

RUŽENA GREBENÍČKOVÁ

EJCHENBAUM O NĚKRASOVVI

Někrasov, Ejchenbaumova stať z roku 1922,¹ je příspěvek ke stému výročí básníkovy narození. Je to jubilejní studie zvláštního druhu. Není prosta ani výpadů ani polemických hledisek, je v mnoha ohledech provokativní. V ochranu bere Ejchenbaum básníka tam, kde ho nikdo nenapadá — například proti Turgeněvovým soudům, vyjadřovaným v dopisech. Naopak problematizuje Někrasovovu poezii, neboť jedině tak je jí možno vzít „za historicky živý fakt“ a ukázat, že literární kritika se s ní vlastně až dotud neuměla vypořádat.² Navzdory polemickým manévřům usiluje však stať rovněž o odstup a „vědeckou“ nezáujatost: výročí neznamená, že by se neměla uplatňovat při studiu Někrasovova objektivnost: „Náš boj se nevede ani proti Někrasovovi ani za Někrasova, leč proti bezzásadovému a v své hloubce lhostejnému přijímání Někrasova, které se nedá nazývat zkoumáním.“³

Tak se zdá expozice studie nasvědčovat, že Někrasov se má stát v roce 1922 hlavně příležitostí a argumentem pro novou literárněvědnou školu: příležitostí dokázat, že není tématu, jež by formalismus nebyl s to pojednat lucidněji než všechny „zastaralé literárněkritické a literárněhistorické metody“. Je však vskutku možno dát tomuto dojmu zapravdu? Po padesáti letech a po téměř dvacetiletém oživení soustavného zájmu o ruskou literárněvědnou formální školu jsme schopni uvidět Ejchenbaumův příspěvek v jiném světle.

První, co je nanejvýše zřetelné ve vstupních pasážích Ejchenbaumova textu, je příznačný estetismus ruského formalismu. Dříve nežli se obrátíme k jeho kořenům, charakterizujme alespoň stručně postup uplatňovaný v tomto směru na Někrasovovi.

Básník, v běžných představách slučovaný se vším jiným jenom ne s usilováním o estétství a krásno — „Někrasov — někrasiv“, uvádí se jako mimovolný kalambour,⁴ — odhaluje se ostře a rázem jako literární tvůrce jasně kladoucí a jasně řešící otázku formy: odtud se určuje jeho významné místo ve vývoji ruského básnictví 19. století („Puškin a Lermontov vydobyli našemu jazyku veršovou formu: hladce plynoucí veršový výtvar dokáže nyní každý, kdo vládne

¹ Boris Ejchenbaum, *Nekrasov*, Načala 1922, 1, publikováno s dodatkem, polemickou odpovědí K. Cukovskému, v knize B. Ejchenbaum, *Literatura*, Leningrad 1927, str. 77—115.

² Boris Ejchenbaum, *Literatura*, I. c., str. 78.

³ Tamtéž.

⁴ Boris Ejchenbaum, *Literatura*, I. c., str. 77.

mechanismem jazyka“;⁵ podobně jako „Děržavin učinil ódu satirickou, převrátil Někrasov baladu v satiru nebo poému ve fejeton“).⁶ Ba jde se ještě dále: veškerá živost „problému Někrasov“, veškerá aktuálnost básníka spočívá v roce 1922 právě v otázkách povytce formálních. Vždyť Někrasovova poezie může být nazírána jako klíčový moment, jako křižovatka, na níž se protínají cesty, vedoucí od jednoho pojetí k druhému, na níž se dává výhost sváteční a vytržení-plné poezii (s jejími klíši jako jsou osamělci, dívky, vojíni, pastýři, andělé a démoni všemožného druhu, měsíční svit, bouře, hromy, slavíci)⁷ a přechází se k básnictví, které se nebojí „prozaismu“. Tímto označením, chápaným v širším slohové básnickém smyslu slova, může Ejchenbaum obejít nepřesný termín „realismus“, plný ekvokací, v 19. a pro 19. století zahrnující kvality často různorodé, a postihnout zřetelněji, co znamená vpád „nízkého“ do sfér vyhrazených v starých poetikách vysokému a vznešenému. Ejchenbaumův tah však činí též patrným, nakolik poetično, poetické atributy přestaly být průběhem století — důsledek „romantické revoluce!“ — už nadobro věci předpisu, chceme-li, věci substantiální, byť i tkvící paradoxně v ryzím dodržování formy,⁸ a nabývají charakteru funkčního, podléhajícího tím také jasně a zřetelně historické proměnlivosti. Odtud vyplývá, že i představa krásného a poetického je něčím, co „funguje“ jen v závislosti na dobovém vkusu a dobové módě — vždyť všechny soudy a výroky Turgeněvovy o Někrasovovi, u Ejchenbauma citované, slouží přece jen k tomu, aby dovodily, že odmítavost a nechápavost k veršům básníka je určována Turgeněvovým setrváváním na „staré pozici“, zaujetím přežilou „poetickou normou“, „dietní představou o literatuře“.⁹ Myslenkový pochod Ejchenbaumova výkladu spěje k svému východisku: Jediné pevné místo, z kterého je možno uchopit věci estetická a literatury, proměnlivost norem a názorů na poezii, je utváření vlastního uměleckého materiálu. „Substrátem“ literatury je její slovesné uspořádání a její literárnost, literární forma.¹⁰

Jakkoli jsou nám dnes Ejchenbaumovy téze vskrze srozumitelné a běžně známé, ba můžeme-li dnes zaujímat i značný nadhled k pojetí „básníka, který stanul před historickým úkolem, v dané chvíli básnickým vývojem vyhoce-ným“, k preexponování požadavku, zkoumat básnické dílo sub specie „potřeb, vývojem poezie kladených“ atd., osvětluje přece jen někrasovská studie některé omyly, které se v dnešních pojednáních ruského formalismu opakují. Dmitrij

⁵ Tamtéž, str. 83. Citováno z Někrasovovy stati „Russkije vtorostepennyje poety“ z r. 1850.

⁶ Tamtéž, str. 83.

⁷ Tamtéž, str. 90, citováno podle Tolstého.

⁸ Na tentýž problém, že básnická literatura „má svou hloubku jen v povrchu“, své „bytí“ jen ve formě, poukazuje se v daném období z mnoha stran. Srov. např. goethovskou studii Waltera Benjamina z roku 1925 („Goethes Wahlverwandschaften“) v knize *W. B e n j a m i n, Illuminationen. Ausgewählte Schriften* (Frankfurt a. Main, 1961, str. 70–148): „Die Kunstkritik hat nicht die Hülle zu heben, vielmehr durch deren genau erste Erkenntnis als Hülle erst zur wahren Anschauung des Schönen sich zu erben...“ (str. 141). Srov. i pozdější Ingardenovo: „... Das literarische Werk ... ist nur ein seinheteronomes Gebilde, das im Sinne der Seinsautonomie wie ein Nichts ist.“ (Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle (Saale) 1931, str. 389.)

⁹ Ejchenbaum, l. c., str. 78.

¹⁰ Ejchenbaum, tamtéž.

Tschizewskij upozorňuje právem na nedostatky knihy Erlichovy¹¹ a mezi jiným dovozuje, že „čistě formalistické pojednávání básnictví s výlučným zřetelem k formě bylo vlastně mylně svazováno s básnictvím futurismu. Mnohem spíše šlo k básnictví raného symbolismu (Valerije Brjusova a Konstantina Bal'monta před rokem 1904)“.¹² Již zakotvení formalistického přístupu k literatuře na přelomu století osvětluje lépe základy, tradice a pozadí školy, nežli se činí v četných jejích pseudogenealogiích, vždy znovu operujících výětem již fixovaných zdrojů a vlivů. Zbavíme-li se předsudků k artistickému pojetí literatury, uztříme v esteticismu konce století jenom vyústění pochodu, který byl nutně otevřen romantismem, resp. teoriemi německé romantiky, nahrazujícími koncepci mimetického chápání umění, tj. umění jako nápodoby přírody, uměním jako tvorbou a hrou. (Srov. zde všechny momenty podtrhované u formalistů: 1. „realizace metafory“; 2. „parodie“ — tj. vývoj literatury jde neustále samopohybem, definováním se k předchozí slovesné formě atd.; 3. obnažení postupu, vystavování na odiv toho, že umělecké dílo je „umělé“, děláno literární technikou, ze slov; 4. význam prvků hry v básnictví.)¹³ Srov. dále příznačné obrácení se formalistů k 18. století, k Sternovi, k tradicím 18. století v ruské próze třicátých let atd. Otevřené vyhlášení „umění pro umění“ ve Francii v roce 1834 v Předmluvě Gautierově k románu *Mademoiselle de Maupin*, vědomí o tom, že umění je umělé (Baudelaire), že je „anti — přírodou“, má v ruské dobové literatuře své období lapidárně formulované již u Puškina, v nedokončených *Egyptských nocích*,¹⁴ v tomto předobrazu „ruské dekadence“, cele věnovaném problému umělce a umění v stejném antimimetickém duchu.¹⁵ Zde dlužno hledat východiska, jichž se nanovo ujímají ruští symbolisté, včetně vědomí o zvlátnostech básnického jazyka, zásadně podle nich odlišného od praktické, sdělovací řeči.¹⁶ Jedině na tomto širším pozadí stane se nám mnohem zřejmější, proč artistický a estetický přístup k básnictví může být v dalším tak přiléhavě slučován s hledisky zdánlivě málo estétskými a artistickými, jako je funkcionalismus, technicismus a posléze i dokumentarismus dvacátých let. Zde tkví též důvod, proč Erlich např. stanul bezradně nad „zvláštním“ úkazem, že pro „utilitaristický“, málo „umělecký“ program lefovské prózy dokumentu a raportu, tzv. „literatury faktu“,¹⁷ měli tak velikou „slabost“ i mnozí formalisté, ba že právě oni se stávali straníky, hlasateli a teoretiky této nové, extrémně koncipované cesty moderní beletrie. Ve skutečnosti je však plaidování pro fakt, pro dokument a memoáry, pro raport, pro „petits faits vrais“ (vzpomeňme zde alespoň již diderotovských

¹¹ Viz knihu Victora Erlicha, *The Russian Formalism*, The Haag, 1955, srovnej Dmitrij Tschizewskij, *Wiedergeburt des Formalismus? In welcher Art?* In: *Poetik und Hermeneutik*, hrsg. R. H. Janss, München 1966, str. 297.

¹² Tschizewskij, tamtéž, str. 302.

¹³ Tschizewskij, tamtéž, str. 300.

¹⁴ Viz i četné analogie mezi Puškinovým zesměšňováním mravopoečestnosti ruských kritiků v jeho publicisticko-kritických článcích a mezi Gautierovými výpady proti ochráncům mravnosti v umění, hlavně proti listu *Constitutionnel* (v obou případech též odkazy k Moliérovu *Tartuffovi*, atd.). Srov. Théophile Gautier, *La Préface de Mademoiselle de Maupin*, Éd. critique pas Georges Matoré, Paris 1946.

¹⁵ Srov. R. Grebeníčková *Čechovův Racek a ruská dekadence*, předneseno v listopadu 1971 v Literárněvědné společnosti v Praze.

¹⁶ Srov. Tschizewskij, tamtéž, str. 300.

¹⁷ Srov. Růžena Grebeníčková, *Poetika moderního románu a ruský formalismus*, Československá rusistika, 1968, 3.

úvah o „realismu“ a Jakuba Fatalisty!), ba i veškerý příklon k utilitarismu jen projevem silně estetického zřetele, ne-li dokonce odrazem oné tendence, která byla tak příznačná právě pro literaturu a umění konce století a kterou známe jako přenášení estetických kategorií do samotného života, jako estetizování samotné skutečnosti! Ke změně nebo výměně hledisek na to, co je a co není estetické, dochází jenom uvnitř samotného artistického názoru: krásné není neúčelné, ozdobné, nýbrž naopak estetično se zakouší nyní v holé věcnosti, na příkladě prózy nikoli v románovém výmyslu, fikci, nýbrž v strohém, pravdivém dokumentu. V mnoha ohledech tvoří estetická norma ruského formalismu obdobu oné středoevropské pozice, která v případě vídeňské kultury, v okruhu Karla Krause, v díle Adolfa Loose nastolovala v opozici k dekorativnosti a ornamentu „Jugendstil“ smysl pro estetiku jednoduchých, účelných linií jak v umění, tak v architektuře, tak v uměleckém řemesle a v životním stylu vůbec.

Zvýraznění tohoto estetismu je od začátku Ejchenbaumovy někrasovské stati exponováno až nadmíru vyhraněně: stačí jen Ejchenbaumovy řádky číst a přikládat jim náležitý význam: „Do těchto dob se obvykle soudilo, že Někrasov se vyznačuje nedostatečnou formou, že raison d'être jeho poezie není ve formě, a že proto tzv. estétům nic neříká. Takovéo názory svědčí jenom o špatném estetickém citění těch, kdož je říkají nahlas, o primitivnosti jejich vkusu a o omezenosti jejich představ o umění.“¹⁸ A tak jako kdysi předtím ruští symbolisté anektovali Někrasova pro sebe v své literární konkretizaci, jako básníka velkoměsta,¹⁹ činí nyní Ejchenbaum krok dále ve směru „vlastního básnictví“ u Někrasova, a konstatuje, že právě v jeho básnickém díle se dokonává onen přesun, za kterého se převrací hierarchie nízké a vysoké literatury, prozaismu a poetismu, za kterého se „ponižuje“ vysoké (parodijnost!) a povyšuje „literární nížina“.

Jakkoliv je tato proměna „poetické normy“ (v každém ohledu úkaz příznačný pro vyúsťující 19. století) plna subtilní problematiky, kterou by stěží bylo možno v tomto rámci být i jen obrysově rozvrhovat, je přece jen z celé Ejchenbaumovy studie zřejmé, že pokus vyložit Někrasova není ani v nejmenším argumentem pro novou školu, nepřesvědčuje o použitelnosti její metody na básnický jev jejímu literárnímu nazírání vzdálený a odtaziťý, není dokladem o nadřazenosti formalistické analýzy nad každým jiným literárním přístupem. Dá-li se tak říci, hovoří Ejchenbaumova jubilejní studie spíše o hledání, nalézání a formulování vlastní cesty a východisek školy: ve zjištěních o estetických a formálních aspektech nízkého, fejetonistického, žurnálového žánru a obnažuje onen mezičlánek, který uniká pozdějším historikům ruského formalismu (viz Erlich!), když upozorňují na nekonsekventnosti směru, způsobované podle nich vnějším tlakem a vnějším omezováním, nebo když hledají nonsense, případně taktický manévr, vždy však protimluv v participování Šklovského a druhých na heslech dokumentaristické, žurnálové, memoárové prózy, na literatuře reportu, na celém pojetí nové cesty umělecké prózy, „estétskému“ názoru tak vzdálené. Stať o Někrasovovi však potvrzuje naše argumenty, dříve již vyslovené,²⁰ že takováto nedůslednost, nonsense, protimluv, taktika prostě neexistují. Směřování k dokumentu, faktografii, holému údaji atd. je maximálně estetickým kredem a je dokonce jako druh estetismu nikoli teprve programem dva-

¹⁸ Boris Ejchenbaum, l. c., str. 77.

¹⁹ Srov. referát Jiřího Honzika na někrasovské konferenci v Praze v listopadu 1971.

²⁰ Viz poznámku 16.

cátých let, nýbrž je v hloubi již přítomno v koncepcích devadesátých let, u nejvyhraněnějších zjevů konce století.²¹ Ejchenbaumův Někrasov jako by odkrýval tato spojení „školy“ s jejími skutečnými předchůdci. Význam studie spočívá v neposlední řadě v tom, že si zde formalismus ujasňuje svá stanoviska na poli dokumentu a faktografie, že sám sebe poznává a zrcadlí: Ejchenbaum zde pro svůj směr ostře formuluje, že věcný, pravdivý detail, všední „neestetické úkazy“, dokument, fakta, prozaismus jsou po výtce estetické, vystupují jako nositelé estetických kvalit, že mohou být estetizovány, zatímco naopak „sväteční poezie“, ornament, dekorativnost jsou esteticky vyprázdněné. Bez oklik, společlivě, přímo sleduje Ejchenbaum svou stopu, když cituje jako argument pro Někrasova Turgeněvovy negativní výroky o básnickových verších — „rozžvýkaná lepenka, politá ostrou vodkou“ —, když se dovolává charakteristických svědectví dopisových, jako je líčení pobytu v Cività Vecchia sestře z roku 1856: „Ošklivé přímořské městečko. Déšť pleská celý den a bílé obrovské vlny vrou a předou — velmi unylá podívaná.“²² Nemůžeme zazlívát Ejchenbaumovi, že vidí v tomto dopise nikoli jen výraz okamžité nálady, za jaký jej chce považovat Čukovskij, nýbrž literární stylizaci — a že tak anticipuje pozdější Jakobsonův pokus, uzříť poetickou výpověď v zápisníkových, „neliterárních“ částech básnického díla. Převrácení „životního dokumentu“ v literaturu, v estetický fakt je také dílem konce století.²³

V třicátých letech začíná W. Benjamin svoji baudelaistrovskou studii úvahou o čtenáři lyrických básní, kterého si pro sebe autor Květů zla „vypočetl“, vycházejí z předpokladu, že básnická autostylizace „pěvce a věšce“ à la Victor Hugo nepřichází nadále, zhruba od poloviny století, pro lyriku v úvahu.²⁴ Akcentování adresáta Někrasovových veršů jakožto činitele, který určuje jejich strukturu,²⁵ je v Ejchenbaumově studii nezvykle silné. Také zde však hraje roli estetické gesto: nepsat pro skupinu vybraných a vyvolených, pro kruh znalců, nýbrž dát přednost „davu“. Ve výkladu básníka je výměna „poetismu“ za prozaismus“ ozvláštňena jako volba se zřetelem estetickým. Je pochopitelné, že Ejchenbaum přitom hledá model této „realistické“ básnickovy stylizace tamtéž, kde česká literární historie zjišťovala vzor k básnictví Nerudovu, tj. v Bérangerovi. A zdá se dokonce, že časté sblížení největšího realistického básníka ruského 19. století s největším realistickým básníkem českým je v mnohém ohledu podmíněno oním jednotným společným kontextem, do kterého vstupují jak Někrasov, tak Neruda. Vždyť provokativní dosazování „prozaismů“ na místa poetická v Hřbitovním kvítí nám musí vytanout na mysl, čteme-li Ejchenbaumovu argumentaci někrasovovskou. Zůstává jen otázkou, nakolik vzor, jež Ejchenbaum pro básníka ve svém výkladu hledá v Bérangerovi, vskutku odpovídá. Vždyť zásluhou o něco málo pozdějších a současných studií Vinogradových o ruském naturalismu bylo, že obrátily pozornost k „druhořadé“ francouzské literatuře jako k jednomu z nejvýznamnějších cizích zdrojů při žánro-

²¹ Blíží v rukopisné práci. Růžena Grebeníčková, *Básnická autobiografie a literární text*.

²² Srov. Ejchenbaum, l. c., str. 90.

²³ Viz poznámku 20.

²⁴ Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, *Illuminationen*, l. c., str. 201.

²⁵ Srov. v nové době jako program literárněvědného zkoumání H. R. Jausse, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, 1970 (stať „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“), str. 144 a n.

vých a stylových proměnách ruského literárního prozaického vývoje století: Vinogradovova zjištění o působení francouzské frenetické literatury, o vlivu, jaký měl ve své době nejen ve Francii, ale i v Rusku Janinův Mrtvý osel a guillotinovaná žena (na Gogola například), byla vskutku objevem. V tomto ohledu nedokázal těžit Ejchenbaum stejně přesně a erudovaně z modelů, které mu spíše symbolicky zastupuje a nahrazuje v jeho studii Béranger. Opominut zůstal celý úsek literatury, který mohl co nejvíce posílit všechny šťastné vývody o fejetonismu v Někrasovově básnictví, opominuta zůstala nanejvýš významná role fyziologií, které od dvacátých let vrývavě určovaly ve Francii též tvářnost „velké“ literatury. Odtud pak byl již jen krok doplnit — při opření o zmíněný „model“ — všechno, co objevovali symbolisté v Někrasovovi jako poezii velkoměstsa, velkoměstské krajiny, oním nezbytným pendantem otevřeného velkoměstského prostoru, jímž je velkoměstský interiér. Neboť i do ruského básnictví vstupuje „interiér“ v oné podobě, kterou 19. století zná a kterou činí čím dále k přelomu století významnější, poměrně záhy — máme ji v Tjutčevově cyklu z padesátých let, věnovaném A. Děnisovové. Také on představuje v lyrice druhé poloviny století básnický „prozaismus“.

Navzdory všemu je „objevnost“ Ejchenbaumovy někrasovovské studie nesporná: nejenže staví básníka do „nového světla“, ale vymezuje jeho prostřednictvím i estetismus ruského formalismu.

ЭЙХЕНБАУМ О НЕКРАСОВЕ

Литературовед Борис Эйхенбаум в своей юбилейной статье о Николае Алексеевиче Некрасове с 1921 года обращает главное внимание на „прозаичность“ творческих приемов поэта. В прозаичности, в определенном отрезвлении средств выражения он видел единственно возможное решение застоя, угрожавшего пушкинской поэзии. Чисто формальным толкованием поэтики Некрасова Борис Эйхенбаум предварил сложившуюся в двадцатые годы формалистскую эстетизацию документальной литературы (которая, кстати сказать, уходит своими корнями к эстетическим концепциям конца 19 века). Трактую Некрасова как новатора в области формы, Борис Эйхенбаум тем самым раскрыл интерес современных ему формалистов к факту, репортажу, мемуарам как процесс совершенно последовательный и логический, вытекающий из ослабленной эстетической функции орнаментальной, декоративной, так называемой „праздничной“ поэзии.

По отношению к Некрасову остается вопрос, правильно ли объяснять „прозаичность“ его поэзии влиянием Беранже, и не следует ли скорее искать жанровую и стилистическую инспирацию в „низкой“, бульварной французской литературе и в физиологиях двадцатых-тридцатых годов прошлого века.