za třetí při kování se kuje, a ne vytůkává kladivem, a za čtvrté on je sám kovář a měl by to všechno znát líp než já. Na to mi odpověděl: „Ale vždyť to jsou verše.“

Aby se kdo stal básníkem, musí do veršů vnést své řemeslo, poněvadž umělecké dílo začíná právě *svérázným poměrem k věci*.

Při vytváření uměleckého díla je třeba pečovat o to, aby autor tlaku své doby neuhýbal, ale využíval ho, jako využívá plachetnice větru.

Pokud dnešní spisovatel bude hledět dostat se co nejdřív do spisovatelského prostředí, pokud bude odcházet od svého zaměstnání, potud se bude literatura podobat chovu karakulských ovcí, a ty se chovají tak, že ovci tlukou — ovce zmetá a s mrtvého jehněte stáhnou kůži.

Stát se profesionálním spisovatelem, zapřáhnout literaturu do ojí, jak říká Tolstoj, je možno a nutno teprve po několika letech psaní, až budeš umět psát. Tak Dickens byl zprvu dělníkem, balíčem v továrně na leštidla, pak těsnopisem, pak žurnalistou, nakonec se stal beletristou. Ale i když se někdo stane beletristou, třeba znát, že beletrista i básník mívají roky mlčení. Alexandr Blok, Fet, Gogol, Maxim Gorkij měli takové mrtvé periody v práci. Život třeba zařídít tak, aby bylo možno nepsat, když se někomu špatně píše.

SPISOVATELOVA ČETBA.

Co má spisovatel číst?

Čítáme spěšně, bez vnímavosti, skoro tak nevnímavě, jako jíme.

Spěšné, nevnímavé jídlo škodí.

Škodlivá je i četba bez vnímání.

Pěkných knížek, takových, které si nutně přečíst musíme, je tuze málo, ale čteme je spěšně a máme pak dojem, že je už známe. Kazíme si čtení. Číst máme pomalu, klidně, nevynechávat, zastavovat se.

Chcete-li se stát spisovatelem, musíte knihu prohlížet tak pozorně jako hodinář hodinky, nebo šofér auto.

Autu si lidé prohlížejí tak: nejhoupější k němu přistoupí a zmáčknou tlačítko houkačky — to je první stupeň hlouposti. Lidé, kteří se trochu ve stroji vyznají, ale přeceňují

své vědomosti, přistoupí ke stroji a přehodí rychlostní páku — to je taky hloupé a škodlivé, poněvadž se člověk nemá dotýkat cizí věci, odpovědnost za niž má někdo jiný.

Člověk, který věci rozumí, přistoupí klidně ke stroji a snaží se pochopit, „co a nač“, proč má tolik cylindrů, proč velká kola, kde má převod, proč má špičatou zád, a jaký má systém chlazení.

A právě tak se má číst.

Především se musíme naučit dílo rozčleňovat. Nejprve co nejprostěji oddělit popis přírody od charakteristiky hrdin, pak se musí spisovatel podívat, jak hrdinové mluví, zda monologicky, to je hovoří-li jeden hrdina dlouho, či zda si věty prohazují, podívati se, jak je hovor nějakého hrdiny spojen s jeho povahou. Podívat se, kde je zauzlení díla, čím začíná historie, jejíž rozvíjení je pružinou, pohánějící celý román. Podívat se, zda ta historie se rozuzluje jedním rázem, zda jsou tam historky vsunuté a jak je uděláno rozuzlení.

Tato zkoumavá práce nad cizím dílem je velmi důležitá k tomu, aby si spisovatel mohl zachovat svou samostatnost. Existují spisovatelé, kteří se bojí číst spisovatele jiné, aby se nenaučili je napodobit — to je ovšem docela nesprávné, poněvadž nelze psát vůbec bez jakékoli formy.

Každý způsob začátku literárního díla je už výslednicí zkušenosti tisíce lidí před námi.

Je legenda, že jeden císař chtěl poznat, který jazyk je nejstarší. Vzal k tomu účelu dva chlapce a oddělil je od všech

lidí, jen jeden pastýř jim přinášel chléb. Když děti trochu povyroستly, vítaly pastýře křikem: „Begos, begos“, což značí thrácky chléb. Rozhodli, že nejstarší jazyk je thráčtina, ale vtip je v tom, že přicházel-li k dětem pastýř, byly jistě ne-daleko kozy a je možné, že děti nekřičely „chléb“, ale napodobily kozí bekot.

Tak napodobí kozí bekot i onen spisovatel, který chce se oddělit od všech ostatních a psát samostatně; napodobí také, ale napodobí nejhorsí.

Nebudeš-li číst jiné spisovatele pozorně, nebudeš-li rozčleňovat, budeš je zcela jistě napodobit a nebudeš to ani pozorovat. A ony rukopisy, které se v redakcích házejí do koše, podobají se cizím literárním dílům víc, než ty, které se tisknou.

Bicykly se vyrábějí po seriích, stejně. Literární díla se rozmnožují tiskem, ale každé jednotlivé literární dílo má být vynálezem, bicyklem jiného typu. Vynalézáme-li tento bicykl, musíme mít jasnou představu, proč má kola, nač jsou u něho řídítka . . . Pozorné sledování práce jiného spisovatele dovoluje nám ne ho opisovat, ale užít jeho metody k zpracování nového materiálu.

Mladí spisovatelé mají sklon k tomu vypůjčovat si cizí formu popisu, to je sklon k plagiátu, a to i takoví spisovatelé, z nichž se později vyvinou dobří beletristé. První dětské práce Lermontova jsou plagiátem Puškina, plagiátem Puškina „Kavkazského zajatce“. Proto, abychom si zachovali spisovatelskou originalitu, nutno číst mnoho, ne málo, ale

rozčleňovat při tom cizí dílo, zkoumat je, snažit se pochopit, proč je každá řádka napsána a na jaký čtenářský účinek vypočtena.

O UMĚNÍ PSÁT A NACHÁZET CHARAKTERISTICKÉ RYSY POPISOVANÉ VĚCI.

Pro spisovatele, který začíná psát, je nejdůležitější věcí mít vlastní poměr k věcem, vidět věci jako posud nepopsané a stavět je do poměru dříve nepopsaného.

Velmi často se v literárních dílech vypravuje o tom, jak cizinec nebo naivní člověk přijede do města a ničemu tam nerozumí. Spisovatel nemusí být tímto naivním člověkem, ale musí být člověkem, který vidí věci nově. Ve skutečnosti však se děje něco jiného: lidé neumějí vidět své okolí; náš průměrný současník, který začíná psát, neumí napsat ani příležitostný příspěvek do novin; informace o svém okolí, továrně, vesnici, má z novin — čte noviny, používá jich jako dotazníku a vyplňuje toliko jeho rubriky událostmi z místa svého pobytu; událostí, které v dotazníku vzpomenuty nejsou, nevzpomene.

A ty bývají někdy nejzajímavější.

Jednou jsem prohlížel redakční korespondenci příležitostných dopisovatelů a našel tam takovou poznámku z ussurijského kraje: „Tygři jsou na závalu při sbírání příspěvků na odborovou organizaci, a váš korespondent seděl v jedné

strážné budce déle než čtyřicet hodin, až tygr sekl po něm tlapou a odešel.“ Tak se občas i příležitostný dopisovatel prořekne o zajímavém detailu.

O TOM, ŽE MNOzí SPISOVATELÉ SE UČILI PSÁT PŘI NOVINÁŘSKÉ PRÁCI.

V Americe se teď hádají o to, zda je pro spisovatele dobře psát do novin. V Rusku psalo do novin s počátku mnoho spisovatelů. Tak na příklad Leonid Andrejev pracoval mnoho let jako soudní referent. Jako soudní referent pracoval v novinách i Čechov; Gorkij pracoval v novinách pod pseudonymem Jegudii Chalamida. Po mnoho let pracoval jako novinář i Dickens. V dřívějších dobách začínali žurnalisté psát do novin jako literární recensenti a kritici, což je ovšem zcela nesprávné, poněvadž kdo neumí psát sám, nemůže posuzovat, jak píše jiný. Ale takový byl zvyk a tak mne taky učili v „Letopisu“, revui, kterou vydával Gorkij. Po tom, když se nahromadí zkušenost a umění vypravovat věci tak, jak se udály, teprve pak přes povídku možno dospět ku psaní románů, jestliže pisatel vůbec může psát romány. Proto skutečná literární škola záleží v tom, že je třeba naučit se popisovat věci, procesy; velmi těžké na příklad je popsat slovy bez výkresu, jak uvázat na provaze uzel. Popisovat věci je třeba přesně, tak aby bylo možno si je před-

stavit, a to jen jedním způsobem — oním, kterým jsou popsány. Netřeba se cpát do velké literatury, poněvadž velká literatura se objeví tam, kde budeme klidně stát a trvat na svém, že toto místo je nejdůležitější. Často se stává, že spisovatel, pracující v takových, zdálo by se, nízkých druzích literatury, neví sám, že tvoří velkou věc. Boccacio, napsav Dekameron, sbírku povídek, styděl se za tu věc, neřekl o ní ani svému příteli Petrarkovi a do seznamu jeho spisů se Dekameron nedostal.

Boccacio psal latinské verše, které dnes nikdo nezná.*

Dostojevský si nevážil románů, které psal, a chtěl napsat jiné, zdálo se mu, že jeho romány jsou novinářské; v dopisech píše, že „kdyby mně platili tolik jako Turgeněvu, nepsal bych hůř než on.“ Neplatili mu tolik, a psal líp.

Velká literatura není ta literatura, která se tiskne v tlustých revuích, ale ta literatura, která správně využívá své doby, která užívá materiálu své doby.

Postavení dnešního spisovatele je těžší než postavení spisovatele dřívějších dob proto, že staří spisovatelé se fakticky učili druh u druhu. Gorkij se učil u Korolenka a velmi pozorně se učil u Čechova, Maupassant se učil u Flauberta.**

* Andersen trpěl mnohem víc neúspěchem svých románů, než se radoval z úspěchu svých pohádek. V oněch viděl těžisko své práce. B. M.

** Tolstoj u Stendhala. B. M.

KDO SE UČÍ PSÁT, NEMÁ SE UČIT PRAVIDLŮM, ALE MUSÍ SE NAUCIT PŘEDEVŠÍM VIDĚT VĚCI SAMOSTATNĚ.

Naši (ruští) současníci se nemají u koho učit, protože se dostali do továrny s opuštěnými přístroji a nevědí, který strojek hobluje a který vrtá; proto se často neučí, ale napodobují, a chtějí napsat takovou věc, jaká byla napsána už dříve, ale o svém materiálu. To je nesprávné, poněvadž každé dílo se píše jen jednou a všechny velké věci, jako „Mrtvé duše“, „Vojna a mír“, „Bratří Karamazovi“ jsou psány nikoli podle pravidel, jsou psány jinak, než se psalo dřív, protože byly psány pro jiné úkoly, než byly ony, které byly uloženy spisovatelům dřívějším. Tyto úkoly dávno propadly, lidé, kterým se těmito úkoly sloužilo, umřeli, ale věci zůstaly. Z toho, co bylo žalobou na současníky, obviňením současníků, jako v Dantově „Božské komedii“ nebo v Dostojevského „Běsech“, stalo se literární dílo, které mohou číst lidé, kteří nemají zcela žádný zájem o vztahy, které věc vytvořily. Proto literární dílo — a to si dlužno pamatovat — nevzniká dělením jako živočichové nižší, tím, že se jeden román dělí na romány dva, ale křížením různých druhů jako živočichové vyšší. Existuje řada spisovatelů, kteří vezmou stará díla, vytěpou z nich jména a události, a zamění je za své; užívají v básních cizí stavby vět, cizího způsobu rýmování. Z toho nic kloudného nevzejde — to je slepá ulička.

Chcete-li se proto naučit psát, poznejte především dobře své řemeslo. Naučte se dívat na cizí řemeslo očima mistra a pochopte, jak jsou věci udělány.

Nevěřte obyčejným vztahům k věcem, nevěřte obvyklé účelnosti věcí, nepřijímejte moře podle cizího popisu. To je první věc.

CHCEŠ-LI SE UČIT PSÁT – UČ SE ČÍST.

Druhá věc je naučit se číst, pomalu číst autorovo dílo a chápat, co je nač, jak jsou věty spájeny a proč jsou jednotlivé kousky vystavěny. Zkuste potom vyřadit z nějaké autorovy stránky kousek; řekněme na příklad u Tolstého se popisuje scéna mezi kněžnou Marií a starým otcem; po dobu trvání této scény vrzá kolo, nuže, vyškrtněte to kolo – uvidíte, co dostanete. Podívejte se, čím bylo možno to kolo zaměnit, zda by bylo dobře vylíčit tu na příklad krajinu za oknem, popsat déšť, či připomenout, že někdo prošel chodbou.

Vychovejte se v uvědomělé čtenáře.

Literatura tuze potřebuje uvědomělého čtenáře.

Když psal Puškin, tu šlechtická vrstva ve svém průměru uměla psát verše, to je, téměř každý Puškinův kamarád z lycea psal verše a soutěžil ve veršičkách pro alba s Puškinem. Existovalo právě takové umění psát verše, jako dnes u nás umění číst. Ale to nebyli básníci profesionální. Právě v takovém prostředí lidí, kteří se vyznali v technice psaní,

mohl vzniknout Puškin. My dnes potřebujeme vytvořit chápavého čtenáře, čtenáře, který umí věc ocenit a chápe její skladbu. Takových čtenářů mají být desetitisíce a z těch desetitisíců čtenářů se vydělí skupina neprofesionálních spisovatelů a z té skupiny neprofesionálních spisovatelů může vzejít, nevyděleně, spisovatel geniální.

Pro soudobého spisovatele je nebezpečné ihned se naučit něco psát, krátce proto, že umění psát, umění dělat povídečky, psát články – to je špatné vyučení. Naučit někoho psát šablonou, na to stačí několik neděl, vyskytne-li se rozumný člověk. V jedné malé redakci jsem naučil psát články účetního, poněvadž si málo vydělával, psal ovšem špatně, tak jako špatně píše dnes většina lidí pracujících v novinách.

Literární pracovník se nemá vůbec vyhýbat profesionální práci, ani žádnému řemeslu, ani práci dopisovatelské, maje na zřeteli, že výrobní technika je stále jedna a táž. Je nutno naučit se psát korespondenci, denní kroniku, pak články, feuilletony, nevelké povídky, divadelní recenze, črty ze života a to, co jednou zamění román, t. j. je nutno naučit se pracovat na budoucnost – na tu formu, kterou vy sami musíte vytvořit. Naučit lidi prostě jen literárním formám, to je umění řešit úlohy, a nenaučit je matematice – to znamená okrádat budoucnost a vytvářet banální pisálky.

I.

PRÁCE NOVINÁŘSKÁ.

PAMATUJ, PRO KOHO PÍŠEŠ.

Dopisovatel do novin si musí vždy představit člověka, pro něhož píše. Jinak se píše článek do odborového časopisu pro profesionální odborníky, jinak do novin. Typograf v listě pro typografy nemusí začínat s tím, jak se sází a jak se uzavírají stránky, ale může začít zvláštním způsobem lámáním, který navrhuje; může užívat pojmů a názvů, které jsou známy jen úzkému kruhu odborníků, a začít hned podrobnostmi věci a zvláštnostmi této práce. V novinách je nutno popisovat třeba několika slovy, uvádět čtenáře do situace věci a neutloukat ho názvy neznámých předmětů. Při psaní se neomezuj! Pisatelé se obvykle zdá, že čtenář se bude nudit; pospíchá dopovědět a skončit, ale dobrý popis výroby, uvedení čtenáře do jiného řemesla, vyprávění o tom, jak jsou věci dělány — to čtenáře zajímá vždy. Vůbec je třeba psát víc o věci, a míň o sobě. Popisuješ-li lidi, neříkej, že jsou dobří nebo špatní, a zejména jim nena-

dávej, ale vypravuj o tom, jak pracují, jak zacházejí s věcmi, tak aby čtenář se sám dovtípil, zda je to mistr špatný či dobrý. To si čtenář vždycky zapamatuje líp než prostý soud o člověku.

VĚCI NEJMENUJ, ALE UKAZUJ.

Snaž se psát tak, aby si čtenář rázem vzpomněl na víc věcí a pochopil víc, než ten, kdo píše. Uvedu dva doklady: v jedné knížce se vypravovalo, jak voják vracející se z fronty jede na střeše vagonu a jak je mu tam chladno, takže se dokonce zabalí do novinového papíru. Gorkij, kterému se to místo dostalo do ruky, je opravil tak (vyprávělo se tam v první osobě — člověk vypravoval o sobě sám), že napsal: „Bylo mi tuze chladno, přes to že jsem se zabalil do novin.“ Tu dostáváme takovou věc: člověk, který se zabalil do novin, myslí, že to provedl tuze šikovně, a bídu jeho situace pozoruje ne on sám, ale čtenář. Autor musí umět popisovat věci, zapomínaje při tom, že je dávno znáš; je na příklad možno chodit po ulici a docela si zvyknout na její blátivost, ale popisovat je nutno právě tyto podrobnosti, které jsou jaksi všem známy, a popisovat je nepřímou tím, že je ukážeš. Uvedu jiný příklad.

V jednom literárním studiu pracovali jako žáci: jedna dáma, která se tam náhodou dostala, a mladý dělník z továrny. Dáma napsala povídku, v níž podrobně vypočítávala věci, které byly v dělnickém pokoji. Do pokoje se do-

stala za účelem jakéhosi šetření. Všechny věci byly vypočítány, ale přesto dojem těsnoty se nedostavoval. Mladý dělník jí řekl: „Z toho není vidět těsnota.“ Dáma se k němu obrátila a bystře odpověděla: „Jak to, že nechápete: nemohla jsem se tam se svým rukávnickem ani dostat.“ „To právě napište — zněla odpověď — z toho je vidět těsnota.“

PIŠTE PRO NOVINY, A NE PODLE NOVIN.

I při psaní poznámky pro noviny třeba zachovávat tato pravidla, třeba věci nenazývat, ale psát tak, aby je každý viděl, pamatoval si je, aby v novinách nebylo mrtvého místa. Je to obtížná práce, poněvadž v novinách je třeba zhušťovat. Nejhorší je učit se psát v novinách podle novin a psát to, co píší jiní. Pak práce ztrácí smysl.

Kromě toho je třeba mít ku psaní připravený materiál, zapisovat si to, co si člověk nemůže pamatovat. Snad se to bude hodit zejtra, snad za rok, ale hodit se to bude jistě. Poznámku začni hned u věci, žádné „především“ a žádnou špatnou literaturu. Popisuješ-li na příklad divadelní představení, nezačinej: „přišel jsem, posadil se a opona se zdvihla“, poněvadž pro diváka představení jinak nezačíná. Kdyby ses ovšem musil posadit na zemi, tu by to stálo za to napsat. Popisuješ-li ves, nezačinej tím, že se rozložila uprostřed polí u klikaté silnice, poněvadž to každý zná. Ale jestliže se ves nerozložila, ale je v ní těsno, jestliže visí nad

strží, nebo neexistuje-li vůbec ves, ale jen jednotlivé chalupy, roztroušené daleko od sebe, mají-li chalupy zatlučená okna, poněvadž není sklo, — o tom piš. Takové podrobnosti, ukazující na blahobyt nebo bídu, jsou vždy na místě, a netřeba je pokládat za maličkosti, poněvadž podle maličkosti možno soudit o jiných věcech, důležitých a skutečných.

Nejdůležitější věcí je při chvále i haně nemluvit všeobecně: „dává se to do pořádku“, „ta a ta věc pokračuje“, „oni se dali do práce“ — to nic neznamená. Udělej to tak, aby bylo vidno, že se do toho dali, či nedali, a pak to bude správné. Neokrašluj poznámku praktickým sdělením, jak roste žito, popisem oblohy a připomínkou, že obloha je modrá a země černá. Podívej se, je-li země opravdu černá, není-li snad hnědá, nebo šedá a má-li v daném případě obloha vztah k zemi. Říci o řece, že je kalná, tvoří-li se na ní mělčiny, má smysl.

Jeden starý ruský poutník popisoval Svatou zemi u Jerusalema; popisoval ji tak: „Přišel jsem k pupku země a spatřil jsem pupek země.“ Pupek země tam není, ale byl to člověk prostý a věřící. Ačkoli pupek země neviděl, přece popsal, jak vypadá. V novinách bývá mnoho takových pupků země.

Třeba se podívat na předmět tak, jako bys o něm nic nevěděl: je-li to pupek země, nebo prostě jamka, nebo kopeček. Jdi od popisu k názvu, ne od názvu k popisu.

Psát třeba, když je o čem psát, když téma naběhne, a ne psát vůbec, poněvadž sis na psaní zvykl — jinak padne na

čtenáře nuda. Jinak se staneš profesionálním spisovatelem, ještě dřív než se naučíš psát, napíšeš mnoho poznámek, mezi sebou podobných; zprvu tě budou tisknout, pak přestanou.

JAK ZAČÍNAT ČLÁNEK.

Jako praktické pravidlo mohu poradit něco, co mi mnohokrát potvrdili zkušení spisovatelé a žurnalisté.

Píšete-li, moji čtenáři, víte asi, jak těžko je začínat.

Sedíš — a nejde to, chtěl bys vyrazit a nevíš, čím začít.

Tady je rada, kterou my, profesionální spisovatelé, často druh druhu dáváme: začněte z prostředka, z toho místa, které se vám daří, kde víte, co napsat.

Když napíšete prostředek, najde se i začátek a konec, nebo se ukáže, že sám prostředek je začátkem.

Kromě toho musí mít člověk doma připravený materiál — hotové, napsané už kousky článků, záznamy faktů, trefných výrazů, faktických informací, které si vždy najdou místo a nikdy se neztratí.

I články i knihy se připravují pomaličku shromažďováním materiálu. Je-li nutno přečíst si k článku nějakou knihu, třeba si z ní udělat vypisky, a to nejen se zřením na danou otázku, ale všechno, co se zdá v ní zajímavé, napiš nahoře na vložku, vysunutou z knihy.

Zápisky potřebuje jak článkář, tak beletrista a básník.

Ještě jedna praktická poznámka: každý člověk, když začíná psát, má chuť nechat všeho a odejít, zdá se mu, že to nejde. Je třeba umět *dosedět*. Gogol říkal, když se nic nedaří, sed' a piš o tom, že se nic nedaří, ale neodcházej od stolu. Gorkij sedával u stolu celé hodiny. Vypravuje, že k napsání první povídky „Makar Čudra“ ho zavřel přítel A. M. Kaljužnyj na klíč.

Spisovateli, jako vůbec dělníkovi, jde práce nejlíp, když přemůže první únavu.

Po této únavě přijde elán a opravdová chuť k práci.

SBÍREJTE SLOVA!

Sergej Jesenin měl košík a v tom košíku různá slova, napsaná na kouscích kartonu. S těmi slovy si hrál, rozkládal je po stole do různých kombinací. V té hře byl uvědomělý poměr spisovatele k jeho slovníku, láska k slovu, — ale v každém případě existuje jenom *jedno* slovo, které předmět určuje přesně.

Vsevolod Ivanov na radu Gorkého zapsal víc než pět tisíc sibiřských slov a Gorkij sám zapisoval si nejenom slova, ale i poznámky: který pták v které hodině křičí a zpívá, — a to je jen setina nebo ještě menší část oněch zápisů, které jsou spisovateli prospěšné.

Tak autor článků si připravuje fakta, cifry, výrazy; bele-

trista si spíše připravuje pomůcky názornější, detaily popisů, šťastná slova, ale oba nepracují z první vody načisto, oba mají už v ruce nějaký polotovar. Beletrista ovšem taky potřebuje faktů a věci Tolstého jsou založeny na velkém historickém materiálu a bez něho nemohly být udělány. Nejdůležitější poznatek pro spisovatele je, že psát je věc namáhavá a že psát najednou podle vnuknutí je věc nemožná, že spisovatelství je řemeslo, vyžadující určitou kvalifikaci, určitá učednická léta.

PIŠTE PŘESNĚ A PROSTÝMI VĚTAMI.

Co do stavby vět je nejlepší rada začátečníkovi taková: pište co nejprostěji, nezaplétejte se do vedlejších vět, dbejte, aby ve větě byl podmět a výrok, aby bylo možno pochopit, o čem se hovoří, a pospíchejte co nejrychleji k tečce. Hlavně se bojte složitých vět, v nichž jsou zapleteny dvě věci stejného rodu a čísla. Když jednu z nich pak označíte zájmenem, tu bude věta docela nesrozumitelná.¹⁾

V jedné špatné povídce jsem četl: „Hrabě stál s pohárem v ruce, přistoupil lokaj a nalil ho“ — hraběte nebo pohárl

V člancích bývá toho nepořádku ještě víc.

V člancích si pamatujte ještě jednu věc: objasňujte vždy

¹⁾ Srovnej písničku z moderní české operety: „Brandejští dragouni mají koně, brandejská děvčátka pláči pro ně.“ Pro koho? B. M.

termíny, kterých užíváte, a to nejenom pro čtenáře, ale i pro sebe, protože termíny jsou zapletená věc a v různých případech označují různé věci.

Pod obecnými větami a neurčitou terminologií se často skrývají velké a dalekosáhlé omyly, které je pak těžko opravovat.

CO JE TO FEUILLETON?

Feuilleton se objevil v novinách dost pozdě a zprvu se tiskl na zvláštních vkládaných lístcích.

Feuilleton je svým původem spjat s dopisy.

V dnešních novinách má feuilleton zcela zvláštní místo: je uprostřed mezi článkem praktické povahy vykládajícím fakty a tím, co se obyčejně nazývá uměleckým dílem.

Rozebereme na příklad feuilletony Kolcova, nebo Sosnovského. Sosnovskij má obyčejně pro feuilleton téma agromické, ze selského hospodářství. Dělá je tak: téma je na příklad pěstování cvikly pro kmení dobytka.

Celý feuilleton je věnován výhodám, které plynou z pěstování cvikly. Ale titul zní: „Nepokloníme se Angličanům, nýbrž matce zemi,“ to je, titul ukazuje na ještě jedno téma. Toto téma vzal Sosnovskij z novinářského materiálu toho dne, spojil tak feuilleton s celým číslem novin, které bylo odpovědí na anglické odmítnutí půjčky sovětské vládě.

Pěstování cvikly není otázka aktuální a cviklu možno

pěstovat bez ohledu na to, zda nám Angličané půjčku dají, či nedají.

Zdálo by se, že lze postupovat tak: vypůjčit si peníze od Angličanů a za ty peníze pěstovat cviklu. Tak či onak bezprostřední souvislosti mezi oběma tématy není, ale Sosnovskij chtěl věc zaostřit, napsal feuilleton a feuilleton se staví takovým způsobem: jeden fakt — zemědělská novinka — se vnímá na podkladě jiného aktuálního faktu; právě tato metoda je základní feuilletonistickou metodou. Feuilletonista slučuje obyčejně ve feuilletonu dvě fakta, velmi od sebe vzdálená a řeší náhle faktem jedním fakt druhý. Spojitost obou faktů je nečekaná a právě pro tuto nečekanost obecný nějaký fakt se stane aktuálním a obrací se k nám zcela novou svou stránkou.

FEUILLETON JE ZVLÁŠTNÍ ZPŮSOB ZPRACOVÁVAT FAKTA.

Jako základní pravidlo je pro feuilleton charakteristická ta věc, že fakta v něm sdělovaná jsou fakta skutečná, ne vymyšlená, ani náhodná, a to jej odděluje zcela zřetelně od tvorby umělecké, která může užívat i výmyslů. Ve feuilletonu jsou proti sobě postavena životní fakta a feuilleton plní tutéž úlohu jako článek, nikoli svými vývody, ale prostou srážkou faktů, budících obyčejně smích nebo nelibost; proto

není správné vnést do feuilletonu na příklad dvě fakta z mezinárodní politiky, nýbrž nutno vzít jeden fakt z politiky mezinárodní, druhý z kroniky denních událostí, a pak ukázat, že tato fakta lze spojit . . .

Práce feuilletonistova je práce složitá, těžká, vyžaduje velké pohotovosti, politického vzdělání a duchaplnosti.

Začínající žurnalista mnoho feuilletonů nenapíše. Nesmí psát mnoho, aby se nestal jednotvárným a čtenáře nenudil.

Před válkou vypadal feuilleton jinak, lehkomyšlněji, neměl obyčejně na zřeteli veřejné úkoly a obsahoval větší počet faktů. Nedbali tak o vývody, jako o rychlé střídání faktů a přechody mezi nimi. Práce novinářská je práce pro masy; je v ní nutno pracovat nikoli na své vlastní téma, ale na téma vyzdvižené dneškem. Proto je k ní třeba velké techniky a uvědomělé pracovní metody. Obyčejně se má za to, že novinářská práce spisovatele kazí; to není pravda, alespoň vidíme na příkladech, že dnešní spisovatelé k novinám tíhnou. V novinách pracoval s počátku Gorkij, vrátil se k nim za revoluce a měl radost, když mu řekli, že ovládá novinářský styl.

Neškodí práce v novinách, ale užívání klišé při této práci. Začneme-li odpovídat na novinovou objednávku obecnými větami a přestaneme sbírat materiál pro každý nový článek, nebudeme-li zpracovávat bibliotéku faktů, přestaneme-li číst, pak ovšem ztratíme svou kvalifikaci. Dobrý žurnalista musí každého dne mnohokrát víc číst než psát, pak mu noviny neuškodí, a hlavní věc neuškodí on novinám.

FEUILLETONISTŮV ARCHIV.

Feuilletonista musí mít velké množství faktů, zvláštní bibliotéku všelijakých faktů. Známi feuilletonisté mívají tisíce utříděných dopisů, kterých mohou používat, konfrontující fakt s faktem.

Feuilletonista musí znát velké množství faktů a mít literární znalosti, aby mohl snáze ve feuilletoně fakta převracet. Ale tady vzniká druhé nebezpečí: nestačí fakt znát, je třeba, aby jej pochopil čtenář. Proto je třeba vzít fakt, který je čtenáři třeba trochu znám a který čtenář může aspoň umístit do času a prostoru, aby znal situaci onoho faktu, nebo třeba umět tento fakt krátce vyložit ve feuilletonu samém. Velmi typické jsou v tomto ohledu feuilletony Kolcovovy. Michajil Kolcov obyčejně dělá feuilleton z dvou, tří faktů, při čemž začne jedním, přejde uprostřed feuilletonu na druhý, který je tématem základním a na konci se vrací k faktu prvnímu. Titul mívá obyčejně vztah k tématu druhořadému. Takový postup dodává feuilletonu povahy nečekanosti a poznáme z něho něco jiného než to, co jsme mohli předpokládat z titulu. Tedy i titul je způsob jak oživit a spojit fakta.

JINÝ DRUH FEUILLETONU.

Feuilletony Zoričovy jsou vystavěny na trochu jiných základech než feuilletony Kolcovovy a Sosnovského. Zorič bere ze základ feuilletonu jeden fakt, na příklad to, že na

nějakém místě soukromý kupec vyřadil z konkurence družstvo tím, že snížil o kopejku cenu ryb, a družstvo to udělat nemohlo, poněvadž bylo zahrabáno do papírů svého složitého účtování. Nebo Zorič vypravuje, jak finanční inspektor předeplsal daň a exekvoval pro neplacení sedláčka, který nezaplatil daň za zavedení kožařského průmyslu, — při čemž kožařský průmysl sedláčkův byl ten, že jeho syn stáhl se psa kůži a udělal z ní buben. Ale fakt, který Zorič volí, není ani náhodný, ani lhostejný. Je to fakt, vyzdvižený zcela zřetelně požadavkem dnešního dne. Fakty vykládané ve feuilletonu Zoričově jsou obyčejně nestvůrným zlomen nějakého opatření, o kterém noviny vykládají vážně; tak celý materiál novin je oním pozadím, na němž se Zoričův feuilleton vnímá.

II. PRÓZA SUJETOVÁ.

TÉMA.

O čem psát?

Přirozeně především o tom, co znáš. Nemá dnes na příklad smysl psát o hrabatech a baronech, především proto, že se s nimi zřídka setkáváš a že si nevymyslíš, co bys o nich pěkného napsal. Není třeba brát témata z věcí už vytištěných, ani nechávat se strhnout tématy módními.

Najít téma je složitá věc.

Hlavní rada tu je — psát o současnosti, psát o zcela určitých věcech, určitých případech; nebát se toho, zda je téma velké, či malé. Nebojte se, že ve své povídce otázky nevyřešíte. Hlavní věcí je, aby téma se otázky aspoň dotklo, aby se ukázalo schopným seskupit kolem sebe materiál a obrátit onen jev, který je kladen do základu, novou tvář.

PŘESNÁ HRANICE MEZI PRÓZOU ›UMĚLECKOU‹
A ›NEUMĚLECKOU‹ NEEXISTUJE.

Mezi prózou uměleckou a tím, co obyčejně nazýváme články, není přesné hranice. Mnoho z toho, co dnes počítáme do tak zvané literatury krásné, bylo psáno jako článek.

Saltykov-Ščedrin na příklad pokládal své věci neustále za články a divil se i přel, když Někrasov je přejmenoval na povídky. Lev Nikolajevič Tolstoj se učil psát na vojenských člancích a pokládal zřejmě za takové články i své „Sevastopolské črty“. O tom svědčí tato poznámka v dopise:

„V našem dělostřeleckém štábu, který tvoří, jak jsem Vám, tuším, psal, dobří a pořádní lidé, zrodila se myšlenka vydávat vojenský časopis za tím účelem, aby udržoval ve vojsku dobrou náladu; má být laciný (po 3 rublech) a populární, aby jej mohli vojáci číst.“ (Dopis S. N. Tolstému) 20. listopadu 1854.

„Měl jsem nápad vydávat vojenský časopis . . .“

(T. A. Jergolské.) Simferopol, 6. ledna 1855.

Zároveň si dopisuje s Panajevem, redaktorem revue „Sovremennik“, a posílá mu svou věc, která se v dnešních sebraných spisech jmenuje „Výprava“. Lev Nikolajevič Tolstoj nazývá tuto věc v dopise, který tu uvádím, článkem:

„Byl jsem nemocen, ale přesto doufám, že Vám za tři dny pošlu „Vypravování kadeta“, — dost velký článek, ale nikoli z Krymu, nýbrž z Kavkazu, kterou dostanete včas do VII. čísla. Věřte, že myšlenka na vojenské články mne nyní zajímá právě tak jako dřív . . . Za sebe Vám ručím: každý měsíc článek; u ostatních to není jisté . . . Je-li Turgeněv v Petěrburgu, požádejte ho o dovolení napsat nad článek „Vypravování kadeta“: připsáno Turgeněvu.“

Belbek, 14. června 1855.

Turgeněvova věc „Chor a Kalinyč“ — první povídka ze „Zápisků lovcových“ — byla po prvé tištěna v revui v rubrice „Směs“ tam, kde byly otiskovány různé zajímavosti, recepty na odstraňování skvrn a zprávy o různých divech.

Je zajímavá věc, že když spisovatel Babel, který dnes má velmi pěkné jméno, poslal do „Ogonku“ první svou povídku „Smrt Kurdjukova“, vznikla v redakci otázka, je-li to povídka, či črta; otázka čistě praktická: šlo o to, má-li se tisknout dlouhými řádky na počátku, nebo zkrácenými řádkami jako výplň mezi drobnými klišátky. Přesné hranice mezi črtou a povídkou, mezi prózou novinářskou, prózou praktickou a uměleckou není, proto je možno a nutno připravovat se k próze umělecké poctivou prací na črtách, popisech, pečlivou prací na praktickém dopise.

PRÓZA SUJETOVA.

Dnes, nebo lépe zcela nedávno, byla nazývána uměleckou prózou po výtce taková prozaická díla, v nichž byl určitý sujet, při čemž se za sujet pokládalo vypravování o nějaké události, které prostupovalo celé dílo.

S tohoto hlediska je sujetem „Kapitánské dcerky“ to, že Griněv, setkav se náhodou s kozákem Pugačevem, prokázal mu službu; když Pugačev se stal samozvancem, vysvobodil Griněva z vděčnosti z nemilé situace — to je první část povídky; druhá část rozvíjí tento sujet takto: Griněv je

zatčen, jeho soupeř Švabrin ho nařkne a obviní, že pomáhal Pugačevu; Griněv se nemůže ospravedlnit, zaplete do věci ženu — svou nevěstu Mášu. Rozuzlení — Máša jde sama a vysvětlí všechno císařovně Kateřině. Tyto dva sujetové uzly v povídce jsou spojeny tím, že jednájící osoby jsou tytéž v epizodě první i druhé a že v posledním okamžiku povídky Griněv spatří ještě jednou Pugačeva.

V povídce, malém prozaickém dílku, bývá obvykle jedno sujetové středisko; podívejte se na příklad na Čechovovu povídku „V lázních“; je založena na faktu, že v dřívějších dobách „socialisté“ a kněží nosili dlouhé vlasy. V lázních jsou lidé naří; toho je využito tak: člověk pokládá v lázních kněze za socialistu a učiní na něho udání.

Malé povídečky jsou často založeny na takových omylech. Povídky o událostech samy o sobě nejsou ještě sujetem. Vypravujeme-li, že nějaký pobuda zabil na ulici nějakého občana, působí vypravování úryvkovitým dojmem, bude mít povahu črty. Vidíme-li však nečekané rozřešení tohoto vypravování, bude věc jaksí dořešena.

CÍL SUJETU.

Vezměme na příklad popis zločinu v Teaté ulici. Popis strašného případu, dejme tomu znásilnění děvčete několika darebáky, sám o sobě bude mít povahu obžalovacího spisu. Kdyby se však ukázalo, že jeden z násilníků náhle poznal

v znásilněné děvče, které míval rád, nebo svou příbuznou, — tu uvedení takového motivu do věci dodalo by jí sujetové stavby, udělalo by z ní sujetovou povídku — jenže banální. Metoda, o níž jsem právě mluvil, je velmi rozšířena: existují stovky lidových písní o tom, že otec zabil náhodně svého syna a poznal ho až potom; existují desítky povídek o tom, že muž se zmocní ženy, a potom se ukáže, že je to jeho dcera nebo sestra. Když se dělá sujetová povídka, není nezbytně třeba užít této motivace metody, ale je třeba pochopit podstatu metody, která je v tom, že uprostřed povídky se mění sám poměr k věcem vlivem změněné situace a věc dostává náhle zcela jiný smysl. Sujetová povídka dává různé osvětlení věci, nutí několikrát ji nově prožívat; proto není dobře užívat sujetů cizích, poněvadž ona druhá stránka, kterou chcete svému čtenáři poskytnout, není ve vaší povídce už druhou, protože čtenář ji očekává, a vy dáte jenom horší šablonu.

Sujet nebývá vždy založen na konfliktu; můžeme vzít věc přímočaré povahy, v níž je vysvětlení viděno jen s jedné strany. Je možno neměnit význam jevu po dobu celého úseku prózy a potom srovnat tento jev s nějakým jiným jevem — tu pak se sujetová forma objeví ne v samém úseku prózy, ale mezi dvěma úseky, jimiž pracujeme — v tak zvaném paralelismu. Tak je vystavěna na příklad povídka Lva Tolstého „Dva husaři“.

Popisují se tam dva husaři. V různých dobách prožívají přibližně totéž, ale jiným způsobem. Spisovatel je srovnává

a v tom srovnání je ironie díla. V jiné povídce Lva Tolstého „Tři smrti“ se vypravuje o smrti paní, smrti kočího a smrti stromu. Motivací spojitosti, odůvodněním toho, že všechny tyto tři historky jsou vypravovány společně, je fakt, že kočí vozil paní a strom byl skácen pro kříž na hrob kočího.

Umělecký záměr autorův je v úmyslu ukázat tyto tři smrti v jejich vzájemné nepodobnosti. Na paralelismu je založeno velké množství povídek v ruské literatuře. Obyčejným paralelismem je srovnání nějakého děje přírodního s nějakým dějem lidským. Pravděpodobně jste si povšimli, že se často vyskytuje v písničkách, kde stesk padá na srdce jako mlha, hlavy se sklánějí jako tráva a pod. V povídkách jsou taková srovnání rozvinuta. Úryvky tvořící „Lovcovy zápisky“ jsou dělány tak: vypravuje se o nějakém faktu, fakt sám o sobě se neřeší, ale současně je dán obraz přírody.

Obraz přírody plus vypravování ze života lidského, tyto dvě věci jsou sujetovou stavbou; je to nejjednodušší případ sujetu.

Ve velkém díle máme obyčejně všechny sujetové metody. Tolstého „Anna Kareninová“ na příklad je založena na paralelismu linií: Anna Kareninová – Vronskij a Kitty – Levin a v paralelismu života lidí (obyčejně příbuzných) v každé z těchto jednotlivých linií, jakož i na různém osmyšlení otázek lásky a života v každé z těchto linií.

V ruské literatuře byly sujetové stavby, zvláště v poměrně nedávné době, prosté.

Prostě jsou vystavěny romány Turgeněva, Tolstého. Dostojevskému vytýkali tuze složitou románovou stavbu, ale v dobách Puškinových byla povídka i v ruské literatuře stavěna dost složitě.

NOVELA A »ROMÁN S TAJEMSTVÍM«.

Při vypravování můžeme postupovat dvěma cestami: buď budeme vypravovat všechno po řadě, takže každý nový moment bude vysvětlen momentem předchozím, nebo můžeme dělat časové přesmyky, to je vypravovat následky před příčinami. Můžeme na příklad ukázat případ vášnivého nepřátelství lidí a teprve na konec ukázat jeho příčiny. Tak je udělán Puškinův „Výstřel“.

Novela nebo vypravování s tajemstvím je založena na záhadě, která se odhaluje teprve na konci věci. Nejčastěji se užívá této metody a nejspíše ji lze prozkoumat v povídkách detektivních: tam se stane obyčejně na počátku vypravování zločin, pak přijde falešné rozřešení toho zločinu, potom se začnou hromadit fakta, důkazy a na konec někdo podá skutečné rozřešení věci.

Metody novely s tajemstvím se užívá v ruské literatuře poslední doby dost zřídka, ale v západoevropské literatuře jsou na ní založeny celé řady románů. Mnohé z těchto románů patří mezi tak zvaná klasická díla. Hojně používá techniky románu s tajemstvím Dickens. Rozřešení v románech s tajemstvím se odsunuje pravidelně na sám konec

díla. Některé rysy románu s tajemstvím pronikly i do ruské klasické literatury: v Gogolových „Mrtvých duších“ vidíme nejprve hrdinu, kupujícího mrtvé duše, to je s počátku vidíme děj zcela záhadný a teprve pak se dovídáme o původu hrdiny a o tom, jak ho napadla celá ta historie. To všechno nadýchal Gogol ze západoevropského románu s tajemstvím. Vidíme, že tajemnosti můžeme dosáhnout dvěma způsoby, jak uvedením tajemství reálného (na příklad není známo, kdo zabil, komu bylo třeba ukrást dokumenty), tak přesmykem částí románu.

Čeho dosáhneme, užíváme-li v povídce metody tajemství?

Čtenář čeká rozřešení, my rozuzlení odsunujeme. Vnášejí se stále nové a nové podrobnosti. Uvedeny do románu, zakoušejí tlak sujetové stránky věci. V anglickém románě metoda tajemnosti přispěla k uvedení množství realistického materiálu do díla.

Není třeba se domnívat, že román s tajemstvím je sám o sobě horší než literatura jiná. Nejen romány Dickensovy, ale i Fieldingovy jsou zbudovány na principu tajemství.

V ruské literatuře hojně užíval techniky románu s tajemstvím Dostojevskij. V jeho „Zločinu a trestu“ máme motivační zločinu až po jeho dokonání. Přípravy k zločinu jsou podány bez jakéhokoli vysvětlení, jako celá řada záhad.

Čechov užíval tajemství zřídka, a když ho užíval, tak je parodoval. Tak je vystavěna jeho „Švédská sirka“, v níž se

složitě odkrývá vražda, a na konec se ukáže, že vraždy nebylo.

Ze soudobých spisovatelů vystavěl na tajemství svůj román „Podnik Artamonových“ Maxim Gorkij.

V soudobé literatuře západoevropské prožívá metoda tajemství úpadek a i tam jí bývá používáno se zabarvením humoristickým.

Věci amerického humoristy O'Henryho jsou udělány tak: vypravování jde až do konce, při čemž má tradiční zakončení, které čtenář očekává, ale náhle dostane zakončení jiné, navozené detailem dříve nepozorovaným; toto zakončení zcela představuje celou stavbu věci.

Tak sujetová stavba novel O'Henryho záleží v tom, že poslední řádky věci nově osmyslí všechno, co bylo před tím vypravováno.

III.

VÝBĚR A ZPRACOVÁNÍ SUJETOVÉHO SCHEMATU.

Na příkladě práce na článku jsem ukázal, že spisovatel musí mít nashromážděný materiál, musí si udělat spisovatelství archiv. U beletristů tento archiv má obvykle formu zápisníku a přípravných náčrtků pro povídky. Postup práce je asi tento: nejlíp je zpracovat nejprve sujetovou stránku díla, udělat si jeho dějovou linku a stanovit onen konflikt, onu srážku, z níž se celé dílko rozvine, potom si vymyslet rozuzlení a zapsat je.

Co stojí za to, aby bylo zapsáno jako sujet?

Uvedu několik příkladů z Čechova a Dickense — z jejich zápisníků. Zápisník Čechovův se skládá z jednotlivých náčrtků sujetových schemat povídkových, řady vlastních jmen, které se mohou hodit při rozvíjení věci, ze zápisu jednotlivých trefných výrazů — vtipů. Na příklad sujetové kousky:

I. „Mladý, právě dostudovavší filolog přijíždí domů do rodného města. Je zvolen za církevního starostu. Nevěří, ale navštěvuje přesně bohoslužby, křičuje se před kostely a kaplemi, myslí, že tak je toho třeba pro lid, že v tom je spása Ruska.

Zvolili ho za představitele zemské správy, za čestného smířčího soudce, přišly řady, vyznamenání — a ani nepozoroval, jak dosáhl 45 let — náhle shledal, že po celou tu dobu se křivil, dělal ze sebe hlupáka, ale bylo už pozdě měnit život. Najednou ve snu stane před ním jako výstřel otázka: „Co vy to děláte?“ Vyskočí zpocen po celém těle.“

*

II. „X jde k doktorovi, který ho prohlédne a najde srdeční vadu. X změní náhle způsob života, užívá strofant, mluví jen o nemoci a celé město ví, že má srdeční vadu. Nežení se, odřekne účast na ochotnických představeních, nepije, chodí pomalu, sotva dýchá.

Za jedenáct let jede do Moskvy, vydá se k profesorovi, který najde srdce zcela zdravé. X je rád, ale nemůže se vrátit k normálnímu životu, neboť chodí spat se slepicemi a zvykl si chodit pomalu a je mu těžko nemluvit o nemoci. Začal jen nenávidět doktory a dost.“

*

III. „Doktorovi N., nemanželskému dítěti, který nikdy s otcem nežil a málo ho zná, vypravuje kamarád z dětství vzrušeně:

— Vtip je ten, že tvému otci se zastesklo, je nemocen a prosí o dovolení podívat se na tebe aspoň na chvíli. Otec prodává v malém krámu pečené ryby, které bere nejprve do ruky a potom teprve na vidličku. Vodka páchne jako nejsprostší kořalka. N. k němu jde, poobědvá — necítí nic kromě zlosti, že tento tlustý, prošedivělý chlapík obchoduje takovým svinstvem. Ale když jednou o půlnoci jde kolem, nahlédne do okna: otec sedí shrben nad knihou. Poznává sebe, své návyky...“

V prvních dvou kouscích vidíme situaci takovou: člověk není na svém místě. V případě prvním — člověk hraje jaksi roli jiného a myslí, že to nic neznamena, ale ukáže se, že se udála tragédie: život je zničen.

Tak sujetová srážka se rozvine mezi rolí člověka a jeho skutečnými sklony.

V případě druhém sujetová srážka je sestrojena z přesvědčení hrdiny, že je nemocen, a z faktického zjištění stavu jeho zdraví. Ve třetím případě nemanželský syn nezná svého otce. Vidí otce ale necítí k němu nic; dostáváme tedy situaci, že otce nemá, že otce nezná; pak ho pozná, ale jaksi nepotřebuje. A na konec sujetového schematu náhle nacházíme změnu smyslu celého úryvku: pocit příbuzenské spojitosti s otcem.

Toto schema se nabízí samo jako základ pro sujetovou stavbu. Nacházíme je i v zápisníku Dickensově v této formě:

„... Nápad o tom, že jsem byl vychován matkou v úplně nevědomosti a najednou se dozvím, že můj otec je onen pán, kterého jsem vídal a o kterém tak mnoho slyšel, který má krásnou mladou ženu a onoho psa, jehož jsem si už v dětství všiml. Bydlí ve velkém domě a jezdí v ekvipáži.“

Tak vidíme, že Čechov si vším právem zapsal tyto úryvky, může se jich opravdu užít jako sujetů.

Bez svého rozboru uvedu ještě tyto úryvky z Čechovova zápisníku se sujetovými zápisy:

IV. „Netalentovaný učenec, tupec učil čtyřadvacet let a neudělal nic dobrého, dav světu jen desítky právě tak netalentovaných, omezených učenců, jako byl sám. Potají v noci váže knihy — to je jeho pravé povolání: tady je umělec a cítí rozkoš. K němu chodí knihař, který má rád vědu. Potají v noci se zabývá vědeckou prací.“

*

V. „Strašná bída. Situace bez východiska. Matka je vdova, dcera velmi nehezké děvčátko. Matka nakonec nabude odvahy poradit dceři, aby šla na ulici. Sama kdysi v mládí chodila na ulici bez mužova vědomí, aby si vydělala na parádu; má určitou zkušenost. Učí dceru. Dcera jde, chodí do rána, ale ani jeden muž ji nevezme: nestoudná. Za dva dny jdou po bulváru jacísi tři nestydové a vezmou ji s sebou.

Přinese domů bankovku, která je, jak se ukáže, bezcenným reklamním lístkem na dobročinnou loterii.“

Srovnejte tento nárys sujetu o zbytečném pádu s Dickensovým zápisem o zbytečné vraždě.

„U státního soudu byl takový případ: nějaký důstojník, který se dvořil dceři lakomce (domnělého) přemluví ji, aby v době otcovy nemoci míchała mu do léku pomalý jed. Otec se o tom dozví, odpustí jí a řekne: „Měj strpení, děvče, i když se z této nemoci uzdravím, nebudu žít dlouho a pak dostaneš všechno, co mám.“ Ačkoli se zprvu kála, otráví ho později znovu pod tímž vlivem a tentokrát s úspěchem. Tu se ukáže, že stařec nemá vůbec žádné peníze, že žil z malé pense, která s jeho smrtí přestane, a že se jenom tvářil bohatým. Tuze miloval svou dceru.“ (Částečně použito.)

*

Nejzajímavější je poslední případ, který rozeberu: jeden a týž sujet zapsaný Čechovem dvakrát, při čemž je začátek společný a konec má dvě varianty, zapsané v různých dobách. Obsah je takový: úředník je zamilován do gubernátorovy ženy, která ho k sobě pozve a požádá o peníze; v jedné koncové variantě úředník odmítne půjčit peníze, ačkoli jinak peníze půjčuje na úroky; v druhé koncové variantě úředník půjčoval peníze vůbec bez úroků a půjčil by jaksi i gubernátorově ženě, ale pocit rozčarování je přenesen; v prvním případě rozčarování ženy gubernátorovy, která nedostane peníze, v druhém případě rozčarování úředníka, vyjádřené tím, že je mu špatně po čokoládě. Změněn je i motiv odmítnutí.

I. „Úředník nosí na prsou gubernátorčin portret; krmí krůtu ořechy a dá jí gubernátorce darem.“

*

II. „Úředník, který nosí gubernátorčin portret, je bohat, aniž o tom kdo ví, a půjčuje peníze na úroky. Bývalá gubernátorka, jejíž portret nosil čtrnáct let, žije blízko města, je vdova a nemocná, její syn byl dopaden při defraudaci, je třeba čtyř tisíc. Vdova jede k onomu úředníkovi; vyslechne ji omrzele a řekne: „Nemohu pro vás nic udělat, milostivá paní.“

*

III. „Gubernátorka pozve úředníka (svého ctitele — portret na prsou — má tichý hlas) na šálek čokolády a úředník je potom celý týden šťasten. Hromadil peníze a půjčoval je bez-

úročně. — Nemohu vám dát, váš zeť je prohraje. Ne, prosím, nemohu. — Muž dcery, té, která kdysi seděla v lóži s boa, prohrál peníze a defraudoval; úředníčkovi, který je zvyklý na slanečka a vodu a který nepil nikdy čokoládu, se udělá špatně. Gubernátorka má takovou oblíbenou větu: — Já, drahoušku, utrácela spoustu peněz na toalety a toužila jsem po příležitosti, kdy bych se jimi mohla blýsknout — pořádala jsem večírky.“

Tady se učíme u spisovatele této věci. Nestačí vymyslet si sujetové schema, je nutno představit si stovku možností, jak se tento sujet může uskutečnit a z té stovky si vybrat možnost jednu. O tomto velkém množství kombinací, které třeba neustále zavrňovat ve jménu jedné, píše neustále Tolstoj ve svých dopisech.

Dostojevský věčně tísněný finanční situací, který píše stále na své dluhy a své romány stenografuje, před stenografováním si připravoval nejpodrobnější rozvrhy románových scén.

A právě tak zkoušel: co kdyby nedal pohlavek Šatov Stavroginovi (v Běsech), ale Stavrogin Šatovu? Začíná dlouhá serie promyšlených kombinací, které v základě mění román.

Je zajímavé sledovat, jak se změnila při uskutečňování sujetová příprava Dickensova.

Často není jí využito docela. Není vyčerpána. Věc je v tom, že Dickens psal tuze složité romány s několika souběžnými sujetovými linkami, které pokračovaly vedle sebe. Proto potřeboval zauzlení a rozuzlení pro každý jednotlivý

díl románu. Bylo nutno jednu sujetovou úlohu vyplnit, druhou jen naznačit, jiné změnit v epizody.

Vezměme na příklad tento zápis:

„Žena, přikovaná dvacet pět nebo dvacet let na lože, si představuje všechny věci takové, jaké byly, než ulehla, ulice takové, jaké byly dřív, všechno, co se změnilo, jako nezměněné, chlapce nebo děvče, které po celé ty roky učila základním vědomostem, jako stále stejného chlapce a děvče. Nenadále vypěť skryté síly ji vyvede za hranice pokoje – a jak je všechno divné.“ (Vyplněno částečně v „Malé Dorritce“ s paní Clannamovou.)

To je skutečně v románě „Malá Dorritka“, ale je využito i nepoznávání změněného města nemocnou. V celé situaci bylo třeba konec konců jenom nenadálého odchodu nemocné z domu, který se potom zřítí.

Základní úloha „Románu dvou měst“ je zapsána takto:

„Hrdina, který na konci románu „udělá tu nejlepší věc, jakou kdy mohl udělat, dá se guillotinovat“. Pak „zobrazit Londýn nebo Paříž nebo nějaké jiné velkoměsto v novém světle, osvětlené jen strachem a výplody fantazie, hrdinami vypravování, kteří ono město neznají.“

První poznámky je užito k rozřešení konfliktu románu. Na počátku se připomíná jenom podobnost dvou hrdinů, na konci jeden z nich zaměňuje druhého na guillotíně. Bez této přípravy by román neměl rámcové novely. Druhá poznám-

ka ukazuje na základní metodu, rozvrhující románový materiál: na paralelismus. Ve třetí zápisce shledáváme: „*Napsat vypravování ve dvou periodách s časovou pauzou mezi nimi jako ve francouzských dramatech*“. Za tím následuje seznam, nadepsaný: „*Tituly pro takové vypravování*“. Zde je ten seznam:

„Listí v lese“, „Spadlé listí“, „Velké kolo“, „Kolem dokola“, „Staré listí“, „Dávno a dávno“, „Dvacet pět let“, „Léta a léta“, „Roky letí“, „Den za dnem“, „Pokácené stromy“, „M. Carton“, „Kamení se řítí“, „Uvadlé listí“, „Dvě generace“.

Je zajímavé zjistit, že mezi vším tím „listím“ a „roky“ je jen jedno jméno Carton, které je jaksi svazujícím článkem mezi první myšlenkou na tento román a sebeobětováním Sidneye.

Jak vidíte, je tu pojmu „listí“ a „času“ (jeho pohybu) využito až do konce a vyzkoušeny všechny kombinace, všechny možnosti.

Prohlédněte si Dickensův „Román dvou měst“ a „Našeho společného přítele“ s hlediska, jak autor využil počátečního úkolu. Hle, část příprav pro „Našeho společného přítele“.

První myšlenku na toto vypravování najdeme lehce v poznámce „*Našli utopeného. Zápiska na břehu*“. To je podškrtnuto a poznamenáno: „*Vyplněno v „Našem společném*“.“

„Centrální epizoda pro vypracování: mladý a výstřední člověk hraje svou smrt a opravdu je v každém smyslu mrtev ke všemu, co je mimo něho. Dlouhé roky vede tento podivný způsob života a zachovává tento charakter.“

Mnoho z těchto poznámek má vztah ke komickým prvkům téhož vyprávění a Dickensův čtenář v nich pozná mnoho starých známých.

„Starý sluha, který je zanechán ve vyprázdněném domě a trpělivě čeká na návrat rodiny.“

„Dům plný darmojedů a lhářů. Všem rozumějí a pohrdají sebou navzájem, ale z různých důvodů se tváří, jako by nerozuměli.“

„Chudý podvodník se žení pro peníze. Jeho nevěsta se taky vdává pro peníze. Po svatbě se omyl vysvětlí a oba se spojí v společné nenávisti k lidem.“

„Zcela noví lidé. Všechno je na nich nové. Kdyby vám představili otce a matku, ukázalo by se, že jsou právě tak noví, jako nábytek a ekvipáže, blýskající novým lakem, jako by byly právě přivezeny z továrny.“

V zápisníkovém materiálu spisovatelově nelze často zjistit, zda máme před sebou zápis budoucího sujetu, nebo prostě realistický detail.

Každý „realistický“ detail, který odhaluje ve věci nějaký protiklad, může být rozvinut v sujet.

Vezměme si zápisky Čechovovy. Vybírám je z „knížky“ podle náhodného znaku: zápisy o vážených úřednících.

I. „Státní rada, vážený člověk, najednou se ukáže, že udržuje veřejný dům.“

*

II. „Státní rada, po jeho smrti se ukáže, že chodil do divadla štěkat jako pes, aby si vydělal 1 rubl. Byl chudý.“

*

III. „Žije s pokojskou, která ho nesměle tituluje ‚vaše excellence‘.“

První případ je dost primitivní: státní rada se objeví jako temný kořistník. Druhý případ ukazuje rozdělení mezi titulem a zaměstnáním, a třetí mezi mileneckou situací a způsobem vzájemného oslovování.

Tyto příklady nám ukazují, že práce spisovatelova na díle je ve svých metodách jedna.

Tato velká práce prováděná spisovateli, nás učí především tomu: nemysleme si, že jsme talentovanější, než byli geniální spisovatelé staré doby.

Lev Nikolajevič Tolstoj musil osmkrát přepracovávat „Vojnu a mír“.

Dickens potřeboval na své romány podrobné plány a přípravu románových kusů mnoho let předem. Nemůžeme očekávat, že se nám dostane našich románů, naší literární práce bez námahy.

Při práci se nedějí zázraky; a domníváte-li se, že věc uděláte v době odpočinku, nepokládajíc ji za dodatečnou práci, nepodaří se vám nic kloudného.

Ale k tomu, abychom udělali kloudnou věc a vložili do ní kus práce, je třeba vésti jakýsi dvojitý život, — a život je jeden, a jak se dříve říkávalo: život je krátký, umění dlouhé. Proto je třeba učit se využívat právě tohoto jediného života v umění.

IV.

ROZVÍJENÍ DÍLA.

TVORBA CHARAKTERŮ.

V procesu rozvíjení nabývá věc velmi často zcela jiné formy. Hrdinové nerozohrávají prostě děj, ale děj také mění. Vezmeme-li si nějaké sujetové téma, věc se docela změní podle toho, jací hrdinové je budou „naplňovat“. Tak Dostojevský s údivem psal v dopisech, že Verchovenskij v „Běsech“ se stává figurou polokomickou. Bazarov z „Otců a dětí“ byl Turgeněvem zamýšlen jako figura negativní a při napsání se objevil jako figura kladná.

Tak vidíme, že materiál, kterým je sujet rozvíjen, sujet prostě nerozvíjí, ale vstupuje s ním do určitého vzájemného vztahu a mnohdy s ním zápasí.

Rozbor zápisníkového materiálu nám ukázal, jak z počátečního sujetového úkolu se rodí povídka, obohacujíc se popisy, jak vznikají živé figury jednajících osob. Při každém rozboru uměleckého díla nutno mít na vědomí, že v různých literárních druzích lidé v různých dobách usílovali o různé věci, a v technické práci bylo jejich zaměření nacíleno na různé stránky díla.

Byla doba, kdy v literárním díle lidi nezajímali hrdinové. Hrdina byl jako tříška na vodě, tříška, která je hozena proto, aby bylo vidět pohyb vody.

V „Tisíci a jedné noci“, v novelách „Dekameronu“ mladí princové, kupci, rytíři nemají vlastní tváře. Přišla doba a v literárních dílech se objevil vlivem složitých historických poměrů typ, zájem o kresbu lidské osobnosti.

Čtenář se začal zajímat nejen o děj, ale i o jednajícího.

Ještě později se objevil román psychologický s podrobným vypracováním psychologie jednajících osob. Dnes existují všechny tyto žánry zároveň na různých stupních životnosti. Je třeba se učit nikoli jak zvládnout jeden z těchto žánrů, ale prostě umění psát, umění vytvořit jaksi žánr vlastní.

Za různých dob různí spisovatelé užívali různých způsobů, jak rozvíjet děj. V starých románech na příklad ukázáno hrdinovo dětství. Hrdina vyrůstal před našima očima v několika kapitolách a potom jel prožívat dobrodružství.

V pozdějších dílech byl hrdina uveden hned do děje a potom buď popisovali jeho původ uprostřed románu v odbočkách (digresích), buď byl hrdina charakterisován svými činy, dějem, poměrem jiných jednajících osob k němu.

Nejprostším prostředkem k charakteristice hrdiny je vybavit ho nějakým ostře odlišujícím rysem.

V špatných vaudevillech býval prostáček charakterisován tím, že z něho udělali koktu.

Uvedeme-li jednající osobu s originálním jazykem, neustále opakovaným rčením, nabude ihned jaksi originálního

charakteru, ale to je lehký a nespolehlivý způsob práce. Také není dobře vymyslet hrdinu a pak přemýšlet, je-li to malíř nebo dělník, a jestliže dělník, tož z jakého oboru.

To značí, že zaměstnání nebylo s hrdinou svázáno, neurčovalo ho, a není mu ho tedy třeba. Dali-li jste svému hrdinovi jméno, dali-li jste mu službu, musíte v dalším s touto službou pracovat. V typu Vronského u Lva Nikolajeviče Tolstého cítíte zřetelně jezdeckého důstojníka, v Kareninovi úředníka a ihned v každém jeho úkonu je vidět, že není voják, ale úředník, ba je i vidět, že není z vojenské rodiny, můžete jaksi dopsat jeho biografii, ač není dána.

Když vypravujete o hrdinovi, musíte ho vybavit nejen těmi rysy, kterých v daném díle bezprostředně potřebujete, ale musíte přidat i něco nad to, co ho charakterisuje jaksi s nepotřebné stránky; čtenář uvěří spíše v hrdinovu životnost; čtenář nemá rád, když je veden na krátké oprati. Nesnažte se čtenáři hrdinu vykládat, ale snažte se dosáhnout toho, aby ho čtenář pochopil sám. Lev Nikolajevič Tolstoj dobře říkal, že popisuješ nějakého zlosyna nebo nesympatického člověka, a potom ti ho začne být líto a přidáš mu nějaký sympatický drobný rys. Ale tu nemluví lidský soucit, nýbrž tu mluví umělcovo umění.

Hleďte, jak vypravuje Dickens, spisovatel poutaný tradiční anglickou morálkou, o dobru a zlu u svých hrdin. „Snažím se vždycky vést o každém člověku účetnictví a připsat každému na účet jeho díl dobra i zla. Tak největší dareba se stane „nejmilejším chlapíkem“ a rozdíl mezi člo-

věkem poctivým a padouchem je mnohem menší, než by bylo lze předpokládat. Když se snažím najít u většiny lidí dobro, podrobuji toto dobro ve skutečnosti kritice tam, kde je, a ukazuji na ně tam, kde není.“

A hle, mínění Lva Tolstého o témž předmětu: je zapsáno Maximem Gorkým.

„Velmi často mně poukazoval na zveličování, kterého se dopouštím v povídkách, ale jednou, mluvě o druhém díle „Mrtvých duší“, řekl s dobrodušným úsměvem:

„My všichni jsme hrozní spisovatelé! Já tuhle taky. Někdy píšeš a najednou ti začne být někoho líto, vezmeš ho a přidáš mu lepší rys a jinému zas ubereš, aby ti, co jsou vedle něho, nebyli tak příliš černí.“

Kromě toho, nenuťte svého hrdinu trpět strašlivá neštěstí a muka, pokud čtenář si na hrdinu nezvykl, protože někdy čtenáři hrdiny není líto, i kdyby umíral několikrát po sobě — čtenáři je to jedno.

To, co říkám, je primitivní a povídku je možno napsat docela jinak, povídku možno napsat zcela bez popisu hrdiny, ba ani neřící, jaké byl postavy, ale připomínám tu úmyslně nejobvyklejší, nejbanálnější chyby začínajících spisovatelů.

Začínající spisovatel se domnívá, že vytváří „umělecký rys“ když napíše o hrdinovi, že byl zrzavý, nebo malé postavy.

Ale proč byl zrzavý, nebo malé postavy, o tom nepřemýšlí, poněvadž tvoří jaksi nazpaměť podle cizích knížek.

V Kuprinově povídce „Moloch“ se popisuje těžký člověk a potom se o něm vypravuje, jak lehce tančí mazurku. Tato lehkost těžkého člověka, síla tloušťka vnáší do popisu živost.

Nesmí se ovšem těchto náhodných pozorování zneužívat a měnit je v klišé.

V povídce soudobého spisovatele Leonida Leonova „Jezevci“ se vypravuje, že ve vagoně Pavla, komunistického komisaře, hoří ve dne svíčka.

Proč hoří tato svíčka? Hoří proto, abychom uvěřili v opravdovou skutečnost toho vagonu. Hořet nemusí, protože ve dne svíčky zhasne, ale Leonovu se zdálo, že když vnese takový nepotřebný detail, dodá svou nepotřebností situaci jakési pravděpodobnosti, — to je jako falešná předepsaná obchodní známka, jako falešný rodinný detail ve falešném pasu.

K charakteristice falešně vystavěného typu nutno se dobře podívat i na věci nepodařené, a právě tento komunista Pavel v románě Leonova je typ vystavěný zcela nesprávně.

Leonova vynalézavost stačila na Štěpána, ale Pavla ihned odstraní za scénu a vrátí ho až na konci románu. Poněvadž Leonov neměl pro Pavla charakteristiku, neuměl ho představit, dal mu zvláštní známku: Pavel je chromý.

Tak pastýř, když se ve svém stádě nemůže vyznat, značí koně a ovce — vypaluje jim speciální rozlišující známky.

Jinou chybu při charakterisování hrdin udělal Libedinskij ve svém románě „Komisaři“. Jsou tam celé desítky hrdin a

každý z nich představuje zcela přesně nějaký moment, nějaký ideový přelom strany v dané společenské situaci.

Ale všichni tito lidé jsou uděláni schematicky: podrobují se příliš lehce společenskému rozboru a nejsou pro něj žádnou obtíží.

Proto z takového rozboru nepoznáme nic nového a věc ukáže svou zbytečnost. Rozbor se nesetká s reálnou situací.

Celá věc odhalí svou schematicnost a těžko se čte.

JMÉNA JEDNAJÍCÍCH OSOB:

V Čechovově zápisníku najdeme vedle sujetových schemat i řadu zapsaných příjmení. Některá jména jsou napsána dvakrát, po straně Čechov často zapsal zaměstnání jednáající osoby, která bude mít toto příjmení, nebo pro co je příjmení předurčeno, na příklad pro vaudeville.

Uvedu seznam těchto příjmení, shrnuje jej z různých míst knihy: Meščankina, Provizor Proter, Rosalie Osipovna Aromatová, pro vaudeville: Kapiton Ivanovič Čirij, Gitarova (herečka), Ryceborskij, Tovbič, Gremuchin, Koptin Šapčerygin, Cambizebulskij, Svinčutka, Čemouraklija, otec Ierochpromandrit, Varvara Nedotepinová, Mordochvostov.

Jsou to tuze podivná jména, ale uvedena do textu díla, zbarvila by se v něm, nebyla by už tak divná. Tato jména jsou jako sůl a pepř v kuchyni, nemyslete, že se pak budou hltat bez přípravy, za syrova.

U všech spisovatelů se setkáváme s prací spojenou s hledáním vlastních jmen; vážně se k nim choval Gogol, Dickens netoliko pečlivě vypisoval jména pro své hrdiny ze seznamů chovanců škol a asylů, ale i potom dělal s jmény dlouhé zkoušky, méně postupně v každém hlásku za hláskou.

I Balzac měl ve zvyku zapisovat si divná jména, která si přečetl na firmách. Francouzský beletrista vypravuje o nadšení, které pocítil, když našel nad dveřmi obchodu právě ono jméno, o němž snil: Z. Marcas.

Dickens našel jméno Pickwick už v zcela hotové formě: jakýsi M. Pickfick měl v Bathu závoznictví.

Ale mnohá jména si vymyslel, jak dokazuje pozorné opracování, kterému některá z nich podrobil, Copperfield prošel předběžnými formami: Trotfield, Trodberry, Copperby a Copperstone.

Zápisník Dickensův má také sloupce jmen, které byly zkombinovány a klasifikovány zřejmě z náhodných zápisů, pořízených už dříve. Není z nich vidět, zda byla nalezena nebo vymyšlena, ale některá jsou podtržena, což ukazuje, že jich bylo už užito. Poznáme celou řadu jmen, důvěrně nám známých z Dickensových děl. Naskytne se nám jméno Maggy, připomínající nám, že David Copperfield jen těžko unikl nebezpečí, že bude nazván „Thomasem Maggy“, v době, kdy sám román měl být prvotně nazván „Zábavy Maggyho“.

ZPRACOVÁNÍ DETAILŮ.

Každá literární věc je uzavřená veličina, vystavěná podle vlastních zákonů.

Tak na příklad: u každého spisovatele najdeme obyčejně popis přírody, popis situace, v níž lidé žijí, ale u Dostojevského popis paysage (obrazu přírody) skoro nenajdeme. Popis situace často není v oblasti autorovy pozornosti. Zajímají ho jen lidé a jejich činy, myšlenky a hovory. Tolstoj se o situaci zajímá víc, ale i on má hlavní zájem o člověka. U Turgeněva najdeme přesný popis situace, ve „Vojně a míru“ nejsou popsány židle, na nichž hrdinové sedí, pokoje, v nichž žijí, ale čtenář si nevšimne, že popis je vynechán.

Věc je taková: není třeba popisovat všechno, ale jen to, co v daném díle pracuje.

Když píšeš, nemysli na pravidla a na to, že jiní spisovatelé obyčejně vložili obraz oblohy, a proto, že jej musíš vložit také, ale nutno vycházet z vnitřku díla, od tvého vlastního úkolu, a pak ti bude jasno, zda oblohy dnes potřebuješ, či nepotřebuješ.

Existuje celá řada začátků, kterým uvykli autoři, hlavně ti, již se dostávají do redakčních košů. Tak na příklad povídky o vesnici začínají obyčejně takto: „Široce se rozložila vesnice po obou stranách silnice“ atd. nebo se začínají popisem deště, pohodou.

Všechny tyhle věci byly napsány jedna podle druhé a deště v nich dští a vesnice se rozkládají marně.

Uvedeš-li detail, musíš jej domyslet do konce.

Hle, rozhovor, který měl Lev Nikolajevič Tolstoj s Alexejem Maximovičem Peškovem (Gorkým), když Gorkij ho po prvé navštívil.

Tolstoj začal takto: „Ve vaší povídce ‚Šestadvacet a jedna‘ — kolik kroků je tam od peci ke stolu?“ Gorkij řekl kolik. „A jak široký je u vás otvor do peci?“ — Gorkij ukázal rukama; tu se Tolstoj začal zlobit: „Jak to píšete, že pec osvětluje sedící, vždyť na to její šířka nestačí.“

V této korektuře je vtip v tom, že Tolstoj jako umělec už zkušený, spojoval vzájemně každou část obrazu s částí druhou a dohlédl význam každého slova, kdežto Gorkij psal přibližně.

Když píšeš, musíš se vyhnout každé přibližnosti.

Musíš se vyhnout názvům věcí, připomínkám jich, a naopak se musíš snažit o přesné podání předmětu, ať už bude dáno ve slovech několika nebo ve slovech mnohých.

Potom musíte si vypočítat: čeho chcete v dané povídce dosáhnout; dejme tomu, že popisujete novou výrobu na příklad, nebo cizí kraj, doly na zlato.

Víte, že čtenáře zajímají samy doly na zlato, nebo se domníváte, že nějaká stránka denního života nevstoupila ještě u vědomí čtenáře, — tu zamíříte na tyto podrobnosti a krok za krokem je vykládáte. Jestliže se snažíte o povídku o událostech, tu celou obrazovou část díla můžete podávat takovým způsobem, aby byla jen poznámkou k vypravování. Tak je na příklad napsána „Kapitánská dcerka“ Puš-

kinova. Puškin líče, jak je Pugačev oblečen, praví prostě: „jel muž v rudém kabátci“, a na druhém místě „Měl rudý kozácký kabátec, pošitý prýmkami“, a pokládá to za dostatečné.

Tu jsou dva popisy různých řek v „Kapitánské dcerce“.
I. Jajk (na Urále):

„Řeka ještě nezamrzla a její olovené vody se smutně černaly mezi jednotlivými břehy, pokrytými bílým sněhem.“

II. Volha. Příklad ještě prostějšího popisu.

„Nebe bylo jasné. Měsíc zářil. Pohoda byla tichá. Volha plynula klidně a pravidelně.“

Když vybíráš charakteristický detail, když najdeš přesnou charakteristiku věci, pěkné srovnání, tu je nejlíp spojit detail s celým tématem věci. Pohledme na jeden detail Čechovův. Vezměme přípravnou poznámku ze zápisníku; popisuje se ložnice: „měsíční světlo bije do okna tak, že je vidět i knoflíky na noční košili“.

Proč je tu ten popis hezký?

To, že stupeň jasnosti světla je podán detailem typickým pro ložnici.

O JAZYCE JEDNAJÍCÍCH OSOB.

V literatuře má každá doba své zákony.

Nadto, v jednu dobu může být několik škol s vlastními pravidly. Hle, dialog z Puškinovy „Kapitánské dcerky“:

„Náhle se vozka začal ohlížet stranou, konečně se obrátil se smeknutou čapkou ke mně a řekl:

„Neporoučíš, pane, abychom obrátili?“

~ Proč?

„Přijde nepohoda; zdvihá se lehký vítr; hleď, jak mete sněhový poprašek.“

~ No, a co na tom?

„A vidíš tam to?“ (Vozka ukázal bičem na východ.)

~ Nevidím nic, jen bílou step a jasné nebe.

„A tam — tam: ten obláček.“

Jak vidíte, mluví tu vozka i pán týmiž výrazy. Mají táž slova, týž způsob větné stavby.

Autor nemá za úkol napodobit živou řeč.

U Gogola je tomu naopak. Píše o svých hrdinech: „Pošt-mistr omašťoval svou řeč množstvím různých částic jako: panečku, tak nějak, víme, rozumíte, představte si, poměrně, abych tak řekl, nějakým způsobem a jinými, které sypal jako s pytle . . .“

O hrdinovi „Pláště“ říká: „Je třeba vědět, že Akakij Akakijevič se vyjadřoval ponejvíce předložkami a nakonec takovými částicemi, které nemají vůbec žádného významu.“

Lev Nikolajevič Tolstoj vytýkal Shakespeareovi, že jazyk všech osob jednajících v jeho dramatech je stejný.

Tolstoj sám se naopak snažil charakterisovat řeč hrdinů: ve „Vojně a míru“ jsou podrobně ukázány zvláštnosti mluvy každé jednající osoby.

Dnes je nadšení pro jazykovou charakternost.

Tato charakternost je často umělá: dosahuje se jí uváděním velkého počtu místních slov a metodami podobnými, jaké jsme viděli u Akakije Akakijeviče.

Tak dostáváme „Plášť“ v sedlácké podobě.

Jestliže tu však existuje nějaké pravidlo, — tedy jen takové: vyhýbejte se v hovoru jednajících osob slov, jichž by *nemohli* užít. Ale necpěte do jejich řeči slova místní, kterých by říci *mohli*.

Dnes je nadšení pro jazyk; uvádějí do něho neobyčejně mnoho charakteristických slov.

I dělníci a sedláci v románech a povídkách začínají mluvit tak složitě, že ani všemu nerozumíš.

To je chyba.

Především neimitujte cizí hlas.

Viděl jsem ve voroněžském museu rukopis spisovatele Semenova, opravený Lvem Nikolajevičem Tolstým.

Lev Nikolajevič pečlivě vyškrtával ze Semenova všechna „jářku“ a „bať“ a ona jakoby lidová slůvka, jimiž tato věc byla přescycena.

O JAZYCE LITERÁRNÍM.

Každá produkce potřebuje technického jazyka. Je téměř nemožno napsat knížky o mechanice nebo fysice bez použití technických termínů; ke studiu je třeba si tyto termíny osvojit.

Literární jazyk je určitá kulturní vymoženost: především

je to jazyk společný různým guberniím a různými městy.

Kromě toho je to jazyk s dost přesným názvem pro každý pojem.

Technicky je výš než každý jednotlivý jazyk určitého člověka nebo určité vesnice. Je líp propracován než tyto jazyky. Nelze ovšem pracovat jen tímto jazykem a jazyk literární existuje neustálým obnovováním z fondu jazyka místního, jazyka jiných oblastí, výrazů žargonových, cizojazyčných pojmů atd. Ale základ literárního jazyka je nutno stříci a narušovat jej, ne rozrušovat, poněvadž samu barvitost jednotlivých výrazů, všechno ono místní zbarvení hovoru u jednotlivých osob lze vnímat jen na pozadí, na základní barvě jazyka literárního.

O »SKAZU« A JEHO SUJETOVÉM VÝZNAMU.

Někdy jsou díla jakoby vypravována jednající osobou, uvedenou autorem. Tak na příklad Gogolovy „Večery na dědině blízko Dikaňky“ jsou jakoby napsány včelařem. „Noční tuláci“ Leskovova jsou napsáni jakoby slovy staré příživnice.

Zoščenkova novela „Povídky pana Modrobřichova“ je vypravována jakýmsi demobilisovaným vojákem carské armády.

Takový vypravěč obyčejně zabarvuje svérázně jazyk díla i celá věc je napsána tak říkajíc s jeho hlediska. To je právě

ona metoda, které říká ruská literární věda „skaz“ (vlastně „ústní výklad“).

Ale tak tomu nebývá vždy.

V povídkách Maupassantových neměňuje vypravěč tón díla a dává jen autorovi záminku uvést nějaký vnější originální poměr k vyprávěným věcem. Uvádění vypravěčů dovoluje autoru neponořovat se hluboko do dějů a nechávat jejich významu.

Někdy není na počátku díla zmínky o tom, že je napsáno jménem nějakého hrdiny, ale přesto sama skladba řeči je svérázně zabarvena a je cítit přítomnost vypravěče.

V takových věcech je obyčejně jazyk svérázný, plný nesprávně užitých slov a i slova sama jsou komická.

Dnešní (ruští) spisovatelé hojně užívají této metody, hlavně vlivem Leskova. Uvedu úsek takového vypravování, je to Leskovův „Levša“; podtitul má: „Vypravování o tůlském Levšovi a o ocelové bleše.“

Uvedu úryvek. Obsah: Alexandr I. si prohlíží anglickou továrnu. Platov se chlubí vším ruským.

„Ale panovník trhl jeho rukávem a řekl mu tiše: „Prostím tě, nekaž mi politiku.“

Tu Angličané pozvali panovníka do poslední komory se zvláštnostmi, kde byly sebrány z celého světa minerální kameny a nymfosorie, počínajíc největší egyptskou keramikou až po podkožní blechy, kterou očima není možno vidět, a její kousnutí mezi kůží a tělem.

Panovník jel.

Prohlédli si keramiky a všelijaká vycpaná zvířátka a vyšli. Platon si v duchu myslel:

„Zaplat pámbůh, dopadlo to dobře, panovník se ničemu nediví.“

Ale když přišli do nejposlednějšího pokoje, stojí tam dělníci v universálních formách a zástěrách a drží podnos, na kterém nic není.

Všech slov je tu užito nesprávně. Pyramidy jsou nazvány keramikami, infusorie nymfosoriemi, z uniforem jsou universální formy atd.

Tomu, kdo zná literární jazyk a správné upotřebení slov, jsou sama slova komická, tím spíše, že chyby v nich nejsou náhodné, ale přinášejí nové vnímání věci, její jiné osmyslení.

Takové nesprávné vykládání slov se nazývá lidovou etymologií a je znakem živého chápání slov.

Ale dlužno mít na mysli, že tato slova se často dostávají do takového auditoria, k takovému čtenáři, který nezná opravdový význam slova, a tomu slovo není komické.

Humorista Zoščenko mi říkal, že k širokému publiku, do širokého kruhu čtenářů dospějí ony jeho věci, které jsou napsány nejprostěji a jsou komické ne slovy, ale sujetem.

V dobré skazové věci je skaz sám sujetovou metodou, která slouží k ospravedlnění skazu.

Rekneme taková povídka Leskovova o bleše. Obsah je ten: Angličané darovali Alexandru I. továrně vyrobenou ocelovou blechu. Ta blecha mohla tancovat. Nikolaj I. chtěl Angličany překonat a odevzdal blechu do Tuly mistru

Levšovi. Lévša jí podkoval. To byl náramný výkon, ale zároveň nesmysl: blecha už netancovala. A v tom je základní sujetová stavba věci. Je napsána od počátku do konce strašně chvastounským stylem: Rusové chválí svou vynalézávost a zatápějí Angličanům, jak se jim zachce.

Technický nesmysl je dán v druhém plánu, je zamaskován chvastounským tónem.

Vypravěč nechápe jaksi význam toho, co vypravuje; čtenář sám se dovrtípi významu slov. Tak v dobré skazové věci skaz — originální zabarvení slov — není pouze prostředkem k originální výzdobě slov, ale i určitou sujetovou metodou, vnášející do celého díla jiný smysl.

V.

NĚKOLIK SLOV O VERŠI.¹O VERŠÍCH A O TOM, PROČ NESTOJÍ ZA TO
JE PSÁT.

Verše píše velmi mnoho lidí. Málokdo z těch, kdo umějí číst a psát, se vyhnul této povinnosti a téměř každý napsal několik veršovaných řádek.

Redakce jsou verši docela zavaleny. Jsou posílány stovky dobrých, technicky kloudných veršů.

Básníků, kteří umějí psát a mohou být tištěni, jsou stovky, ale spotřebitelů na zboží, které vyrábějí, je málo, nebo skoro nejsou.

Je-li nutno varovat od příliš časného zprofesionalisování při psaní vůbec, zvláště ostře je třeba před tím stříci básníky.

Poesí se nikdo neužívá a není to ani možné, poněvadž básník nemá záruku, že se mu každý měsíc povedou verše.

Tací básníci jako Puškin a Blok měli léta mlčení, a kdyby

1) Kapitolu Sklovského o verši přitpojuji jen, abych neporušil stavbu jeho dílka. Sklovskij je odborník techniky prozaické, nikoli veršové. O technice verše se dozví pozorný čtenář i odborník mnohem více a lip v následující statt Maja-kovského.
B. M.

žili jenom z veršů, musili by psát buď špatně nebo umřít hladu.

Začínajícího spisovatele nutno upozornit ještě na jednu věc.

První knížka se napíše poměrně lehce.

První knížku nepíše umění, ale ona zásoba vědomostí, příběhů, kterou má každý člověk.

To je, jako když říčka prolomí led a strhne stohy, strhne mosty, ale potom musí autor téci léta a druhá, třetí knížka se píše mnohem tíž, mnohem obtížněji, než první, tím spíše, že v první knížce zbytečně utrácíme.

Vydáváme zbytečně materiál, strkáme jej všady, nešetříme se; na druhou knihu je už prostého, životního materiálu míň a zkušenosti, umění brát nové věci, techniky ještě málo.

A druhá, třetí kniha mladého spisovatele přinese obyčejně rozčarování.

Nebýváme pro celou řadu kulturních podmínek k mladému spisovateli příliš pozorní. Nejprve ho strašně chválí, strkají ho na prvé místo, čekají, že bude z něho zejtra Tolstoj; za druhou knihu mu vynadají, jako by si v první knize vypůjčil na dluh peníze a teď je nevracel.

I je třeba umět vydržet tuto přestávku v chvále.

Je třeba umět pracovat i pak, když první úspěch opadl, vědět při tom, že ne druhá a první, ale snad třetí kniha je pro něho rozhodující.

CO JE TO VERŠ?

V různých rukojetích pro mladé spisovatele se podrobně vypravuje, jaké bývají verše; říká se, že existují jamby a trocheje, že jamby a trocheje se odlišují od sebe místem přízvuku, že tedy verš je složen ze slov, která jsou umístěna tak, že přízvuk v nich se pravidelně střídá.

Půjdete-li s tímto hlediskem na soudobé verše, uvidíte, že tak napsány nejsou.

Co je to verš?

Verš se odlišuje od prózy tím, že ve verších existuje určitá úloha, určitý systém, způsob rozvržení slov, který se potom mnohokrát opakuje.

U srovnání s řečí prozatím se do řeči veršové uvádí ještě jeden princip — princip rytmický.

Ale skutečný verš v obyčejné řádce skoro nikdy nenaplní svou úlohu zcela a je v něm nějaká úchylna od úkolu.

Kromě toho řádka se neskládá ze slabik, ale ze slov, tato slova tvoří věty a smysl vět mění intonaci básně a i slovo má různou váhu podle svého smyslu.

Tak v přírodě, ve verších veršová řádka jambická, trochejská, daktylická v čisté své podobě neexistuje, snaží se jen realizovat materiál v živém jazyce.

Pravý obsah veršové řádky, pravá její forma je právě v zápase mezi prvotní rytmickou úkolem a živou existencí dané právě veršové řádečky.

Už puškinský verš (tak zvaný syllabo-tonický, poněvadž

se v něm bral zřetel na počet *slabik* i na počet *přízvuků*), už puškinský verš byl jistým násilím na jazyce, jako známé násilí na davu tvoří vojenský šik. Každý systém rytmický, každé veršové schema samo o sobě uzavírá v sobě systém násilí, systém výběru.

Po Puškinovi začali symbolisté psát už jinak.

Definitivně se změnil ruský verš v naší době, hlavně jej ostře změnil Chlebnikov a Majakovskij. Dnešní ruský verš počítá už jen *přízvučné slabiky* a mezi přízvučnými slabikami, mezi přízvuky má každá rytmická jednotka, tak říkajíc každá řádka libovolný počet nepřívručných slabik. V dnešním veršovém systému našla plný svůj výraz nerovnoprávnost slabik přízvučných a nepřívručných.

Zároveň existuje ještě i starý verš, existuje jako dědictví, jako tradice, z úcty k starým autorům a básníci píší a počítají i slabiky, ne jen přízvuky.

S hlediska staré rytmiky, starých učebnic veršování jsou nové verše napsány nesprávně.

Pravidla nového veršování pak jsou ještě málo zpracována a učit se jim je nutno na verších.

Tato knížka nemá za úkol rozmnožovat počet špatných básníků a proto nepřináší veršové recepty.

ORGANISACE ZVUKŮ VE VERŠI.

Organisace slova ve verši není vyčerpána tím, že přízvuky jdou určitým pořádkem; kromě toho bývá často ve verších organisován sám charakter zvuků.

V řeči prozaické máme k zvukům poměr jen jako k prostředkům, jak vyjadřovat myšlenku; dáváme jen pozor, abychom nespojovali zvuky, které lze těžko vyslovit.

Nehodí se na příklad, aby ve větě se hromadily skoro stejné slabiky.

Na tom základě jsou založeny větné hříčky, to je věty, jejichž slova jsou vybrána tak, že je nelze rychle vyslovit, na příklad: strč prst skrz krk.

V řeči prozaické se takovým větám a slovům vyhýbáme, jsou obtížné a skoro vymírají.

V řeči básnické se setkání stejných zvuků nevyhýbáme. Právě tak ne v příslovích.

Ve verších se básníci velmi často snaží, aby řádka nebo sloha byla založena na několika opakovaných zvucích.

Tento zjev zvukové organisace se nazývá slovnou instrumentací. Někdy je dělána podvědomě, někteří spisovatelé ji dělají vědomě, jako určitý zákon, určitý prostředek, kterým působí na čtenáře.

Castým zjevem takové instrumentace je rým. Rým je souzvuk řádkových konců.

RÝM.

Rým může být nepřesný, při čemž, určíme-li jeho přesnost, musíme mít na zřeteli výslovnost slova, ne jeho psanou formu.

Za špatný rým se pokládají tak zvané slovesné rýmy, jako „zlatil“ — „platil“.

Také se pokládají za špatné tak zvané banální rýmy, jako „láska“ — „páska“, „růže“ — „může“.

Proč není dobře užívat rýmů slovesných, to je ze sloves tvořených, a rýmů banálních? Pravděpodobně proto, že zvuková stránka díla nevisí ve vzduchu, ale je spojena těsně s celým dílem. Když čteme rým, vzpomínáme si na předchozí řádku díla, — rým nás vrací, rým budí vzpomínku na předchozí řádku. Budeme-li rýmovat stejná slova, na příklad „ráj“ se slovem „ráj“, „svoboda“ se slovem „svoboda“, nebudeme se vracet, poněvadž vrátíme-li se k řádce první, nebudeme ji nově a po druhé vnímat, ale najdeme slovo, které máme v řádce druhé.

Banální rýmy jsou špatné proto, že nás nenutí se vracet; rýmovaná slova se objevují tak, jak jsme čekali, nejsou spojena s řádkou.

Nemáme dojmu, že celá řádka je rýmem k druhé řádce přitahována, sedíme prostě a počítáme jako čísla stanic na tramvajovém lístku.

Slovesné rýmy nejsou dobré proto, že rýmují těmi svými částmi, které tvoří jejich gramatickou podstatu, charakterisují postavení slovesa ve větě a jeho poměr k jiným slovům, ne jeho jádro.

Slovesný rým nám rovněž nedá pocit vracení.

ZÁVĚR.

POSLEDNÍ RADA.

Pročítejte co možná nejčastěji, co píšete.

Vnesli jste do díla nějaký nový detail, obohatili jste jazyk, nebo rozšířili jste popis, nebo vložili nějakou technickou podrobnost o věci — čtete teď celou věc od začátku do konce a podívejte se: není mezi materiálem napsaným zprvu a kouskem novým nějaký nesouhlas? Není-li nesouhlas, zda jste věc neobohatili, zda vám nový materiál neposkytl možnost dát celému dílu nový smysl. Nejlépe se přemýšlí, když člověk pracuje; když začne stavět materiál vedle materiálu, tu se objeví nové myšlenky, nové možnosti, které jsi nemohl v předběžném plánu předvídat.

Jednotlivé části díla si nepředstavuj izolovaně, poněvadž v každém jednotlivém okamžiku pracuješ nad celým dílem.

Netřeba však prostě sehnat jednu věc k druhé a materiál stlačovat v představě, že jinak detaily budou odporovat celkovému rázu.

Je nutno se podívat, jak odporují, zda se věc neukáže chytřejší než vy.

To není práce s náhodou, to je práce s materiálem, po-

něvadž když spisovatel své věci začíná, nemůže vidět všechny jejich možnosti.

I dobří spisovatelé u výsledném konci dojdou k situacím mnohem bohatším, složitějším a nutnějším, než jsou ony, které vymysleli na počátku.

A to je důvod, proč konec konců můžeme číst spisovatele minulých dob, protože psali nejenom to, co psát chtěli, ale i to, co napsat je donutil materiál.

JAK DĚLAT VERŠE

I.

Musím psát o tomto tématu.

Chcete psát a chcete vědět, jak se to dělá. Proč věc, napsanou podle všech pravidel, s bohatými rýmy, jamby a trocheji, nechtějí pokládat za poesii. Jste v právu, žádáte-li od básníků, aby neodnášeli s sebou do hrobu tajemství svého řemesla.

Chci psát o své práci, ne jako horlivý čtenář, ale jako praktik. Píšu o své práci, která podle mého pozorování a podle mého přesvědčení se v zásadě málo liší od práce jiných profesionálních básníků.

Rozhodně odmítám domněnku, jako bych podával nějaká pravidla za tím, aby se člověk mohl stát básníkem, aby měl psát verše. Taková pravidla vůbec neexistují. Básníkem se nazývá člověk, který právě vytváří tato básnická pravidla.

Uvedu tuto analogii.

Matematik je člověk, který vytváří, doplňuje, rozvíjí matematická pravidla, člověk, který přinese něco nového do matematických znalostí. Člověk, který po prvé formuloval, že „dvakrát dvě jsou čtyři“, byl velký matematik, i když se této pravdy dobral tím, že spočítal dva a dva cigaretové oharky. Všichni další, i když počítali věci nepoměrně větší, na příklad lokomotivy, všichni ti nebyli matematicky. Toto

tvrzení nijak nesnižuje práci člověka, který počítá lokomotivy. Jeho práce může být v době poruchy železničního provozu stokrát cennější než nahá matematická pravda. Ale není třeba posílat součty lokomotiv, potřebujících opravy, matematické společnosti k ověření.

A ještě jedna výhrada: vytvoření básnických pravidel není samo o sobě cílem poesie, jinak degeneruje básník na scholastika, který se zabývá tvořením pravidel pro věci a situace neexistující nebo nepotřebné. Není na příklad třeba vymýšlet pravidla na počítání hvězd, jede-li počtář plnou rychlostí na kole.

Život sám vynáší situace, vyžadující formulaci, vyžadující pravidla. Způsoby formulace, cíl pravidel je dán společností a jejím bojem.

„Dvakrát dvě jsou čtyři“ je pravda, která sama o sobě nežije a nemůže žít. Je třeba umět této pravdy užít (pravidla použití). Je třeba tuto pravdu vtisknout do paměti (opět pravidla), je třeba ukázat její nézvratnost na řadě faktů (příklad, obsah, téma).

Odtud je jasno, že popis, odraz skutečnosti, nemá v poesii samostatného místa. Taková práce je potřebná, ale nutno ji cenit jen jako práci zapisovatele velké schůze. Je to prostý záznam: „vyslechli“, „usnesli se“. V tom je tragedie příbránků, souběžců: vyslechli po pěti letech a pozdě se usnesli — když jiní už vyplnili.

Mluvím poctivě. Neznám ani jamby, ani trocheje, nikdy jsem je nerozeznával a rozeznávat nebudu. Ne proto, že

to je těžké, ale proto, že jsem ve své básnické práci s těmihle věcmi nikdy neměl příležitost pracovat. A jestliže se úryvky takových meter v mé poesii vyskytly, byly prostě zapsány podle sluchu, poněvadž se tyto omrzevší motivy příliš často vyskytují — jako „Volho, Volho, matko rodná“.

Mnohokrát jsem se pustil do takového studia, chápal jsem tuto mechaniku, ale pak jsem ji zase zapomínal. Tyto věci, které zaujímají v učebnicích poesie 90%, nezaujímají v mé básnické praxi ani procenta tři.

Při básnické práci existuje jen několik základních pravidel pro začátky básnické práce. A i tato pravidla jsou čistou konvencí. Jako při hře v šachy. První tahy jsou stejného typu. Ale už při následujícím tahu si začínáte vymýšlet nový útok. Nejgeniálnější tah nemůže být opakován za dané situace v partii následující. Protivníka zmate jen nečekanost tahu.

Právě tak nečekané rýmy ve verších.

Které dané veličiny jsou potřebny pro začátek poetické práce?

Za první. Vyskytnutí úkolu ve společnosti, úkolu, který rozřešit může jen básnické dílo. Objednávka společnosti.

Za druhé. Cílové zaměření, to je znalost, nebo vycítění toho, co společenská skupina, kterou představujete, v této otázce chce.

Za třetí. Materiál. Slova. Neustálé doplňování nádrží, skladit vašeho mozku slovy nutnými, výraznými, vzácnými, vynalezenými, obnovenými a všelijakými jinými.

Za čtvrté. Zpracování záměru a produkční nástroje. Pero, tužka, psací stroj atd.

Za páté. Metody a fortele, jak slova zpracovávat, nekonečně individuální, které získáme jen lety denní práce: rýmy, rozměry, aliterace, obrazy, styl, pathos, koncovky, tituly, náčrty atd. atd.

Smysl této mé práce není vůbec v tom posuzovat hotové vzory nebo metody, ale v pokusu odhalit sám proces básnické produkce.

Jak se dělá verš?

Práce začíná dlouho před tím, než dostaneme, než si uvědomíme objednávku společnosti.

Předchozí básnická práce se koná neustále.

Dobrou básnickou věc můžeš udělat k určené lhůtě jen tehdy, když máš velkou zásobu předběžných básnických příprav.

Mám neustále v hlavě i zápisníku řadu charakteristických rýmů, písniček (i cizích), třeba bez textů, jejichž rytmus mě chytil, aliterací, které jsem náhodou zahlédl třeba na plakátu, témat vypracovaných více či méně jasně.

Nevím, jakým způsobem toho použiji, ale použití toho všeho zcela jistě.

Těmto přípravám věnuji všechnen svůj čas. Věnuji jim deset až osmnáct hodin denně a skoro stále si něco bručím. Soustředěním na tyto věci lze vysvětlit známou básnickou roztržitost.

Pracuji na těchto přípravách tak napjatě, že v devadesáti

případech ze sta znám i místo, kde jsem v průběhu své mnohaleté práce připadl nebo dal konečný tvar tomu, či onomu rýmu, aliteraci, obrazu atd.

Tento zápisník je jednou z hlavních podmínek pro udělení dobré věci.

O tomto zápisníku se obvykle píše až po básnickové smrti, válí se v prachu, tiskne se po smrti a po „zakončených věcech“, ale pro spisovatele ta kniha znamená všechno.

Začínající spisovatelé takovou knihu ovšem nemají, nemají zkušenost a praxi. *Udělané řádky* jsou vzácné a proto je kniha vodnatá, dlouhá.

Začátečník ani při největších schopnostech nenapíše silnou věc; opačně zas je první práce vždy „svěžejší“, poněvadž do ní vstoupily „přípravy“ celého předchozího života.

Jen to, že mám pečlivě promyšlené připravené kousky, mohu být s věcí včas hotov, poněvadž normálně udělám při opravdové práci osm až deset řádek denně.

Básník každé setkání, každou firmu, každou událost oceňuje za všech podmínek jen jako materiál pro slovné zformování.

Dříve jsem býval tak hluboko zabořen do práce, že jsem se bál vyslovovat slova i výrazy, kterých, zdálo se mi, budu v příštích věcech potřebovat — stával jsem se zamračeným, nudným a nehovorným.

V třináctém roce při návratu ze Saratova do Moskvy, řekl jsem nějaké spolucestovatelce ve vagonu, abych jí do-

kázal svou loyaltitu, že „nejsem muž, ale oblak v kalhotách“. Když jsem to řekl, ihned jsem si uvědomil, že se mi to může hodit pro verš, a najednou se to rozletí ústně a nadarmo to proběhne všechny trhy a ulice. Strašně znepokojen, jsem se půl hodiny děvčete promyšlenými otázkami vyptával a uklidnil jsem se, teprve když jsem se přesvědčil, že jí má slova vyletěla druhým uchem z hlavy.

Za dva roky mi bylo tohoto výrazu třeba jako titulu celé knížky.

Dva dny jsem přemýšlel, jak vyjádřit slovy něhu osamělého člověka k jediné milované ženě.

Jak ji bude stříci a milovat?

Třetího dne jsem ulehl s bolením hlavy a nic jsem nevymyslel. V noci mne definice napadla.

*Tvé tělo
budu stříci a milovat,
jak voják osekaný válkou,
ničtí a zbytečný,
střeží
svou nohu jedinou.*

Vskočil jsem poloprobuzen. V temnotě jsem zuhelnatělou sirkou zapsal na víčko cigaretové krabičky — „jedinou nohu“ a opět usnul. Ráno jsem dvě hodiny přemýšlel, co je to za „jedinou nohu“ napsanou na krabičce a jak se tam dostala.

Rým za ocas chytaný, ale ještě nezachycený, otravuje život: rozmlouváš, aniž víš o čem, sotva rozumíš, o čem k tobě mluví, a nebudeš spát, vida rým, létající ti skoro před očima.

Myslím, že tyto malé příklady ukazují poesii jako jednu z nejobtížnějších prací — a takovou vskutku je.

V kapitole následující pokusím se rozvést tyto předběžné podmínky toho, jak se verše dělají, na příkladě toho, jak jsem psal jednu báseň.

II.

Pokládám za dobrou svou věc báseň, verše s názvem „Sergeji Jeseninovi“. Nemusil jsem pro ně hledat revui, ani nakladatele, — opisovali si ji, než ještě byla otištěna, vzali ji tajně ze sazárny a vytiskli v provinciálních novinách, na přednáškách vyžadují sami posluchači, aby byla čtena, při deklamaci je slyšet letět mouchu, po ní tisknou lidé ruce, na chodbách běsní a chválí, v den vydání se objevily recenze plné nadávek i poklon.

Jak byly vypracovány tyto verše?

Jeseníma, který skončil nedávno sebevraždou, jsem znal dlouho — deset, dvanáct let.

Když jsem ho spatřil po prvé, byl v láptích a v košili s jakýmsi křížkovým vyšíváním. Bylo to v jednom hezkém petrohradském bytě. Věda, s jakou rozkoší opravdový, ne dekorativní mužik, zaměňuje svůj šat za střevíce a sako, ne-

uvěřil jsem Jeseninovi. Zdál se mi operetním, falešným, neopravdovým. Tím spíše, že už psal verše, které se líbily, a jistě by se našly peníze na střevice.

Jako člověk, který svého času si už odnosil a obhajoval známou žlutou bluzu¹⁾ futuristů, prakticky jsem se informoval o jeho obleku:

— Co je tohle — pro reklamu?

Jesenin mně odpověděl takovým hlasem, jakým by asi zahovořil oživlý olej do lampiček před obrazy svatých.

Bylo to asi něco takového:

— My lidé z vesnice, my tomu vašemu nerozumíme . . . my už tak . . . po našem . . . od pradávna, starodávna . . .

Jeho velmi talentované, velmi vesnické verše nám futuristům byly ovšem nepřátelské.

Ale chlapec byl jaksi komický a milý.

Při odchodu řekl jsem mu pro každý případ:

— Sázm se, že ty láptě a kohoutí hřebínky zahodíte!

Jesenin odporoval s přesvědčeným zápalem. Jiný starší selský básník, Kljujev, ho odtáhl stranou, jako matka, která vidí sváděnou dcerku, když se bojí, že ona sama nemá dost sil a vůle se bránit.

Jesenin se mi hned objevoval, hned mizel. Setkal jsem se s ním jasněji až po revoluci u Gorkého. S vrozenou nejemností jsem hnedky zařval:

— Vyplatte sázku, Jesenine, máte sako a kravatu!

1) Oděv, kterým kdysi provokoval Majakovský vkus svých spoluobčanů ve své futuristické periodě. B. M.

Jesenin se rozzlobil a zaútočil.

Pak se začaly vyskytovat verše, které se mi nemohly nelíbit jako:

Milý, milý, hlupáčku můj směšný . . . atd.

Nebe je zvon a měsíc jeho srdce . . . a j.

Jesenin se vyhrabával z idealisování vesnice, ovšem vyhrabával nikoli naráz a nikoli bez návratů.

Často jsme se s Jeseninem hádávali, já byl zejména proti imažinismu, který se kolem něho rozbujel.

Pak Jesenin odjel do Ameriky a ještě někam a vrátil se, tíhna jasně k něčemu novému.

V této době se s ním člověk, bohužel, častěji setkával v policejní kronice, než v poesii. Rychle a jistě se dostával mimo seznam zdravých (mluvím o minimu, které se po básníkovi žádá) dělníků poesie.

V tu dobu jsem se s Jeseninem setkal několikrát, setkání byla elegická bez nejmenších rozmíšek.

Radostně jsem se díval na vývoj Jesenina od imažinismu k Asociaci proletářských spisovatelů. Jesenin se zvědavostí mluvil o cizích verších. To byl u Jesenina do sebe zamilovaného nový rys: choval se s jakousi závistí k básníkům, kteří se organicky zapojili do doby, do společnosti a viděli před sebou velkou, optimistickou cestu.

V tom byl podle mého názoru kořen básnické nervosity a nespokojenosti se sebou samým, vzniklý u Jesenina a roz-

díraný alkoholem a tvrdým, neobratným poměrem jeho okolí k němu.

V poslední době se dokonce u Jesenina objevila i jakási sympatie k nám, to je skupině kolem „Lefu“ (Literární fronty): šel k Asějevovi, telefonoval mně, někdy prostě mezi nás vpadl.

Trochu napuchl a sešel, ale stále ještě byl po jeseninsku elegantní.

Poslední setkání působilo na mne těžkým a velkým dojmem. Potkal jsem u pokladny Státního nakladatelství člověka s opuchlým obličejem, se stočenou kravatou, čapkou, která se jen tak držela na hlavě, zachycena pramenem plavých vlasů. Vrhl se ke mně a od něho a jeho dvou temných (aspoň pro mne) průvodců páchlo alkoholovými výpary. Doslova jsem Jesenina sotva poznal. Stěží jsem se vymkl žádosti jít se s ním okamžitě napít, podporované hrstí bankovek, kterými mával v ruce; celý den jsem se vracel k tomuto těžkému pohledu a večer jsem dlouho ovšem hovořil (na to se, bohužel, věc u všech a vždy omezuje) s kamarády, že je třeba Jesenina se nějak ujmout. Hubovali jsme na „prostředí“ a rozešli se přesvědčení, že na Jesenina dohlížejí jeho kamarádi, jeseninci.

Ukázalo se, že tomu tak není. Konec Jeseninův rozhořčil, obyčejně lidsky rozhořčil. Ale ihned se objevil tento konec zcela přirozeným a logickým. Dozvěděl jsem se o něm v noci, rozhořčení by zůstala asi rozhořčením a k ránu by se rozplynulo, ale ráno přinesly noviny předsmrtné verše:

*Umírat — v životě věc není nová,
však ani žít věc není novější . . .*

Po těchto řádcích se stala Jeseninova smrt faktem literárním.

Ihned začalo být jasno, kolik nerozhodných přivede tento silný verš, právě — verš k provazu a revolveru.

A žádnými, žádnými novinářskými články a rozbory tento verš neanuluješ.

S tím veršem možno a nutno bojovat veršem a jenom veršem.

Tak byla dána ruským básníkům společenská objednávka napsat verše o Jeseninovi. Výjimečná objednávka, vážná a s určenou lhůtou, poněvadž Jeseninovy verše začaly účinkovat rychle a neomylně. Objednávku přijali mnozí. Ale co napsat? Jak napsat?

Objevily se verše, články, vzpomínky, črty, ba i drama. Podle mého názoru devadesát procent z toho, co bylo o Jeseninovi napsáno, byl nesmysl a škodlivý nesmysl.

Mělké verše Jeseninových kamarádů. Poznáte je podle toho, že když oslovují Jesenina, nazývají ho rodinně „Serežo“. „Sereža“ jako fakt literární neexistuje. Existuje básník Sergej Jesenin. Prosíme, abyste mluvili o něm. Uvedení rodinného jména „Sereža“ ihned porušuje objednávku společnosti i metodu zformování. Velké, těžké téma svádí slovo „Sereža“ na úroveň epigramu nebo madrigalu. A nepomohou žádné slzy básnických příbuzných. Tyto verše ne-

mohou působit básnicky. Tyto verše budí smích a nelibost.

Verše Jeseninových „nepřátel“, třeba trochu jeho smrti smíšených, jsou verše popské. Odmítají prostě poskytnout Jeseninovi básnický pohřeb, protože skončil sebevraždou. Jejich verše plní špatně pochopenou sociální objednávku, v níž cílové zaměření není vůbec spojeno s metodou a bere na sebe v tomto tragickém případě zcela nepůsobivý feuilletonistický stylek.

Sebevražda, vytržená ze složité sociální a psychologické situace, s jejím okamžitým nemotivovaným (jak jinak?) odmítáním tísni svou falší.

Málo pomůže v boji se škodlivostí posledního jeseninského verše i próza o něm.

Co tedy psát a jak psát o Jeseninovi?

Když jsem si tu smrt prohlížel se všech stran a protřepával cizí materiál, zformoval jsem si a položil úlohu.

Cílové zaměření: úmysl paralyzovat působení posledních jeseninských veršů, udělat Jeseninův konec nezajímavým, postavit místo lehké krásy smrti jinou krásu, poněvadž je třeba, abychom přes tíhu cesty a těžké kontrasty našeho života slavili radost života, veselí třeba nejtěžší cesty do budoucnosti.

Dnes, když jsou verše hotové, je lehké formulovat, ale jak těžké bylo tenkrát začít.

Práce vpadla zrovna do mých cest po provinciích a do mých přednášek. Kolem tří měsíců jsem se den za dnem vracel k tématu a nemohl jsem vymyslet nic kloudného.

Vylézala mi nějaká čertovina s modrými tvářemi a vodovodními trubkami. Z denního prosévání zbyly jen připravené rýmy jako „v inoj“ — „pivnoj“ a pod. (v jiný — pivnice). Když jsem se už blížil k Moskvě, pochopil jsem, že obtíž a délka psaní je v přespříliš velké shodě popisovaného s osobní mou situací.

Tytéž hotelové pokoje, tytéž trubky a táž nucená samota u Jesenina i u mne.

Tato situace mne do sebe zamykala, nedovolovala dostat se z ní, nedávala mi citů ani slov, potřebných k oceňování, nedávala podmínky vhodné zvýšit odvalu.

Odtud skoro pravidlo: k napsání poetické věci je nutná změna místa nebo času.

Právě tak na příklad při malování, čtáte-li nějakou věc, musíte odstoupit na vzdálenost rovnou trojnásobné velikosti věci. Když to neuděláte, nevidíte prostě zobrazovanou věc.

Cím je věc nebo událost větší, tím větší bude i vzdálenost, na niž musíte ustoupit. Slabí lidé šlapou na místě a čekají, až událost mine, aby ji mohli zobrazit, silní vyběhnou o tolik kupředu, aby vlekli pochopený čas.

Popsání současnosti jednajícími osobami dnešních bojů, bude vždy neúplné, ba nesprávné, v každém případě jednostranné.

Je jasné, že taková práce je součet, resultát dvojí práce — současnickových zápisků a zobecňující práce postupujícího umělce. Není-li odstup času a místa, ať je aspoň odstup hlavy.

Příliš časná poetisace materiál jen kastruje a láme. Všechny učebnice poesie jsou škodlivé proto, že nevyvádějí poesii z materiálu, to je nedávají trest faktů, netisknou fakta tak, až se dostane vylisované, stlačené, hospodárné slovo, ale nahazují prostě nějakou starou formu na nový fakt. Forma nejčastěji se nehodí na rozměr věci: buď se fakt docela ztrácí jako blecha v kalhotách, nebo fakt trčí z básnického šatu a stává se směšným, ne vznešeným.

Změna roviny, v které se stal ten či onen fakt, odstup — to jsou věci nezbytné. To ovšem neznamená, že básník má sedět u moře a čekat na pohodu, zatím co čas jde kolem. Básník musí čas pohánět. Pomalý chod času zaměnit změnou místa, v den fakticky míjející propouštět v obraznosti století.

Při lehkých, při drobných věcech takové přemístění možno i nutno dělat (a dělá se tak samo) uměle.

Je dobře začít psát verše na první máj v listopadu a v prosinci, když se ti toho máje vskutku nejvýš chce.

Abyste psali o tiché lásce, jeďte drkotavým, přeplněným autobusem po oživené ulici nerovné dlažby. To odporové třesení ve vás nejlíp podškrtně půvab jiného života. To třesení je nezbytné pro srovnání.

Času je třeba i na udržení napsané už věci.

Všechny verše, které jsem psal na okamžitě téma při největším duševním vzrušení, které se mi po napsání líbily, zdály se mi za den přece jen mělkými, nedodělanými, jednostrannými. Vždycky máš strašnou chuť předělávat.

Proto když nějakou věc dodělám, zavru ji na několik dní do stolku, za pár dní ji vyndám a ihned vidím chyby, které jsem dříve nepostřehl.

Ale to zase neznamená, že nutno dělat jen věci nečasné. Ne, právě včasné. I nejnepatrnější věc přepiš na příklad načisto večer, ne ráno: když pak ji ráno jen očima přeběhneš, spatříš mnoho věcí, které lze lehce opravit. Přepíšete-li ráno, zůstane tam mnoho špatného. Umění vytvářet odstup a organisovat čas (ne jamby a trocheje) musí být vneseno jako základní pravidlo do každé učebnice o veršové produkci.

Proto jsem pokročil kupředu s verši na Jesenina na malém úseku od Ljubjanských vrat do Mjasnické ulice (šel jsem vyrovnat zálohu) víc než za dobu celé své cesty. Přeplněná Mjasnická byla živým kontrastem po samotě v hotelových pokojích — zástupy na Mjasnické po provinciálním tichu — vzruch a síla autobusů, aut a tramvají, a kolem jako výzva starým loučovým vesnicím — elektrotechnické kanceláře.

Chodím, máchaje rukama a bručím si cosi ještě beze slov, tu zkracuje kroky, abych nepřekážel bručení, tu pobrukuje si rychleji v taktu s kroky.

Tak se hobluje a formuje rytmus — základ každé poetické věci, který ji prostupuje jako vzdálené dunění. Postupně z tohoto dunění začneš vytahovat jednotlivá slova.

Některá slova prostě odskakují a nikdy se neyracejí, dru-

há jsou zadržena, převracena a vyvracena mnohokrát a mnohokrát, pokud nepocítíš, že slovo zapadlo na své místo: tento pocit rozvíjený spolu se zkušenostmi se nazývá talentem. Nejčastěji vytane jako první slovo hlavní — hlavní slovo, které charakterizuje smysl básně, nebo slovo podléhající rýmování. Ostatní slova přicházejí a řadí se v závislosti na slovu hlavním. Když je už základ hotov, vystoupí náhle pocit, že se rytmus trhá, že chybí nějaká složka, nějaký zvuk. Začneš znovu přikrajovat slova a práce tě uvádí v zuřivost. Jako kdyby stokrát přiměřovali na zub nesedící korunku až nakonec po stém přiměření korunka „sedne“, až mi slzy vyhrknou (doslovně) z očí — bolestí a úlevou.

Odkud přichází toto dunění-rytmus není známo. Pro mne je to každé opakování ve mně zvuku, šumu, pohupování nebo dokonce opakování každého jevu, který zvukově udělám. Rytmus může přinést i šum opakujícího se moře i posluha, která každého rána bouchá dveřmi, motá se, pletouc se v mém vědomí, ba i otáčení zeměkoule, které se u mne, jako ve skladě názorných pomůcek, karikaturně střídá a nutně spojuje se svištěním vzmáhajícího se větru.

Snaha organisovat pohyby, organisovat kolem sebe zvuky, nacházet při tom jejich charakter, jejich zvláštnosti — je jedno z hlavních a neustálých básnických prací (rytmické přípravy). Nevím, existuje-li rytmus mimo mne, nebo jen ve mně, nejspíše ve mně. Ale k jeho posouzení je třeba nárazu — tak od neznámého jakéhosi zaskřípění začne to hučet

v bříše klavíru, tak se přivalí bouřka, tak se prolomí most od současného mravenčího kroku.

Rytmus je základní síla, základní energie verše. Vysvětlit jej nelze, mluvit o něm možno jen tak, jako se mluví o magnetismu, nebo elektřině. Magnetismus a elektřina to jsou druhy energie. Rytmus může být jeden v mnoha básních, ba i v celé produkci básníka, a to ji nedělá jednotvárnou, poněvadž rytmus může být tak složitý a obtížně zformován, že se do něho nedostaneš ani po několika velkých eposech.

Básník musí v sobě rozvíjet právě tento cit pro rytmus a neučit se cizím rozměrům: jamb, trochej ano i kanonizovaný volný verš — to jsou rytmy přizpůsobené nějakému určitému případu a hodí se právě jen pro tento konkrétní případ. Tak na příklad magnetická energie vpuštěná do podkůvky bude přitahovat ocelové piliny a k žádné jiné práci ji nepřizpůsobíš.

Neznám ani jeden rozměr. Jsem prostě v duchu přesvědčen, že pro hrdinské nebo vznešené podání jsou nutny rozměry dlouhé s velkým množstvím slov, a pro veselé — krátké.

Rozměr se mi dostaví tím, že pokrývám ono rytmické dunění slovy, slovy vyzdviženými cílovým zaměřením (celou dobu se v duchu ptám: Je to to pravé slovo? Komu to budu deklamovat? Buďte pochopeno takto? atd.) slovy kontrolovanými vyšším taktem, způsobilostmi, talentem.

Verš o Jeseninovi byl s počátku jen bručen asi tak:

Ta - ra - ra (ra - ra) ra, ra, ra, ra (ra, ra)
ra - ra - ri (ra - ra, ra) ra ra (ra ra ra ra),
ra - ra ra (ra ra ra ra rari)
ra - ra - ra (ra ra - ra) rara (ra) ra ra.

Potom se vyjasňují slova:

Vy ušli ra ra ra ra ra v mir v inoj
možet byt, letíte ra ra ra ra ra
ni avansa vam, ni baby, ni pivnoj
ra ra ra (ra ra ra ra) trezvost.¹⁾

Mnohokrát a mnohokrát si to opakují, naslouchaje prvnímu řádku:

Vy ušli ra ra ra v mir v inoj atd.

Co je to proklaté ra ra ra a co dát na jeho místo? Šnád nechat verš bez „rarary“?

Vy ušli v mir v inoj.

Ne. „Rarara“ nelze vyhodit, rytmus je správný: začínám sbírat slova.

¹⁾ Odešel jste . . . v jiný svět
šnád, letíte . . .
ani záloha, ani žena, ani pivnice
. . . střízlivost.

Vy ušli, Sereža, v mir inoj . . .
Vy ušli bespovorotno v mir inoj.
Vy ušli, Jesenin, v mir inoj.

Která z těch řádek je nejlepší?

Všechny jsou špatné! Proč?

První řádka je špatná pro slovo „Sereža“. Nikdy jsem tak familiárně s Jeseninem nemluvil a to slovo je nepřipustné i nyní, poněvadž přitáhne za sebou masu jiných falešných, nevhodných pro mne a náš poměr slůvek jako „ty“, „milý“, „brachu“ atd.

Druhý řádek je špatný, poněvadž slovo „bespovorotno“ (nenávratně) není v něm nutné, je náhodné, je vloženo jen pro rozměr: nejenom že nepomáhá, nic nevysvětluje, ale jednoduše překáží. Opravdu, co je to za „bespovorotno“? Copak někdo umíral povorotno (navratně)? Copak existuje smrt s lhůtou návratu?

Třetí řádek se nehodí svou plnou vážností (cílové zaměření neustále mi vtouká do hlavy, že to je nedostatek všech tří řádek). Proč je ta vážnost nepřipustná? Protože ponouká přepisovat mi víru v záhrobní život v evangelických tónech, které ve mně není — to za prvé a za druhé ta vážnost dělá verš pohřebním, ne tendenčním, jak chci, zatemňuje jeho cílové zaměření. Proto vložím slova „kak govoritsja“ (jak se říká).

„Vy ušli, kak govoritsja, v mir inoj“ (Odešel jste, jak se říká, v jiný svět). Verš je udělán: „kak govoritsja“ není

přímým výsměchem, jemně snižuje pathetiku verše a zároveň odstraňuje jakékoli podezření, týkající se autorovy víry v záhrobí. Řádka je udělána a ihned se stává základní, určuje celé čtyřverší — toto čtyřverší je třeba udělat rozdvojeným, netancovat, poněvadž je tu smutek, a na druhé straně nerozšiřovat slzavou nudu. Je třeba ihned roztrhnout čtyřverší na dvě půlky: dvě řádky slavnostní, dvě hovorové, realistické, které se kontrastem od sebe odstiňují. Proto je ihned ve shodě s mým přesvědčením, že nutno u veselejších řádek uříznout slabiky. Dal jsem se do konce čtyřverší.

*Ni avansa vam, ni baby, ni pivnoj,
ra ra ra ra ra ra ra ra trezvost.
(Ani zálohu, ani ženské, ani pivnici už nemáte,
ra ra ra ra ra ra ra ra střízlivost.)*

Co dělat s těmi řádkami? Jak je přitřiznout? Je třeba uříznout „ani ženské“. Proč? Poněvadž ty „ženské“ jsou živý. Jmenovat je takto, když většina jeseninské lyriky je jim věnována, je beztaktnost. Proto je to i falešné, proto to nezní. Zbylo:

ni avansa vam, ni pivnoj.

Zkouším si to bruchet — nejde to. Ty řádky jsou tak rozdílny od prvních, že rytmus se nemění, ale láme, trhá. Uřízl jsem mnoho. Chybí tu nějaká složka. Ta řádka, vypadlá z rytmu, se stala falešnou i na druhé straně — co do smyslu.

Nekontrastuje dost a pak hází všechny „zálohy a pivnice“ na samotného Jesenina, ačkoli se vztahují stejně na nás na všechny.

Jak to udělat, aby tyto řádky kontrastovaly ještě víc a byly zároveň všeobecnějšími.

Beru nejlidovější:

*net tebe ni dna, ni pokryški,
net tebe ni avansa, ni pivnoj.
(není pro tebe dna, ani víka,
není pro tebe zálohy, ani pivnice.)*

V docela hovorové, vulgární formě se říká:

*ni tebe dna, ni pokryški,
ni tebe avansa, ni pivnoj.
(to tam je dno i víko,
ta tam je záloha i pivnice.)*

Řádka se dostala na své místo rozměrem i smyslem. „Ni tebe“ je ještě víc uvedeno v kontrast s prvními řádky, a oslovení v první řádce „Vy ušli“ (odešel jste) a v třetí: „ni tebe“ rázem ukazuje, že zálohy a pivnice nejsou tam vloženy proto, aby památka Jeseninova byla snížena, ale jako zjev obecný. Tato řádka se ukázala dobrým rozběhem k tomu, aby byly vyhozeny všechny slabiky před „trezvost“ (střízlivost) a tato střízlivost by se ukázala řešením úlohy.

Proto čtyrverší si získává i ohnivé přívržence Jeseninovy a při tom zůstává ve skutečnosti téměř výsměšným.

Čtyrverší je v zásadě hotovo, zbývá jen jedna řádka, nezaplňená rýmem.

*Vy ušli, kak govoritsja, v mir inoj,
možet byt letite ra - ra - ra - ra,
ni tebe avansa, ni pivnoj —
trezvost.*

Máme ji nechat nezrýmovanou? Nelze. Proč? Poněvadž bez rýmu (chápe-me-li rým velmi široce) se báseň rozsype.

Rým vás vrací k předchozí řádce, nutí vás jí vzpomenout. nutí všechny řádky, které zformovaly jednu myšlenku držet při sobě.

Obyčejně se nazývá rýmem shoda posledních slov ve dvou řádcích, když se přibližně shoduje přízvukovaná samohláska a zvuky za ní následující.

To se všeobecně povídá, ale je to přesto nesmysl.

Koncová shoda, rým je jen jeden z bezpočtu způsobů jak spojovat řádky, a přímo řečeno, způsob nejprostší a nejhrubší.

Možno rýmovat i začátky řádek:

*u l i c a —
l i c a u dogov rezče . . . atd.*

Možno rýmovat konec řádky se začátkem řádky následující:

*ugrjumyj dožd skosil g l a z a,
a z a rešetkoj, četkoj . . . atd.*

V mé básničce je nutno zrýmovat slovo „trezvost“. První věc, která mě napadne, je slovo „rezvost“ (bujnost), na příklad:

*Vy ušli, kak govoritsja, v mir inoj,
možet byt letite . . . znaju vašu rezvost!
Ni tebe avansa, ni pivnoj —
trezvost!*

Je možno tento rým nechat? Ne. Proč? Poněvadž za prvé je tento rým příliš plný, příliš průzračný. Když řeknete „rezvost“ nabízí se rým „trezvost“ sám, a když byl vysloven, neudíví, nestrhne vaši pozornost. To je osud téměř všech stejnorodých slov, rýmuje-li se sloveso se slovesem, podstatné jméno s podstatným jménem při stejných kořenech nebo pádech atd. Slovo „rezvost“ je špatné taky proto, že vnáší posměšný prvek už do prvních řádek a oslabuje tak celou další kontrastnost. Snad by bylo možno ulehčit si práci tím, že bychom zaměnili slovo „trezvost“ nějakým lehčejí rýmovatelným, nebo nepostavit „trezvost“ na konec řádky, nýbrž doplnit je několika slabikami, na „trezvost, tiš“ (střízlivost, tiš)? Podle mého názoru to nejde, — já

stavím vždy nejcharakterističtější slovo na konec řádky a najdu k němu rým stůj co stůj. Proto je mé rýmování skoro vždycky neobvyčejné a tak či onak přede mnou se ho neuzívalo a v slovníku rýmů není.

Rým svazuje řádky a proto jeho materiál musí být ještě silnější než materiál použitý na ostatek řádek.

Vezmu si nejcharakterističtější zvuky rýmovaného slova „rezv“, opakují si je mnohokrát pro sebe, a poslouchám všechny asonance: „rez“, „rezv“, „rezerv“, „vlez“, „vrez“, „vrezv“, „vrezývajas“ (vřezává se). Šťastný rým je nalezen. Sloveso — a k tomu slavnostní!

Ale bída — ve slově „trezvost“ zní, třeba ne tak charakteristicky, jako rezv, přece jen jasně „t“, „st“. Co s nimi? Analogické zvuky nutno uvést i v řádku předchozí.

Proto slovo „možet byt“ se zamění slovem „pustota“ (prázdnota), které má dost „t“ i „st“ a pro změkčení onoho „t“ ponecháno „letite“ s dvěma „t“.

A hle, konečná redakce:

Vy ušli, kak govoritsja, v mir inoj.

Pustota, — letite, v zvezdy vrezývajas . . .

*Ni tebe avansa, ni pivnoj —
trezvost.*

(Odešel jste, jak se říká, v jiný svět.

Prázdnota, — lette, vřezává se v hvězdy . . .

*Ta tam je záloha, ta tam je hospoda —
střízlivost.)*

Ovšem, že příliš oprošťuji, schematisuji a podřizuji básnickou práci mozkovému výběru. Proces psaní je jistě klikatější, intuitivnější. Ale v zásadě je práce vedena takovýmto schematem.

První čtyřverší určuje celou další báseň. Mám-li v rukou takové čtyřverší, měřím, kolik jich bude potřeba na dané téma a jak je rozdělit, aby architektonika básně dosáhla nejlepšího účinku.

Téma je velké a složité, bude třeba na ně takových čtyřverší, šestiverší, dvouverší (cihel) asi dvacet, třicet kusů.

Nadělán přibližně všechny tyto cihly a začnu je přiměřovat, stavím je tu na to, tu na ono místo, poslouchám, jak znějí, a snažím se představit si dojem, který vzbudí.

Když jsem věc proměřil a promyslel, rozhodnu se: s počátku bude třeba zaujmout všechny posluchače dvojakostí, při níž nebude zřejmo, na čí jsem straně, pak bude nutno vzít Jesenina těm, kteří ho používají pro své zájmy, bude třeba ho vychválit a nabílit tak, jak to neuměli jeho ctitelé. Definitivně je třeba získat si sympatii auditoria útokem na ty, kdo banalísimou prací, právě tak jako každou jinou, kterou se zabývají — a vést posluchače lehkými už dvouveršími. Když jste si získali auditorium, když jste si dobyli u něho práva soudit to, co udělal Jesenin i jeho okolí, pustíte nenadále posluchače po lince pevného přesvědčení, že Jeseninův konec je zcela nevhodný, bezvýznamný a nezajímavý, a perifrásujete jeho poslední slova, dodávající jim opačný smysl.

Primitivním obrázkem dostaneme takové schema:



Máme-li základní kvádry čtyřverší a sestavíme-li si všeobecný architektonický plán, můžeme pokládat základní tvůrčí práci za skončenu.

Pak následuje poměrně lehké technické opracování básnické věci.

Je třeba dovést do nejzazších mezí výraznost verše. Jedním z nejlepších prostředků této výraznosti je obraz. Nikoli základní obraz-vidění, který vzniká na počátku práce jako první, mlhavá ještě odpověď na objednávku společnosti. Nikoli, mluvím o pomocných obrazech, napomáhajících růstu věci hlavní. Tento obraz je jedním z neustálých prostředků poesie. Hnutí, která si jej však vzala jako svůj jediný cíl (imažinismus), odsuzovala se ve skutečnosti na rozpracovávání jen jedné z technických stránek poesie.

Způsobů, jak obraz zpracovávat, je bez počtu.

Primitivním způsobem dělání obrazu je přirovnání. První mé věci, na příklad „Oblak v kalhotách“ jsou celkově zbudovány na přirovnáních – neustále „jak, jako a jako“. Snad tato primitivnost přiměla mé pozdější kritiky pokládat „Oblak“ za mou „kulminační“ věc. Ve svých pozdějších

věcech, ve svém „Jeseninu“ jsem tuto primitivitu odstranil. Našel jsem jen jedno přirovnání: „únavné a dlouhé jako Doronin“.

Proč Doronin, a ne vzdálenost na příklad do luny? Za prvé, vzal jsem přirovnání ze života literárního, poněvadž celé téma je literátské. A za druhé – Doroninova báseň „Traktorový oráč“ je delší než cesta na lunu, poněvadž tato cesta je nereálná, ale „Traktorový oráč“ je bohužel reálný, a pak cesta na lunu by se zdála kratší svou novotou, ale 4000 veršů Doroninových zaráží jednotvárností 16.000krát viděného slovného a rýmového paysage. A pak – i obraz musí být tendenční, třeba i jednotlivých malých obrázků, které potkáváme cestou, použít k boji, k literární agitaci.

Nejrozšířenějším způsobem tvorby obrazů je také metaforisace, to je přenos definic, které až dotud byly náležitostí jen některých věcí, i na jiná slova, věci, jevy, pojmy.

Na příklad metaforisovaný verš:

i nesut stichov zaupokojnyj lom

(„a nesou veršů zaupokojný brak“, kde slovo „zaupokojný“ znamená modlitbu za mrtvého, za „upokojení“ jeho duše).

Známe brak železný (odpadkové železo), brak čokoládový – zlomkovou čokoládu. Ale jak definovat básnický brak, který zůstal nevyužit, který si nenašel upotřebení po

jiné poetické práci? Je to ovšem brak veršů (odpadky, zlomy), veršový brak. Tady je to brak veršů jednoho druhu — druhu modliteb za mrtvé, za upokojení jejich duší, je to „veršů zaupokojných brak“. Ale tento verš nelze tak ponechat, poněvadž (v ruštině) splývá koncové „ch“ s „lom“ a dostáváme tak zvukovou nejasnost (při deklamaci), kde snadno může ucho posluchačovo zaslechnout místo „lom“ — „chlam“ (haraburdí). Tak dostáváme cosi, co se nazývá posuvernem, co ruší významovou stránku básně a je neopatrností, s níž se zhusta v moderních básních setkáváme. Proto: „zaupokojnyj lom“.

Způsoby obrazových staveb se mění, jako ostatní veršová technika, podle toho, jak je čtenář přesycen tou či onou formou.

Může být i opačná obrazivost, taková, která nerozšiřuje to, co je řečeno, představou, ale naopak se snaží vtisknout dojem od slov do rámce schválně ohraničeného. Na příklad v mé staré básni „Vojna a mír“:

*v hniječím vagoně pro 40 mužů
4 nohy.*

Pak jde práce na výběru slovního materiálu. Je třeba přesně brát v počet prostředí, v kterém se básnické dílo rozvinuje, aby se do práce nedostalo náhodou slovo onomu prostředí cizí.

Měl jsem tam na příklad verš:

To vy jste, můj milý, umíval.

„Můj milý“ je falešné, za prvé poněvadž odporuje tvrdému, usvědčujícímu zpracování básně; za druhé toho slova v našem básnickém prostředí se nikdy neužívalo. Za třetí je to mělké slovo, používané obyčejně v nevýznamných rozhovorech, upotřebované spíše k zatušování citu, než k jeho podškrtnutí; za čtvrté člověk vskutku změkklý bolestí má ve zvyku zahalovat se slovem spíše tvrdším. Kromě toho to slovo neurčuje, že člověk uměl — co uměl?

Co uměl Jesenin? Teď je velká poptávka, pozorný a nadšený názor na jeho lyriku; literární pohyb Jeseninův šel po lince tak zvaného literárního skandálu (to je věc neurázlivá a docela úctyhodná, je to ohlas, pobočná linka slavných kdysi futuristických vystoupení), a právě tyto skandály byly za života literárními etapami, milníky Jeseninovými.

Jak by se k němu za života nehodilo:

„To vy jste nejlíp zpívat umíval.“

Jesenin nezpíval (ve skutečnosti jeho nota je cikánsko kytaristická, ale jeho básnická spása je v tom, že aspoň za života nebyl tak přijímán a v jeho knihách jest i desítky básnických nových míst). Jesenin nezpíval, Jesenin hrubiánčil, krobiánštil. Až po dlouhém rozmýšlení jsem dal do básně slovo krobiánštil, ať jakkoli takové slovo uráží chovance literárních veřejných domů, poslouchajících celý den nepře-

tržitě sprostá slova a snících o tom, že v poesii vylijí svou duši v bezech, hrudích, trylcích, akordech a lících.

Beze všech poznámek uvedu postupné zpracování slov v jednom verši:

1. naši dni k veselju malo oborudovany (naši dnové jsou k veselí málo zpracovány);
2. naši dni pod radost malo oborudovany;
3. naši dni pod šťastje malo oborudovany;
4. naša žizn k veselju malo oborudovana;
5. naša žizn pod radost malo oborudovana;
6. naša žizn pod šťastje malo oborudovana;
7. dlja veselij planeta naša malo oborudovana;
8. dlja veselostej planeta naša malo oborudovana;
9. ne osobenno planeta naša dlja veselij oborudovana;
10. ne osobenno planeta naša dlja veselja oborudovana;
11. planetiška naša k udovolstvijam ne očen oborudovana;

a na konec poslední 12. verš:

dlja veselija planeta naša malo oborudovana.

Mohl bych proslovit obrannou řeč u prospěch posledního verše, ale spokojím se pouhým přepsáním těchto veršů z náčrtníku abych ukázal, kolik práce dá nalézt několik slov.

K technickému zpracování se vztahuje i zvuková jakost poetické věci — spojení slova se slovem. Tato magie slov,

toto „snad všechno v životě je jen prostředkem k jasně zpěvným veršům“, tato zvuková stránka se zdá tak mnohým samoúčelem poesiem, je opět snížením poesie na technickou práci. Tato přemíra souzvuků budí dojem přesycenosti:

Na příklad Balmont:

*Já volný vítr, já věčně věji,
vlním vlny atd.*

Dosovat aliteraci je třeba neobyčejně opatrně a podle možnosti nepřítisť nápadně opakovanými zvuky. Příklad aliterace v mé věci o Jeseninovi:

*Gde on, bronzy zvon ili granita gran . . .
(kde on, bronzu zvuk, či granitu hraň)*

Uchýlji se k aliteraci, abych zarámoval, abych ještě více podtrhl slovo pro mne důležité. K aliteraci je možno se utíkat pro prostou hru se slovy, pro básnickou zábavu; staří (pro nás staří) básníci užívali aliterace hlavně pro melodičnost, pro muzikálnost slova a proto užívali často nejprotivnější mně aliterace — onomatopoetické (nápodobení zvuků). O takovém druhu aliterování jsem už mluvil, když jsem vzpomněl rýmu.

Není ovšem nutno vykrašlovat verš umělými aliteracemi a venkoncez jej nezvykle zřymovat. Pamatujte vždy, že hospodárnost v umění je stále a nejdůležitější pravidlo každé

tvorby estetických hodnot. Proto, když jste dokončili základní práci, o níž jsem mluvil na počátku, je třeba mnohá estetická místa a umělostky retušovat, abyste dodali lesku místům jiným.

Je na příklad možno verše polorymovat, svázat nevtíravé zvukově sloveso se slovesem jiným, abychom dostali skvělý, břeskně zvučný rým.

Tím ještě jednou je podtržena relativita všech pravidel o tom, jak se píše verše.

K technické práci má vztah i intonační stránka básnické práce.

Nelze vypracovat věc, aby fungovala v prostoru vzduchoprázdném nebo jak se s poesí často děje, v prostoru příliš vzdušném.

Vždy je třeba mít před očima posluchačstvo, k němuž se básnička obrací. Zvláště je toho třeba dnes u nás, kde hlavní způsob obcování s masami tvoří estráda, hlas, přímá řeč.

V závislosti na auditoriu je třeba intonovat — přesvědčivě, nebo prosebně, velitelsky, nebo tázavě.

Většina mých prací je vystavěna na intonaci hovorové.

Když dokončíš báseň, určenou k tisku, musíš uvážít, jak bude vytištěná věc vnímána — právě jako věc vytištěná. Nutno uvážít prostřednost čtenáře, třeba všemi způsoby přiblížit jeho čtenářské vnímání právě k oné formě, kterou chtěl dát básnické řádce její tvůrce. Náš obyčejný způsob užívání rozdělovacích znamének (teček, čárek, otazníků a vykřičníků) je nadmíru chudý a málo výrazný u srovnání

s odstíny emocí, které dnes složitý člověk do básnického díla vkládá.

Rozměr a rytmus věci jsou mnohem výraznější než punctuace, užívá-li se jí podle staré šablony.

Verš Alexeje Tolstého:

*Šibanov mlčel, z probodené nohy
krev tekla rudým potokem . . .*

všichni čtou přece jako:

Šibanov mlčel z probodené nohy . . .

Dál:

*Dost, stydno je mi
před hrdou Polkou tak se ponížít . . .*

se čte jako provinciální rozhovor:

Dost stydno je mi . . .

Aby věc byla čtena, jak ji Puškin myslil, třeba řádku rozdělit tak, jak ji tu dělím:

*Dost,
stydno je mi . . .*

Při takovém dělení na polořádky nebude zmatku smyslového ani rytmického. Rozdělení řádků je často diktováno i nutností vtlouci neomylně rytmus, poněvadž naše kondensovaná, hospodárná stavba veršů nutí často vynechávat mezislova a slabiky, a neudělá-li se po těch slovech pauza, často delší než pauza mezi verši, rytmus se přetrhne.

Hle, proč píšu:

Pustota . . .

Letite,

v zvezdy vrezývajas,

(Prázdnota . . .

Lette,

v hvězdy se vrývaje.)

„Prázdnota“ stojí odděleně, jako jediné slovo charakterisující nebeskou krajinu. „Letite“ stojí odděleně, aby nesplývalo velitelsky s „v zvezdy“ atd.

Důležitým momentem verše, zvláště verše tendenčního, deklamačního je zakončení, koncovka. Tam se obyčejně dávají nejpodatřejší verše básně. Druhdy předěláš celou básničku, aby takové přestavení bylo oprávněno.

V básničce na Jesenina takovou koncovkou bylo ovšem perifrazování posledních Jeseninových veršů.

Znějí takto:

Jesenin:

*v etoj žizni umirat ne novo,
no i žit, konečno, ne novej.
(Umírat v životě věc není nová,
však ani žit věc není novější.)*

moje verše:

*V etoj žizni pomírat netrudno,
sdelat žizn značitelno trudnej.
(Umírat v životě věc není těžká,
udělat život o moc těžší je.)*

Po všechnu dobu mé práce na celé básni jsem přemýšlel o těchto verších. Když jsem pracoval na jiných verších, stále jsem se k nim vracel — vědomě, či podvědomě.

Zapomenout na to, že musím udělat právě tyto verše, jsem nemohl, proto jsem si je nezapisoval, ale dělal je nazpaměť (jako dříve všechno a i teď většinu svých úderných básniček).

Proto mi není možno spočítat množství předělávek, jistě bylo variant těchto dvou veršů aspoň 50—60.

Nekonečně různé jsou způsoby technického opracování slova, hovořit o nich nemá smysl, poněvadž základ poetické práce, jak jsem tu už nejednou připomněl, je právě ve vynalézání způsobů tohoto opracování a právě tyto způsoby tvoří ze spisovatele profesionála. Básnické talmudisty asi tato má kniha pohorší, dávají rádi básnické recepty. Vžit

takový a takový obsah, obléci jej do básnické formy, jambu nebo trocheje, zarýmovat konečky, navléci aliteraci, naplnit jej obrazy — a báseň je hotova.

Ale tuhle jednoduchou ruční práci házejí, budou házet (a dobře dělají, že házejí) do všech odpadkových košů všech redakcí.

Tomu, kdo po prvé vzal pero do ruky a chce za týden psát verše, tomu mé knihy potřeba není.

Má kniha je potřebna člověku, který chce přes všechny překážky být básníkem, člověku, který věda že poesie je jednou z nejtěžších forem produkování, chce poznat pro sebe, i aby o tom mohl sdělit jiným, některé způsoby tohoto produkování, — které se zdají tajemnými.

Něco na způsob vývodů:

1. Poesie je produkce. Velmi obtížná, velmi složitá, ale produkce.

2. Naučit se básnické práci neznamena neucit se zhotovovat určitý, omezený typ básnických věcí, to znamená naučit se způsobům vši poetické práce, naučit se různým zručnostem tvorby, pomáhajícím vytvořit nové věci.

3. Novost, novost materiálu i metody je potřebna při každém uměleckém díle.

4. Veršovník má pracovat každodenně na zvýšení svého mistrovství a na hromadění svých připravených partií.

5. Dobrý zápisník a umění s ním zacházet je důležitější než umění psát bez chyb zatuchlými metry.

6. Není třeba dávat do provozu velkou básnickou továrnu na výrobu básnických zapalovačů. Je třeba mít odpor před takovou neracionální básnickou drobotinou. Pera se chop jen tehdy, když není jiného způsobu, jak hovořit kromě verše. Vypracuj hotové věci jen tehdy, když cítíš jasnou objednávku společnosti.

7. Aby tuto objednávku správně chápal, musí být básník ve středu věcí a událostí. Znalost hospodářské teorie, znalost reálného života, znalost vědeckých dějin je pro básníka — v základní části práce — důležitější než scholastické učebnice.

8. Jen produkční poměr k umění zruší náhodnost, bezprincipnost vkusu; místo mystického rozsuzování o poetickém tématu dá možnost přistoupit přesně k otázce poetické kvalifikace a tarifování.

9. Nelze dávat zpracování, tak zvanému technickému opracování, samostatné ceny. Ale právě ono dělá z poetického díla věc vhodnou k upotřebení. Jen rozdíl v těchto způsobech zpracování dělá rozdíl mezi básníky, jen znalost, zdokonalování, hromadění, rozrůžňování literárních metod dělá z člověka profesionálního spisovatele.

10. Reálná básnická situace má také vliv na tvorbu opravdového díla, jako všechny ostatní faktory. I odev básníka, ba i jeho domácký rozhovor se ženou musí být jiný, určen celou jeho básnickou tvorbou.

11. Naše skupina (Lef) neříká, že my jediné ovládneme

tajemství básnické tvorby. Ale jsme jediní, kdo chceme tato tajemství odhalit, jediní, kdo nechce obklopovat tvorbu vy-
počítavě umělecko-náboženským vzýváním.

Můj pokus je slabým pokusem jednotlivého člověka, který
jen využil teoretických prací svých kamarádů pracujících na
slově.

OBSAH

	Str.
PŘEDMLUVA	7
JAK DĚLAT PRÓZU (Viktor Šklovský)	
ÚVOD.	
Nestávejte se profesionálními spisovateli příliš brzy	11
O tom, jak Lev Tolstoj neztrácel styk s masami	11
Spisovatelova četba	15
O umění psát a nacházet charakteristické rysy popisované věci	18
O tom, že mnozí spisovatelé se učí psát při novinářské práci	19
Kdo se učí psát, nemá se učit pravidlům, ale musí se na- učit především vidět věci samostatně	21
Chceš-li se učit psát — uč se číst	22
PRÁCE NOVINÁŘSKÁ.	
Pamatuj, pro koho píšeš	25
Věci nejmenuj, ale ukazuj	26
Píše pro noviny, a ne podle novin	27
Jak začínat článek	29
Sbírejte slova!	30
Píše přesně a prostými větami	31
Co je to feuilleton?	32

	Str.
Feuilleton je zvláštní způsob zpracovávat fakta	33
Feuilletonistův archiv	35
Jiný druh feuilletonů	35
PRÓZA SUJETOVA.	
Téma	37
Přesná hranice mezi prózou „uměleckou“ a „neumělec- kou“ neexistuje	37
Próza sujetová	39
Cíl sujetu	40
Novela a „román s tajemstvím“	43
VÝBĚR A ZPRACOVÁNÍ SUJETOVÉHO SCHEMATU	46
ROZVIJENÍ DÍLA.	
Tvorba charakterů	57
Jména jednajících osob	62
Zpracování detailů	64
O jazyce jednajících osob	66
O jazyce literárním	68
O „skazu“ a jeho sujetovém významu	69
NĚKOLIK SLOV O VERŠI.	
O verších a o tom, proč nestojí za to je psát	73
Co je to verš?	75
Organisace zvuků ve verši	76
Rým	77
ZAVĚR.	
Poslední rada	79
JAK DĚLAT VERŠE (Vladimír Majakovský)	81

A R S

S B Í R K A R O Z P R A V O U M Ě N Í

Ř A D A I.

V I K T O R Š K L O V S K Ý a V L A D I M Í R M A J A K O V S K Ý

J A K D Ě L A T P R Ó Z U A V E R Š E

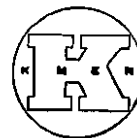
P Ě R E L O Ž I L

B O H. M A T H E S I U S

V Y D A L O V Č E R V E N C I 1 9 4 0

N A K L A D A T E L S T V Í

„ O R B I S “ P R A H A X I I.



V Y T I Š T Ě N O P Í S M E M E G M O N T

K N I H T I S K Á R N A „ O R B I S “ P R A H A