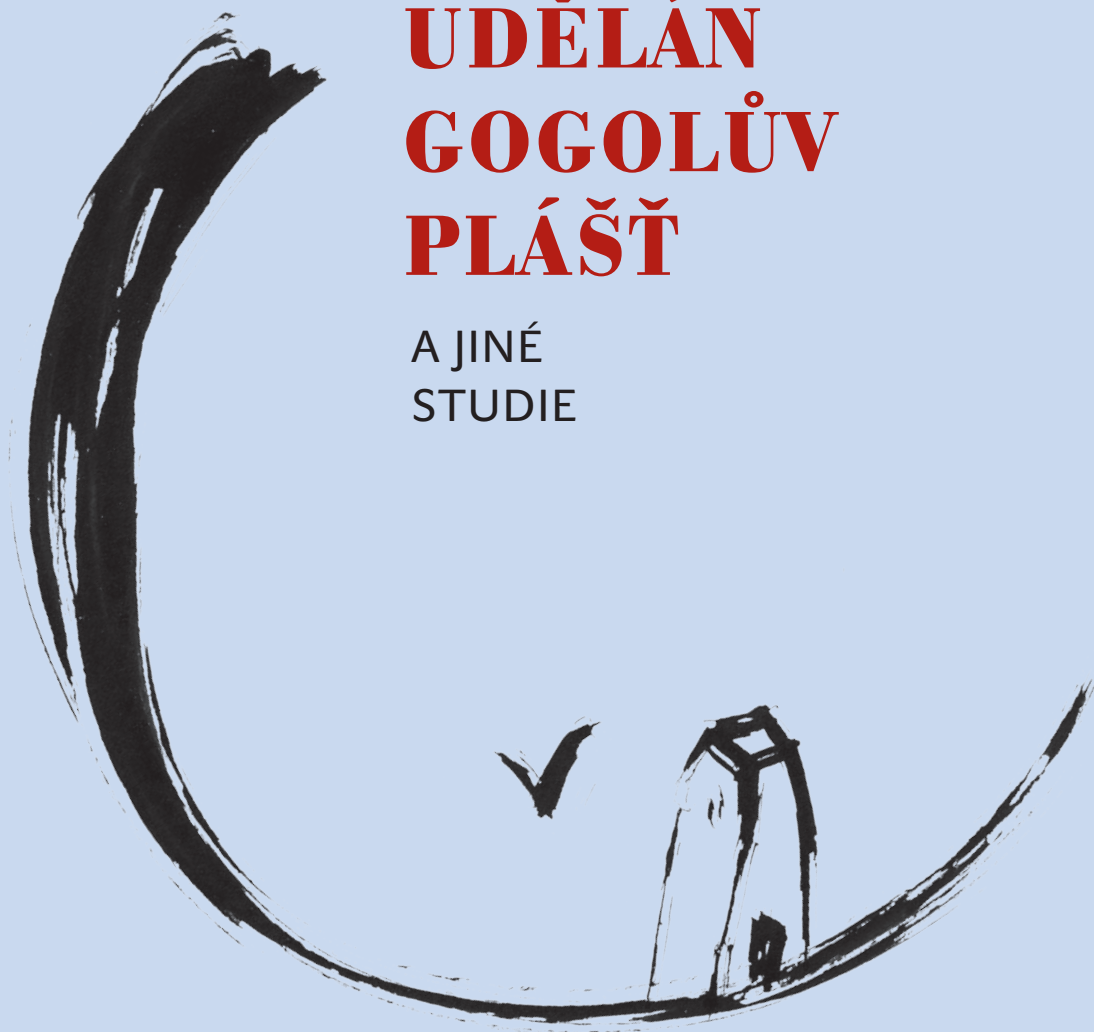


**BORIS
EJCHENBAUM**

**JAK JE
UDĚLÁN
GOGOLŮV
PLÁŠŤ**

A JINÉ
STUDIE



TRIÁDA



EDICE PAPERSEK
SVAZEK DVACÁTÝ PRVNÍ

JAK JE UDĚLÁN GOGOLŮV PLÁŠŤ
A JINÉ STUDIE

BORIS EJCHENBAUM

**JAK JE UDĚLÁN
GOGOLŮV PLÁŠŤ**

A JINÉ STUDIE

TRIÁDA 2012

VÝBOR USPOŘÁDALA A PŘELOŽILA HANA KOSÁKOVÁ

Kniha vychází s podporou Ministerstva kultury ČR,
Fund for Central & East European Book Projects, Amsterdam,
a Nadace Český literární fond

Published with the support of the Fund for Central & East European Book
Projects, Amsterdam

Translation © Hana Kosáková, 2012
Epilogue © Vladimír Svatoň, 2012
ISBN tištěné verze 978-80-7474-062-6
ISBN verze PDF 978-80-7474-066-4

I

Literární historie se až doposud nacházela ve stavu hluboké krize. Čistě teoretická metoda, kterou pracovaly celé generace, badatele stále více odváděla od vlastních literárních faktů a nutila je obracet pozornost spíše k *vazbě* historických událostí se slovesným uměním než k vnitřní *analýze* a k důkladnému zkoumání literárních děl samotných. V protikladu k ní se vyvinula ještě jiná, čistě psychologická metoda, pro niž se slovesné umění stalo psychologickým dokumentem, duševní zpovědí, a cílem zkoumání bylo postihnout podstatu té či oné tvůrčí osobnosti, proniknout do tajemství tvůrčího procesu, vymezit jeho východiska. Ukázalo se však, že i tento postup je neuspokojivý, protože literaturu rovněž pojímá jen jako prostředek k postižení umělceva duševního života. Badatele tak nutně odváděl od samostatné, původní práce s písemnými památkami a vedl je k naprosto povrchní psychologické indukci. Biografie nabyla forem celé vědy, či alespoň zvláštní oblasti psychologického zkoumání, čímž literární historie nejen nic nezískala, ale naopak se její jasné úkoly začaly zamlžovat a vytrácet.

Vedle historické a psychologické metody se postupně rozvíjela metoda na první pohled daleko skromnější – metoda ryze filologická, která se zabývala zkoumáním textu, jeho variant, přejímáním, vlivy apod. Důkladné studium stylu, historie textů apod., na něž se v poslední době zaměřovala německá filologická škola, již přineslo určité kladné výsledky. Namísto některých sice objemných, ale povrchních „seminárních“ prací se začínají objevovat nové studie, v nichž se podrobují revizi dřívější literární klasifikace, periodizace, členění spisovatelů do škol atd.

Takové pečlivé a zasvěcené studium literatury z tohoto úhlu pohledu zároveň zcela zabránilo tomu, aby nad jakýmkoli spisovatelem či literární skupinou bylo vynášeno objektivní, jednou provždy hotové hodnocení. To je zcela přirozené. Pouze „školní“ literatura, která zběžně přehledně celá staletí, mohla aspirovat na kategoricky objektivní hodnocení. Při uplatnění jiné metody je každý literární jev natolik prohlubován a do té míry zaměstnává badatelovu pozornost, že všechna dřívější hodnocení, zdánlivě naprosto objektivní, se hroubí a vyžadují revizi. Úkolem naší doby možná bude nalézt úplně jiný přístup jak k zadáním literární historie, tak

1 *Dějiny západní literatury* (Istorija zapadnoj literatury), red. F. D. Baťuškov, Moskva, Mir 1912.

k samotné její metodě. Nedospějeme pak k závěru, že vědecká činnost literárního historika musí být zaměřena na to, aby v minulosti hledal takové literární období či proudy, jež jsou co nejužší, co nejintimněji spojeny se současností? A neshledáme, že právě takové práci bude souzeno objevit v minulosti hodnoty, které pozornosti „seminárních“ vědců unikaly? Nepůjde v podstatě o literární *historii*, ale prostě o literární vědu – vyžaduje však taková věda skutečně nevyhnutelně „historismus“ (jako princip, nikoli jako pomocný metodologický prostředek)? Nejsou jí a její podstatě bližší jiné, nehistorické vědy?

Zdá se, že je to paradox, avšak historie a literární věda se od sebe zásadním způsobem liší. Historie nemá co do činění s uměním; zná pokrok, ale nezná „věčné hodnoty“, jež umění vytvářejí. Pojem pokroku, jenž v historii zaujímá ústřední postavení, je vědě o literatuře naprosto cizí. Žádný literární historik si nemyslí, a ani si netroufá pomyslet, že Aischylovy tragédie stojí „níže“ než tragédie Shakespearovy. Tyto veličiny jakožto veličiny umělecké jsou jednoduše nesouměřitelné, neboť svou podstatou jsou zcela rovnocenné. Kdybychom historii odňali myšlenku pokroku, změnila se celá její konstrukce, veškeré její postavení mezi ostatními vědami. Věda o slovesném umění naopak jen získá tím, když v ní pojetí pokroku nebude upevňováno. Je-li tomu skutečně tak, není-li pojetí nepřetržitého rozvoje pro literární vědu zásadním principem, pak se veškerý její „historismus“ hroutí. Literární fakta ať spolu se všemi fakty minulosti opečovává historie, avšak literární věda musí neustále *obrozovat* to, co je v dané době životné, co je skrze tradici blízké současnosti. K tomu je třeba vypracovat metodu, v níž se tato životnost bude projevovat zvlášť ostře a zřetelně. Věda o literatuře se nemůže rozvíjet mimo vazbu se současností, nesmí být archeologická.

[...]

1912

„Příliš jsme si zvykli hledět na slovo svrchu
jako na něco bezbarvého a služebného.“

I. ANNĚNSKIJ:
Knihla odrazů (Knihga otrazenij)

Naivní lidé si zpravidla myslí, že slovo je pouze konvenční znak k vyjadřování pojmů. Připusťme, že to platí ve všední, obyčejné, pracovní řeči. V obvyklém rozhovoru či v úředním dopise jsme zvyklí používat slova jako značky, s jejichž pomocí můžeme lehce a úsporně vyjádřit vlastní myšlenky. Úspornost – to je zákon všední, praktické řeči. Myšlenka se v tomto případě jeví jako něco hotového, jako něco, co v našem vědomí stojí mimo slova, a slovo je pouhou její formou, slupkou.

Jinak však se slovem zacházíme a jinak ho procitujeme, jestliže od řeči neosobně všední přejdeme k řeči vzrušené, chceme-li se podělit o něco důvěrného, osobního. Slova pak volíme a řadíme tak, aby sama jejich výslovnostní (artikulační) stránka byla „výrazná“ – z abstraktního konvenčního znaku se slovo mění v cosi významuplnějšího a bohatšího. Zpřítomňována je výrazová síla slovních zvuků, odhaluje se prapůvodní založení lidské řeči – živelné, citové, neoddělitelně spojené s mimikou, s pohybem řečových orgánů, s tónem hlasu, s gestem. Jistě, abstraktní slovo-znak je pro rozvoj kultury velmi podstatné, stejně jako písemnictví. Jazyk písmen však není skutečně živým jazykem. Akakij Akakijevič je milovník písmene, jeho umělcem (nikoli byrokratem!), ale jak ubohá a bezmocná je jeho živá řeč! „Některá písmena měl ve zvláštní oblibě, a když k nim došel, hned se celý proměnil – usmíval se, mžikal očima, pomáhal si rty, takže se mu dalo na tváři přečíst každé písmeno, které jeho pero zrovna kroužilo. [...] Ale i když se Akakij Akakijevič na něco díval, na všem viděl své úpravné, krasopisně vyvedené řádky, [...]. Když se dost nabažil psaní, šel si lehnout a už napřed se usmíval, když si představoval, co mu asi pánbůh sešle k opisování zítra.“¹ Gogol o jeho živé řeči říká: „Nutno uvést, že Akakij Akakijevič se vyjadřoval většinou předložkami, příslovci a konečně i takovými částicemi, které nemají vůbec žádný smysl.“² Je zde patrná naprostá odtrženost, oddělenost světa písmen od

1 [N.V. Gogol, *Petrohradské povídky*, přel. A. Nováková, Praha, Lidové nakladatelství 1970, s. 133–135.]

2 [Tamtéž, s. 138.]

světa slov. Písmeno tu představuje samostatnou hodnotu, cosi soběstačného, co u Akakije Akakijeviče vyvolává umělecké vytržení („hned se celý proměnil“!), co stojí mimo veškerou souvislost s jeho výslovnostním významem. Písmeno je Akakijevičovým jazykem, který se vyznačuje svou vlastní expresivitou. Proto je jeho živá řeč tak ubohá.

Taková míra rozlišení sice není běžná, avšak abstraktní písemná kultura živé slovo ovlivňuje a umrtvuje. Naše obvyklá pracovní řeč je šedá a nevýrazná. „Cit pro slovo“ projevujeme v rozrušení. Spolu se změnou záměru, s nímž člověk slova pronáší, se mění i vztah k nim. Akakij Akakijevič měl písmena natolik v oblibě a do té míry je procítoval, že „se mu dalo na *tváři* přečíst každé písmeno, které jeho pero zrovna kroužilo“. Co u jiných lidí probíhá mechanicky, u něj zabarvuje umělecký cit. Básníkův vztah ke slovu, a nejen to – ke „zvukům“ slov – je stejný. Všední vztah mluvčího ke zvukové a výslovnostní podobě slova je mechanický – pozornost se soustřeďuje pouze na abstraktní slovní významy. Tento proces zachycuje stať D. N. Ovsjaniko-Kulikovského: „Jestliže je určitý akt řeči-myšlenky určen k tomu, aby byl předán partnerovi, zvuková forma slova se musí ve vědomí tak či onak projevit, ale nezůstává v něm a nevyžaduje, aby na ní pozornost významně utkvěla. Je jí zapotřebí jen tolik, abychom zvuky slov slyšeli. Jinak řečeno: na zvukovou formu se spotřebovává minimum námahy... Při tichém uvažování je zvuková forma vypuštěna zcela – tento článek, abych tak řekl, zcela vypadává z myšlenkového procesu... Co se artikulace týče, probíhá u mluvčího, který předává myšlenku, a u toho, kdo uvažuje v duchu, automaticky, přičemž v posledním případě (uvažování v duchu) je skoro vždy fiktivní, nezavršená. Přemýšlíme-li v duchu, nevědomky provádíme odpovídající pohyby jazykem, rty apod., ale tyto artikulační pohyby nejsou dovedeny do konce.“³

To, co je automatické v obyčejné řeči, není automatické v řeči umělecké. Na nejvyšším stupni umělecké řeči – ve verši – je zvuková a výslovnostní stránka slova vyzdvížena téměř na první místo, takže se pozornost do značné míry soustředí právě na tyto prvky. Ovsjaniko-Kulikovskij, jenž vytrvale zjednodušoval jevy, jež zkoumal (takže vzniká falešný dojem, že otázka je uzavřena, vyčerpána), nečiní kvalitativní rozdíl mezi praktickým a básnickým vztahem ke slovu a po Potebňovi opakuje, že *básnická slova* (nikoli slovo!) se od slov prozaických odlišují především přítomností obraznosti: „stůl“ je slovo prozaické, „materiádouška“ slovo básnické. Tento rozdíl rozebereme níže, zatím se spokojme s tvrzením, že tím se básnický a praktický jazyk nemohou odlišovat a že použitím slov typu „materiádouška“ se jazyk nestává básnickým.

Naše obvyklá chůze je automatická, ale při tanci se tato automatickost vytrácí – pohyby těla nabývají významu uměleckého materiálu. K něčemu podobnému dochází při přechodu od řeči praktické k řeči

3 D. N. Ovsjaniko-Kulikovskij, *O významu vědecké jazykovědy pro psychologii myšlení* (O značení naučného jazykoznanija dlja psichologii mysli), *Sobranije sočinenij*, Sankt-Peterburg 1909, sv. VI., s. 59–60.

básnické. I v obvyčejném jazyce vydělujeme zvláštní kategorii slov, která jsou „zvukomalebná“: hihňat, pípat, pčikat, kvákat, škytat, čimčarat, kvíkat, frknout atd. Avšak oblast výrazových slov, tj. takových, jejichž výslovnostní stránka nese vlastní význam, se neomezuje na onomatopoeia. Silnou výslovnostní výrazností, která je na obecném významu nezávislá, se zpravidla vyznačují nadávky. Jindy slovo nese význam jen ve spojitosti s mimikou tváře či vnitřních řečových orgánů, a nemůže být ani jinak pochopeno – na taková slova je velmi bohatý lidový jazyk: bambula, ťululum, odkráglovat.⁴ Zajímavá jsou pozorování dětské řeči, která je na nejvyšší míru osvobozena od praktického vztahu k jazyku. Děti milují slova i bez toho, aby chápaly jejich smysl. Výslovnostní a zvuková stránka jim sama o sobě přináší požitek jako například „nesmyslné“ hravé písně: „enyky benyky kliky bé, ábr fábr dominé.“ Ani příkladů z literatury není málo. V. G. Korolenko v *Historii mého vrstevníka* (Istorija mojego sovremennika) vypráví, jak s oblibou odříkával „Otčenáš“, aniž by něčemu rozuměl, a komolil při tom slova; když mu jeho otec vysvětlil význam všech slov a vět, modlitba pro dítě ztratila celý svůj půvab. Všimněme si, že vztah dětí ke slovu je zvláště patrný ve hře a v modlitbě. Nevzniká básnický jazyk právě z těchto prvků?

V básnickém, a zejména ve veršovém jazyce zaujímají roli svého druhu „nesmyslných“ slov vlastní jména a pojmenování. Někdy jsou s nimi spojovány určité literární asociace, jindy ale ani ty. Například geografický název obvykle v básni funguje jako zvuk, ne jako slovo:

Noční zefír,
plyne vesmír,
šumí,
běží
Guadalquivir.

A. S. PUŠKIN:
ŠPANĚLSKÁ ROMANCE
(ISPANSKIJ ROMANS).⁵

„Guadalquivir“ je stěžejní „slovo“ této básně (ne náhodou se spolu s celou slokou opakuje třikrát) – ale znamená to, že tu jsou geografické asociace důležité? Obdobně čteme u Žukovského: „Anakrammorskou bitvu baron neviděl“, nebo: „Byl to rytíř *Richard Koldingam*“ (*Zámek Smalholm, Zamok Smal'gol'm*); anebo u Puškina: „veselé břehy u *Salgiru*“ (*Bachčisarajská fontána, Bachčisarajskij fontan*) či „jméno něžné *Mariuly*“. Můžeme jmenovat zajímavé příklady, v nichž je celková výstavba založena na takových zvukových kombinacích, jako u Žukovského:

A tam uprostřed samoty
v táhlých horských údolích
doupě má *Balkar*, jako *Bach*,

4 K tématu viz knihu F. Zelinského *Ze života idejí* (Iz žizni idej), sv. II; a ve *Sbornících o teorii básnického jazyka* (Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka), č. I (stať Šklovského).

5 [Pod tímto titulem není do Puškinových spisů zařazováno; zpravidla podle I. verše.]

Čím se to liší od „enyky benyky“? Copak potřebujeme vědět, o jaké kmeny tu jde a zda skutečně existují? A pokud si je ze zvědavosti vyhledáme ve slovníku, změní se pro nás básnický význam těchto slov?

Tyto případy se přímo vnučují, ale role zvuků v jazyce a zvláště ve verši jimi nekončí. Všichni se shodnou na tom, že řeč básnická, a především řeč verše, se vyznačuje zvláštní melodikou či „libozvučností“. Avšak nazýváme-li tento jev „libozvučností“, nic tím nevystihneme. Podstatná není „libozvučnost“, ale určitý zvukový systém. Z tohoto pohledu byl verš zkoumán v řadě německých odborných prací. U nás dosud často pouhé nastolení této otázky vyvolávalo odpor, rozhořčené nepochopení či ironii. Přitom je však naprosto nepochybné, že verš se odlišuje od ne-verše právě zvláštnostmi zvukového – a nikoli významového – řádu. Vedle základní složky verše – rytmu – působí i další složky: rým, asonance, aliterace atd. Řekněme, že při vytváření veršové řeči mají výslovnostní (artikulační) a zvukové představy prvořadý význam. Pokud tomu tak je, pak slouží obyčejné slovo pro básníka jako materiál, v jehož povaze objevuje to, co se při běžném použití stírá. A nejen to – dokonce musí se slovy jako s hotovým materiálem, který mu byl zvnějšku vnučen a který jím nebyl vytvořen, bojovat. Můžeme si dokonce představit, že básník má určitý výslovnostní záměr (vnitřní mimika řečových orgánů), jenž se nespojuje s hotovými slovy. Následně proběhne proces boje se slovem a na báseň lze pak pohlížet jako na svého druhu kompromis mezi čistým záměrem a povahou materiálu. Úplně se osvobodit od hotových, jazykem vytvořených slov, tj. od „významu“, znamená odmítnout materiál a boj s jeho povahou. To by však zároveň znamenalo odmítnout tvorbu, jejíž půvab a síla do značné míry spočívá v boji a v překonávání, nikoli v prostém výmyslu. Onen proces boje a překonávání lze vypožorovat v každém umění. V slovesném umění je o to složitější, že jeho materiál má mnohem samostatnější, mimouměleckou existenci. Na straně druhé ale v sobě slovo díky této existenci často shromažďuje hodnoty, u nichž postačí, aby je umělec objevil.⁶ Slovesný umělec se od ostatních lidí liší mimořádným, jemným *citem pro slovo*. Rozmohla se formule, podle níž prozaické myšlení je myšlením ve významech, zatímco básnické v obrazech. Je nutné namítnout, že samo o sobě obrazné myšlení z člověka básníka nečiní, jde totiž o pouhý následek rozvinuté představivosti, jež může být vlastní umělci stejně jako hudebníku či každému obyčejnému smrtelníkovi. Ale podobně jako hudebník disponuje zvláštní muzikálností i básník musí disponovat

6 Čtenáře, kteří se chtějí blíže obeznámit s otázkami naznačenými v této kapitole, upozorňuji na *Sborníky o teorii básnického jazyka* (Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka), č. 1, 1916, a č. 2, 1917, či na knihu A. Bělého *Symbolismus* (Simvolizm), Moskva, Musaget 1910.

zvláštním sluchem a slovním citem. Pokud je hudebníku vlastní specifické hudební prožívání, básníku je vlastní prožívání specificky výslovnostní, řečové. Nikoli myšlení, ale *prožívání*, a nikoli obrazné, ale *řečové* – taková je nejvládnější charakteristika básníka. A pokud chce čtenář básníka pochopit, nesmí v sobě probouzet pocity smutku či radosti (jaký smysl má toto umělecké sebebrouzení – copak ho neposkytuje život dostatek přirozeným způsobem?), ale cit pro slovo, tedy cit osobitý, který není evidovatelný fyziologií. Jsou lidé, kteří si myslí, že „rozumět“ hudbě znamená umět v každém okamžiku určit, jaký pocit (radosti, neštěstí, stesku, lásky atd.) určité spojení zvuků či daná melodie „vyjadřuje“. Poslech hudebního díla pro ně znamená vypořadovat celý sled vyjadřovaných pocitů. Místo symfonií, sonát či kvartet pro ně existují jiné kategorie: hudba smutná, veselá atd. Málokdo může něco namítat, nazveme-li takové „posluchače“ analfabety, kteří v hudbě ničemu nerozumějí. Totéž však platí v poezii, v ní se ale každý cítí být povoláný soudit a schopný rozumět. Blízkost básnického materiálu a života, spojitost mezi praktickou a básnickou řečí situaci nezlehčuje, ale naopak znesnadňuje. Musíme se umět osvobodit od automaticnosti, k níž došlo praktickým používáním jazyka, abychom dokázali umělecké slovo „pochopit“. Proto názor, že umělecká řeč – a řeč verše především – je řečí úspornou, zjednodušenou (to je mj. také názor Ovsjaniko-Kulikovského), není správný. Skutečně porozumět básnickému jazyku není o nic méně obtížné než jazyku hudebnímu. Vyjádřit „obsah“ básně vlastními slovy je stejně nemožné jako učinit to v případě díla hudebního. Básnický jazyk je jazykem ve velké míře obtížným – jeho lehkost je jen zdánlivá. Lehký se zdá pouze tomu, kdo klouže po slovech tak, jak tomu navykl v praktické řeči.

2

Dosud jsme se věnovali výhradně zvukové a výslovnostní stránce uměleckého slova. Co se však při přechodu od řeči praktické k řeči básnické děje s významy slov a co s větou?

Přednostně upozorníme na to, že v obyčejné řeči se slovo nesoucí význam vztahuje k celému druhu jevů, je společným znakem nejrůznějších, individuálně odlišených představ, pocitů, předmětů apod. Básník vždy potřebuje udělat slovo nějak zvláštním, najít odstín výraznosti, která je v praktické řeči přehlušena. Tady musí básník stejně jako ve zvukové oblasti bojovat s hotovým materiálem. Sami básníci o tomto zápase nejdou mluvit. Zajímavá jsou například Schillerova slova v dopise příteli Körnerovi: „Slova jsou stejně jako zákony jejich pozměňování a spojování jevy veskrze obecné, jež jako znaky neslouží individuu, ale nekonečnému množství lidí. Ještě horší je to s označením *vztahů*, s označeními, která se řídí pravidly, jež se uplatňují současně v nesčíslných a naprosto různých případech a která se v individuální představě mohou uplatnit jen díky zvláštní rozumové operaci. To znamená, že objekt podléhající zobrazení,

dříve než vyvstane v představivosti a přemění se v reflexi, musí projít velmi dlouhou cestou plnou oklik, na níž ztrácí mnohé ze své přirozené živosti (síly citu). Básník, jenž chce zobrazit něco osobitého, nemá jiný prostředek, než *dovedně konfrontovat obecnosti...* Povaha materiálu, který básník používá, *směřuje k obecnému*, a proto soupeří s tím, co označuje něco individuálního (což je vlastní básnické poslání).“

Básník tedy bojuje nejen se zvuky, ale i s významy a gramatikou. Zde je na místě citovat Puškina:

Já bez chybičky v gramatice,
jak bez úsměvu svěží líce,
svou mateřštinu nemám rád.⁷

Básník musí umně konfrontovat obecnosti a nepozorovaně (tj. dovedně) pozměňovat všeobecně přijímané obraty. V obdobích, kdy se zvláště usilovně vypracovává básnický jazyk a vytváří styl, se tento boj vyostřuje a vyžaduje velkou míru uvědomění. Ruský básnický jazyk takové období prodělal na přelomu 18. a 19. století. Ne náhodou nacházíme v Karamzinově článku *Proč je v Rusku nedostatek autorských talentů* (Otčego v Rossii malo avtorskich talantov, 1803) následující úvahu: „Dosud jsme měli tak málo skutečných spisovatelů, že nám v mnohých druzích nestihli vytvořit vzory; nestačili slova obohatit odstíněnými myšlenkami; neukázali, jak se mají vhodně vyjadřovat některé, i obyčejné, myšlenky... *Co zbývá autorovi? Vymýšlet si, vytvářet výrazy; odhadovat co nejlepší výběr slov; dávat těm starým pozměněný význam, předkládat je v nové souvislosti, avšak tak dovedně* [srov. s Schillerem], *aby byli čtenáři oklamáni a neobvyklost výrazu byla zastřena.*“ Čemu slouží toto klamání a zastírání? Tomu, aby byl potlačen dojem násilí na materiálu, s nímž básník bojuje a nad nímž má se ctí zvítězit. V tomto ohledu jsou zajímavá i další Karamzinova slova: „Ačkoli talent je inspirace darovaná Přírodou, musí být povzbuzován studiem a dozrávat v neutuchajících cvičeních... Kolik času je potřeba pouze k tomu, aby člověk dokonale ovládl ducha vlastního jazyka? Voltaire správně řekl, že za šest let se lze naučit všechny hlavní jazyky, ale celý život se je třeba učit vlastní mateřštině... Práce je podmínkou umění; *odhodlanost a schopnost překonávat obtíže patří k povaze talentu.* Buffon a J.-J. Rousseau nás uchvacují silným a malebným slohem a od nich samotných víme, kolik je palma vítězství krasořeči stála!“

Ochota a možnost či schopnost překonávat obtíže charakterizují také čtenáře. Pozoruhodným příkladem zdařilého „klamání“ je Puškinův *Eugen Oněgin*. Jak je zde básnická řeč na první pohled lehká, prostá a nevyumělkovaná! V této zdánlivě prostotě je však dovedně skryta „neobvyklost výrazu“. Takový jazyk starší poezie neznala:

7 [A. S. Puškin, *Eugen Oněgin*, přel. J. Hora, Praha, SNKLHU 1954, s. 105.]

Nuž začíná se nová scéna,
v níž představím vám Taťanu.
Já po prvé snad toho jména
jsem směle užil v románu.⁸

Tato „prostota“ je výsledkem překonávání, a proto se, z pohledu básnického jazyka, jedná o velmi složitý jev. Ne náhodou Puškin o své múze říká:

Zapomenuvši metropole,
kde hostin lesk a hudby van,
v chudobě Moldavie holé
tak často vešla v klidný stan
toulavých cikánů a zcela
tam mezi nimi zdivočela;
řeč bohů zapomněla tam
pro divnou řeč, jíž mluví chám,
pro zpěv, jímž divočina zalká.⁹

Začleňování prostých slov a hovorových obrátů je rovněž postup, který naivní čtenáře šikovně klame. Ani v nejmenším to však neznamená, že se pokrok či vývoj dá určit mírou přiblížení hovorovému jazyku. Básnický jazyk vždy zůstane jazykem veskrze konvenčním, uzavřeným, se svými tradicemi a svou vlastní historií. Složitý rétorický styl je vystřídán stylem „oproštěným“, jenž postupně dospívá k vytvoření nové „složitosti“. Před našimi očima se vyvinul složitý styl symbolismu, jenž nebyl o nic méně vzdálený hovorovému jazyku než ve své době styl Lomonosova. Tato složitost je střídána novou, zvláštní „jednoduchostí“ ve verších Majakovského, v nichž jakoby se ponejprv rodil celý slovník, celá výstavba obrátů a spojování slov.

V *Ruských nocích* (Russkije noči) V. F. Odojevského je znázorněn starlec Albrecht, varhanní mistr a moudrý učitel. Neutuchající služba hudbě, tomuto nejvyššímu jazyku, v něm vypěstuje vyhraněnou vnímavost a pozornost ke slovu: „Vpodvečer, po návratu domů nacházel tam Albrechta, unaveného celodenním lopocením a obklopeného učedníky; rozmlouval s nimi tichým hlasem a z jeho úst jako by sama sebou plynula povznášející slova, prozářená jinotajnými náznaky. Ale nedomnívejte se, vážené panstvo, že Albrecht patřil k oněm krasořečným orátorům, kteří nejprve naznačí holou kostru a pak na ni k potěše ctěného publika začnou navěšovat nejrozmanitější metafory, alegorie, metonymie a podobná cingrlátka. Běžná mluva zaznívala z Albrechtových úst tak zřídka proto, že v ní nenalézal slova, jimiž by mohl vyjádřit své myšlenky: byl nucen hledat v celé živé i neživé přírodě kolem obrazy a příměry, schopné zachytit city, které nedokázal vyslovit přímo. Existuje jazyk, jímž hovoří poloviční

8 [Tamtéž, s. 72.]

9 [Tamtéž, s. 256.]

divoch, dosáhne-li prvních stupňů osvěty a stane-li, oslněn, tváří in tvář zcela novým, dosud neprozkoumaným poznatkům. Týmž jazykem však hovoří i ten, kdo vejde do svatyně tajemných nauk a snaží se vypočítat věci, vůči nimž je lidský jazyk bezmocný. Tímto jazykem hovořil i Albrecht, jenž v sobě patrně slučoval první i druhý případ.¹⁰

Jazykem, v němž zaznívají ohlasy pradávne, živelné řeči, mluví také básníci. Význam slov v praktické, obyčejné řeči je abstraktní, mrtvý, neosobní. Básníkovi se však pomocí jedinečného dotyku slov daří v těchto obnošených znacích probudit jiskru nového života. Existují slova naprosto mrtvá, vytvořená pracovní, vědeckou prózou, která nejsou z masa a krve. Ale jsou i slova, v nichž se z dřívějška zachoval citový odlesk, a pokud ne ona sama, pak ve spojení s jinými slovy dávají pocítit prostor a hloubku. U V. F. Odojevského nacházíme tuto pozoruhodnou myšlenku: „Když mluvíme, každým slovem zviřujeme prach tisícera významů, vložených do tohoto slova nejrůznějšími věky a zeměmi a dokonce jednotlivými lidmi.“¹¹ Básník ve slově pocítuje tyto věkem nahromaděné významy a spojováním slov někdy odkrývá jejich prastaré založení. Slovo ožívá v dotyku s jiným slovem. Rozdělení slov na prozaická a básnická podle zřetelnosti etymologie, jak to učinil D. N. Ovsjaniko-Kulikovskij („stůl“ a „mateřídouška“ – viz výše), tady není na místě. Kdyby toto dělení mělo pro básnický jazyk skutečně nějaký význam, ukázalo by se, že slovo „samovar“ má nesrovnatelně větší básnickou a odtud i estetickou sílu než slova jako „oceán“, „sen“, „živel“ atd. Podstatná tedy není etymologie, lingvistický úhel pohledu zde nemá co dělat. Nazývat básnickými slova, která mají jasnou etymologii, znamená používat slovo „básnický“ v jakémsi jemu naprosto cizím významu a vkládat estetické hodnocení tam, kde mu žádné místo nepřísluší.

Slovní význam je cosi vrtkavého, nestálého – na mnohých slovech spočívá „prach tisíce významů“. V praktické řeči jim nenasloucháme, potřebujeme totiž to nejobecnější, nejabstraktnější, potřebujeme slova jasná, tj. taková, která v nás neprobouzejí rozmanité asociace. Ve skutečnosti jsou ale téměř vždy ve slově tyto asociace skryty – tyto složité vztahy s naším duševním světem, jichž básník využívá. Jinak řečeno: slovo je kromě svého věcného významu zabarveno tím či oním citovým tónem. V našem básnickém jazyce se například dlouho používala pouze slova, s nimiž se spojoval slavnostní pocit – slova církevněslovanská. Dosud má v jazyce svůj estetický význam přítomnost takových párových slov jako *chleba – chléb, šťastný – šťasten*. Etymologie tu nehraje žádnou roli – jde o příbuzná slova, jež náležejí, řekneme, k různým třídám. V jiných případech tato příbuznost již není vůbec pocítována – jako například ve slovech „stéblo“ a „zblo“. Když se zeptáte, co znamená „Nepřehnout přes cestu ani zbla“, dozvíte se: pranic, vůbec nebylo ublíženo. Ve skutečnosti to znamená: nepoložit stébla. Tento význam byl ale úplně setřen a oprášit ho může jedině filolog. Básník má co do činění s živým slovem a s živým ovzduším,

10 [V. F. Odojevskij, *Ruské noci*, přel. J. Honzík, Praha, Odeon 1981, s. 392–393.]

11 [Tamtéž, s. 468–469.]

kterým slovo dýchá. Neexistují sama o sobě slova básnická a slova prozaická. Měl-li básnický jazyk navodit slavnostní pocit, za básnická se pokládala slova církevněslovanská – takový je slovník ruských básníků 18. století. Když se změnila představa o poezii, změnil se i její slovník. Určující je to, jaký citový tón básník potřebuje, co je zvykem v daném období pokládat za „poezii“. Začlenění (samozřejmě dovedné) „prozaismů“ způsobuje v básnickém jazyku zvláštní efekt.

Značný význam má „konfrontace“ či dotyk slov, o nichž mluvil Schiller. Pokud je pro básníka důležitý citový tón slova, může použít asociace, které se se slovem spojují, a zvýraznit je pomocí zvláštních postupů. V jedné slovní představě může odhalit shodu s jinou a jejich konfrontací překonat abstraktnost a neosobnost všedního významu. Říkáme „červ pochybností“ či „paprsek naděje“ a tato spojení odosobňujeme. Básník řekne:

Do očí věčnost mi pohlédla,
seslala klid mému srdci,
vzrušení oheň zhasila
vláha chladivé noci.

A. BLOK

Důležitá tu není, jak se má obvykle za to, „vynalézavost“; tím méně „ekonomie“ či „odlehčení“. Možná, že jsou lidé, jejichž vizuální fantazie je tak rozvinutá, že slova „vidí“, tj. jejich vnitřní zrak lehce vytváří všelijaké obrazy. To je ale psychologická zvláštnost, která sama o sobě s poezií nijak nesouvisí. Člověk tohoto typu může něco „vidět“ i při zvucích hudby, to však vůbec neznamená, že hudbě rozumí. Řečová či slovní představa se nijak nerovná představě vizuální.¹²

Skrze takový dotyk se v abstraktním slově vyděluje určitý příznak. „Oheň vzrušení“ – to už není „vzrušení“ obecně.

Známe i postupy jiného druhu. Andrej Bělyj si u Baratynského povšiml zvláštního způsobu dotyku, spočívajícího v nezvyklém spojení zcela obvyklého adjektiva se zcela obvyklým substantivem: *vábný zákon, vítězíci hřbet, způsobilý hrob, neplodný večer* atd.¹³ Nejde tu o prostou „neobvyklost“, ale o to, že k substantivu se připojuje epiteton, jež toto substantivum citově zabarvuje. Tímto způsobem se neosobní či neosobně abstraktní význam slova přeměňuje v osobitý, jedinečný, individuálně a emocionálně zabarvený.

Důležitý je taktéž pořádek slov. Ruština je v tomto ohledu mnohem svobodnější než francouzština nebo němčina, ale i v ní je v závislosti na pořadí slov pocíťován různý stupeň výraznosti. Ať vezmeme jakoukoli větu, můžeme si představit takové rozmístění slov, při němž má tato věta jakoby nulovou expresivitu. Toho si povšiml již Karamzin: „Zdá se

12 O tom viz vynikající knihu T. A. Meyera *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, G. Hirzel 1901.

13 A. Bělyj, *Symbolismus*, Moskva, Musaget 1910, s. 594.

mi,“ napsal, „že přeskupování slov se v ruském jazyce řídí jistým zákonem; pokaždé je větě dán jedinečný význam. Tam, kde se má říci ‚slunce dává život zemi‘, bude chybné: ‚zemi dává život slunce‘ či ‚dává život slunce zemi‘. Každé rozpoložení má vždy jen jeden správný, tj. pravdivý pořádek.“ Zde je příklad:

Ještě z krajiny stoupá žal,
však vzduch již jarem voní
a mrtvé k zemi stéblo kloní
a jedlí větve rozhoupal.

F. ŤUTČEV

Jak půvabně jsou zde slova rozmístěna! Jakoby v tom ale byl nějaký systém. Představme si jiný, „vědecký“ pořádek: *žal z krajiny ještě stoupá, vzduch však již voní jarem a kloní k zemi mrtvé stéblo*. Označíme-li slova v první části věty (*žal z krajiny ještě stoupá*) písmeny a b c d, Ťutčevovo rozmístění slov má podobu c b d a, tj.:



Vezměme třetí řádku a opět ji srovnáme s nevýrazným, neemocionálním rozmístěním: (a) kloní k zemi mrtvé stéblo (a b c d). U Ťutčeva je opět: c b d a, tj. první jsou střední členy, poté krajní, vždy v obráceném pořadí. Druhá a čtvrtá řádka se také shodují: *jarem voní – jedlí větve*.

Zvláštní efekt přináší umístění adjektiv:

Odráží *vlna ohnivá*
třpyt *modravých mraků*
a stoupá *pára voňavá*
od *zelených břehů*.

I. KOZLOV

Anebo:

Ten skvělý přítel odešlých světlých dní,
dobrácký přítel dní šedých, tíživých.

I. KOZLOV

Výsledkem je svého druhu kruh: adjektivum + substantivum – substantivum + adjektivum. Tento postup se netýká výhradně jen poezie. Rozmístění slov v Karamzinově, Gogolově,¹⁴ Dostojevského či Tolstého umělecké próze je podobně jedinečné.

Nemohu zde zabíhat do detailů. To, co jsem výše uvedl, postačí pro představu, jak se umělecké slovo liší od obyčejného, básnická řeč od řeči

¹⁴ Viz I. Mandelštam, *O povaze Gogolova stylu* (O charaktere gogolevského stylu), Gelsingfors 1902.

praktické. V naší kultuře založené na abstrakci jsme natolik přivykli tiš-
těnímu slovu, že neslyšíme a necítíme slovo živé, citové. Existuje jakási
hluboká vnitřní spojitost mezi charakterem kultury a životem slova. Ať
už nám naše dny přinesly jakoukoli hrůzu, jedno je nepochybné: život se
vzedmul, slovo se rozpohybovalo, kultura se pohnula z jakéhosi mrtvého
bodu. Ať mluví divoch – naše strnulá řeč se od něj potřebuje přiučít živé-
mu, plnokrevnému slovu: „Existuje jazyk, jímž hovoří poloviční divoch,
dosáhne-li prvních stupňů osvěty a stane-li, oslněn, tváří v tvář zcela no-
vým, dosud neprozkoumaným poznatkům. Týmž jazykem však hovoří
i ten, kdo vejde do svatyně tajemných nauk a snaží se vypočítat věci,
vůči nimž je lidský jazyk bezmocný.“

Naše slovo se musí dotknout země, aby nabralo nové síly. V tom kdysi
nalézala spásu Puškinova múza.

1918

MELODIKA VERŠE

V dějinách umění probíhá vedle osamostatňování a diferenciacie nepřetržitě ještě jiný proces – proces sblížování různých druhů umění. Obvykle se má za to, že „synkretismus“ je vlastní jen umění primitivnímu. Avšak myslíme-li synkretismem nejen stav splývání různých umění (ne všech, pouze těch, která jsou si svým založením blízká – jako poezie, hudba a tanec), ale také vzájemné tíhnutí jednoho druhu umění k jinému, nejedná se o jev pouze časový, historický, ale o jev, který se znovu a znovu opakuje. Rozdíl mezi završeným „primitivním“ synkretismem a neustále probíhající synkretizací není kvalitativní. Formy a styly různých umění se často, ne-li pořád, vyznačují tím, že na sebe v daný okamžik vzájemně působí.

V tomto pojetí je synkretismus povaze umění vlastní a je jevem organickým. Jeden druh umění obvykle dominuje nad ostatními, odděluje se od nich a stává se pro určité období zvláště charakteristický. Jsou období převážně hudební či převážně malířská atd. Toto osamostatnění však nutně vede k vyčerpání uměleckých prostředků. Z dominantního pak toto umění přechází do postavení podřízeného, hledá nový materiál a nové formy, setkává se s jinými uměními. Vzniká nová synkreze – prostoupení jednoho umění uměním jiným. Období „absolutní“ hudby vystřídalo umění hudby „programové“, která tíhla k malířství a ke slovu. V tomto smyslu je umění vždy „primitivní“. Naivní teorie pokroku je tu nepoužitelná. Musorgskij, Richard Wagner či Isadora Duncanová jsou pro to mnohem přesvědčivější příklady než abstraktně zkonstruovaný „divoch“, který ze zvyku stále figuruje ve vědeckých schématech.

Tuto synkretickou tendenci je třeba mít na zřeteli při zkoumání uměleckých forem a stylů. Ukazuje se, že analogie a srovnání jsou nejen přípustné, ale i nezbytné. Teoretik určitého umění musí být schopen zorientovat se i v jiných uměních. V teorii hudební kompozice se mnohé vyjasnilo díky srovnání s teorií verše, s metrikou – vznikla tak celá škola (Riemann, Prout, Rietsch ad.). Teď zřejmě nastává doba, kdy se teorie verše (zejména lyrické kompozice) bude muset, chce-li rozřešit řadu svých problémů, obrátit k analogiím převzatým z teorie hudební formy. Může se zdát, že tato analogie je pro vědu riskantní, – to ale platí jen tehdy, chápeme-li toto srovnání jako metaforu, ne jako opodstatněný metodologický problém.

Pro Lessingovu dobu byla základní estetická problematika spojená s otázkou hranic mezi poezií a výtvarným uměním (*Láokoón*). V naší

době se do popředí dostává problém vztahu poezie a hudby. Teoretici i praktici přistupují k tomuto problému z různých stran a různými cestami. A nezávisle na svém obecně estetickém významu je tento problém pocítován jako zásadní i v dílčí oblasti – v teorii verše.

Dozrála doba, kdy je potřeba vědecky objasnit problematiku povahy lyrického verše a forem lyrické kompozice. Jakýsi kruh ruské lyriky, jejíž tradice začíná u Ťutčeva a Feta, se uzavírá. My již stojíme vně, a proto jej můžeme – a musíme – zkoumat jak teoreticky, tak historicky. Pro jeho teoretické zkoumání je zapotřebí stanovit některé základní pojmy – a zde může být hudba velmi nápomocná. Lyrika zmíněného typu se rozvíjela na základě synkretismu s hudbou – v přímém, nikoli metaforickém smyslu slova. Je charakteristické, že nová generace, která vyhlašuje válku tradičním symbolistické poetiky, zápasí především s touto pro ni nepřátelskou tendencí a rozvíjí lyriku hovorového či řečnického typu. V rámci samotného slovesného umění vznikají zvláštní formy vnitřní synkreze: verš se přibližuje próze, lyrika tíhne k eposu. Jeden z teoretiků imažinismu to vyjádřil velmi jasně: „V imažinismu se charakter lyriky zcela změnil. *Lyrika ztratila svou starou formu – písňová harmonie a hudebnost...* Vznikla nová poezie – jakási syntéza lyriky a epiky“ (I. Gruzinov: *Základy imažinismu*, *Imažinizma osnovnoje*). Citát neuvádím jakožto soud imažinisty o svém uměleckém směru, ale jako obecné teoretické heslo.

V čem vůbec spočívá zmíněná písňová harmonie nebo hudebnost? Co je vlastně ona stará forma? Se vši pravděpodobností se jedná o zpěvnost jako princip lyrické kompozice. Lyrickou báseň můžeme definovat jako spojení vět, sjednocených ve své proměnlivosti jediným rytmicko-syntaktickým a zvukovým řádem. Rytmicko-syntaktický řád se odráží v symetrii promluvových úseků, oddělených samostatnými kadencemi (sloka), a ve výstavbě vět na základě intonačního schématu. Zvukový řád se projevuje opakováním samohlásek a souhlásek, jejich vzájemnými korespondencemi. Každý z těchto faktorů lyrické kompozice se může stát dominantní, ty ostatní pak hrají roli více či méně podřízenou.

Synkreze poezie a hudby, díky níž vzniká „písňový charakter“ lyriky, se vyznačuje dominancí intonačního faktoru. Intonace řeči získává zpěvný charakter a – spojujíc se s rytmickými kadencemi – vytváří melodický pohyb. Pak můžeme mluvit o „hudebnosti“ verše. Syntax se z prosté gramatické formy, která slouží jako myšlenková slupka, stává prvkem, jenž vytváří intonační schéma a organizuje celou kompozici. Rytmus je se syntaxí nerozlučně spjat – nikoli na rovině „stop“, ale rozmístěním slov a částí vět uvnitř promluvového úseku.

Hudební melodie se definuje jako sled zvuků různé výšky podmíněný řádem (tóninou) a symetrií úseků, oddělených kadencemi. Analogie s poezií se zde přímo vnucuje – zákony symetrie a proporcionality úseků jsou stejné. Ozřejmuje se tu i rozdíl, který však analogii nepopírá, ale naopak právě jako *analogii* potvrzuje. Hudba pracuje se samostatnými zvuky, melodie vzniká na základě přesných intervalů. V poezii máme co do činění s prvkem jiného měřítka a jiného řádu – jde tu o řečovou intonaci, která

se na intervaly nedá rozložit. Stejně tak není možné rytmus verše rozložit na takty. Jinými slovy: je zde jiný materiál, jiná látka. Avšak pro analogii není podstatná totožnost materiálů, ale shoda v tom, jak se s nimi nakládá. Analogie se neprojevuje v jejich totožnosti, ale v přístupu k nim. Lyrička zpěvného charakteru pracuje s řečovou intonací jako s materiálem pro vytvoření melodie. Řečová intonace sama o sobě poskytuje materiál již připravený ke zpracování. Nejednou ji využívali i skladatelé; Musorgskij psal Stasovovi: „Když jsem se věnoval lidské řeči, dopracoval jsem se až k melodii, již tato řeč vytváří, *došel jsem ke vtělení recitativu do melodie...* Nazval bych to melodií obdařenou významem.“ A Rimskému-Korsakovovi: „Ať slyším jakoukoli řeč, ať mluví kdokoli (a hlavně: ať říká cokoli), v mém mozku již vzniká interpretace této řeči.“

Hudební pojetí „řádu“ je analogické s pojetím řádu syntaktického v tom ohledu, že řečové intonace, které se stávají materiálem poezie, se nejen prostě střídají, ale skládají se do intonačních schémat. Jejich sled je rovněž podmíněn principy stoupání, klesání, rozvíjení atd. Čistě významové faktory hrají v jejich rozmístění roli podřízenou, a někdy i zcela nicotnou. Přijetí pojmu melodiky jako principu lyrické kompozice by vyjasnilo mnohé v problematice povahy verše a především by pomohlo při zkoumání „staré“ lyriky. Jinak nedokážeme uchopit takové básníky, jako je Žukovskij či Fet. Charakter jejich verše je písňový, založený na romanci. Vyžaduje odpovídající metodu zkoumání. Dosud byla „hudebností“ verše míněna hlásková instrumentace. Proti tomu je nutné postavit moment intonační, jehož spojitost s hudbou je zcela organická. Tímto způsobem by se měly vyjasnit i dosud velmi mlhavé otázky přednesu lyriky. Základní rozdíl mezi hereckou deklamací a přednesem prováděným samotnými básníky je totiž ve způsobu intonování. Herec, věrný svému scénickému zvyku, zachovává řečové intonace nedotčeny, a pokud je mění, pak jedině co do síly, „výraznosti“. Básník je provádí na základě rytmicko-syntaktického řádu, takže se vytváří melodizace, vzniká zvláštní lyrický nápěv. Dosud to bylo pokládáno za fakt subjektivní, a proto druhořadý. V souvislosti s celkovou problematikou melodiky verše se musí změnit i postoj k tomuto faktu.¹

1921

1 Viz moji knihu *Melodika ruského lyrického verše* (Melodika russkogo liričeskogo sticha), Peterburg, Opojaz 1922.

O ZVUCÍCH VE VERŠI

V posledních letech u nás začala být všeobecně uznávaná skutečnost, že se jazyk ve verši vyznačuje zvláštní *zvukovou řečí*, že zvuky hrají v poezii (zejména lyrické) určitou, zvláštní roli. Na Balmontových *Rákosech* (Kamyši), v nichž bez ustání šumí „š“, ve *Větru* (Veter) s neklidně se navracajícím „v“, či v básni *Z lodky sklouzlo veslo* (S lodki skolznulo veslo), kde se vyskytuje jen „l“, ale žádné „r“ atd., se o tom přesvědčili i profesionální recitátoři, kteří se proto v *Rákosech* snaží ze všech sil šumět a s *Větr*em výt či vát. Chápali to tak i mnozí jiní a mezi nimi možná i sám Balmont.

Andrej Bělyj zavedl termín „slovní instrumentace“, který se v naší odborné literatuře v poslední době uchytil. Přítomnost aliterací, asonancí a zvukového „opakování“ (termín O. Brika – viz jeho studii ve sborníku *Poetika*, 1919) všeho druhu nelze ve verši zpochybnit. To bylo konstatováno již dávno. V německé odborné literatuře se již stalo zvykem zkoumat fonetiku verše, v disertacích zabývajících se analýzou verše je tomuto tématu vždy vyhrazeno příslušné místo, a vznikly i speciální práce. U nás tato problematika – jako cosi neslýchaného – přišla na přetřes teprve nedávno, a jako vždy to vyvolalo překvapivé vášně.

Teorie však dosud chybí. Fakta se hromadí, statistika narůstá – co si ale s těmito fakty a se statistikou počít, to nikdo neví. Ze stejného důvodu nikdo neví, co je důležité, a co ne, čeho si máme, a čeho nemusíme všítat. Je třeba objevit, jaký mají tato opakování význam. Kde jej však hledat? Mluví se o „hudebnosti“ verše – to je však metafora, která je jen zdánlivým vysvětlením. Analogii mezi hudbou a veršem zde vést nelze, protože v případě verše jde o specifickou oblast *řeči*, spojenou s artikulací, což v hudbě zcela chybí. Jistě, jedno i druhé vnímáme sluchem, avšak nejde-li o vlastní fyziologii, tj. sluchový *orgán*, ale o sluchové vnímání, jsou sluch hudební a sluch řečový naprosto rozdílnými jevy.

Nejjednodušší, a vypadá to, že zdánlivě zcela samozřejmé, je „slovní instrumentaci“ chápat jako zvukovou nápodobu, anebo, pokud to nelze (kde se nenabízí žádná „zvukomalba“), hledat spojitost mezi „obsahem“ básně, tj. jejím „naladěním“, a emocionálním významem zvuků jakožto formy. Skutečně, bereme-li formu a obsah jako východisko, jinak postupovat ani nelze. Chybí tu ovšem základní otázka, jak se zvuková nápodoba vztahuje k umění a jestli je tato „spojitost“ vůbec důležitá. Výklady tohoto druhu ve svých nejhrubších podobách prostě omrzí, není ale bez zajímavosti, že se k nim nutně uchylují i ti nejmemnější teoretici. Zvlášť charakteristický

je v tomto ohledu, co se významu oné „instrumentace“ týče, názorový vývoj Andreje Bělého. V knize *Symbolismus* (Simvolizm)¹ se do interpretace nepouští, pouze konstatuje prostý fakt. Fakta však vyžadují teorii. Jakožto symbolista ovšem vychází z představy o korespondenci, o jediném „zvukoobrazu“, tj. symbolu, který je vepsán jak do obrazu, tak do zvuku. Musí tedy každou aliteraci, každé opakování vyložit a doplnit významem jako reálný obraz, jako něco. Právě tak postupuje ve své programové studii *Áronovo žezlo* (Žezl Aarona),² v níž s neohrožeností dochází ke kuriózním zjištěním. Vybírá si dva Puškinovy verše: „šumivou pěnu nad poháry, plamínek modrý nad punčem“³ a hledá, co je v nich skrze zvuky zobrazeno. „Obvykle,“ říká, „se zde poukazuje na aliteraci ‚p‘ (šumivou pěnu nad poháry, plamínek modrý nad punčem), aniž by byla vysvětlována – aliterace je prý samostatnou hodnotou a hledat její vztah k významu slov je předpojatost, přepínání, takže jedni (obvykle estéti) se opájejí sladkostí zvuku, v němž pohřbívají význam, a druzí se této sladkosti zvuku vysmívají a jejich představa o básnickém významu zůstává abstraktní, racionální.“

Jak ale pojmenovat komentář, který Bělyj nabízí coby výklad Puškinových aliterací ve zmíněných dvou verších? Ukazuje, že se tu „skrze zvuky zobrazuje“: 1. vlastní zvuk pěny šampaňského, 2. samotné lahve šampaňského ve zvucích letících zátek (přičemž Bělyj vidí symetrii zvuků „p-p-b“, kterou není slyšet), 3. samotné šampaňské vytékající z hrdla do přistaveného poháru (zde následuje informace z fyziky: „při nalévání z plné lahve do sklenice není tok plynulý, ale nárazovitý“), 4. odstihuje se stupeň vlhkosti, 5. zvuková regrese (linie od zvuku vyššího k nižšímu) zobrazuje tok proudu svrchu dolů, 6. zvuková progresse znázorňuje vzletající linii plamene. Ve výsledku nám tedy „zvukoobraz“ sděluje toto: „Vylétají zátky z lahví šampaňského; proud tekutiny padá do pohárů zprvu v malých, poté i ve velkých nárazech, pění se a tvoří ‚šumivou pěnu nad poháry‘; linií letící do výše se zvedá ‚plamínek modrý nad punčem‘.“

Bělyj v nadšení nad dosaženými výsledky volá: „Jaký před námi vyvstává detailní obraz,“ a spatřuje v tom „zázrak splnutí významu, obrazu a zvuku v jediné celistvosti ‚zvukoobrazu‘“. Máme-li to ale říci jednoduše, spočívá celý tento „zázrak“ v prosté zvukové nápodobě. Co s tím má však společného poezie? A co verš? Pokud je možné takto „přeložit“ celého Puškina – k čemu nám potom je? Nebylo by pak lepší sledovat tento „detailní obraz“ v úplnosti, v jaké jej rozvinul Bělyj? Proč ho skrývat do aliterace? Či je poezie prostě rébus?

Stará banální teorie „harmonie formy a obsahu“ je tu podána v podobě zvukoobrazu. Bělyj je osudově odsouzen zůstat u tohoto způsobu výkladu; zde, v tomto bodě studie zahubil celou svoji teorii. Není tu pro něj žádné východisko; absurdity dosahuje ve studii o Blokovi,⁴ v níž jasně říká:

1 A. Bělyj, *Symbolismus* (Simvolizm), Moskva, Musaget 1910.

2 A. Bělyj, *Áronovo žezlo* (Žezl Aarona), Skify, 1917, č. 1.

3 [A. S. Puškin, *Pohádky a poemy*, přel. B. Mathesius, Praha, SNKLHU 1954, s. 481.]

4 A. Bělyj, *Blokova poezie* (Poezija Bloka), Vetr', Moskva 1917, s. 267–283.

„Instrumentace je u básníků *nevědomým* (?) *vyjádřením toho, že vnější forma doprovází ideový obsah poezie.*“ Nevyhnutelně zde dospívá k oné racionalitě, o níž se v předcházejícím článku vyslovoval s opovržením: „,P‘ vyjadřuje pevnost, nehybnost materie: pevnost přírody. ,R‘ charakterizuje dynamiku ducha, který se pokouší tuto pevnost, jež ho obklopuje, roztrhat; ,p‘ trhá materii a ,pr‘ je zvukovým zobrazením výrazu *průlomu přírody.*“⁵ Dále shledává, že v opakování hlásek „rdt“ „Blokova *forma* zvěcnila tragédii svého *obsahu* – tragédii *vystřízlivění, tragédii střízlivosti.*“⁶ To není teorie, ale slovní hříčka. A nadto nemístná, ospravedlnitelná jen tím, že se v ní zvěcnila Bělého tragédie opojení symbolismem. Přímo se zde již mluví o „vnější formě“, která jen „doprovází“ obsah. Není to až příliš racionální a k uzoufání banální?

Cesta, kterou se Bělyj vydal, není správná. Je to hra se starými pojmy, od nichž se nemůže osvobodit, neboť hledá „korespondence“, které se samozřejmě vyskytují v každé básni – o ně však nejde. Bělyj odsuzuje estěty, kteří „se opájejí sladkostí zvuku a pohřbívají v něm význam“, ale nenachází jinou cestu než zvuky materializovat nebo je vykládat psychologicky. K tomu jej přivedlo jeho základní východisko hlásající celistvost, splynutí. V tom vůbec spočívá osudová chyba teoretiků. V umění není přítomna prostá poklidná harmonie prvků, umělecké dílo je složitým celkem. Vždy je výsledkem *boje* prvků, vždy je svého druhu kompromisem. Naše estetické představy jsou neobyčejně primitivní. Spokojujeme se s „harmonii formy a obsahu“. Veškerý „obsah“ (myšlenkový, psychologický atd.), který se přetváří ve formu, je ale formou pohlcován, rušen a stává se materiálem. Přeměna ve formu spočívá v tom, že nad ním (tj. nad obsahem) vzniká umělecko-abstraktní záměr, který je organizujícím principem celého díla a jemuž jsou ostatní prvky podřízeny. Tato *umělecká abstrakce* se nerovná slovu, tématu ani syžetu, ale vévodí jim, není s nimi totožná. Ty všechny jsou její realizací. Vytvářejí stupně této podřízenosti a často se vzájemně potlačují. Zdánlivá „harmonie“ klasických děl je jen dílčím jevem. Jde o momenty kanonizace dříve připravených forem, v nichž je onen boj skryt. Naše estetika trpí estétstvím – nepozoruje, jak je v umění všechno v pohybu, jak je vše neklidné, nejednotlivé, jaký tlak působí zevnitř.

Logika vyžaduje, aby do estetiky bylo začleněno pojetí této umělecké abstrakce. Skrývá se v každém uměleckém díle, jež je její pouze přibližnou, vždy jí neadekvátní materializací. V lyrické básni se tato abstrakce nejtěsněji ze všeho pojí s rytmicko-zvukovými prvky, které jsou jí bezprostředně podřízeny, ostatní se, jak je zapotřebí, těmto základním prvkům podřizuje. Jako organizující princip lyrické básně nepůsobí hotové slovo, ale složitý komplex rytmu a řečové akustiky, mnohdy s převahou jedněch prvků nad jinými. Takový komplex je logicky prvním momentem realizace abstraktně uměleckých představ. V tomto ohledu mají zvuky ve verši (řečové představy – akustické a artikulační) *samostatnou hodnotu a sa-*

5 [rus.: *proryva přírody*]

6 [rus.: *tragédiju trezivosti*]

mostatný význam. Nic „nedoprovázejí“ ani s ničím prostě „nekorespondují“. Zvuková nápodoba je jen dílčím případem realizace, podobně jako v programové hudbě – jde o svého druhu motivaci, jak skrytí postupy, které základní abstrakce vyžaduje. Čím jsou tyto postupy skrytější, tím je dílo „klasičtější“, tím více vytváří dojem prosté a přirozené harmonie. Edgar Allan Poe při rozčlenění své poemy *Havran* (studie *Filozofie básnické skladby*) stanovuje zajímavou gradaci složek: z obecného záměru melancholické poemy vzniká myšlenka refrénu s hláskami „o“ a „r“; odtud slovo „nevermore“, které opakuje havran. Ať už je skutečná psychologická geneze této poemy jakákoli, důležité je, že v jejím mechanismu stojí refrén nad syžetem, a dokonce ho řídí. Havran jakožto jediná postava je podřízen jiným, abstraktnějším prvkům. V Āutčevově básni *Jarní bouře* (Vesennjaja groza) se vyskytuje zřetelná aliterace likvid ve spojení s „h“.⁷ Zvláštní síly tato aliterace dosahuje na konci básně:

Řekneš si: rozpustilá Hebe,
Diova orla krmící,
se smíchem k zemi pohár z nebe
vylila hromy kypící.⁸

Nejde tu však o zvukovou nápodobu bouře, neboť co s ní má umění společného? Zvuková nápodoba, vedle vlastního tématu, realizuje a potvrzuje obecné akustické založení, mocnou, zřetelnou instrumentaci, abstraktně řečový záměr. Puškinův verš „Veselé břehy u Salgiru“ je jevem stejného řádu. Je třeba zkoumat akustický a artikulační význam řečových zvuků a jejich kombinací stejně, jako se v hudbě zkoumají nástroje pro instrumentaci – tady je *analogie* možná. Zvuková nápodoba v hudbě musí být především *hudebním* tématem, které působí nezávisle na vazbě k mimo-hudebnímu jevu. Přechodem do oblasti hudby se tedy tento jev (šumění vln, zpěv ptáků atd.) stává specificky hudebním a podřizuje se hudebním zákonům. Stejně je to v oblasti jazyka, v oblasti řečových představ. „Korespondenci“ lze stanovit jednou provždy a priori, ale je to primitivní výkon bez jakéhokoli uměleckého významu. V tomto „klamu“ je triumf umění, které chce vypadat přirozeně. Umění skrývá samo sebe – takový je jeden ze základních estetických zákonů.

Opakuji základní tezi: v umění není přítomna prostá harmonie částí, poklidné soužití prvků ani estétská jednolitost. Je nutné rozlišovat organizující a nad vším vévodící specifickou abstrakci, které se složky realizace a motivace podřizují a jež vytvářejí gradaci. To je forma, ostatní je materiál.

1920

7 [rus.: „g“]

8 [F. I. Āutčev, *Básně*, přel. M. Matula, Praha, ČAVU 1940, s. 17; rus.: Ty skažeš' vetrenaja Geba, / Kormja Zevesova orla, / Gromokipjaščij kubok s neba, / Smejas', na zemlju proli-la.]

Vždy se mluví o literatuře, knize, spisovateli. Kvůli psané, tištěné kultuře jsme si navykli na písmeno. My, knihomilové, slovo pouze *vidíme*; je pro nás něčím, co je nerozlučně spojeno s písmem. Často zcela zapomínáme, že slovo samo o sobě nemá s písmenem nic společného, že představuje živou, proměnlivou činnost, již vytváří hlas, artikulace a intonace a k níž se připojují také gesta a mimika. Myslíme si, že spisovatel *píše*. Ale není tomu tak vždy, a zejména tomu tak není v oblasti uměleckého slova. Němečtí filologové (Sievers, Saran ad.) začali před několika lety mluvit o filologii „sluchové“ (Ohrenphilologie) namísto „zrakové“ (Augenphilologie). Jde o neobyčejně plodnou myšlenku. V oblasti verše tato analýza již přinesla zajímavé výsledky. Verš je ve své podstatě *zvuk* zvláštního druhu – tvořen je s myšlenkou na výslovnost, a proto je jeho text pouhým zápisem, znakem. Avšak „akustická“ analýza takového druhu není neplodná ani v oblasti umělecké prózy. V jejím založení je rovněž zakotven princip mluveného *skazu*, jehož vliv se často promítá do syntaktických vztahů, do volby slov a jejich uspořádání a dokonce i do samotné kompozice.

Zvykli jsme si na školské dělení slovesnosti na ústní a písemnou. Avšak: na jedné straně bylina či pohádka „obecně“, odpoutaná od vypravěče, je cosi abstraktního, na straně druhé (a to je zvláště zajímavé) se i v literatuře skrývají prvky vypravěčství a živé mluvené improvizace. Spisovatel se často pokládá za vypravěče a pomocí různých postupů se snaží své psané řeči dodat iluzi skazu. Ovšem, existují speciální psané formy; jimi se však literatura (či spíše právě slovesnost) nevyčerpává, a i v nich můžeme nalézt stopy živého slova.

Není náhoda, že současné romány jsou chudé a že je neumíme psát tak, jak je psali Spielhagen, Zola či staří Angličané. Jako kdybychom pro tuto formu ztratili cit a odnaučili se technice. Román je smíšená forma, již vytvořila právě písemná kultura. Román se *píše*, nikoli zapisuje, a *píše* se proto, aby byl čten. Živé vypravěčovo slovo se v této objemné masě utápí, hlas se ztrácí. Dlouhé dialogy, obšírné faktografické popisy, složitá fabule – všechny tyto předpoklady dělají z románu *knihu*. Náš ruský román se rozvíjel svébytně a relativně krátce – až v šedesátých a sedmdesátých letech. Romány Dostojevského jsou vybudovány na spojení vášnivého osobního tónu s dramatickými postupy (rozvinutý dialog a řeč). U Tolstého se výstavba zakládá na různorodosti psychologických „zřetězení“ a na postupech biografické analýzy – není náhoda, že začal *Dětstvím a chlapectvím*

(Detstvo i otročestvo). Turgeněvovy romány nejsou ničím jiným než novelami: nikdy neobsahují pevnou zápletku zahrnující všechny postavy, ačkoli jich obvykle není mnoho; Lízu a Lavreckého lze snadno oddělit od ostatních – ti tvoří pouze pozadí. To je důvod, proč mu nečiní obtíže rozvíjení fabule pozastavit a v osmi kapitolách podrobně podat historii Lavreckého. Pro Turgeněva je to charakteristické – vždy se snaží vyprávět, vždy se obrací k posluchači. Turgeněv „měl dar slova a mluvil s chutí, plynule a, jak se zdá, raději vyprávěl, než s někým rozmlouval“, zachycuje jedna vzpomínka. Dialog je slabina jeho románů. V *Lovcových zápiscích* (Zapiski ochotníka) je vypravěčem – a to je jeho pravý tón. Jeho povídky se vyprávějí, často jsou i vnějškově vybudovány na iluzi skutečného, bezprostředně vnímaného mluveného vyprávění, jako *První láska* (Pervaja ljubov), *Vyprávění Otce Alexeje* (Rasskaz o. Alekseja), *Hamlet Ščigrovského újezdu* (Gamlet Ščigrovskogo ujezda), *Živé ostatky* (Živyje mošči).

Pohádka je ve své podstatě vždy improvizace. Syžet pohádky je pouhým schématem, akt jejího zapsání je jen zvláštním jevem. Tyto rysy primitivismu se zachovávají i v psané novele. Novelista se obvykle za pomoci různých postupů snaží vyvolat dojem bezprostředního vyprávění, improvizace. Vždyť umělec zůstává svou podstatou improvizátorem. Písemná kultura po něm chce, aby vybíral, upevňoval, opracovával, s o to větší chutí se však snaží zachovat být jen iluzi svobodné improvizace. Pokud je to spojeno s přísností veršové formy, vzniká radostný dojem umělcovy moci, dojem hry. Tak byl udělán *Eugen Oněgin*: nenucenost tónu spolu s rytmickou sevřeností řeči působí jako nejvyšší stupeň svobodné improvizace. Není důvodem, proč Puškin vytvořil Bělkina, to, že potřeboval určitý tón vypravěče, být pouze imaginárního? Bělinskému se *Bělkinovy povídky* (Povesti Belkina) nelíbily (z výšin jeho teorie), ale i on si povšiml „*umění vypravovat* (conter)“ a uznal, že si „je může s uspokojením a dokonce s požitkem přečíst rodina, která se za nudného a dlouhého zimního večera sejde u krbu“. Zároveň je příznačné, že ještě Puškin uváděl, od koho Bělkin vyprávění vyslechl, jako by tím chtěl zvýšit iluzi bezprostředního skazu a původ povídek přivést od spisovatele k vypravěči. Povídku *Dozorce* (Stancionnyj smotritel') vyprávěl titulární rada, *Výstřel* (Vystrel) podplukovník, *Majitele pohřebního ústavu* (Grobovščik) správce, *Metelci* (Metel') a *Slečnu selku* (Baryšnja krest'janka) dívka. Ne náhodou se dozvídáme i to, že si stará klíčnice získala Bělkinovu důvěru „uměním vypravovat příběhy“. Tatáž klíčnice, jak se praví v předmluvě, později zalapala okenní křídla první částí románu, který nedokončil. Měla pravdu: Bělkin by ho nikdy nedopsal, a kdyby ano, byl by určitě nepodařený.

Gogol je vypravěčem zvláštního druhu: s mimikou, gesty, s grimasami. Nevypráví prostě, ale přehrává a deklamuje. Je charakteristické, že začal pohádkami a že je vložil do úst Zrzka Paňky. Potom však vytvořil zvláštní formy skazu – obsahují zvolání a všelijaká zvláštní slůvka.

Rozeným, dosud nedoceneným vypravěčem byl také Leskov. Romány se mu nevedly, ale texty jako *Zapečetěný anděl* (Zapečatlenyj angel) či *Na kraji světa* (Na kraju sveta) jsou příkladem velkého slovesného umění.

A co je opět charakteristické: jedno i druhé je podáváno jako skutečné mluvené vyprávění určitých postav. V tomto ohledu je jeho bezprostředním žákem Remizov. Vždy vypravuje a vyžaduje *poslech*. Jeho psaná řeč je budována podle zákonů řeči mluvené, zachovává hlas a intonaci: „K významu slova *múr* řeknu slovy Života svatého Nifonta: ‚Rozháněje múra jakéhosi.‘ A když jich kypí převeliké množství, když múra na múře dřepí a múru další popohání – je to čas mrzutý, zmařený, mračný, temnota duše a mrzkost tělesná“ (*Uprostřed mūr, Sredi mur’ja*).¹ Často nás zpravuje o původu vyprávění, někdy i s charakteristickými detaily: „vyprávěla starěna Anna ze vsi Podvorja“ či „babka oloněcká vyprávěla při žních roku 1914“. Ne náhodou se umění vypravovat učí na lidových pohádkách a na prózách starší ruské literatury. V starší ruské písemnosti můžeme pozorovat boj knižnosti s živým slovem. V tomto ohledu je neobyčejně zajímavý protopop Avvakum, jehož styl, jak se domnívám, Leskova velmi ovlivnil.

Příkladů by bylo možné uvést bezpočet. Psanost není pro umělce slova vždy pozitivní. Skutečný umělec slova v sobě nosí primitivní, ale organické síly živého vypravěčství. Co je napsané, je svým způsobem muzeální. Pro naši šílenou, ale současně tvůrčí dobu je tento návrat k živému slovu příznačný. Na jedné straně Remizov, který nás vrací k pohádce, na straně druhé Andrej Bělyj, jenž znásilňuje obvyklou psanou skladbu a dokonce se uchyluje k čistě vnějším postupům (skeptická interpunkce apod.), aby v psané řeči zachoval všechny odstíny mluveného skazu. I filologie by sem měla obrátit pozornost. Otevírají se zde nové cesty také kritice a zkoumání umělecké prózy – oblastem, jež jsou dosud velmi mlhavé.

1918

I A. Remizov, *Uprostřed mūr (Sredi mur’ja)*, Sankt-Peterburg, Severnyje dni 1917.

1

Kompozice novely do značné míry závisí na tom, jakou roli v její stavbě hraje *osobní tón* autora, tj. je-li tento tón organizujícím principem, který více či méně vytváří iluzi *skazu*, anebo slouží-li pouze jako formální vazba mezi událostmi, a zaujímá tak služebné postavení. Primitivní novela stejně jako dobrodružný román skaz neznají a ani ho nepotřebují, protože jejich zájem a veškerý pohyb se zaměřuje na rychlé a rozmanité střídání událostí a situací. Organizujícím principem primitivní novely je propojení motivů a jejich motivace. To platí i o komické novele – její základ tvoří anekdota, která je sama o sobě, mimo skaz, bohatá na komické situace.

Kompozice se zcela mění, jestliže vlastní syžet – propojení motivů pomocí jejich motivace – přestává hrát organizující roli, tj. když nějakým způsobem do popředí vystupuje vypravěč, který jako by chtěl syžet využít pouze k tomu, aby propojil jednotlivé stylistické postupy. Těžiště se ze syžetu (jenž se zkracuje na minimum) přenáší na skazové postupy, hlavní komickou úlohu přejímají kalambúry, které se jednou omezují na prostou hru se slovy, jindy se rozvíjejí do nevelkých anekdot. Komických efektů je dosahováno skazovým *podáním*. Proto jsou pro zkoumání kompozice tohoto druhu důležité právě tyto „*drobnosti*“, jimiž je výstavba proložena – stačí je odstranit a konstrukce novely se rozpadne. Zároveň lze rozlišit dva druhy komického skazu: 1. vyprávěcí a 2. znázorňující. První se omezuje na vtipy, významové kalambúry apod.; druhý přináší postupy slovní mimiky a gesta, objevuje zvláštní komické artikulace, zvukové kalambúry, rozmarňné syntaktické uspořádání atd. První vytváří dojem plynulé řeči; za druhým jako by se často skrýval herec, takže skaz získává charakter hry a kompozici neurčuje prosté spojení vtipů, ale jistý systém rozličných mimicko-artikulačních gest.

Mnohé Gogolovy novely či jejich části představují zajímavý materiál k analýze takového skazu. Kompozici u Gogola neurčuje syžet – ten je vždy chudý, či spíše není žádný; jako pobídka či záminka k vypracování komických postupů slouží pouze nějaká osamocená komická (a někdy vlastně sama o sobě nepřiliš komická) situace. Tak se *Nos* rozvíjí z jedné komické události; *Ženitba* (Ženítba) či *Revizor* rovněž vyrůstají z určité nehybně setrvalé situace, *Mrtvé duše* (Mertvyje duši) tvoří prosté vršení jednotlivých scén, spojených pouze Čičikovovým putováním. Je známo, že Gogola

vždy trápila potřeba sehnat nějaký syžet. P. V. Anněnkov o něm říká: „Tvrdil, že pro úspěšnou novelu či vůbec povídku postačí, když autor popíše jemu známý pokoj a známou ulici.“ V dopise Puškinovi z roku 1835 Gogol píše: „Buďte tak laskav a poskytněte mi nějaký syžet, *jakoukoli, směšnou nebo i nesměšnou*, jen čistě ruskou anekdotu... Buďte tak laskav, poskytněte syžet; napíše komedii o pěti jednáních a přísahám, že bude směšná jako ďas!“ O anekdoty prosí často; v dopise Prokopovičovi (1837) čteme: „Julese [tj. Anněnkova] důrazně požádej, aby mi napsal. Má o čem. Určitě se v kanceláři odehrála nějaká anekdota.“

Na druhé straně se Gogol, jak svědčí mnozí současníci, vyznačoval zvláštním uměním předčítat své texty. V jeho přednesu lze vydělit dva hlavní postupy: patetickou, zpěvnou deklamací a zvláštní způsob hry, mimického skazu, jenž zároveň nepřechází, jak ukazuje I. S. Turgeněv, do prostého divadelního čtení rolí. Známa je povídka od I. I. Panajeva o tom, jak Gogol všechny přítomné ohromil, když od rozhovoru bezprostředně přešel ke hře, takže jeho říhání a odpovídající výroky zpočátku byly pokládány za skutečné. Kníže D. A. Obolenskij vzpomíná: „Gogol předčítal mistrovsky, nejenže každé jeho slovo bylo zřetelné, ale často měnil intonaci řeči, odstiňoval ji a přiměl posluchače vnímat ty nejjemnější myšlenkové nuance. Vzpomínám si, jak začal jakýmsi nezvučným až hrobovým hlasem: ‚K čemu zobrazovat pořád jen bídu a bídu... Zase jsme se ocitli v zapadákově, znovu jsme narazili na místo, kde lišky dávají dobrou noc.‘ Po těchto slovech Gogol pozvedl hlavu, prohrábl si vlasy a pokračoval již hlasitým a slavnostním hlasem: ‚Zato ale v jakém zapadákově a na jakém místě!‘ Poté následoval velkolepý popis vesnice Těntětnikovo, který v Gogolově čtení působil, *jako by byl složen v určitém veršovém metru...* Zcela mě ohromila neobyčejná harmonie jeho přednesu. Najednou jsem si uvědomil, jak Gogol nádherně použil místní názvy bylin a květin, jež tak pečlivě sbíral. *Někdy vložil nějaké zvukné slovo očividně jen kvůli harmonickému efektu.*“ I. I. Panajev charakterizuje Gogolův přednes následujícím způsobem: „Gogol četl nenapodobitelně. Mezi současnými literáty nejlépe své texty přednášeli Ostrovskij a Pisemskij: Ostrovskij přednáší bez jakýchkoli dramatických efektů, s tou největší prostotou, každou osobu odpovídajícím způsobem odstiňuje; Pisemskij přednáší jako herec – svou hru, abych tak řekl, v recitaci předvádí... Gogolův přednes stál jakoby uprostřed mezi těmito dvěma přístupy. Četl dramatičtěji než Ostrovskij, ale s mnohem větší prostotou než Pisemskij.“ I diktování se u Gogola měnilo v deklamací svého druhu. O tom vypráví P. V. Anněnkov: „Když Nikolaj Vasiljevič před sebou rozložil sešit..., celý se do něho pohroužil a začal diktovat rovnoměrně, slavnostně, s takovým citem a plností výrazu, že kapitoly prvního dílu *Mrtvých duší* (Mertvyje duši) získaly v mé paměti zvláštní kolorit. Podobalo se to klidné, pravidelně plynoucí inspiraci, jež je obvykle plodem hlubokého soustředění k předmětu. N. V. trpělivě čekal, než dopíše, a při dalším úseku pokračoval tímž hlasem, proniknutým hlubokým citem a myšlenkou... Pamatuji se, že patos, s nímž Gogol diktoval, ještě nikdy nedosahoval takové míry, a zároveň