

Boris Michajlovič Ejchenbaum

Napříč literaturou

(Skvoz literaturu, 1924)

Stati sborníku vznikaly v období přelomovém nejen pro samého autora, ale i pro ruskou a evropskou literární vědu, která se pokusila radikálně reflektovat předpoklady svého přístupu k literatuře. V prvních pracích se proto Ejchenbaum opírá o filozofii své doby, cituje např. pojem „intuice celistvého bytí“ ruského novokantovského myslitele Semjona Ljudvigoviče Franka (z knihy *Predmet znanija*, 1915) a odmítá pozitivistický psychologismus Theodora Lipse a Hanse Volkelta (10), kteří se soustřeďovali na pozorování psychických ekvivalentů estetické recepcce a míjeli sám estetický objekt. Pojem „celistvého bytí“ jej přivedl k představě o neosobních principech umělecké kreativity. V monografii *Molodoj Tolstoj* (1922) Ejchenbaum píše, že „umělecká tvorba je ve své podstatě nadpsychologická — vymyká se běžným duševním jevům a vyznačuje se překonáním duševní empirie. V tomto ohledu je nutno odlišit duševno jakožto pasivitu a danost od duchovna, jedinečné od individuálního“.¹ Umělec musí odhalovat v konkrétním jevu ono „celistvé bytí“, slovo je pro básníka součástí tohoto bytí a básník odhaluje jeho možnosti: „Je-li slovo přeneseno z oblasti praktické do oblasti estetické, rozvinuje se v něm skrytý a věky nahromaděný život — a estetický počín umělcův spočívá v tom, aby se ztotožnil s životem slova a pochopil kořeny té pravdy, ze které plyne jeho nehmotná symbolická platnost“ (11).

V úvodní studii *Děržavin* (5–36) charakterizuje Ejchenbaum *Děržavinovu* poetiku jako opojení vizuálním světem a pod vlivem dobového kultu Nietzscheho ji interpretuje jako projev dionýské extáze; *Děržavinova* „intuice bytí“ vede k vnímání světa jako proudu jiskřivých jevů a jejich neutuchající dynamiky.

Studie věnovaná *Karamzinovi* (37–49) poukazuje na souvislost *Karamzinovy* umělecké tvorby s jeho filozofickým hledáním

Soubor patnácti raných studií (1916–1922) ruského literárního vědce, jednoho z představitelů formální školy, věnovaných otázkám poetiky, ale především obecným otázkám studia literatury.

¹ *O literature*, Moskva 1987, s. 35.

(zájem o dílo Johanna Caspara Lavatera a Immanuela Kanta): vnější svět je dán v určité modalitě vnímání, v jeho jazyce je proto zdůrazněna hudebnost slova i syntaktického uspořádání textu, „jeho řeč je vystavěna nikoliv podle principu popisu, nýbrž podle zákona jazykové intonace“ (48).

Ve dvou studiích, O Lvu Tolstém (62–66) a O krizích Tolstého (67–72), přehodnocuje Ejchenbaum s přihlédnutím k Leontějevově studii z roku 1890 (62–64) zlom v Tolstého tvorbě: nešlo podle něho v prvé řadě o krizi světového názoru, ale o hledání nových uměleckých forem (*prijom*, 64), které by nahradily už vyčerpané možnosti klasického románu. Prvou krizi Tolstoj prožil na samém počátku své tvorby, když pociťoval nutnost překonat romantické šablony při líčení války, hrdinství a lásky: tehdy se obrátil k postupům prózy 18. století. Krize na počátku 80. let 19. století vyjádřená především v Tolstého *Zpovědi* znamenala odvrát od principů novověkého umění vůbec (příznačná je jeho kritika Shakespearových dramát). Umění muselo podle něho nalézt nové zdůvodnění své existence, což přijal jako svou vůdčí devízu symbolismus a posléze avantgarda.

Ve studiích O tragédii a tragickém (73–83) a O Schillerově tragédii ve světle jeho teorie tragična (84–151) Ejchenbaum konstatuje, že literatura jeho doby směřuje k tragédii a „veřejným“ formám umění (73–74), náznaky tohoto trendu nachází např. v lyrice Osipa Mandelštama. Soudí, že nová tragédie se vrátí k tradici tragédie epochy klasicismu (Pierre Corneille a Friedrich Schiller). Východiskem jeho úvahy jsou Schillerovy stati, zejm. jeho myšlenky o soucitu s tragickým hrdinou, přičemž soucit musí být udržován v určitých mezích, aby se divák při percepci dovedl povznést nad svou empirickou psychiku a zakusil rozporuplný pocit slasti ze soucitu. Soucit je pouhým „materiálem“ estetické percepcce, musí být překonán „formou“. Jedním z dramatických postupů je rozdíl mezi horizontem jednajících postav a horizontem diváka: divák může vědět více než postava, a ocitá se tak v estetické distanci od bezprostředních pocitů.

Specifické postupy, jimiž je rozporuplná slast vyvolávána, jsou ve druhé ze studií (84–151) doloženy charakteristikou Schillerovy teorie tragického, patetického a vznešeného a rozbořem jeho dramát. Schiller ve své teorii vychází jednak z praxe novověké (klasicistní) tragédie, jejímž hrdinou je autonomní osobnost realizující individuální záměry, jednak z Kantovy etické a estetické filozofie: hrdina jakožto představitel individualismu není svými činy vinen, utrpení nepřichází na něho jako trest, ale jako vnější síla. Tragický konflikt vzniká z rozporu mezi účelností (smysluplností) mravního světa a neúčelností (nedokonalou účelností) přírody; libost pocitů pramení v probuzení sil rozumu,

vzdorujících utrpení (89); pouze nejvyšší tragédie je s to představit neúčelnost přírody jako dílčí disonanci v harmonii velkého celku přírodního dění (93). Pod vlivem Nietzscheho teorie o původu tragédie z ducha hudby akcentuje Ejchenbaum v dalších Schillerových úvahách líčení světového chaosu (Schiller se inspiroval dobovým zájmem o kategorii „vznešena“) a obdiv k silné osobnosti, vzdorující tlaku vnějších sil: ke zlu je třeba též síly jako k dobru. Nefascinuje nás obsah mravních rozhodnutí, ale „síla“ k rozhodnutí. Schiller rozlišuje charakter „realistický“, bojující proti vnější síle silou, a „idealistický“, ignorující sílu svou pokorou. I realistický charakter se však musí sklonit před smrtí, čímž vstupuje na cestu idealismu. Při rozboru struktury Schillerových tragédií sleduje Ejchenbaum v druhé části studie (108–151) na příkladu tragédie *Valdštejn* (108–125), jak se historií doložená podoba postavy, která je předlohou díla, musela proměnit, jestliže syžet měl získat „kvalifikaci pro tragédii“ (112). Aby se vyhnul banální povaze realistického charakteru, uvedl Schiller do hry motivy spjaté s astrologií a přepracoval původně prozaický text do veršů (116–118). Pod vlivem řeckého dramatu se hrdina proměňuje v ideální „masku“ (115). Tragičnost osudu Valdštejna jakožto hrdiny dramatu spočívá v neadekvátnosti jeho záměrů vůči reálnému dění (spoléhá na astrologii, neví o zradě svých spolubojovníků, 118–124). V dalších Schillerových hrách Ejchenbaum zdůrazňuje jako tragický konflikt rozpor mezi povahou a záměry (nevinností) tragického hrdiny a tlakem vnějších okolností či osudu (*Marie Stuartovna*, 126–129). V *Panně orléánské* v rámci křesťanského pojetí světa hrdinka pozbývá své „nevinnosti“, stává se obětí pekelných sil a drama se mění v mysterii. *Vilém Tell* se Ejchenbaumovi jeví jako série historických obrazů, nikoli ucelená tragédie. Na rozboru *Nevěsty messinské* autor ukazuje Schillerův návrat ke klasické tragédii (přítomnost chóru) (135–146) a pojednává také fragment *Demetrius* (147–149). Ejchenbaum soudí, že Schillerovi se nepodařilo vybudovat přesvědčivou koncepci tragična mravně autonomního jedince (bez představy o „osudu“ a vůli božstev), utrpení hrdiny je motivováno pouze esteticky, nikoli ontologicky.

V dalších studiích se Ejchenbaum věnuje konkrétním otázkám umělecké výstavby textu. Ve studii *Iluze skazu* (152–156) naznačuje pojetí slova jako živé skutečnosti vytvářené hlasem, artikulací, intonací a provázené gesty a mimikou. V rámci tzv. *Ohrenphilologie*, postavené proti tzv. *Augenphilologie* (zkoumající slovo v jeho písemném záznamu), je podle něj třeba z hlediska zvukového zkoumat nejen verš, ale i prózu: je dosud znát, že východiskem prózy je ústní skaz (*ustnyj skaz*, 152), což se projevuje ve skladbě, ve výběru a uspořádání slov i v kompozici.

Postupy, jež dodávají psané řeči iluzi skazu, probírá pak autor na příkladech ruského románu (Dostojevskij, Tolstoj, Turgeněv, 153–154), pohádky a legendy, jež se znovu aktualizovaly v době symbolismu (Puškin, Gogol, Leskov, Remizov, 154–156).

Studie Problémy Puškinovy poetiky (157–170) se dotýká základních otázek ruského literárního vývoje: Puškina Ejchenbaum chápe jako dovršitele literatury 18. století a tvůrce klasického kánonu (157–158), proto s ním ruská poezie následujícího období spíše zápasila, než aby na něj navazovala. Ve 30. letech 19. století nastává v Puškinově tvůrčím vývoji zásadní zvrat, který souzní s vývojem ruské literatury jako celku — přechod k próze (159–163). Tu Ejchenbaum chápe jako specifický druh umění: „Rozdíl prozaické a básnické formy není vnější, není typografický, ale principiální [...] mezi nimi trvá stálý, nikdy neutuchající zápas“ (163). Jelikož Puškin ve své poezii vycházel z konverzačních postupů a nikoli z melodického principu, usnadnilo mu to přístup k próze; tento její původ je patrný v harmonickém členění větných kól.

Nejnámější studie celého souboru Jak je udělal Gogolův *Plášť* (171–195) navazuje na úvahu Iluze skazu. Vedle „primitivní novely“ (171), soustředěné na vyprávění o událostech a situacích, existuje novela, ve které rozhodující úlohu hraje sám vypravěč a syžet slouží pouze jako záminka pro hru vypravěčských postupů čili „skaz“. Zde rozlišuje Ejchenbaum dva typy skazu: skaz, ve kterém je vyprávění zdůrazněno jen slovesně sémantickými prostředky (*povestvjuščij*, 172), a skaz „předvádějící“ (*vosproizvodjaščij*), ve kterém se uplatňuje vypravěčova slovesná mimika a gestikulace. K tomuto typu skazu patří Gogolovy prózy: jejich příběh je statický (popř. nulový), vyprávění slouží k předvádění slovesné gestikulace. Akustická charakteristika slova je zdůrazněna, slova nejsou volena a spojována podle logiky a věcných významů, ale podle jejich artikulační efektivity (175) a „hláskových gest“ (*zvukovoj žest*, 181). S tím souvisí Gogolova záliba v nápadných a nezvyklých vlastních jménech (176–177). Ve druhé části studie jsou podrobeny analýze základní postupy skazu v novele *Plášť*. Ejchenbaum upozorňuje na úlohu kalamburů (177), absurdních větných konstrukcí, maskovaných zdánlivou logikou (179), a rozsáhlých souvětí, jež se rozplynou bez vyvrcholení (183), „nepotřebných“ detailů (185): slova „jako logické jednotky, jako znaky významů nejsou téměř vnímána — jsou komponována a volena podle principu artikulace (*zvukoreč*)“ (182). Mezi tyto postupy patří i náhlá změna vypravěčského tónu, zejm. patetické digrese, které humanistická kritika pokládala za smysl Gogolovy novely. Ejchenbaum takovou interpretaci odmítá a soudí, že zde anekdota přerůstá v grotesku (188), neboť

konstitutivní podmínkou groteskna je izolace situací od běžného života a psychiky, přičemž groteska si nesmí klást didaktické nebo satirické cíle: groteska „otevřít prostor ke hře s realitou, k rozkládání a svobodné manipulaci jejích prvků, takže běžné vztahy (psychologické i logické) ztrácejí v tomto novém světě půdu a každá maličkost se může rozrůst do kolosálních rozměrů [...], může spojovat nespojitelné, zveličovat nepatrné a zmenšovat veliké“ (191).

V charakteristice prózy Michaila Kuzmina (196–200) Ejchenbaum upozorňuje na její paradoxní návaznost na cizorodé modely, symbiózu francouzské ironické prózy (Anatole France) a byzantských tradic: vše to znamená oprostění od postupů tradiční psychologické a problémové prózy a přechod ke zdánlivě lehkému, dobrodružnému syžetu.

Ve studii O zvucích ve verši (201–208) postulují Ejchenbaum v polemice s Andrejem Bělým nutnost vytvořit teoretickou základnu pro popis zvukové stránky poezie, jenž by vycházel z pojetí uměleckého díla nikoli jako harmonie prvků, ale jako složitého komplexu, který je výsledkem vzájemného „boje“ elementů díla (205). Zavádí v této souvislosti pojem „umělecké abstrakce“ (*chudožestvennaja abstrakcija*); ta organizuje celek díla (205, 206) — mohli bychom ji proto pokládat za předchůdce pojmu „umělecká struktura“. V lyrice je umělecká abstrakce spjata především se složitým komplexem rytmu a řečové akustiky. V tomto pojetí nejsou zvuky verše onomatopoickým napodobením vnějších skutečností, nýbrž principem organizujícím verš. Mohou se stát součástí verše jen tehdy, stanou-li se onou „abstrakcí“ (strukturou): nabývají pak hodnotu samy o sobě, beze vztahu k napodobování skutečnosti (jsou *samocenny*), podílejí se autonomně na utváření básnického významu (jsou *samoznačušče*, 206–207).

V úvodu studie Melodika verše (209–214) se řeší problém synkretismu jako jevu vlastního umění nejen v jeho počátcích, ale v každém období jeho existence (209–210). Různá umění zaujímají v různých obdobích vedoucí úlohu: v době Lessingově byla charakteristická orientace na sochařství, v symbolismu na hudbu, pozdější směry se orientují na hovorový jazyk nebo na orátorskou řeč. Jelikož symbolistní orientace na hudbu je překonána, tvoří to ideální předpoklad pro teoretické prozkoumání této otázky. Lyrická báseň je spojením vět s jednotným rytmicko-syntaktickým a zvukovým řádem (211): „Rytmicko-syntaktický řád se projevuje symetrií řečových úseků, odlišujících se kadencí (strofa), a ve stavbě vět na základě určitého intonačního systému. Hlásková kompozice se projevuje opakováním vzájemně korepondujících samohlásek a souhlásek“ (211–212). Orientace poezie na hudbu znamená dominanci intonace ve verši, gramatická

forma se tak stává principem umělecké kompozice, „řečové intonace nejen po sobě následují, ale skládají se v intonační systém“ (213). Materiál hudební a materiál řečový se od sebe liší, avšak melodická poezie s nimi zachází obdobně (213). Hudebnost poezie byla dosud chápána jako hlásková instrumentace řečového materiálu: rozhodující pro ni je však intonační výstavba verše. Na závěr upozorňuje Ejchenbaum na rozdíl mezi recitací hereckou a básnickou: herec podřizuje přednes logické stavbě řeči, básníci čtou svou poezii melodicky (214).

Ve studii *Blokův osud* (215–232) interpretuje Ejchenbaum básnickou smrt ve světle své teorie tragického umění: Blokův život splynul podle něj s maskou vůdce pokolení, nejen básnického, ale i kulturního (218–219), konec epochy splynul s koncem Blokovy fyzické existence. Rozhodující událostí jeho duchovního života byla krize symbolismu; na místo mystické jednoty světa nastoupil pocit bouřlivé protikladnosti životních projevů. Alexandr Blok v tomto pocitu hledal novou jednotu v krutém, ba ničivém proudu revoluce, stal se tribunem, „sofistou revoluce“ (227). Záhy si však uvědomil nadosobní sílu (230) umělecké kreativity a její neslučitelnost s jakýmkoli pragmatickým programem. Situace, kdy pro básníka nebylo ani návratu, ani cesty vpřed, vyústila v Blokovu tragickou smrt.

Při výkladu Někrasovova díla (233–279) podrobuje Ejchenbaum kritice tradiční představu, že u Někrasova je důležitý obsah, nikoli „forma“: poukazuje na skutečnost, že v grotesce, parodii a komedii je naopak zdůrazněna „forma“ jako systém uměleckých postupů (*prijom*). Někrasov vytvořil typ poezie z historického hlediska nutný a nevyhnutelný („svoboda individuality se neprojevuje v izolaci od zákonů historie, ale v umění je prosadit“ (236): poezie měla oslovit demokratické čtenáře, neboť „umění žije recepcí“ (239). (Ejchenbaum srovnává v tomto ohledu Někrasovovu situaci s působením Bérangerovým ve Francii,² 237–239.) Někrasov musel proto hledat nové postupy a metody v oblasti verše, žánru i básnického jazyka. Jeho směřování se projevilo příklonem k archaizované a orátorské linii ruské poezie, navazující na lyriku Děržavinovu (Fjodor Ivanovič Ťutčev, Ivan Aksakov). V poezii uváděl do sousedství básnických floskulí drsné prozaismy, což se projevuje mj. v jeho přehodnocení tradičního obrazu Petrohradu: „umění žije splétáním a kontaminací vlastních tradic, rozvíjí je a proměňuje podle zákonů kontrastu, parodie, míšení a posunů. Žádné kauzální spojení ani s ‚životem‘, ani s ‚temperamentem‘ či ‚psychologií‘ v něm neexistuje“ (256). Kritikové se pozastavovali nad rozporem mezi reálným Někrasovovým životem a jeho básnickou autostylizací „orátora“ či „tribuna“, Ejchenbaum však podotýká: „Hrál svou roli v dramatu, které napsaly

² Pokud bychom hledali analogii v našem domácím kontextu, nabízí se úvaha o úloze Jana Nerudy v poezii české.

dějiny — a to stejně ‚upřímně‘, jak lze hovořit o ‚upřímnosti‘ herce“ (260). Tehdy se také vracejí v obnovené podobě do jeho díla tradiční básnické formy (balada, elegie). Někrasov již nepostupuje jejich přímou diskreditací, ale využívá tradiční rytmicko-syntaktická, intonační a strofická schémata a naplňuje je novým slovním materiálem (263). V závěru (269–279) charakterizuje Ejchenbaum podrobněji Někrasovův verš ve srovnání s veršem Puškinovy epochy. Bohatství intonací a rytmických variací se projevilo v Někrasovově vrcholném díle, poemě *Komu na Rusi blaze*, v níž se inspiroval lidovou poezií.

Soubor Ejchenbaumových studií vyšel v Leningradě jako čtvrtý svazek neperiodické série Otázky poetiky (Voprosy poetiki) vydávané Oddělením pro historii slovesných umění při Ruském institutu historie umění; některé ze studií (Jak je udělán Gogolův *Plášť*, Blokův osud, Někrasov) byly paralelně zařazovány i do soudobých sborníků jiných.³

Chronologické řazení souboru dokumentuje Ejchenbaumův názorový a metodologický vývoj: metodologická východiska prvních studií (opřena o autorovy úvahy ontologické, ovlivněné zvl. německou filozofií a řešící problémy bytí a samu podstatu umění) jsou orientována ke gnozeologicky založené estetice; rozvinutí těchto východisek, svou podstatou filozofických, je zhruba od roku 1916 spjata s vlivem Opojazu (Společnosti pro studium básnického jazyka) a s prosazováním „formální“ (v Ejchenbaumově terminologii spíše „morfologické“) metody v literární vědě, která chtěla nově pochopit sama literární fakta, resp. z hlediska nového názoru poukázat na významovou roli určitých faktů (srov. Ejchenbaumův výrok o „novém patosu vědeckého pozitivismu“ u formalistů)⁴. I v rámci formalismu bývá však Ejchenbaum považován⁵ za představitele tendence charakterizovatelné stálým kontaktem s filozofickým pojetím literární problematiky, a to i na základě svých prací pozdějších, zejm. monografií o Anně Achmatovové a Michailu Jurjeviči Lermontovovi.⁶ Jeho zřetel k rozdílu mezi „psychickou empirií“ a uměleckým výtvořem prozrazuje vnímání pro energicky se rozvíjející fenomenologii (189).

„Napříč“ chronologií souboru, usilujícího jako celek o uplatnění „morfologické“ metody v literární historii a pochopení toho, co je sám „literární fakt“, se vyhraňují i některé dílčí teoretické otázky, v rámci tzv. formalismu aktuální. Jde zejména o vztah básnického a tzv. praktického jazyka, jehož pojetí úzce souvisí s novým pojetím materiálu u formalistů a je spjata i s dobově aktuálními vazbami poetiky na lingvistiku⁷ a s řešením hranic a kompetencí poetiky⁸, dále o problém pojetí umění jako specifické oblasti

3 *Poetika. Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd 1919. B. Ejchenbaum, *Litěraturnaja. Teorija. Kritika. Polemika*, Leningrad 1927.

4 Tamtéž, s. 120.

5 M. M. Bachtin, *Formální metoda v literární vědě*, Praha 1980 [1928].

6 Anna Achmatovová, *Opyt analiza*, Petrograd 1923; Lermontov, *Opyt istoriko-litěraturnoj ocenki*, Leningrad 1924.

7 L. P. Jakubinskij, O poetičeskom glossemosčetanii; O zvukach stichotvornogo jazyka; Skoplenie odinakovyh plavnyh v praktičeskom i poetičeskom jazykach, in: *Poetika. Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd 1919, s. 7–12; 37–49; 50–57; O. Brik, Zvukovyje povtory, Analiz zvukovoj struktury sticha, tamtéž, s. 58–98.

8 V. M. Žirmunskij, Zadači poetiki, *Načala* 1921, č. 1, s. 51–81.

duchovního života, který nesplývá s empirickou psychikou, o vymezení literárního vývoje jako přeskupování konzistentních motivů (topoi).

Obširnější rozvinutí těchto otázek, zvl. specifičnosti básnického jazyka v práci *Melodika ruského liričeského sticha* (1922), souvisí s badatelovou snahou postihnout vcelku nejcharakterističtější rysy rozlišující jazyk básnický od praktického (rytmus, metrum, instrumentace, melodika); metodologická orientace na „zvukové“ charakteristiky se ostatně — a to je pro Ejchenbauma příznačné — uplatňuje i v jeho analýzách prózy⁹ (zvl. postupů využívaných ve skazu).

Vydání

Skvoz literaturu, Leningrad 1924; reprinty The Hague 1962; **Würzburg 1972** (z tohoto vyd. citováno). Jednotlivé studie in: M. Bakoš (ed.), *Teória literatúry*, Trnava 1941; Bratislava 1971 a in: J. Lotman (ed.), *Poetika — rytmus — verš*, Praha 1968.

Literatura

M. M. Bachtin, *Formalnyj metod v literaturoveděnií*, Leningrad 1928 (č. 1980). V. Erlich, *Russian Formalism. History, Doctrine*, 's-Gravenhage 1955. G. Bjalj, B. Ejchenbaum — istorik literatury, in: B. Ejchenbaum, *O proze*, Leningrad 1969. V. Orlov, B. M. Ejchenbaum, in: B. Ejchenbaum, *O poezii*, Leningrad 1969. S. Dąbrowski, *Kontrteksty teoretycznoliterackie*, Wrocław 1983. M. Čudakova – J. Toddes, Nasledije i puť B. Ejchenbauma, in: B. Ejchenbaum, *O literature*, Moskva 1987. C. J. Any, *Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian Formalist*, Stanford (Calif.) 1994.

Boris Michajlovič Ejchenbaum (1886–1959)

Ruský historik a teoretik literatury. Do literární vědy vstupoval jako současník směrů nastupujících po rozpadu symbolismu, poté působil jako člen Opojazu a jeden z významných představitelů tzv. formální (morfologické) metody. Později se věnoval ediční práci a studiu díla M. J. Lermontova a L. N. Tolstého. Další díla: *Melodika ruského liričeského sticha* (1922), *Molodoj Tolstoj* (1922), *Anna Achmatova. Opyt analiza* (1923), *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki* (1924), *Lev Tolstoj 1–3* (1928–1960), *Literaturnaja pozicija Lermontova* (1941), *Stat'ji o Lermontove* (1961), *O poezii* (1969), *O proze* (1969), *Lev Tolstoj. Semiděsjaťtyje gody* (1974), *O literature* (1987).

⁹ Zřejmé je to i ve studii věnované zvukové organizaci zvláštní sféry jazyka „praktického“, Leninově rétorice (Základní stylové tendence v Leninově řeči, in: B. Illek – J. Moravec (eds.), *Eseje o Leninově jazyce a stylu*, Praha 1974, s. 76–100 [1927].

České překlady

Stati: Melodika verše, in: J. M. Lotman (ed.), *Poetika — rytmus — verš*, Praha 1968, s. 14–18. Slovensky též: Stati: Teória „formálnej metódy“, *Literatúra a literárny život, Literatúra a spisovateľ, Ako je urobený Gogoľov Plášť*, in: M. Bakoš (ed.), *Teória literatúry*, Bratislava 1971, s. 19–53, 149–157, 158–178, 353–371.

/am – vs/