

# O francouzském verši

Paul Claudel



## 1.

Nemyslíme souvisle, jako necítíme souvisle, ani souvisle nežijeme. Naše myšlení je přetínáno, je přerušováno zásahem nicoty. Myšlenka pracuje jako mozek a srdce. Náš nástroj myšlení ve stavu potenciálním nedává souvislé linie, nýbrž metá v záblescích a otřesech nečleněnou kupu myšlenek, představ, vzpomínek, poznatků a náznaků, a pak se opět stáhne, nežli se duch uzpůsobí stavu vědomí, vzešlému z nového aktu. S tímto prvotním materiálem pracuje spisovatel, opíraje se o svůj rozum a vytríbený instinkt, jsa veden cílem jasněji či méně jasně postihnutým, není však možno podati přesný obraz o proměnlivých útvarech myšlenky, nemáme-li na zřeteli mezery a přerušování.

Takový je tedy verš základní a prvotní, prvotní základ jazyka, starší než sama slova: myšlenka obklopená prázdňem. Dříve než se zrodí slovo, je tu jistý tlak, jistý stav a míra duševního napětí.

- a) Tato prostá pravda vyvrací klasické přirovnání, jehož se dovolávají stoupenci názoru o tvůrčí *náhodě*: že prý by stačilo rozhodit na stůl po několikrát slova *Iliady*, aby z toho vznikla báseň. Ve skutečnosti slova netvoří *Iliadu*, nýbrž *Iliada* tvoří slova, nebo si je vybírá; stejně tak nejsou to barvy ani plátno, které tvoří obraz Tizianův, nýbrž sám Tizian. Slova jsou jen části odříznuté od celku, který byl před nimi.
- b) Inteligence není základní ctností básníka o nic více nežli rozvaha u vojáka nebo poctivost u podnikatele veřejných prací. Její nezbytnost se ukazuje až v druhé řadě. Posuzuje to, co děláme.

## 2.

Psané slovo slouží dvěma úkolům: chceme vyvolat v duchu čtenáře buďto stav vědomí, nebo stav radosti. V prvním případě je hlavní věcí předmět. Běží tu o to, abychom podali jeho přesný a analytický popis, abychom čtenáře nechali postupovat po cestách, které k sobě přiléhají, až by okruh našeho pohledu nebo teze nebo děje byl úplný; nebylo by dobře, aby byl na této cestě znepokojován nebo aby narážel na překážky. V druhém případě chceme ze slov, jako malíř z barev nebo hudebník z tónů, vytvořit k nějakému dojmu nebo vzrušení nebo i k nějaké abstraktní myšlence jakýsi ekvivalent, stejnorodý útvar, schopný vplynout do ducha čtenářova. Zde je základní



výraz věcí. Tu se se čtenářem sdělujeme, činíme jej účastným na naší tvůrčí nebo básnické činnosti, vkládáme do skrytých úst jeho ducha vyslovení jisté skutečnosti nebo citu, který je příjemný jeho myšlence i jeho fyzickým orgánům výrazovým. Podle vzoru prvotního verše, jak jsem jej právě vymezil, vytváříme pak celé série osamělých celků; uspořádáním do odstavce je třeba dopřát jim času, i kdyby to bylo jen na okamžik, aby se na volném prostranství shlukly v celek, a to podle vymezeného rozměru verše, který by dovolil čtenáři postihnout naráz jejich stavbu i základní zbarvení.

V prvním případě je to próza, ve druhém poezie. V próze jsou původní hrany naší myšlenky jaksi ostrouhány a její prvky navzájem spájeny, lahodně pro oko spořádány, jejich původní trhliny jsou uměle nahrazeny logickým rozčleněním. Jejich mezery ze stavu zrodu jsou připomínány jen interpunkčními znaménky, která označují jednotlivá údobí v uniformovaném chodu myšlenek. V poezii naopak původní pudový útvar myšlenky je přijat takový, jaký je, jsa podroben toliko dodatečnému zpracování, jehož duchovní i fyzické podmínky chceme právě zkoumat.

Tímto rozlišením dvou kategorií lidského výrazu chci ovšem označit jen opačné tendence a nej-  
krajnější rozdíly, mezi nimiž zůstává široké neurčité pásmo střední. Tato poznámka, jak hned ukáži, platí především pro literaturu francouzskou, kde je poezie často jen vzdutou prózou, kdežto próza se opět všechna hemží ztajenými původními verši.

### 3.

Zvukový výraz se rozvíjí v čase, a proto je podroben kontrole měřicího přístroje, jakéhosi počítadla. Tento přístroj je vnitřním metronomem, který nosíme ve své hrudi, ustavičné dmychadlo našeho života, srdce, které opakuje do nekonečna:

*Raz. Raz. Raz. Raz. Raz. Raz*  
*Vše (nic.) Vše (nic.) Vše (nic.)*

Zde máme jamb základní, úder hluchý, který se střídá s úderem plným.

Životodárný vzduch nám opět poskytuje zvukový materiál, který přijímají naše plíce a který naše mluvidla uzpůsobují ve sled srozumitelných slov.

Tvůrčí činnost básnická užívá takto ke své práci jakési dílny, kde je třeba rozeznávat kov, kovací náčiní a měch. Z této trojice základních prvků, uvedených v souhru podle různých pravidel, vzniká verš. Duchovní kov taje pod přívalem nebo větrem, přicházejícím zvenčí (inspirace), a do beztvare hmoty se vtiskuje pod nárazem kyvadla pečet vědomí.

### 4.

Teprve písmo, utápějíc zvukový prvek požadavkem srozumitelnosti, umožňuje próze její existenci. Jakákoli mluvená řeč se skládá z veršů v surovém stavu, jak to dokazuje grafické uspořádání moderních dramatických textů, kde odstavce jsou nahrazeny pomlčkami.

## 5.

Je možno rozeznávat dva druhy verše: jeden je verš volný nebo podrobený nejpružnějším pravidlům prozodickým: je to verš *Žalmů* a *Proroků*, verš Pindarův a řeckých chórů, a koneckonců i *vers blanc* Shakespearův nebo řeč členěná v *laissey*, s verši přibližně desetislabičnými. (Bylo by toho možno mnoho říci o verších posledních drammat Shakespearových, jichž základním prvkem prozodickým zdá se být *enjambement*, the break, náraz, rozpojení na místech nejméně logických, jako by chtěly dát na všech stranách průchod vzduchu a poezii.)

**POZNÁMKA O ENJAMBEMENT**

Často se mluvilo o barvě nebo vůni slov. Ale nikdy se nic neřeklo o jejich napětí, o tom stavu duševního napětí, které je provází, jehož jsou vnějším znakem a ukazovatelem, o jejich náboji. Aby to bylo zřejmější, stačí, když náhle přerušíme jakoukoli větu. Když například řeknete: „Pan Ypsilon je takový neřád“, tu naslouchám ve stavu jakéhosi polospánku. Jestliže naopak řeknete: „Pan Ypsilon je takový...“, má pozornost je náhle probuzena, poslední vyslovené slovo a s ním celá skupina slov, která se k němu pojí, promění se v pěst, jež vráží do zdi a svíjí se bolestí. Tu jsem nucen přejít ze stavu trpného do činného a nahradit sám slovo, které chybí. Rovněž jestliže typografickou hříčkou rozpojím slovo jinak nežli při obvyklém článkování slabik, jak to učinil posledně autor *Starce na hoře Omi*, pojde z toho jakési krvácení vžitého smyslu. Tak tomu je, jestliže například místo *zvo-ny* napíší *z-vony*. Z téhož důvodu rozdělil autor některé své básně do několika oddílů, které od sebe vzdálil. A tu čtenář, kterému se naloží na záda toto zmrzačené a chvějící se tělo, je nucen vléci jeho tíhu, dokud nenašel způsob, jímž by tuto typografickou Osiridu slepil dohromady.

Ale všude nabylo převahy užívání verše pravidelného, jehož nejvýznamnějším druhem je verš jambický, všeobecně užívaný ve starém divadle, a jehož základní prvek (spojení krátké a dlouhé slabiky) je nejjednodušším převodem té pulzace, jež neustává počítat čas v naší hrudi. Toto metrum, často skoro nepozorovatelné, blíží se volnému verši.

Další druh, o němž chci mluvit (nechávej stranou všechna drobná metra, která se propůjčují jen stavům chvilkového vzrušení), je veliký verš vyprávěcí (narratif) aneb vysvětlovací (explicatif), jehož prozodická struktura je velmi zjevná. V tomto druhu je třeba odlišovat dvě velké odrůdy, podle toho, užívá-li se rýmu nebo ne. Latinský hexametr je typem epického verše nerýmovaného.

Jaký důvod přiměl až dosud všechny poezie k tomu, aby těmto dechovým dispozicím daly pevnou základnu v přesném počtu stop nebo slabik? Hlavním důvodem se mi zdá touha vytvořit v duchu čtenáře stav lehkosti a štěstí. Očekávaným pohybem, je muž je třeba jen se oddat, je nesen bez námahy kupředu. Je přesazen do jakéhosi harmonického stavu. Cítí, že jeho pohyby a myšlenky jsou přijaty ve věčném řádu. Je odpoután ode všeho náhodného a každodenního. Spí. Obývá jakési věčně trvatelné místo, kde bytosti i věci jsou mu odevzdávány v plynulém jazyku. Dokonalé dovršení této básnické extáze (jedinkrát od stvoření světa!) vyneslo Vergiliovi spravedlivý titul božského mistra. Ale přirozeným nebezpečím tohoto pravidelného metra, zejména při rozsáhlých skladbách psaných, nejsou-li jejich autory opravdu velcí a velmi obratní básníci, je jednotvárnost. Není vždy lehko uvést někoho do stavu hypnózy, ale je velmi lehké někoho uspat.





## 6.

Moderní poezie uvedly do verše nový prvek, rým. Lidské slovo nezaniká v prázdnu. Nezůstává neplodné. Je výzvou tichu, volá, vyvolává něco stejného nebo sobě podobného. Když básník pronesl verš podobný zaklínací formuli, odpovídá na něj něco v prázdnu.

Verš se takto mění v prostředek, kterým se vyptáváme na neznámé, činíme mu návrhy, nabízíme mu možnost zvukové existence. Nový verš už není, jako latinský řádek, osamělým a bezútěšným výrazem. Nejen že existuje, ale má také význam funkční. Není jen výsledkem básnického zpracování, je jeho živým údem, pravidelným tepotem orgánu, který čerpá v neznámu cit i myšlenku. A na této střídavé dvojici výzvy a odpovědi spočívala až donedávna celá francouzská prozódie.

## 7.

Abychom si vysvětlili formu, jíž tato prozódie nabyla a kterou v klasických stoletích uchovávala, je třeba dobře rozumět několika podstatným rysům z psychologie našeho lidu, poněvadž verš je koneckonců jen stylizací jazyka a ukázkou našeho zvukového postoje.

Francouzská povaha má jeden rys obzvláště nápadný, především pro člověka, který žije většinou v cizině a pak se vrací domů, nápadnější na venkově a v provincii než v Paříži, a v generacích dřívějších než v generaci současné. Tento rys nazvu *potřebou nutnosti*. Francouz má hrůzu přede vším náhodným, nahodilým a neočekávaným. Buduje svůj život záměrně a snaží se vyloučiti z něho zásah všeho cizorodého. Cítí potřebu ospravedlnit sám před sebou každý svůj čin, a předvídáje též kyselé pohledy, které všichni sousedé naň upírají, zařizuje se tak, jako by měl odpovídat na ustavičná obvinění ze scestných odchylek a nehospodárnosti. Všechno, co není nutné, především každý příjemný požitek, působí mu hluboké znepokojení, skutečnou úzkost svědomí. Jansenisté se měli na pozoru i před eucharistií a La Rochefoucauld je jako posedlý myšlenkou sebelásky. Francouz se vždycky cítil podílníkem společnosti, jejíž každý člen je povinen skládat účty všem ostatním. Nechce dopustit, aby se cokoliv ztratilo. Blaho, z něhož neplyne žádný prospěch, všechno potěšení, jehož si dopřáváme, zdají se mu něčím špatným. Zde má svůj původ známá pověst o naší šetrnosti a skrblictví. Otec Grandet, kterého Balzac tak znamenitě zobrazil, není vlastně lakomcem; je to člověk, kterému je dobře jenom v tom, co je nezbytné. Tato nedůvěra k radosti, třebas nevinné, vysvětluje naši negativní a strohou morálku, naše zahořklé a pesimistické posuzování života. Účinky této vlastnosti bylo by možno sledovat od Kalvína až po laickou školu. Ona také učinila z naší mystiky snad nejpřísnější a nejdrsnější mystiku mezi křesťanskými národy. (Viz podivuhodné kapitoly abbé Brémonda o Bérulloví a P. de Condrenovi.)

Ve francouzském charakteru je ovšem ještě něco jiného, avšak toto je jistě hluboko vžitě a velmi důležité.

Když šlo o to, dát svým myšlenkám pevnou vnější formu a definitivní výraz, vedly Francouze tytéž principy, které utvářejí celý jeho život. Klasická poezie francouzská má svá základní pravidla v Příkázáních božích a církevních a ve vesnických průpově-



dích o počasí a múza Boileaua Despréaux vyvěrá celá jako osvěžující proud ze Zahrady řeckých kořenů. Má charakter výslovně gnómický a mnemotechnický. Týž strach z náhody, táž potřeba absolutna, táž nedůvěra k senzibilitě, kterou nacházíme ještě dnes v našem charakteru a v našich společenských zřízeních, utvářely naši gramatiku a naši prozódii. Bylo třeba zamezit přístup vzduchu, bylo třeba vyloučit jakoukoli hru a jakékoli výkyvy, bylo třeba sevřít slova silným tlakem vnějším i vnitřním do hranic tak pevných, že řádek nabyl naprosté a neochvějné nehybnosti nápisu čitelného pro věčnost. Toho se dosáhne netoliko rýmem, pevnou cézurou a vymezením přesného počtu slabik, nýbrž také vyloučením neelidovaných němých hlásek vnitřních (jako *vues a fées*), tím, že se zamezuje sdružování slov téhož rodu a čísla, všemi těmi torturami, k nimž někteří horlivci připojují ještě tortury osobní a dobrovolné, jako rým bohatý, rým vzácný a vystríhání se hiátu. A to nemluvíme ani o obecném kodexu gramatiky a rétoriky, různých těch vybraných způsobech a „vkusu“, titěrnějších než bývalá španělská etiketa. Tato situace byla tak svízelná, že zakrátko se francouzským básníkům zdálo zbytečné komplikovat ji nějakými odbojnými a podezřelými živly, jako je inspirace, fantazie, sen, vášeň, hudba atd. Bylo mnohem pohodlnější pracovat s mrtvou a nehybnou látkou, která se nezmítala pod ostrím. Uspořádání slov mezi sebou stalo se pouhou hrou mozku jako algebra nebo šachy.

## 8.

Ve Francii byly dvě periody klasické poezie. První zabírá 17. století a druhá jde od Leconta de Lisle k Mallarméovi a končí se před našima očima. Mezi oběma se prostírá na straně romantismu rozlehlé pole nikoli hnoje, neboť hnůj je vonný a úrodný, nýbrž sádry.<sup>1</sup>

## 9.

Zatímco má paměť opět jednou po tolika letech zachycuje ze starých školních knih chod alexandrinských kohort Corneillových, Racinových a Molièrových, v mých myšlenkách tvoří se takovéto záznamy: rovnice (je možno změnit číslo, nikoli však vztah mezi dvěma čísly). Váha. Přístroj na vážení myšlenek. Nevyrovnávají se tu tvary a barvy, nýbrž rozdílné „specifické váhy“. Ověřování rovnováhy pohybem, jako když tělo v chůzi nachází postupně oporu na jedné i druhé noze. Míra. Každá věc je měřena, přeměřována, stlačována do stejných délek. Všechno se tu pronáší vznešeně a důstojně jako v nějakém vyšším světě, ve společenském světě v pravém slova smyslu. Expozice, analýza, definice a demonstrace ucelených psychologických stavů a hotoových morálních případů. Každý výrok, který se pronáší po zámlece, je přesně vyvážen svou symetričností. Je to řada článků jako v Zákoníku. Každá věc, zjednodušená a vymezená, podléhá právnímu zkoumání, je stále někomu přisuzována. Takto pojatý verš se výborně hodí k tomu, aby vyjadřoval zásady zdravého rozumu:

1 Nicméně velké vědecké epeje doby Napoleonovy nejsou zhola bez zájmu a každý čtenář nedovede utajit potěšení, které mu působí abbé Delille.



*Qu'importe qu'elle manque aux lois de Vaugelas,  
Pourvu qu'à la cuisine elle ne manque pas.  
J'aime bien mieux pour mol qu'en épluchant ses herbes  
Elle accommode mal les noms avec les verbes,  
Et redise cent fois un bas ou méchant mot,  
Que de brûler ma viande ou saler trop mon pot.<sup>2</sup>*

Slova jako stvořená, aby nám všem vyrvala výkřik: Vždyť to je klapačka! — Jako nábytek odpovídá různým polohám a držení těla, tak verš je stylizací nejvšeobecnějších postojů slovných při řeči a hovoru. Proto se klasický verš podobá člověku, který diskutuje, rozlišuje a vysvětluje. Je výtečně přizpůsoben ustrojení našeho národního ducha, který rád shrnuje situaci dobře raženou sentencí, jakýmsi druhem přísloví. Bylo správně řečeno, že celé dějiny Francie by se daly vyjádřit v průpovědích: *Vae victis!* — *Hrdý rek...* — *Bůh to chce!* — *Paříž stojí za jednu mši.* — *Stát jsem já!* — *Není již Pyrenejí.* — *Už je jen jediný Francouz.* — *Zde jsem, zde stojím.* — *Vzhůru, mrtví!* — *Klerikalismus, to je náš nepřítel!* atd. Latinská schopnost raziti průpovědi tohoto druhu přinesla právě úspěch zákonodárci našeho Parnasu.

## 10.

Zmínka o tomto vrcholu naší poezie nás vybízí, abychom přešli k vrcholu druhému, který je nám bližší a který nás dosud oslepuje svými chladnými krystaly. Tak jako naše klasická poezie byla jen jednou z dílen toho velikého podniku pro psychologický a morální výzkum lidské duše, jemuž byla věnována dvě století naší literatury, byla popisem a vyzkoušením všech vzpružin lidské bytosti, tak opět po závanu romantického větru, o němž budeme mluvit trochu dále, koncem 19. století někteří kontemplativní duchové shledali, že francouzská báseň, zejména báseň psaná v alexandrinu, se svými přesnými obrysy, jakousi nehybnou svrchovaností, svou schopností zachytit a soustředit na ploškách svého optického prizmatu *úplný* pohled v přesném roztržidění, se znamenitě hodí ke zvláštnímu úkolu jejich doby, tedy k úplnému souhrnu obou oněch světů, přírody i dějin, které právě objevili. Pravím báseň a nikoli verš, neboť u umělců, o nichž mluvím, základním prvkem výrazu už není střídavá dvojice Boileauova, nýbrž úplnější soustava celků slabičných nebo rytmičkových, čtyřverší nebo pětiverší Leconta de Lisle, sonet Herediův, desetiverší Coppéovo, balada, strofa. Takto poezie zároveň s malířstvím otvírala každého roku jakýsi pestrý a anekdotický „Salon“, až do doby, kdy jeden profesor, Stéphane Mallarmé, který nás všechny po dlouhá léta upoutával při svých večerních výkladech, učinil objev. Bylo možno vyráběti a „studovati“ tento prozodický objekt, bylo nám dovoleno po libosti brát jej v jeho zjednodušených liniích do svých prstů, nejinak nežli *znak* nějaké knihy vědecké, a také ne už jen jako nějaký bibelot, nýbrž jako dokument, jako text a jako

2 „Co na tom, že se prohřešuje proti pravidlům Vaugelasovým, / jen když se proti kuchyňským neproviní. / Mám radši, když okrajujíc své zeleniny / nesprávně sdružuje podstatná jména se slovesy / a po sté řekne hrubé neb špatné slovo, / než kdyby mi připálila maso nebo přesolila polévku.“



samotné slovo stvoření. Byl to objev zásadní důležitosti, mnohem významnější nežli nástroj, který jej umožnil, vetknutý jako nějaká čočka do prázdného a průhledného prostoru. Veliký básník Paul Valéry přenáší dnes takovým způsobem věci nahodilé a pomíjivé do věčného světelného světa myšlenky.



## 11.

Zatímco amatéři i odborníci se takto oddávali svým pracím v dílnách a laboratořích, líhla se v hlubinách francouzského básnického jazyka vzpoura, jejíž první výbuchy rozpoutala romantická revoluce, přicházející po revoluci francouzské. Když Napoleon Veliký současně s tribunou Parlamentu byl svržen k zemi, tu všechno vystoupilo na tribunu poezie a stará galská i římská vášeň řečnická, která tak dlouho nenacházela jiného nasycení nežli v mírných vlnách výmluvnosti náboženské, rozšířila na rozměry celého vesmíru ono pronikavé a chraptivé řečnění, jež mívalo své místo na voličských lavicích nebo ve sloupcích denního tisku. Nešlo již o to, aby se při uspořádání světa, jednou provždy přijatém, důvtipně podávala životní pravidla, nebo aby se zdvořile, jemně a akademicky diskutovalo o otázkách morálních, politických a historických, o věcech citu a etikety a aby se občas někomu podařilo formulovat pěknou vinětku; nikoli, všechno bylo zpřevráceno a znovu zkoumáno. Všechna ta surová látka, z níž je člověk utvořen, měla být vynesena na veřejnost a bezohledně převaržena; každá pře lidská měla být znovu obhájena plícemi, jimž nechybělo zvučnosti, a před publikem, které se rozpínalo až k nejzazším obzorům naší planety. Tato vášnivá obhajoba se přirozeně nemohla spokojit s obstarožnou formou průpovědi, a francouzský verš, vyzdvižen touto spodní vlnou, musel se přizpůsobit, jak mu to šlo a nikoli bez úhony pro něj, pohybům této nezkratné šelmy. Místo aby byl nástrojem myšlenky, byl jen jejím hlasatelem, a to hlasatelem velmi často ochraptělým. Základním prvkem poezie nebyl už distichon (jednoduchý nebo zdvojený), nýbrž *fráze* a *motiv*.

Není úkolem fráze řadou myšlenek nebo odtažitých citů přesvědčit či vyvolat záchvěv v duši, která jako soudce zůstává klidně sedět na svém místě, nýbrž unést posluchače vydatně živeným přívalem obrazů, který svou gravitační silou, zrychlovanou tíží, zmohutnělou pravidelným chodem rýmů, směřuje k rozhodnutí, k němuž tíhne vášeň a kterého si žádá srdce. Například:

[...] *C'est alors  
Qu'élevant tout à coup sa voix désespérée,  
La Déroute, géante á la face éffarée,  
Qui, pâle, épouvantant les plus fiers bataillons,  
Changeant subitement les drapeaux en haillons,  
A de certains moments, spectre fait de fumées,  
Se dresse gradissante au milieu des armées,  
La Déroute apparut au soldat qui s'émeut,  
Et se tordant les bras cria: Sauve qui peut!*<sup>3</sup>

3 [...] Bylo to tenkrát, / Když zdvihajíc náhle svůj zoufalý hlas, / Pohroma, ten obr s tváří zděšenou, / bledá, pouštějící hrůzu mezi nejhrdější oddíly, / znenadání měnící prapory v cáry, / v některých



Je zřejmé, že obrazy, ať už kterékoliv, jež následují za slovem „La Déroute“ (Pohroma), nemají jiného úkolu než živit příval a nechat jej náležitě vykypět posledním veršem. Rovněž tak:

*Alors, levant la tête,  
se dressant tout debout sur ses grands étrières,  
tirant sa large épée aux éclairs meurtriers,  
avec un âpre accent plein de sourdes huées,  
pâle, effrayant, pareil à l'aigle des nuées,  
terrassant du regard son camp épouvanté,  
l'invincible empereur s'écria: Lâcheté!  
O Comtes palatins tombés dans les vallées,  
O Géants qu'on voyait debout dans les mêlées,  
Devant qui Satan même aurait crié merci,  
Olivier et Roland, que n'êtes-vous ici!*<sup>4</sup>

Všimněte si těch asonancí, navzájem na sebe nasazených! Je zajímavé pozorovat, a to právě v takovém námětu, jak básník 19. století přejímá prostředky z *Písně o Rolandovi*. — Celé dílo Viktora Huga, kdekoli je otevřeme, hemží se podobnými rozběhy.

Motivem nazývám ten druh dynamické konstanty, která svou formou a svou impulzí určuje celou báseň. Například celá dlouhá báseň Viktora Huga *A Villequier* je vytvářena těmito dvěma rozběhy: *Maintenant que... a Considérez...*

*Maintenant que Paris, ses pavés et ses marbres,  
Et sa brume et ses toits  
Maintenant que du deuil  
Maintenant que je puis  
Considérez mon Dieu,  
qu'humble comme un enfant et doux comme une femme,  
Et que ... Et que ... Et que ..., etc.  
Je viens vous adorer!*<sup>5</sup>

Rovněž tak je tomu v básni Alfreda Musseta *Jsi spokojen, Voltaire?* a v básni Alfreda de Vigny *Víš-li, Evo?* Básníkovi stačí uchýlit se vždy znovu k těmto počátečním tématům, jimiž se dá ovládat, aby z nich vyhnal celou řadu nových odnoží. — To mi připomíná,

okamžicích přišera vyrostlá z dýmu, / se vztyčuje vyrůstajíc uprostřed armád / Pohroma zjevila se vojákovi, jenž se chvěje, / a kroutíc rameny vykřikla: Zachraň se, kdo můžeš!

4 Tehdy, zdvíhaje hlavu, / a vzpříma se vytyčuje ve svých velikých třmenech, / vytahuje svůj široký meč se smrtícími záblesky, / s drsným přízvukem, plným temných poryvů, / bledý, děsivý, podobný orlu v mračnách, / pohledem srážeje k zemi svůj zděšený tábor, / nepřemožitelný císař zvolal: Podlost! / Ó dvorští rekové, padlí v údolích, / ó obrové, jež bylo vidět stát zpříma v bitevních vřavách, / před nimiž sám Satan by byl prosil o smilování, / Oliviere a Rolande, proč nejste zde!

5 Nyní, když Paříž její dláždění a mramory, / její zamčení a její střechy, / nyní, když smutku / nyní když mohu / P o v a ž t e, Bože můj, / že pokorný jak dítě a mírný jako žena, / a že... a že... a že... atd. / přicházím zbožňovati vás! [jde o fragmenty básně ]



jak mi v jednom z našich posledních hovorů Stéphane Mallarmé vykládal, že za východisko každé části své velké básně typografické a kosmogonické chce vzít ještě jednodušší gramatickou výzvu, například slova „Si tu“ (*Jestli ty*), „podobná dvěma prstům, které, zachytivše gázový šat, napodobují *netrpělivou touhu křídel po světě idey*“. Záměr zajisté hodný tohoto kouzelného ducha, toho ucha, které v něm naslouchalo, toho tanečního génia, jehož jádro se v něm skrývalo.



## 12.

Všimněme si blíže, jak francouzský verš, aniž co změnil na své tradiční strukturu, přizpůsoboval se těmto proměnám inspirace. V těch rozbězích, jež mu vnukal příval výmluvnosti, bylo mnoho věcí, kterým se podroboval dobrovolně a jež mu šly docela k duhu. A tak opakování a výčet, které jsou oblíbeným prostředkem romantické poezie, na jedné straně, možno-li tak říci, jako nějaké síto s pravidelnými otvory pročišťuje větu a redukuje její logické části na určitý počet slabik, na druhé straně pak neobyčejně usnadňuje rým a poskytuje mu mnohem větší možnosti. Stejně cézura i distichon hověly podivuhodně antitezi. Uvolněné zákony řečnického vkusu a konvence velmi rozhojnilly slovník. A konečně dobře ražený verš-průpověď, jaký se vyskytuje u klasiků, poskytoval Viktoru Hugovi a jeho žákům všech fanfár, kterých potřebovali pro ukončení svých tirád:

*Tarara tatata — tarara tatata*  
*tarara tatata — tarara tatata*  
*tarara tatata — deshonoré, brisé, (zneuctěna, zlomena)*  
*Diane de Poitiers, Comtesse de Brézé!*<sup>6</sup>

nebo ještě:

*Tarara tatata — Rivoli, Saint Jean d'Acre,*  
*aux chevaux du soleil tu fais traîner ton fiacre!*<sup>7</sup>

Byla tedy mezi starou prozodíí a jejími novými mistry jakási provizorní dohoda a doba líbánek.

6 V originále: „Dans votre lit, tombeau de la vertu des femmes, / Vous avez froidement, sous vos baisers infâmes, / Terni, flétri, souillé, deshonoré, brisé / Diane de Poitiers, comtesse de Brézé!“ [V. Hugo: *Le Roi s'amuse*, 1. akt, 5. scéna, pozn. ed.].

7 „Tarara tatata — Rivoli, Saint Jean d'Acre, / slunečním ořům dáš vláčeti svůj fiakr.“ [v originále: „Austerlitz, Marengo, Rivoli, Saint-Jean-d'Acre, / Aux chevaux du soleil tu fais traîner ton fiacre!“]. Když jsme si navykli naslouchati hovorům kolem sebe, aniž jsme věnovali pozornost jejich smyslu, shledáme, jak často se v nich vyskytne tiráda Victora Huga v surovém stavu. Poslechněte dobře toho pána, který po mnoha důvodech a příkladech zaníceně rozvinutých shrnuje svou myšlenku v jakémisi definitivním alexandrinu, jakoby na korouhvi napsaném! A kdo by také nepoznal v klasické tirádě hlas počestného občana, neskrblícího svou moudrostí a ustavičně vydávajícího své nejrozumnější nápady.



## 13.

Ve skutečnosti stav věcí nebyl tak skvělý, jak se zdálo, a pečlivému pozorovateli neunikaly pod jasnými barvami obnoveného verše první známky rozpadu. Protože pohyb se stal základním prvkem básnické řeči, záleželo poměrně málo na tom, čím byl živěn, jen když to bylo zvučné a uchvacující (jako nekonečná *crescenda* Beethovena prvního období.) Stačí, když přehlédneme úryvky, které jsme uvedli výše; lehkou v nich najdeme místa nevalné ceny. Bylo do omrzení opakováno, že Viktor Hugo je nedostizitelný ve veršovém řemesle. V jistém smyslu je to pravda, neboť jeho verš je mnohem barevnější, bohatší a zvučnější nežli verš klasický a působí mnohem silněji na naše smysly. Ale vezmeme-li si dvě nebo tři stránky z tohoto velkého básníka a zkoumáme-li je podrobněji, co je tam odpadku, co vycpávky, co nádivky! Například tento verš, komponovaný ze čtyř totožných adjektiv:

*L'innocente blancheur des neiges vénérales.*<sup>8</sup>

Jaké zředění kvality a hustoty! Všechny neduhy naší prozodie rozbujely v těchto honosných textech jako *phylloxera* na ušlechtilém keři viničném. A jestliže tyto nedostatky jsou značné u umělce vynikajícího, jako je Viktor Hugo, u ostatních, kteří nemají jeho darů, mívají nejčastěji za následek úplné zhroucení díla. Jen srovnáme z hlediska vnitřní hodnoty kteroukoli stránku romantického spisovatele s tím přísným, jakoby do kamene tesaným prvním aktem Racinovy tragédie *Britannicus*, kde bychom nenašli jediného výplňkového výrazu, jediného nevhodnosti, jediného zbytečného slova, kde všechno má charakter nutnosti! Všechny nedostatky revoluční prozodie pocházejí v základě z toho, že při regulovaném nasazení a dechu deklamátorově není tu vlastně už verše, nýbrž jen fráze určovaná *motivem*, to je hlasité vykřikování, které se může verši přizpůsobiti a míti z něho prospěch, ale které v podstatě tohoto umělého pouta nesnáší a nenachází v něm svého přirozeného, šťastného a plného rozvoje. Látka se trhá na všech stranách a díry a záplaty se objevují.

## 14.

Jak bych mohl po všech těch jménech, která jsem uvedl, opominout to, jež je pro nás nejživější a nám nejdražší, jméno ubohého a velkého Baudelaira? Znovu vidím ty široce otevřené oči Pařížana, plné snu, zoufalství, inteligence a ironie, to čelo jak široké zrcadlo, schopné odrážet spíše světla než formy, spíše vsáknout substancí věcí nežli je zachycovati a zpracovávati, ten jemný a chvějící se nos rozkošníka a znalce, a především ústa, která jsou základním rysem této výrazné fyziognomie, ta velká, hořká a sevřená ústa, která jsou stvořena spíše proto, aby vlastnila a zakoušela černý poklad nitra, než aby mluvila:

<sup>8</sup> „Nevinná běl ctihodných sněhů.“ (Autor má na mysli vzájemný adjektivní vztah těchto čtyř výrazu. Poznámka překladatele.)

[...] *Tous les êtres aimés  
Sont des vases de fiel qu'on boit, les yeux fermés*<sup>9</sup>

Majetníkem této podoby je duše vzdouvaná touhami, vzpomínkami a výčitkami, a inteligence je jen bolestným, pozorným a jasnovidným svědkem tohoto stavu. Je to duše, která dýchá v těch krásných verších, jimiž se opájelo naše mládí, která se od jednoho znaku k druhému rozvíjí ve vznešený zpěv, aby se opět pozvolna vtáhla do vědomí svého neštěstí a svého hříchu. Zde mají původ ty strofy, které milujeme a kde poslední verš je opakováním prvního. Je to jako hrdlo ženy, které se zdvíhá a poklesá a z něhož uniká dlouhý výkřik, výbušná raketa, tak palčivá jako věta Chopinova:

*Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose!  
Mais la tristesse en moi monte comme la mer,*<sup>10</sup>

Odliv však přináší s sebou jen nezřetelný šepot temných a zmatených slabik:

*Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose  
Le souvenir cuisant de son limon amer.*<sup>11</sup>

Rovněž tak v *Prokletých ženách* tyto krásné verše (řekl bych spíše tento krásný verš, poněvadž oba tvoří vlastně jeden verš):

*Comme un bétail pensif sur les sables couché,  
Elles tournent les yeux vers l'horizon des mers,*<sup>12</sup>

jsou ve verších následujících vstřebány způsobem docela prostředním:

*Et leurs mains se cherchant et leurs pieds rapprochés  
ont de douces langueurs et des frissons amers.*<sup>13</sup>

Jen jedenkrát je kadence dotažena až do konce:

*Le son de la trompette est si délicieux  
Par les soirs solennels des célestes vendanges*

- 
- 9 „Všechny milované bytosti / jsou nádoby žluče, které pijeme se zavřenýma očima.“  
10 „Jste krásné nebe podzimní, jasné a růžové, / ale ve mně smutek jak moře se vzdouvá.“  
11 „A opadá vaje zanechává na mém ponurém rtu palčivou / vzpomínku svého hořkého bláta.“  
12 „Jak zamyšlený dobytek, ležící na písčínách, / obracejí své oči k obzoru moří.“ Totéž řekl Vergilius: „Pontum adspectabant flentes.“ Tu je vidět rozdíl třídy mezi básníkem druhého řádu a géníem. Je pravda, že je to největší géníus, jakého kdy lidstvo zplodilo, inspirovaný dechem vskutku božským, prorok Říma.  
13 „A jejich hledající se ruce a nohy jejich sblížené / jsou plny sladké mdloby a horkých záchvěvů.“ [první verš zní v originále jinak: „Et leurs pieds se cherchant et leurs mains rapprochés“, Ch. Baudelaire: *Femmes damnées*, Dvořák tu respektoval Claudelovu verzi, pozn. ed.]



*Qu'il s'infiltré comme un extase dans tous ceux  
Dont elle chante les louanges!*<sup>14</sup>

Pro potěšení čtenáře uvedme ještě tento nádherný úder gongu:

(Na dvou řádcích crescendo.)  
*Remember! Souviens-toi! prodigue, esto memor!  
Mon gosier de métal parle toutes les langues.*<sup>15</sup>

(Sestup crescendo.)  
*Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues  
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or.*<sup>16</sup>

[...]

## 15.

Když jsme dopřáli čtenáři tyto dvě tři odbočky [o poezii V. Huga, o příběhu Anima a Ananimy na pozadí výkladu Rimbaudovy poezie, viz úvodní text tohoto bloku, pozn. red.], vraťme se k našim nezáživným otázkám prozodickým. Snad už ani dobře neví, kde jsme, ale tím ochotněji bude následovat vychytralého průvodce.

## 16.

Jestliže nějaká myšlenka s větší či menší naléhavostí vyvstává zároveň s prachem těch knih, na které jsme střídavě a protichůdně uhodili, tedy ta, že ani klasický, ani romantický verš nevyčerpávají zúplna všechny slastné možnosti, jež pro nás skrývá francouzský jazyk. Předpokládejme, že nějaký jemný znalec, o jakém jsme mluvili již kdesi na předešlých stránkách, poslouchá, jak za nějakou zdí hovoří třeba dvě paní z venkova nebo z Paříže, a to takovým způsobem, že veškeren logický smysl nechává bez nesnází na druhé straně ohrady a vnímá jen hudbu. Jak tato viditelná mluva se mu proměňuje před očima v obrazy plné svěžesti a překvapení! Jaký to dialog mezi těmi hlasy! Jaká originalita a jaké kypivé přívaly slov! Jaké stále nové

<sup>14</sup> „Zvuk trubky je tak lahodný / za slavnostních večerů nebeských vinobraní, / že vniká jako extáze do duše všech, / jichž chválu zpívá!“ [druhý až čtvrtý verš zní v originále jinak: „Dans ces soirs solennels de célestes vendanges, / Qu'il s'infiltré comme une extase dans tous ceux / Dont elle chante les louanges.“, Ch. Baudelaire: *L'imprévu*, pozn. ed.].

<sup>15</sup> „Remember! vzpomeň si! marnotratníče, esto memor! / Mé kovové hrdlo mluví všemi jazyky.“ [v originále zní: „Remember! Souviens-toi! prodigue! Esto memor! / (Mon gosier de métal parle toutes les langues.)“, Ch. Baudelaire: *L'Horloge*, pozn. ed.].

<sup>16</sup> „Minuty, pošetilý smrtelníku, jsou jako rudné hroudy / jichž nesmíš upustit, aniž jsi vytěžil z nich zlato.“ [v originále zní: „Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or!“, Ch. Baudelaire: *L'Horloge*, pozn. ed.].

obraty! Jaké to ulehčení! Není už třeba měřiti ani počítati! Jak se náš duch raduje z tohoto osvobození našeho ucha! Jaká to radost cítiti, že jsme tak lehce přenášeni přes všechny překážky, aniž bychom věděli jak! A jak nám připadá alexandrin vedle těchto ptačích trylků čímsi barbarským, dětinským a zároveň zestárlým, čímsi těžkopádným a mechanickým, něčím, co bylo vynalezeno, aby záchvěvy duše a zvukové iniciativy prosté Psychy byly olupovány o svůj nejvzácnější přízvuk a nejjemnější pel.

Čtenář, který literárně zůstal v období krinolin a škrobeného prádla, svažuje obočí při pouhém slově „svoboda“, a už ho slyším, jak volá: Vždyť to je próza, co tu říkáte! Nikoli, milý pane, to není próza, mezi tím není žádného vztahu, to jsou verše, z nichž každý je sám pro sebe, každý má svou odlišnou zvukovou tvářnost a obsahuje všechno, čeho je třeba, aby byl úplný, slovem, je to latentní poezie, ve stavu dosud surovém, avšak nekonečně pravdivější, vytrysklá z pramene nepoměrně hlubšího než všechny malherbovské kolovrátky. Próza je jenom umělým písemným výtvozem rozšafného človíčka za jeho pracovním stolem, který už neví nic o svém dechu ani o hluku, jaký bývá při mluvení, a který ve svém spánku zakukleného hedvábníka vypouští ze svých snovacích otvorů dlouhou stuhu zahoustlých řádků. Co tedy dělat, řekne si učedník, o němž tu mluvím, abychom uchovali volnost, svobodu, živost, ten záblesk mluveného jazyka, a zároveň abychom mu dali onu soudržnost a vnitřní organizaci, kterou vyžaduje zápis na papír? Jak připravit Múze cestu posetou růžemi? Jak ji opojit, aniž jsme ji kdy nasýtli hudbou, jež by ji lákala rozkoší hledání a zároveň blažila skrytou jistotou? Jak uchovatí sen, když jsme odstavili spánek? Jak udržeti její krok v rytmu zároveň pocítovaném a nezachytitelném jako tlukot srdce? A jak se jednou provždy zbavit toho ohavného metronomu, jehož pravidelné údery přehlušují jako klapot mlýnu naši hru, a hlasu té staré učitelky na piano, která ustavičně brumlá u našeho loktu: ráz-dva-tři-čtyři-pět-šest!

## 17.

Želejme nyní trochu, že po boku našeho naivního revolucionáře nestojí onen přemoudrý rádce, učiněný k obrazu všech kritiků, kteří tolik touží po jeho všudypřítomnosti, aby mu ukázal, jakým skandálem je vlastně jeho podnik. Většina lidí, i když mají vrozený smysl pro umění, nejsou rádi, když je někdo vyrušuje v jejich zvycích. Žádají si něčeho, co přináší duchu úlevu a co jej příjemně laská. Stačí vstoupit do čekárny nebo do předsíně nějakého advokáta, zubního lékaře, publicisty, církevního nebo vojenského hodnostáře, abychom viděli, že tito pánové mají zálibu v tom, co je uhlazené, ulízané, nalakované, vyleštěné, přelakované, vyhlazené a vylízané, něco na způsob Cabanela, co by se v malířství mohlo rovnat básni Herediově nebo Moréasově, nebo nějaké stránce z Anatola France. Vlastnosti, které se líbí, jsou zcela vnějškové, každý je může postihnouti na první pohled, a nadto uspokojují naše povýšené vědomí znalců, např. bohatý rým, dvě hezká, čistoučká čtyřverší, působivý subjunktiv imperfekta, archaismus podobný zahřívací láhvi nebo nočníku za výkladem antikvářovým, akrobacie na dvojitém provaze. Kousek dovedné práce, který umožnil, že slovo *pauvre* se mohlo na konci jednoho Banvillova verše rýmovat se slovem *Hanovre*, sklídl před nedávnem veliký úspěch. Amatér si přeje, aby autor nehověl úplně



jeho pohodlí, touží po překážkách, a jak jsem právě řekl, nesnáz je pro něho příznakem oné nezbytnosti, které právě potřebuje. Málo záleží na tom, že smysl a cit jsou obětovány, jak je tomu ve třech čtvrtinách francouzské poezie, jen když rozměr a rým jsou zachovány. Co lyrismu vzbuzuje ve všech srdcích to blažené slovo *contrainte* (spoutanost), které je podle kritiků matkou naší poezie. Na všech rtech tísni se klasická přirovnání: vodotrysk, jak to řekl M. de la Motte, elegantní střevíček, který dovede lépe vklouznout na nožku Múzy než pohodlný dřevák a který tak elegantně přilne ke kotníku. A nikdo ani neuslyší, jak zastrašený odbojník si pobrukuje, že přirozená strážník, kterou vyžaduje myšlenka a hudební výraz, je dosti tuhá a že není třeba připojovati k ní umělé a dětinské přítěže. Jestliže spoutanost, již vyžaduje sonet, je tak blahodárná, proč zamítat tužší a podle všeho ještě prospěšnější kázeň akrosticha a jiných, ještě složitějších forem? A co se týká vodotrysku, útloučkého to Narcisa nad těsným umyvadlem, neváhá náš rozježenec tvrdit, že dává přednost nejen proudu a vodopádu, nýbrž i nejprostšímu záchvěvu v pomněnkách, a rovněž tak dává přednost bosé noze před jemným střevíčkem s vysokým podpatkem od našeho nejlepšího výrobce, i volnému tělu před šněrovačkou. Tu mu odpovídají, že jako trestní zákoník tísnil vždycky jen zločince, tak také pravidla naší prozodie nikdy nepřekážela skutečnému básníkovi, a tak užaslý, nebo, jak říkají Braziliáni, vyjevený mladík musí hezky mlčet. To je moc pěkná odpověď. Odstavili ho, jak náleží. A tak prozodie je prospěšná, poněvadž vyžaduje strážník, a na druhé straně pro pravého básníka není žádnou strážník! To je opravdu báječné!

## 18.

Dodejme opět trochu odvahy našemu poraženému vynálezavci a nechejme se od něho vést zřásněnými záhyby paměti až do kanceláře onoho úředníka, kterému říkají Konzervátor hypotéz. A tam nám na zežloutlém papíře ukáže skromně a hrdě tuto definici: *Verš, který se skládá z řádku a mezery, je tou dvojitou činností dýchání, kterou přijímáme život a proměňujeme jej ve srozumitelné slovo.* Ale náš druh nás přiměje, abychom si povšimli, že tento text ani zdaleka nevyčerpává celou jeho myšlenku. Jestliže kratší nebo delší řádky jsou schopny podati určitý grafický obraz o vzrušení, jež určuje délku výrazu, podle toho, jeli řešeto jazyka, rtů a zubů propustí několik skoupých slov nebo celý přival, verš osamocený v prázdnu má tu ještě jiný význam. Svou jednoduchostí umožňuje zachytit myšlenkový záblesk, okamžité poznání ve stavu jeho zrodu, izolovat je na stvolu, který dovoluje pohled ze všech stran a který je podrobuje zevrubnému zkoumání. Odpovídá takto Descartesově principu, který vyžaduje rozdělení, aby umožnil pochopení. Svou složitostí naopak poskytuje nové prostředky dramaturgovi nebo romanopisci, poněvadž mu umožňují podávat psychologii v pohybu jednání, bez oné protivné analýzy, a vytvářet ony slepence myšlenek a citů, tak časté v běžné konverzaci, kde tento objekt, zcela nový v naší ruce, vzniká juxtapozicí a nikoli logickou dedukcí. Avšak tato vysvětlení by nepostačila, aby zajistila verši, který je podmíněn především trvalou a srozumitelnou zvukovostí, jeho základní privilegia. Je třeba míti na zřeteli účast hudebních prvků, jež jsou vlastní francouzskému jazyku.





## 19.

Při zkoumání fonetických prvků francouzského jazyka vyvstávají tyto charakteristické rysy:

I. Francouzská věta se skládá z řady fonetických členů nebo krátkých hláskových vln s kratším nebo delším přízvukem a důrazem hlasovým na poslední slabice. Tento zvláštní rys francouzštiny studoval vynikající vychovatel, pan L. Marchand, který v něm vidí odůvodnění takzvaných fonetických dublet, jako *tu* a *toi*, *il* a *lui*, totéž slovo, jež jenom mění formu podle místa, jež zaujímá ve zvukové skupině. Podobně se vyslovuje *dix sé sous* (sedmnáct sous) a *un franc dix sett* (jeden frank sedmnáct), *tou les enfants* (všechny děti) a *ils y sont tous* (jsou tam všichni). Slabiky tudíž nejsou ve francouzštině samy o sobě ani krátké, ani dlouhé a zvuková skupina skládá se z jedné dlouhé, která je vždycky slabikou poslední, a z proměnlivého počtu slabik neutrálních, na jejichž počtu nezáleží a které jsou vzhledem k posledním slabikám vždy krátké, ať je jejich ortografická hodnota jakákoliv. Již v latině si Quintilian povšiml, že není ani krátkých ani dlouhých, nýbrž jen „*breviares longioresque*“. Takovým způsobem v krásném verši, vyňatém z Trestního zákoníku, který jsem před chvílí citoval a jehož skandování zde zhruba naznačuji:

*Sera mis de plus pendant la durée de sa peine — en état d'interdiction légale.*<sup>17</sup>

Čtyři objemné slabiky slova *interdiction* jsou vzhledem k dlouhé slabice slova *légale* pokládány za krátké. Je tudíž nesprávné říkat, že ve francouzštině není kvantity. Nejenže se tam vyskytuje, ale je snad ještě silněji vyznačena, než v kterémkoli jiném jazyce, neboť nikde není důraz na určitých slabikách tak zřejmý. Můžeme říci, že francouzština se skládá z řady jambů, které mají svůj dlouhý element v poslední slabice zvukové skupiny a krátký element v neurčitém počtu až do pěti šesti slabik, které jí předcházejí. Ostatně záleží také na řečníkovi, jemuž je vodítkem inteligence nebo vzrušení, jak chce v určitých mezích měnit délku této slabičné skupiny podle toho, kam dá důraz. Může se například zcela dobře skandovati *en état — d'interdiction* tak jako *en état d'interdiction*.

Nejhrubší poblouzení alexandrinu, jež se stává neudržitelným, jakmile se ucho přizpůsobilo pravidlu, které jsem tu výše formuloval, spočívá v tom, že znásilňuje základní princip francouzské fonetiky, neboť přiděluje každé slabice stejnou hodnotu, kdežto například silná dlouhá slabika potřebuje pro své uplatnění netoliko značné mezery, která by ji do sebe pojala, nýbrž také dostatečný počet krátkých a méně dlouhých slabik, které by ji připravily. Hudba slov je věcí příliš jemnou a složitou, aby na ni stačil tak hrubý a barbarský prostředek jako jednoduché počítání. (Jedno přísloví říká, že Francouz dovede počítat.) Proto herci na scéně jsou nuceni přetvářet alexandrinu, polykat rýmy, přemisťovat cézury a měnit počet slabik, slovem dělat si něco, co už se v ničem nepodobá psanému textu. Život se domáhá svých práv. Od okamžiku, kdy alexandrin ztratil svůj mnemotechnický a jaderný charakter, aby se pokusil o hudbu, byl odsouzen k zániku. Naše ucho nemá nejmenšího důvodu, aby se spokojovalo s jedinou, dosti chudou kombinací, místo co by si volilo mezi tisíci bohatšími a mnohem příjemnějšími.

17 „Bude nadto po dobu trvání svého trestu — zbaven občanských práv.“



## 20.

*Za druhé, ale nechme toho počítání za druhé, za třetí a za čtvrté! A obdivujme se raději na tváři našeho řečníka tomu počestnému a apoštolskému uspokojení, které tolik sluší dobrodincům lidstva. Jaká to pro něho radost, že přinesl konečně vysvobození všem těm okresním básníkům, kteří ve věku své nevinnosti zplodili asi takovýto verš:*

*Le soleil s'est couché dans l'or et dans la pourpre*<sup>18</sup>

a jejichž nejkrásnější léta uvadla v očekávání zázračného ptáka, který by jim přinesl nezbytný a nemožný rým. Zde je člověk, který konečně roztrhl prokletou dvojici *arbre* a *marbre* (strom a mramor) a vdechl trochu svěžesti objetí těchto zavržených slov: *oncle* a *furoncle* (strýc a nežít).

Není-li omluvitelná trocha nadšení? Milý čtenáři, zcela tupý a hloupě konzervativní, jak jsem si tě až dosud ochotně představoval, jsem si jist, že v tom budeš s námi souhlasit.

A poněvadž jsme v naší obrazné mluvě právě v nejlepším, neopouštějme jí, dokud jsme nesledovali našeho inženýra vět i slabik až do spletitého celku, v němž spojil své dílny podle nejmodernějších principů vertikální koncentrace. Nahlédneme jen tak mimochodem do laboratoře v přízemí. Zajisté jste navštívili osteologické muzeum v Jardin des Plantes, kde učenci shromáždili nárysy veškerého tvorstva, kostry všech živočišných konstrukcí. V každém případě jste aspoň viděli dílnu na opravu jízdních kol s řadami nástrojů zavěšených na stropě, rozmontované rámy, kuličková ložiska, převodní řetězy, střeva vzdušnic. Tam ovšem nejde o nic jiného, jen o otáčení. Zde se však utvářejí jakási gramatická a abstraktní zobrazení všech pohybů v přírodě, od letu racka až po svinutí zmiže. Dříve než přikročíme k slovné náplni, máme v rukou dva nebo tři téměř úplné modely. Ale právě obor slov nás dnes jediné vábí, a abychom nějak začali, navštívme za těmito pancéřovými dveřmi krámků brusiče drahokamů! Co kamenů všemožných barev přinášejí nám tam v přehrších na černý aksamit! Dokonalý klenotník má z nich takový požitek jako hudebník ze svých not. Tímto kamínkem bezvýznamného vzhledu se najednou rozzáří náhrdelník a zásluhou tohoto matného opálu rozplývá se za noci v slzách Cassiopeia. Ale oddělení chemické je ještě zajímavější. Z té trojí přírodní říše, nerostné, rostlinné a živočišné, v té formě, jak nám přichází na oči a pod ruku, anebo z její vymočené a v černé zavařenině století důkladně marinované konzervy dovedlo destilátorské umění vytáhnout barvy a esence všeho druhu. Ta bledá kapka na konci skleněné tyčinky, to katalytické zrno stačilo, aby změnilo od základů molekulární soustavu této spící tekutiny. Hvězda se rodí v petroleji. Adjektivum se točí s váhavou a odpornou zdlouhavostí kolem svého predikátu a ony neurčitě zlaté body se ponaáhlu spojují v zelené barvě, v níž víří nafialovělá vlákna. Tato myšlenka, jež zůstává pozadu za hromaděním vět, rozpráší se najednou v prskání kyslíčnicku uhličitého. Tento zvukový atom není pevný a tyto nosovky odolávají špatně jakémusi vnitřnímu bombardování a koloidnímu rozkladu. Ale náš průvodce nás už zas pobízí k těm třpytivým lahvičkám, k těm jezerům vůní, jež dřímají v těchto kelímcích z porcelánu a z křemene. Jako růže, v několika vteři-

18 „Slunce si ulehlo do zlata, do purpuru.“



nách zrozená ze zázračných prstů pěstitelky, přijímal jsem otvory svých chrčpí a pomocí toho nejduchovějšího smyslu, který naplňuje veškerý útroby lidského těla, ono temné rozpětí červené růže mezi slunečnicí a fialkami.

Všechny tyto obrazy uvádím jen proto, aby bylo vidět, díky nekonečnému bohatství a jemnosti našich koncovek, všechny možnosti francouzské prozódie, která by nespočívala na číslici (říkám číslice a nikoli počet), nýbrž na kvantitě a na vzájemných vztazích zvukových kvalit, aniž bychom zapomínali na principy, které jsem naznačil v paragrafu 17. a ještě v některých jiných. Místo sdružování stejnorodých rýmů věnujme raději pozornost tomu vnitřnímu souznění zvuků, jejichž barbarskou stylizací nám podává klasický alexandrin se svou cézурou, s níž tak neobratně zacházeli básníci 19. století. Chceme tu podat z mistrů naší prózy několik odstupňovaných příkladů toho souzvuku mezi *dominantou*, vznikající na proměnlivém místě věty, a závěrečnou kadencí.

Nejjednodušší příklad, připomínající žlutou a zlatou dvojhvězdu, nám poskytuje známé zvolání Pascalovo:

*Que de royaumes — nous ignorant!*<sup>19</sup>

Je to velmi jednoduchá a jemná kombinace atomu temného s atomem jasným, kde tón nejhlubší vplývá elegantně do tónu se zbarvením nejvyšším. Ponurá vážnost hlásky *au* z první části a záblesk hlásky *o* v části druhé jsou ještě zdůrazněny souhláskami, které následují za nimi.

Krátká, ale velmi zdařilá fanfára po chraptivých a působivých aliteracích uzavírá onen verš Trestního zákoníku, který jsem již citoval:

*Tout condamné à mort — aura la tête tranchée.*<sup>20</sup>

Zde máme první příklad modulování:

*Le silence éternel de ces espaces infinis — m'effraie.*<sup>21</sup>

Zřetelné dvouslabičné slovo ústící do zámky — a přece vyvažuje samo ten dlouhý, lehký a prostranný výraz, skládající se ze čtyř anapestů. Všimněte si té opory v temném nárazu obou nosovek *an* a *in*. A také té jakoby zející pukliny hvězdné mezi *espaces* a *in finis*.

Tu je věta Bossuetova, ve které je chyba (cituji však z paměti):

*La béatitude éternelle leur est promise — sous le titre majestueux de royaume.*<sup>22</sup>

Chybou je, že první přízvuk, poněvadž nemůže dopadnout na slabiku *nelle* (pro počáteční *l* následujícího slova) je jaksi odsunut do zámky. Souzvuk mezi koncovými slabikami *mise* a *aume* je nádherný, v nejplnějším klasickém stylu, nikoli Malherbově,

19 „Kolik království — nás nezná!“

20 „Každému odsouzení na smrt — bude utata hlava.“

21 „Věčné ticho těch nekonečných prostorů — mě děsí.“

22 „Věčná blaženost je jim přislíbena — pod vznešeným jménem království.“



nýbrž Le Brunové a Bachově. Dvě modulace téměř stejné délky jsou zadržovány přehradami, aby dodaly větě větší délky a vznešenosti.

A přicházíme konečně k úplnému rozvinutí francouzského jazyka, vydávajícího všechny své zvukové možnosti jako housle Guarneriho pod smyčcem mistrovým. Tu je jedna věta z Artura Rimbauda — ale stačilo by kamkoli sáhnout do té veliké hromady divů, jakou je *Pobyt v pekle*:

*Et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins  
du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons.*<sup>23</sup>

Neodvažují se profanovati tento nádherný text školometskými poukazy a dopřávám čtenáři objevitelské rozkoše ze všech krás jeho souzvuků, aliterací, skrytých hnutí a obrysů. Jak je to svrchované, jak to tkví ve vzduchu, ničeho se to nedrží, jen hudbou je to nadnášeno, je to jak krásná labuť, jež s rozpjatými křídly létá v elysejském prostoru!

Nemohu odolati pokušení uvést ještě tento verš, mnohem jednodušší sice, ale velký a patetický:

*Sur la mer que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure, je voyais se lever  
la croix consolatrice.*<sup>24</sup>

Jakým skvělým uměním připraveno objeví se tu hořké a syrové slovo *souillure*, které rozlévá svou září na temné a chvějící se vody! Jakou geniální inspirací blahozvěstný dojem Kříže, jehož jméno je jakoby zlomeno a rozšířeno v dutině jambu, je přenášen nazpět na tu trpkou a jedinou slabiku *ure*, přicházející po měkké souhlásce. A vzájemný odraz obou slov *laver* a *lever*!

Tyto příklady ukazují, že proměnlivá cézura a rozdíly ve vzdálenosti a výšce, které vyznačují fonetické vrcholy, stačí, aby vytvořily v každé větě světelný nárys pro naše sluchové oko, zatímco souhra souhlásek a syntaxe spolu se souhrou samohlásek určuje napětí a pohyb myšlenky. — Druhou mou poznámkou je, že technika alexandrinu, porušujíc umělcovu senzibilitu a dodávajíc jí škrobové tuhosti, schematizujíc ucho, které potom přijímá jen primární rytmy a stejnorodé zvuky, nechala ladem v hlubinách francouzského jazyka celý poklad slastí, které prozatím, zaměstnaný opět jinými zájmy a jsa ve vleku jednotvárného chodu svých řádků, nedovedl metodicky zužitkovati. Povinnost ustavičného rýmování odkazuje básníka buď na banální a vyzkoušené zvukové asociace, anebo na ty nejobvyklejší zvuky, které jsou vycpávkou jazyka a mají býti vtlačeny dovnitř věty, místo co by se z nich tkala jemná povrchová pokožka. Úzkostlivě zachovávaný rým klade podšívku na místo oděvu. Nedovoluje nikdy větě, aby mohutně vyústila slabikou, jež by nebyla zapražena do páru. Proto náš klasický verš přes všechny své hodnoty, které uznávám, má v sobě stále cosi šedého a zaprašného. Jsme odkázáni na suchý chléb a slyšíme vždycky jen to, co očekáváme.

<sup>23</sup> „A po cestě nebezpečí má slabost mě vedla na hranice / světa a Cimmerie, vlasti stínu a virů.“

<sup>24</sup> „Na moři, které jsem miloval, jako by bývalo mělo se mne smýti špínu, vídal jsem zdvíhat se utěšující kříž.“



Podejme nyní protidůkaz těchto základních pravidel, která nám podávají mistři našeho jazyka. Ušetřím čtenáře, a abych podal doklady, nebudu prohrabávat nějakého spisovatele vrtáka, nýbrž zvolím si autora nanejvýš svědomitého a úctyhodného, avšak nevalně nadaného, podobajícího se oněm starým pannám, které v lůně své strohé neplodnosti podávají vzor všech ctností. Při této příležitosti poznamenejme, že styl, podobně jako zvuk hlasu, je vrozenou vlastností a že nikterak není údělem profesionálních spisovatelů. V dopisech Isabely Rimbaudové nacházíme jakoby ztlumené echo bratrského nástroje a je možné, že velký spisovatel pouze realizuje určitý tón pozvolna vypracovaný a uzrávající v celém rodě.<sup>25</sup> Ať je tomu jakkoliv, mohli bychom si například vzít dopisy čtyřiceti uzenářů, kteří požadují své účty. Nalezli bychom jich asi deset, jejichž pisatelé mají smysl pro francouzský jazyk, proti třiceti, kteří ho nemají. Flaubert náleží do této poslední kategorie, a ta muka hluchého člověka, který se snaží vyznačit tón, jež nedovede zaslechnout, jsou jednou z nejdojímavějších trýzní v dějinách literatury. Přepisuji zпамěti první řádky *Salambo*:

*C'était á Megara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar. Les soldats qu'il avait commandés en Sicile se donnaient un grand festin pour célébrer le jour anniversaire de la bataille d'Eryx et comme le maître était absent, et qu'ils étaient très nombreux ils mangeaient et buvaient en pleine liberté.*<sup>26</sup>

Čtenář si zajisté všiml odbarvené jednotvárnosti těch slabik bez vibrace. Autorovi se dokonce podařilo zadusit tu nejkřiklavější hlásku *a*. Ta tři *a* v první větě označují přesně totéž a pojde z toho řádek úplně plochý, bez jakéhokoli rytmu. Mužské koncovky<sup>27</sup> převládají, ukončující každý rozběh matným a tvrdým nárazem bez pružnosti a ozvěny. Nedostatek francouzštiny, který spočívá v tom, že se zrychleným pohybem vrhá střemhlav do poslední slabiky, není zde zastřen nijakým způsobem. Autor jako by neznal ten balon ženských koncovek, to veliké křídlo vedlejší věty, které, nikterak větu nezatěžujíc, naopak ji nadlehčuje a dovoluje jí dotknouti se země, teprve když její smysl je úplně vyčerpán. A ještě bych mohl přirovnati pěknou prózu ke španělské nebo japonské tanečnici, která svou základní polohu přenáší z nohou na bedra. — A podotýkám, že krása nemohla býti dopřána člověku, který ji hledá takovým nenáležitým způsobem!<sup>28</sup>

25 Podobně nyní Colette a její matka.

26 „Bylo to v Megaře, předměstí Carthaga, v zahradách Hamilcarových. Vojáci, kterým velel na Sicílii, pořádali velikou hostinu na oslavu výročního dne bitvy u Eryxu, a poněvadž pán nebyl přítomen a jich bylo veliké množství, jedli a pili v úplné svobodě.“

27 Předpokládejme, že by byl Pascal napsal: „L'homme n'est qu'un roseau, mais c'est un roseau pensant“ (člověk je jen třtina, ale je to třtina myslící), kde hlas nenachází žádné opory a duch zůstává trapně trčet, ale on napsal: „L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais cest un roseau pensant“ (člověk je jen třtina, nejslabší z přírody, ale je to třtina myslící) — a celá věta se chvěje v plné šíři.

28 Bylo by nespravedlivé zapomínat, že Flaubert někdy dospěl k jistým zdařilým výsledkům prostřední hodnoty. Například: „Et moi sur la dernière branche j'éclairais avec ma figure les nuits d'été.“ (A já na poslední větvi ozařoval jsem svým obličejem letní noci.) Ale tyto ojedinělé úspěchy nemohou zastříti ponurou chudobu, ten zinkový tón celku. Můj Bože, jak muselo pršívát v Rouenu!

**21.**

Nemám času, abych mluvil o rytmu, jak by se mi chtělo, o rytmu v užším slova smyslu, jako o živlu, který řídí chod celé básně. Je to jakási materielnější forma rozběhu a motivu, o nichž jsem mluvil výše. Spočívá v jakémsi odměřovaném elánu duše, odpovídajícím určitému počtu, stále stejnému, který nás posedá a unáší. Je to druh básnického tance, který se přilnavě zaplétá do jakési aspoň přibližné početní kombinace. Je v něm často opojná síla sdílnosti a nadšení. Jakýsi elegantní a vlahý rytmus dává téměř všechnu cenu nejlepším básním Lamartinovým a mnoha jiným skladbám z téže doby.

**22.**

Ale co rým, zvolá uprostřed toho všeho úzkostlivý amatér, pro kterého jsem si vyžádal od inženýra dovolení, abych jej provedl jeho ateliéry, co uděláte s rýmem? A vskutku, jaká by to byla škoda obětovat tento prvek, v němž je tolik dobrodružnosti a fantazie, ovšem, podaří-li se nám udělat z něho nikoli nástroj otroctví, nýbrž svobody, místo okovů, které poutají zločince, volnou hru nymf nebo mladých dívek, jež se dotýkají a opouštějí konečky prstů v tom nejpůsobivějším „řetěze dám“! Když takto poskytneme vlastnímu verši výživu, které potřebuje, nebude již třeba vyhledávat nějaké opory zvenčí a rým, který přichází nebo nepřichází, bude jen trochu vzdálenější svobodnou odpovědí a invencí bratrského hlasu a hovorem, jež sám se sebou vede potok pokračující ve svém běhu. Nebo abych užil jiného obrazu — a proč bych nemluvil o poezii jako básník? Rým je jako nějaký maják na výběžku předhoří, který prázdným prostorem odpovídá ohni jiného mysu. Tvoří opěrné body, vyznačuje drobnými světly popsaný prostor, dovoluje nám přehlédnouti za sebou proběhnutou dráhu a útvar zamýšleného ostrova. Je zbytečný a škodlivý v dramatu nebo ve velké lyrické poezii, kde vzrušený cit všechno ovládá a kde se musí zapomenout na umělecké prostředky, je však docela na svém místě v klidnějších oblastech poezie epické nebo vyprávěcí, a rovněž tak v drobném obrázku nebo medailonku. Takovou myšlenku aspoň navrhuji.

**23.**

Když už jsme tohle řekli, a nežli dojdeme k závěru, pospěšme si vložit do mezery mezi dvěma paragrafy malou poznámku o gramatice. Gramatika, jakmile je něčím jiným než konstatováním a rozvázným doporučováním toho, co je nejjobecněji užíváno, nežli muzeem jemných forem jazyka, jež je třeba uchovati, byla vyrobena knihomoly, kteří ztratili smysl pro živý jazyk a kteří mají na mysli jen logický výraz myšlenky a nikoli její výraz živý, výraz působící rozkoš. Zpronevěřivši se svému registrátorskému úkolu, spolupráce Philaminty a Trissotina se po tři století staví proti všem nejvlastnějším potřebám lidské duše, která si hledá průchod, neboť označuje za chyby výrazy dosvědčované nepřerušeně od křtu Clovisova miliony chlapců a děvčat a proskribuje jazykové zvláštnosti, ty naivní galicismy, ve kterých je cítit nejchut-





nější trest naší rodné hroudy, jako *Regardez voir* (dívejte se vidět) — *Nous deux lui* (my dva on), kondicionál po spojce *si*, atd. Čemu se říká chyba proti franštině, je nejčastěji instinktivním pohybem jazyka, který hledá přímou cestu, aby se vyhnul zatáčky, překážce nebo kakofonii, které mu pedanti strkají do cesty. Gramatická chyba je nejčastěji lékem chyby proti libozvučnosti. Hlas má své zákony a duše má své požadavky, které se neshodují s požadavky logiky a písemného záznamu. Marně by nám chtěla gramatika vnutit nevyslovitelné hatlaniny, jako nabubřelou větu *Je pars pour Paris* (odjíždím do Paříže) místo přímého a vhodného *Je pars à Paris*, těžkopádný výraz *L'homme ne vit pas seulement de pain* (Člověk nežije jenom chlebem) místo *L'homme ne vit pas que de pain*, mlaskající uzdy jako *bien que* nebo *quoique* (ačkoli, třebaže) místo solidního *malgré que*, které dokonale chňapá a vrže. Tyto směšné požadavky si vůbec nezasluhují ohledu. Velicí spisovatelé se nikdy nepodrobovali zákonům gramatiků, nýbrž vždycky vnucovali zákony své, a to netoliko svou vůli, nýbrž i své choutky.<sup>29</sup>

## 24.

Všechny předcházející poznámky nejsou ovšem ani dost málo prohlášením nějakého reformátora, jsou po čtyřicetileté práci nanejvýš ospravedlněním osobní techniky autorovy, na kterou útočili nekompetentní a nerozvážní kritici. Příznávám se, že vnější důsledky, jež mohou mít, jsou mi zcela lhostejny. Ostatně, pokud mohu vědět, nejzajímavější mladí spisovatelé nejdou po cestě, kterou pokládám za správnou. Hudební otázky se jim zdají cizí, jsou posedáni vizuálními představami, které lepí na zeď jednu vedle druhé jako do ozdobných nápisů. Nicméně snad příchod volnější formy umožní obnovu dlouhé básně. Je pochopitelné, že dnešní čtenáři neradi vstupují do takových centimetrových pouští, jako je *Henriada*, *Jocelyn* nebo *Runoia*, do nekonečna vyznačených střídavými rýmy a vybílených kostmi badatelů. A přece důvody, které od Edgara Poea uplatňují obhájci krátké básně, nezdaří se mi nikterak správné. Báseň dlouhá je zcela jiná věc než soubor básní krátkých. Je jisto, že takové epizody jako Caesarova smrt nebo Předpovědi deště v *Georgikách*, nebo Palinorova smrt v *Aeneidě* měly by charakter zcela odlišný, kdyby byly jen osamělými obrazy v širším rámci, místo naplniteli rozlehlé krajiny, jakými ve skutečnosti jsou. Když naše pozornost je k nim připoutána, tu naše paměť uchovává skryté všechno chvění, barvu a rozměry duchovních a zvukových rozloh, kterými jsme prošli, a ani chrám na vrcholku, k němuž stoupáme a odkud se před námi otvírají ty daleké perspektivy, nebylo by možno bez nich vysvětlit. Zdá se mi, že mezi mladými spisovateli jich několik zahlédám, kteří mají epickou žílu a necítí se volně v těch ustavičných ženských historkách, o nichž se domnívají, že je musí také vyprávět. Zdá se, jako by se měli v každém okamžiku už už od nich odlepit. Ale bezpochyby z nedostatku vhodných

29 Kdo bude soudcem jazykových pravidel? Nikoli jeho historik, který může mluvit jen o minulosti; ani lingvista, který se stará o to, aby postihl zákony jazyka a nikoli aby je diktoval; ani statistik, který jen zaznamenává zvyk. Komu tedy přiřknouti autoritu? Patří objeviteli, tomu, kdo vytváří formy, jichž se potom všeobecně užívá, spisovateli, filozofu, básníkovi. [Adolf] Noreen, cituje Michel Bréal, [*Essai de Sémantique*] [(*Science des Signification*)]. Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris 1904], s. 277.



básnických prostředků nevidí té rozlehlé dráhy, kterou před nimi otvírají historie, významné záležitosti, věda, sociální právo, teologie, a smutně se vrací k analýze citů Babylasových a Ernestinových. A přece poezie i próza jsou dnes na takovém stupni svého vývoje, že by obě získaly spojením svých prostředků a možností. Je zajímavé, že vyjma zjevu Hugova, který jsem se vynasnažil vysvětlit, je typem francouzského básníka člověk bystrý, citlivý, inteligentní, jemný a obratný, poněkud formalistní estet dosti chudé invence. Všechno, co ve francouzštině vyrůstá z invence, síly vášně, výmluvnosti, snu, vevry, z barevnosti, spontánní hudby, ze smyslu pro velké celky, co slovem nejlépe odpovídá představě, kterou si od časů Homerových děláme o poezii, to u nás nenajdeme v poezii, nýbrž v próze. Velcí básníci francouzští, velicí *tvůrci* nejmenují se Malherbe, Despréaux nebo Voltaire, ale ani ne Racine, André Chénier, Baudelaire nebo Mallarmé. Jmenují se Rabelais, Pascal, Bossuet, Saint-Simon, Chateaubriand, Honoré de Balzac, Michelet. Francouzskou prózu přirovnávám k pověstné vlně Hokusaiově, která po rozlehlém a silném vlnění se rozstřepí o břeh chocholem pěny a malých ptáčků. Tito zázrační ptáci, to jsou věty Maurice de Guérina a Artura Rimbauda. „Andělů zpěv rozumný se zdvíhá ze záchranné lodi“ — když toto slovo bylo vypuštěno, něco se zrodilo, co navždy unikalo rýmu a číslu a co mohlo najít místo svého pobytu jen v duši, jež byla přímo zasažena a políbena. Dnes je katapulta již dosti silná, aby odpoutala nejen anděly a ptáky, nýbrž i veliké moderní aeroplány, vrchovatě naložené vojenskými oddíly a municí. Nemám proto ani trochu v úmyslu vyhledat pravidelný verš, který je koneckonců výrazovým prostředkem jako jiné, a nemáme nejmenšího důvodu, abychom se o kterýkoliv z nich ochuzovali. Chtěl jsem prostě ukázat, že může být také něco jiného. Ale nevzpěčuji se uznat, že pravidelný verš nejlépe odpovídá našemu smyslu pro vkus, eleganci a úspornost a že by zaujímal významné místo na výstavě výrobků, které přináší pařížské produkci nejvíce uznání. A řeknu dokonce, že v žádném jazyku se nenachází nic vhodnějšího pro výrobu „výstavních kusů pro antologie“, „jemně cizelovaných drobných klenotů“, etažerových bibeletů, hodinových závěsů, upomínek z Dieppe, hracích tabaterek, ozdobných spodků lamp, průhledných pohlednic a vyřezávaných vajíček, jichž hojnou zásobou se naše literatura povždy honosila.

Přeložil Miloš Dvořák.