

Poezie
gramatiky a
gramatika
Poezie

1. GRAMATICKÝ PARALELISMUS

Na konci třicátých let mi redakční práce s českým překladem Puškinových děl názorně ukázala, jak verše, zdánlivě velmi blízké ruskému originálu, jeho obrazům i zvukovému ladění, často vyvolávají skličující dojem zásadní odlišnosti od originálu, a to proto, že překladatel nedokázal nebo z objektivních příčin nemohl reprodukovat gramatickou stavbu překládaného díla. Ukazovalo se stále zřetelněji, že v Puškinově poezii rozhodující význam morfologické a syntaktické výstavby se prostupuje a soupeří s uměleckou úlohou jazykových tropů, nezřídka ve verších převládá a stává se hlavním, dokonce jediným nositelem jejich skryté symboliky. Ve shodě s tím jsme v doslovu k českému svazku Puškinovy lyriky poznamenali, že „s ostrým zřetelem k významu souvisí i nápadná aktualizace gramatických protikladů, zejména slovesných a zájmených forem u Puškina. Kontrasty, shody a soumeznosti časů a čísel, slovesných vidů a rodů dostávají často přímo vedoucí úlohu v kompozici jednotlivých básní, vyzdvíženy protikladem gramatické kategorie nabývají účinku básnických obrazů, a mistrné střídání gramatických osob se stává prostředkem hutného dramatismu. Sotva se vyskytuje příklad dovednějšího básnického využití tvaroslovných možností!“¹

Zejména zkušenosti ze semináře, věnovaného *Měděnému jezdcí* a jeho překladům do jiných slovanských jazyků, nám dovolily charakterizovat důsledně dodržovaný protiklad nedokonavého a dokonavého vidu v této „Petrohradské povídce“ jako výraznou gramatickou projekci tragického konfliktu mezi neomezenou mocí, navždy přisouzenou „vládci poloviny světa“, a osudovou ohraničeností všech počínů neosobního Jevgenije, odváživšího se kletbou „*Užo tebe!*“ vymezit hranice budovatelů, schopné-

¹ R. Jakobson, *Na okraj lyrických básní Puškinových*, Vybrané spisy A. S. Puškina 1, Praha 1936, str. 263; SW 5.

mu konat zázraky.² Otázky vztahu mezi gramatikou a poezií nepochybně vyžadují systematického vyjasnění.

Srovnáme-li takové příklady jako *matka trápí dceru* a *kočka loví myš*, stejně jako Eduard Sapir „instinktivně, bez nejmenšího pokusu o vědomou analýzu cítíme, že obě výpovědi přesně odpovídají stejnému modelu: ve skutečnosti máme před sebou jednu a tutéž základní větu, rozdíl je jenom v materiálu. Jinými slovy, totožné relační pojmy jsou v obou případech vyjádřeny totožným způsobem.“³ Naopak můžeme změnit větu nebo její slova „v čistě relační, nemateriální rovině“, aniž bychom se dotkli „materiální výplně“. Změnám mohou být podrobeny syntaktické vztahy (srov. *matka trápí dceru* a *dcera trápí matku*) nebo jenom vztahy morfologické (*matka utrápila dcery* s modifikací času a vidu slovesa a čísla druhého jména).

Nehledě k hraničním, přechodným útvarům jazyk pečlivě rozlišuje materiální a relační pojmy; prvé z nich se vyjadřují v lexikální rovině řeči, druhé v rovině gramatické. Jazykověda převádí skutečně existující gramatické pojmy do svého „metajazyka“, aniž by tím zkoumanému jazykovému systému vnucovala libovolné nebo mimojazykové kategorie.

Rozdílu gramatických významů často nic neodpovídá v reálných jevech, o kterých se hovoří. Právě-li někdo, že *matka utrápila dceru*, a druhý zároveň tvrdí, že *dcera byla utrápena matkou*, nelze oba svědky obvinít, že si odporují, nehledě na protikladnost gramatických významů, spjatou s rozdílem pádů a slovesných rodů. Jeden a týž faktický stav zobrazují věty *lež* (nebo *lhaní*) *je hřích*, *lež je hříšná*, *lhaní je hříšné*, *lhat je hřích* (nebo *hříšné*), *lhat je hřešit* (nebo *zalhat je zhřešit*), *lháři* (nebo *prolhaní* nebo *lhouci*) *jsou hříšníci* (nebo *hříšní* nebo *hřeší*), *lhář* (atp.) *je hříšník* (atp.).

Rozlišná je jen forma podání. Soud v podstatě totožný může operovat buď pojmenováním jednajících osob, a to jak v množném čísle, tak v jednotném čísle s obecným významem (*lháři*, *hříšníci* nebo *lhář*, *hříšník*), nebo pojmenováním samých činností (*lhat*, *hřešit*), jež zase mohou být zobrazeny jako něco nezávislého, abstraktního (*lhaní*, *hřešení*) nebo zvěčnělého (*lež*, *hřích*), konečně mohou vystupovat v úloze vlastností, připisovaných subjektu (*hříšný* apod.). Slovní druhy a spolu s nimi i jiné gramatické kategorie odrážejí podle Sapira především naši schopnost vtěsnávat skutečnost do různotvárných formálních schémat.

Bentham první odhalil mnohotvárnost „jazykových fikcí“, ležících v základech gramatické stavby a nacházejících v jazyce široké a závazné vy-

² R. Jakobson, *Socha v symbolice Puškinově*, Slovo a slovesnost 3, 1937, str. 20 (SW 5; v této knize str. 575); týž, *The Kernel of Comparative Slavic Literature*, Harvard Slavic Studies 1, 1953, str. 15-18 (SW 6).

³ E. Sapir, *Language*, New York 1921, kap. V.

užití. Nelze je připisovat ani okolní skutečnosti, ani tvůrčí fantazii lingvistů, a Bentham správně tvrdí, že tyto fikce „jazyku a jen jemu vděčí za svou nepravděpodobnou a přece nevyhnutelnou existenci“.⁴

Nezbytná, závazná úloha, náležející v řeči gramatickým významům a vystupující jako jejich charakteristický specifický rys, byla v jazykovědě zevrubně popsána, zejména Boasem,⁵ Sapirem (l. c.) a Whorfem.⁶ I když diskuse o poznávací úloze a hodnotě gramatických významů a o stupni odporu vědeckého myšlení proti tlaku gramatických šablon ještě pořád zůstává otevřená, jedno je nepochybné: ze všech oblastí jazykové činnosti jmenovitě básnická tvorba příkládá „jazykovým fikcím“ největší významnost.

Když v závěru poémy *Chorošo* Majakovskij píše *i žizn' / choroša, // i žiž' / chorošo //*, je sotva na místě hledat jakoukoli poznávací úlohu rozdílu obou souřadných vět; avšak v básnické mytologii jazyková funkce substantivizované a už tím zpředmětněné činnosti se stupňuje v obraz procesu o sobě, života jako takového, činnosti metonymicky oddělené od činitele, „abstrakta na místě konkréta“, jak ve třináctém století vymezil takový druh metonymie Angličan Galfredus de Vino Salvo ve svém významném latinském traktátu o básnictví.⁷ Na rozdíl od první věty s jejím podstatným jménem a shodným adjektivem ženského rodu, věty snadno přístupné personifikaci, druhá z dvojice souřadných vět, s nedokonavým infinitivem a přísudkovou formou neosobního středního rodu, předkládá probíhající proces bez náznaku ohraničení nebo zvěčnění a s vtíravou možností předpokládat nebo vsunout „dativ činitele“.

Opakující se „gramatická figura“, kterou společně se „zvukovou figurou“ Gerard M. Hopkins, geniální novátor nejen v poezii, nýbrž i v poetice, zkoumal jako základní princip verše,⁸ se mimořádně názorně projevuje v těch básnických útvarech, kde gramatický paralelismus, spojující sousední verše v dvouverší a fakultativně ve skupiny většího rozsahu, je blízký metrické konstantě. Pro tyto paralelní řady plně platí uvedené Sapirovo vymezení: „Ve skutečnosti máme před sebou jednu a tutéž základní větu, rozdíl je jenom v materiálu.“

Mezi monografiemi, věnovanými literárním dokladům pravidelného paralelismu, např. otázce párových slovních spojení v staroindické poezii⁹, v čínském¹⁰ a biblickém verši,¹¹ se k lingvistické problematice nej-

⁴ C. K. Ogden, *Bentham's Theory of Fictions*, London 1939, str. 15.

⁵ R. Jakobson, *Boas' View of Grammatical Meaning*, *American Anthropologist* 61, 1959, str. 139–145 (SW 2).

⁶ B. L. Whorf, *Language, Thought, and Reality*, New York 1956.

⁷ E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris 1958, str. 195, 227.

⁸ G. M. Hopkins, *Journals and Papers*, London 1959, str. 84–85, 106–106, 267.

⁹ J. Gonda, *Stylistic Repetition in the Veda*, Amsterdam 1959.

více přiblížily práce W. Steinitze¹² a R. Austerlitz¹³ o ugrofinském folklóru, a také nejnovější Poppeova studie o paralelismu v mongolské poezii,¹⁴ těsně spjatá s přístupem Wolfganga Steinitze. Steinitzova kniha, plná nových výzkumů i závěrů, položila badatelům řadu nových principiálních otázek. Při analýze těch folklorních systémů, jež s větší nebo menší důsledností užívají paralelismu jako základního prostředku spojování veršů, zjišťujeme, jaké gramatické třídy a kategorie si mohou navzájem odpovídat v paralelních verších, a tedy jsou daným jazykovým kolektivem hodnoceny jako blízké nebo ekvivalentní. Studium básnických licencí v technice paralelismu, podobně jako rozbor pravidel přibližného rýmování, dává objektivní údaje o specifických strukturních vlastnostech daného jazyka (srov. např. Steinitzovy poznámky o časté konfrontaci allativu s illativem a préteritu s prezentem v karelských veršových dvojicích, a proti tomu o pádech a slovesných kategoriích, jež nelze v úplném paralelismu postavit do ekvivalentních pozic). Vzájemný vztah syntaktických, morfologických a lexikálních ekvivalencí a rozdílností, různé typy sémantických shod a soumezností, synonymických a antonymických konstrukcí a konečně i typy a funkce nepárových veršů – všechny tyto jevy vyžadují systematické pozornosti.

Mnohotvárný je sémantický podklad paralelismu a jeho role v kompozici uměleckého celku. Nejjednodušší příklad: v nekonečných cestovních a rybářských písních Laponců na Kole dvě blízké postavy konají stejnou činnost a slouží jako jakási nit pro automatické, nesýžetové navlékání takových samoučelných párových formulí:

Ja Katerina Vasilevna, ty Katerina Semenovna;
U menja košelek s den'gami, u tebjja košelek s den'gami;
U menja soroka uzorčataja, u tebjja soroka uzorčataja;
*U menja sarafan s chazami, u tebjja sarafan s chazami atd.*¹⁵

V ruské povídce a písni o Fomovi a Jeremovi oba nešťěstím stíhaní bratři fungují jako humoristická motivace pro řetězec párových vět pa-

¹⁰ Tschang Tscheng-ming, *Le parallélisme dans le vers du Chen King*, Paris 1937.

¹¹ L. Newman, W. Popper, *Studies in Biblical Paralelism*, Berkeley-L. A., 1918 a 1923.

¹² W. Steinitz, *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung*, *Folklore Fellows Communications* č. 115, Helsinki 1934; srov. R. Jakobson, *Aktuelle Aufgaben der Bylinenforschung*, Prager Presse 26. 4. 1936.

¹³ R. Austerlitz, *Ob-Ugric Metrics. The Metrical Structure of Ostyak and Vogul Folk poetry*, tamt. č. 174, 1958.

¹⁴ N. Poppe, *Der Parallelismus in der epischen Dichtung der Mongolen*, *Ural-Altische Jahrbücher* 30, 1958, str. 195–228.

¹⁵ N. Charuzin, *Russkije lopari*, Moskva 1890.

rodujících paralelismus typický pro ruskou lidovou poezii, obnažujících jeho pleonasmy a vytvářejících zdánlivě diferencující, ve skutečnosti však tautologickou charakteristiku dvou směšnohrdinských postav; využívají přitom konfrontací synonymických výrazů nebo paralelních odkazů k těsně příbuzným a podobným jevům:¹⁶

Jeremu v šejju, a Fomu v tolčki!
Jerema ušel, a Foma ubežal,
Jerema v ovin, a Foma pod ovin,
Jeremu syskali, a Fomu našli,
Jeremu bili, a Fome ne spustili,
Jerema ušel v bereznik, a Foma v dubnik.

Rozdíly mezi konfrontovanými počiny obou bratří postrádají smyslu, eliptická věta *Foma v dubnik* odpovídá plně větě *Jerema ušel v bereznik*, oba hrdinové stejně běželi do lesa, a jestliže jeden z nich dal přednost březovému háji a druhý doubravě, je to jen proto, že *Jerema* a *berěznik* jsou oba amfibrachy, a *Fomá* a *dubník* jamby. Přísudky jako *Jerema ne dokinul*, *Foma čerez perekinul* jsou zase v podstatě synonymní, neboť oba jsou odvozeny od společného jmenovatele „netrefil“. V termínech synonymického paralelismu se popisují nejen bratři, ale i všechno kolem nich: *Odna utočka belešen'ka* a *drugaja-to čto sneg*. A konečně tam, kde se synonymie ztrácí, zasahují paronymické rýmy: *Seli oni v sani, da pojechali sami*.

Ve velkolepé severoruské baladě *Vasilij a Sofie*¹⁷ se binární gramatický paralelismus stává pružinou dramatického dění. Chrámová scéna v zápletkce této sevřené byliny konfrontuje v rovině antitetického paralelismu modlitební zvolání všech příchozích *Gospodi bože!* s krvesmilným podřeknutím hrdinky *Vasil'juško, bratec moj!* Zásah zločinné matky otevírá řetěz dvojverší, jež spojují oba milence přísnou korespondencí mezi každým veršem o bratru a následujícím veršem o sestře: matka *na grivenku kupila zelena vina* (pro Vasilije), *na druguju kupila zel'ja ljutogo* (pro Sofii). Vazba bratrova a sestřina osudu je upevněna opakovaným chiasmem:

¹⁶ N. Aristov, *Povesť o Fome i Jereme*, *Drevnjaja i novaja Rossija* 4, 1876, str. 359–368; srov. přehled variant.

¹⁷ A. Sobolevskij, *Velikorusskije narodnyje pesni* 1, St. Peterburg 1895, č. 82–88 (srov. zde řadu variant); A. Astachova, *Byliny Severa* 2, Moskva – Leningrad 1951 (zde i přehled ostatních zápisů).

*„Ty Vasil'juško, pej da Sofeji ne davaj,
A Sofejuška, pej, Vasil'ju ne davaj.“
A Vasil'juško pil i Sofeji podnosil,
A Sofejuška pila i Vasil'ju podnesla.*

Velmi blízké obrazy v sudých verších se po vnější stránce přibližují stereotypním konstrukcím laponské pleonastické „slovní krajky“:

*Vasil'juško govorit, čto golovuška bolit,
a Sofeja govorit: retivo serdce ščemit.
Oni oba vdrug perestavilis'
i oba vdrug pereslavilis'.
Vasil'ja nesut na bujnych golovach,
A Sofeju nesut na belych rukach.
Vasil'ja choronili po pravu ruku,
A Sofeju choronili po levu ruku.*

V některých variantách byliny se opětovně objevuje chiasstická konstrukce: na hrobech vyrostly dva stromy, vrba (ženského rodu) na hrobě bratra, cypřiš (mužského rodu) na sestřině: téma spojení hrdinů a jejich osudů přechází na základě podobnosti a místní souvislosti na oba stromy:

*Na Vasil'ji vyrostala zolota verba,
Na Sofeji vyrostalo kyparis-drevo.
Oni vmesto veršočkami svivalis'
i vmesto listočkami slipalis'.*

V jiných variantách chiasmus chybí: mužský strom roste na bratrově, ženský na sestřině hrobě. Táž matka, jež *Sofeju izvela da Vasil'ja izvela*,

*Kiparično derevco ona povyrubila,
zolutuju verbu ona povyrvala.*

Závěrečné spojení párových vět tak metaforicky a metonymicky sekunduje motivu smrti milenců. Učené pokusy vést přesnou hranici mezi metaforikou a faktickou situací v poezii¹⁸ jsou sotva aplikovatelné na tuto baladu; a vůbec je velmi, velmi omezen okruh básnických děl a škol, pro něž taková hranice opravdu existuje.

V dialogu *O původu krásy* (1865), velmi cenném příspěvku k teorii básnictví, zjišťuje Hopkins (c. d., str. 106), že přes znalost kanonického

¹⁸ Viz např. Ch. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London 1958.

paralelismu biblického vzoru nejsme s to si uvědomit tu důležitou úlohu, kterou hraje paralelismus v naší básnické tvorbě: „Až bude poprvé ukázána, myslím, že se bude každý divit.“ Nehledě k ojedinělým průzkumným výpadům do oblasti poetické gramatiky,¹⁹ úloha „gramatické figury“ ve světové poezii všech dob posud zůstává pro literární vědce překvapením, ačkoli první pokyn byl dán Hopkinsem už bezmála před sto lety. V antických a středověkých pokusech o rozlišení mezi lexikálními tropy a gramatickými figurami, pravda, jsou narážky na otázku básnické gramatiky, ale i tyto nesmělé počátky byly později zapomenuty. A zatím slovesný paralelismus, konfrontující matku, jež trestá dceru, buď – na způsob isokolonu (pariosis) – s kočkou, jež loví myš, nebo se strojem, jenž pere prádlo, nebo – ve formě polyptotonu – s matkou, jež potrestala dcery, nadále ve zjemněných a náročných podobách ovládá verš.

Ve shodě s formulací navrženou v našich nedávných studiích o poetice v lingvistickém osvětlení,²⁰ činí poezie, promítajíc podobnost z osy výběru na osu kombinace, z ekvivalence princip výstavby syntagmatických celků. Symetrické opakování a kontrast gramatických významů se zde stávají uměleckými postupy.

V souvislosti s tímto referátem bylo podrobně analyzováno několik charakteristických a výrazných příkladů poezie rozličných epoch a národů: vynikající husitský chorál, složený na začátku dvacátých let patnáctého století, verše pozoruhodných anglických lyriků Ph. Sydneyho (16. stol.) a Andrew Marvella (17. stol.), dva klasické příklady Puškinovy lyriky z r. 1829, jedno z vrcholných děl slovanské poezie druhé poloviny 19. století – Norwidova *Przeszłość* (1865), poslední báseň největšího bulharského básníka Christo Boteva (1875), a z tvorby prvních desetiletí našeho věku Blokova báseň *Devuška pela v cerkovnom chore* (1906) a *Voz'mi na radost iz mojich ladonej* (1920) Osipa Mandelštama.²¹ Když nepředpojatý, citlivý, podrobný, celistvý popis odkrývá gramatickou strukturu jednotlivé básně, obraz výběru, rozložení a vzájemného vztahu různých morfologických tříd a syntaktických spojení může badatele překvapit nečekanými, výrazně symetrickými sestavami, úměrnými konstrukcemi, umělými seskupeními ekvivalentních forem a nápadnými

¹⁹ Srov. např. D. Davie, *Articulate Energy. An Inquiry into the Syntax of English Poetry*, London 1955; F. Berry, *Poet's Grammar*, London 1958; N. Pospelov, *Sintaksičeskij stroj stichotvornych proizvedenij Puškina*, Moskva 1960.

²⁰ R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, Style in Language, Cambridge 1960; v této knize str. 74.

²¹ Viz SW 3, rozbor chorálu *Ktož jsú boží bojovníci* a básně Blokovy (jakož i rozbor dalších básní, v době programatické studie o gramatice poezie ještě nenapsané) též v této knize. (Pozn. vyd.)

kontrasty. Charakteristická jsou i radikální omezení v repertoáru užitých gramatických kategorií: s vyloučením jedné stoupá básnická působivost druhých. Umělecká aktivita podobných příkladů je nepochybná, a kterýkoli citlivý čtenář, jak by řekl Sapir, instinktivně pocituje účinnost takových gramatických figur, „bez nejmenšího pokusu o vědomou analýzu“; básník se v tom s takovým čtenářem často shoduje. Obvyklý posluchač nebo přednášeč lidové poezie, založené na víceméně konstantním paralelismu, přiměřeně postihuje odchylky od této normy, ač je není s to analyzovat, právě tak jako srbští guslaři a jejich publikum zaznamenávají a často i odsuzují každou odchylku od sylabického schématu epických písní nebo od stabilní pozice tzv. cézury, aniž by mohli určit, kde je chyba.

Kontrasty v gramatickém skladu často odstiňují strofické členění básně, jako např. v chorálu *Ktož jsú boží bojovníci*, nebo samostatně člení dílo na kompoziční úseky; například Marvellovo poslání *To His Coy Mistress* se skládá ze tří gramaticky neshodných částí, z nichž každá se zase dále dělí na tři výrazné jednotky, a každá z takových jednotek – počáteční, ústřední a závěrečná – má v rámci celé básně své vlastní specifické gramatické rysy.

Mezi gramatickými kategoriemi, jichž je využito ke konfrontacím na základě shody nebo kontrastu, vystupují v poezii všechny druhy ohebných i neohebných částí řeči, čísla, rody, pády, časy, vidy, mody, slovesné rody, třídy abstraktních a konkrétních slov, záporky, určité a neosobní slovesné formy, určitá nebo neurčitá zájmena nebo členy a konečně různé syntaktické jednotky a konstrukce.

2. POEZIE BEZ OBRAZŮ

Veresajev vypráví, že se mu někdy zdálo, že „obraz je pouhá náhražka skutečné poezie.“²² Takzvaná „neobrazná poezie“ nebo „poezie myšlenky“ často užívá „gramatické figury“ namísto potlačených tropů. Jak husitský válečný chorál, tak Puškinova báseň *Ja vas ljubil...* jsou názornými příklady monopolu gramatických postupů, zatímco příkladem složité součinnosti obou živelů může být jmenovaná báseň Marvellova nebo Puškinovy stance *Čto v imeni tebe mojem*, jež jsou prostoupeny tropy a jež z tohoto hlediska kontrastují s verši *Ja vas ljubil*, ačkoli obě poslání byla napsána ve stejném roce a patrně byla obě věnována Karolině Sobaňské.²³ Metaforická rovina básně stojí často v protikladu k její rovině

²² V. Veresajev, *Zapisky dlja sebja*, Novyj mir 1960, č. 1.

²³ T. Cjajlovskaja, *Dnevnik A. A. Olenin*, Puškin... Issledovanija i materialy 11, Leningrad 1958, str. 289–292.

faktické, což bývá důsledkem přesně provedeného průvodního kontrastu gramatických struktur obou řad: právě na takovém kontrastu je vybudována Nordwidova *Przeszłość*.

Verše *Ja vas ljubil se* v literární vědě nejednou citovaly jako plastický příklad neobrazné poezie. Opravdu, v jejich lexiku není ani jeden živý tropus, a mrtvá lexikalizovaná metafora *ljubov' ugasla* přirozeně nepřipadá v úvahu. Osmiverší je zato prosyceno gramatickými figurami; ale právě této podstatné vlastnosti jeho faktury nebyla věnována náležitá pozornost.

*Ja vas ljubil: ljubov' ješče, byt' možet,
V duše mojej ugasla ne sovsem;
No pust' ona vas bolše ne trevožit;
Ja ne choču pečalit' vas ničem.
Ja vas ljubil bezmolvno, beznadežno,
To roboštju, to revnostju tomim;
Ja vas ljubil tak iskrečno, tak nežno,
Kak daj vam Bog ljubimoj byt' drugim.*

Báseň překvapuje už samým výběrem gramatických forem. Obsahuje 47 slov, v tom počtu jen 29 ohebných, a z nich 14, tj. skoro polovina, připadá na zájmena, 10 na slovesa, a jen zbylých pět na substantiva abstraktního, reflexivního charakteru. V celém díle není ani jedno přídavné jméno, zatímco počet příslovcí dosahuje deseti. Zájmena jsou zřetelně postavena proti ostatním flektivním slovním druhům, jako veskrze gramatická, čistě relační slova, zbavená vlastního lexikálního, předmětného významu. Všechny tři jednající osoby jsou v básni označeny výlučně zájmeny: *ja* in recto a *vy* a *drugoj* in obliquo. Báseň se skládá ze dvou čtyřverší se střídavým rýmem. Zájmeno první osoby, vždy zaujímající první slabiku verše, se vyskytuje celkem čtyřikrát, jednou na každé dvojverší: v prvním a posledním verši první sloky, v prvním a třetím verši sloky druhé. *Ja* tu vystupuje pouze v nominativu, jen ve funkci podmětu a zároveň jen ve spojení s akuzativním tvarem *vas*. Zájmeno *vy*, objevující se toliko ve čtvrtém a třetím pádě (tj. v tzv. zaměřených pádech), figuruje v celém textu šestkrát, jednou v každém verši kromě druhého verše obou slok, přičemž je vždy ve spojení s nějakým jiným zájmenem. Forma *vas*, přímý předmět, je vždy závislá (přímo nebo zprostředkovaně) na zájmeném podmětu. Tím je čtyřikrát *ja*, jednou anaforické *ona*, tj. *ljubov'* vycházející od první osoby; naproti tomu dativ *vam*, vystřídávající v závěrečném, syntakticky podřízeném verši přímý předmět *vas*, je spjat s novým zájmeným tvarem *drugim*, a tento periferní pád, „instrumentál původce děje“, v sousedství stejně periferního

dativního tvaru²⁴ uvádí do pointy závěrečné strofy třetího účastníka lyrického dramatu, protikladného nominativnímu *ja*, jímž začíná úvodní verš.

Šestkrát se obrací autor osmiveršového poslání k hrdince a třikrát se opakuje ústřední formule *ja vas ljubil*, napřed otvírá úvodní sloku a potom první i druhé dvojverší sloky závěrečné a vnáší do dvouslokového monologu potrojně členění 4 + 2 + 2. Trojdílná výstavba se uskutečňuje v každé ze tří částí jinak. První sloka rozvíjí téma predikátu: etymologická figura vsouvá namísto slovesa *ljubil* abstraktní jméno *ljubov'*, dávajíc mu zdání samostatné, nezávislé existence. Navzdory zaměření na minulý čas není nic v rozvoji lyrického tématu poslání předvedeno jako ukončené. Na tomto místě se Puškin, nepřekonatelný mistr dramatických kolizí mezi slovesnými vidy, vyhýbá nápadným tvarům dokonalého vidu, a jediná výjimka ¹*ljubov' ješče, byt' možet*, ²*v duše mojej ugasla ne sovsem* – vlastně potvrzuje pravidlo, neboť okolní pomocná slova – *ješče, byt' možet... ne sovsem* – likvidují fiktivní téma konce. Nic není ukončeno; bere-li se však v pochybnost dokonavý vid, na druhé straně se odmítá hned za odporovacím *no* i čas přítomný, a to jak sám o sobě (⁴*ja ne choču*), tak v sestavě opisného imperativu (³*no pust' ona vas bolše ne trevožit*). V básni vůbec nejsou kladné obraty s určitými tvary přítomného času.

Začátek druhé strofy po opakování ústřední formule rozvíjí téma podmětu. Jak příslovce závislé na slovesu, tak instrumentální formy u vedlejšího trpného přísudku, závislého na témž podmětu *ja*, rozšiřují i na minulost ty zjevně nebo latentně záporné termíny, jež v první sloce barvily přítomnost tóny bezmocného sebeodříkání.

Konečně po třetím opakování úvodní formule je závěrečný verš věnován jejímu předmětu: ⁷*Ja vas ljubil...* ⁸*Kak daj vam Bog ljubimoj byt' drugim* (se zájmeným polyptotonem *vas – vam*). Zde poprvé zazní plný kontrast mezi dvěma momenty dramatického rozvoje: oba navzájem se rýmující verše jsou shodné i syntakticky – každý z nich obsahuje spojení slovesného trpného rodu s instrumentálem, ⁶*revnostju tomim – ljubimoj byt' drugim*, ale autorovo uznání druhého protičeří předchozí mučivé žárlivosti (*revnostju*), přičemž neexistence členu v ruštině dovoluje neodpovědět na otázku, zda minulá žárlivost a nynější požehnání se vztahuje k různým osobám nebo k osobě jediné. Dvě rozkazovací konstrukce ³*No pust' ona vas bolše ne trevožit* a ⁸*Kak daj vam Bog ljubimoj byt' drugim* se navzájem doplňují. Poslání nicméně vědomě nechává otevřenou

²⁴ Srov. A. A. Šachmatov, *Sintaksis ruskogo jazyka*, Leningrad 1941, § 445; R. Jakobson, *Morfologičeskije nabljudenija nad slavjanskim sklonenijem*, American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists, The Hague 1958 (SW 2).

cestu pro dvě různé interpretace posledního verše. Lze ho chápat jako úpěnlivě prosebný závěr poslání, ale z druhé strany ustrnulé rčení „*daj vam Bog*“, podivně posunuté do věty vedlejší bez ohledu na imperativ,²⁵ můžeme interpretovat jako svého druhu „nereálný modus“, vyjadřující pocit, že bez nadpřirozené pomoci se asi hrdince sotva ještě někdy povede setkat se s takovou láskou. V druhém případě můžeme závěrečnou větu pokládat za příklad předpokládaného a přímo nevyjádřeného záporu²⁶ a zařadit ji mezi různorodé doklady záporu v této básni. Kromě několika záporných konstrukcí tvoří minulý čas slovesa *ljubit'* veškerý repertoár finitních forem v daném díle.

Mezi ohebnými slovy zde, opakují, převládají zájmena, zatímco podstatných jmen je málo, a všechna patří do spekulativní sféry, charakterizující – kromě vzývání Boha – psychický svět prvé osoby. Nejčastějším a na rozloze textu nejpravidelněji rozmístěným slovem je *vy*: jen ono vystupuje v akusativu i dativu, a pouze v nich. S ním je těsně sdruženo zájmeno *ja*, druhé co do frekvence výskytu, užívané jedině v úloze podmětu a na začátku verše. Část přísudků, spojujících se s těmito podměty, je rozvíta příslovci, a vedlejší, neosobní slovesné tvary jsou provázány předměty v instrumentálu: ⁴*pečalit' vas ničem*; ⁶*To robotšju, to revnostšju tomim*; ⁸*ljubimoj byt' drugim*. Adjektiva a vůbec na jménech závislé tvary ve stancích nejsou. Skoro úplně chybějí předložkové konstrukce. Významová úloha všech těchto přeskupení v repertoáru, početnosti, vzájemném vztahu a rozložení rozličných gramatických kategorií ruštiny je natolik výrazná, že sotva vyžaduje podrobných sémantických komentářů. Stačí přecházející překlad Juliana Tuwima – *Kochatem panią – i miłości mojej / Może się jeszcze resztki w duszy tlą*,²⁷ abychom se na vlastní oči přesvědčili, že i takový virtuózní mistr verše, jakmile jen opustil gramatické složení Puškinových stancí, nemohl nelikvidovat jejich uměleckou sílu.

3. GRAMATIKA A GEOMETRIE

Závazný charakter gramatických významů nutí básníka, aby s nimi počítal: básník buď usiluje o symetrii a přidržuje se těch prostých, opakujících se, přesných schémat, vybudovaných na principu binarity, nebo se od nich odvrací v úsilí o vytvoření „organického chaosu“. Říkáme-li, že básníkův rýmový princip je buď gramatický nebo antigramatický, nikdy však agramatický, pak tuto tezi lze rozšířit i na obecný básníkův přístup ke gramatice. Zde se objevuje hluboká analogie mezi úlohou gra-

²⁵ A. Slonimskij, *Masterstvo Puškina*, Moskva 1959, str. 119.

²⁶ O. Jespersen, *The Philosophy of Grammar*, London – New York 1924, kap. 24.

²⁷ J. Tuwim, *Z rosyjskiego*, Varšava 1954.

matiky v poezii a malířskou kompozicí, založenou na zjevném nebo skrytém geometrickém uspořádání nebo na odporu proti geometričnosti. Jestliže v principech geometrie (spíše topologické než metrické) se skrývá „krásná nezbytnost“ pro malířství a ostatní výtvarná umění, jak přesvědčivě vyložili teoretici těchto oborů, pak obdobnou „závažnost“ pro činnost jazykovou nacházejí lingvisté v gramatických významech.

Srovnání obou sfér si dobývá místa v pokusu o syntézu, který napsal r. 1941, nedlouho před svou smrtí, pronikavý jazykovědec B. L. Whorf: když Whorf postavil abstraktní „schémata větné struktury“ proti individuálním větám a slovníku jako „poněkud rudimentárním a nesamostatným složkám“ jazykového ústrojí, formuluje myšlenku „geometrie formálních principů, které jsou základem každého jazyka“.²⁸ Podobné srovnání, ale v rozvinutější a důraznější podobě, prezentoval před deseti lety Stalin ve svých poznámkách o abstraktním charakteru gramatiky: „Charakteristickým rysem gramatiky je, že podává pravidla o ohýbání slov, přičemž nemá na zřeteli konkrétní slova, nýbrž slova vůbec bez jakékoli konkrétnosti; gramatika podává pravidla o tvoření vět, přičemž nemá na zřeteli nějaké konkrétní věty, řekněme konkrétní podmět, konkrétní přísudek apod., ale vůbec každou větu, bez ohledu na konkrétní formu té či oné věty. To znamená, že gramatika abstrahuje od jednotlivého a konkrétního jak ve slovech, tak ve větách, bere to všeobecné, co je základem ohýbání slov a spojování slov do vět, a vyvozuje z toho gramatická pravidla, gramatické zákony... V tom ohledu gramatika připomíná geometrii, která podává svoje zákony, abstrahující od konkrétních předmětů, zkoumajíc předměty jako tělesa zbavená konkrétnosti a určujíc vztahy mezi nimi ne jako konkrétní vztahy nějakých konkrétních předmětů, ale jako vztahy těles vůbec, zbavené veškeré konkrétnosti.“²⁹ Abstrahující práce lidského myšlení, která je podle obou citovaných autorů základem geometrie i gramatiky, otiskuje prosté geometrické formy na malířský svět individuálních předmětů i na konkrétní lexikální „materiál“ slovesného umění.

Podstatná úloha, kterou v gramatické faktuře poezie hrají různé druhy zájmen, je podmíněna právě veskrze gramatickým, relačním charakterem, odlišujícím zájmena od všech ostatních autonomních slov. Vztah zájmen k nezájmenným slovům byl nejednou srovnáván se vztahem geometrických těles k tělesům fyzikálním.³⁰

Společně s obecně užívanými postupy objevují se v gramatické faktuře poezie diferenční rysy, typické pro slovesnost daného národa nebo pro

²⁸ B. L. Whorf, c. d. str. 257.

²⁹ J. Stalin, *Marksizm i voprosy jazykoznanija*, Moskva 1950.

³⁰ V. V. Vinogradov, *Russkij jazyk*, Leningrad 1947, str. 323; A. Zareckij, *O mestoimenii*, *Russkij jazyk v škole* 1940, č. 6, str. 17.

vymezené období, pro určitý literární směr, pro individuálního básníka nebo konečně pro jednotlivé dílo. Tak například vytříbená gramatická kompozice agitačního válečného chorálu husitské revoluce, jemuž je cizí dekorativní ornamentálnost, je lehko přístupná interpretaci na obecném pozadí gotické epochy. Označme si každou strofu římskou číslicí, každý člen strofy číslicí arabskou. Píseň skládající se ze tří trojčlenných strof ($I^1 + I^2 + I^3 + II^1 + II^2 + II^3 + III^1 + III^2 + III^3$) je ve své gramatické stavbě charakterizována složitým systémem symetrických korespondencí, které si pro tu příležitost můžeme označit jako tři řady vertikálních korespondencí ($I^1 - I^2 - I^3$), tři řady horizontálních korespondencí ($I^1 - II^1 - III^1$ atd.), dále dvě diagonály, a to sestupná ($I^1 - II^2 - III^3$) a vzestupná ($I^3 - II^2 - III^1$), a konečně dva vzestupné oblouky ($I^2 - II^1 - III^2$ a $I^3 - II^2 - III^3$).³¹ Tytéž charakteristické vlastnosti – geometrickou úměrnost, stupňovité členění, hru korespondencí a kontrastů – nacházejí badatelé (zejména P. Kropáček) v českém malířství husitského období.³² A konečně všechny kompoziční principy, plně vyjádřené v gramatické organizaci tohoto chorálu, jsou hluboce zakořeněny v historickém vývoji veškerého gotického umění a scholastického myšlení, virtuózně konfrontovaných v práci Erwina Panofského.³³

Českým příkladem se dostáváme k poutavé otázce po obdobích mezi funkcemi geometrie ve výtvarných uměních a gramatiky v tvorbě básnické. Zároveň s fenomenologickým problémem vnitřní příbuznosti obou těchto faktorů se zde rýsuje úkol konkrétního historického bádání o konvergentním vývoji a vzájemném ovlivňování slovesného a výtvarného umění; dále pak analýzy básnické gramatiky nově osvětlují problematiku uměleckých škol a tradic. Zejména si musí badatel položit otázku: jak básnické dílo využívá pro nové cíle tradičního inventáře uměleckých prostředků, jak ho přehodnocuje ve světle změněných úkolů? Jak polní chorál husitské revoluce převzal z bohatého fondu gotických uměleckých forem oba typy gramatického paralelismu – Hopkinsovými slovy³⁴ „srovnání na základě shody“ a „srovnání na základě neshody“ – a jak umělé spojení obou gramatických postupů dalo básníkovi možnost směle realizovat harmonicky plynulý, přesvědčivý přechod od vstupní duchovní písně přes výbojnou argumentaci druhé, didaktické strofy k válečným příkazům a bojovým výkřikům závěrečné části chorálu?

³¹ Podrobněji viz ve studii *Ktož jsú boží bojovníci* v této knize. (Pozn. vyd.)

³² P. Kropáček, *Malířství doby husitské*, Praha 1946.

³³ E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York 1957.

³⁴ Hopkins, c. d. str. 106.

4. GRAMATICKÁ OSOBITOST

V gramatické rovině musí být položena naléhavá literárněvědná otázka po individuálnosti a srovnávací charakteristice básní, básníků a básnických škol. Přes všechny obecné rysy gramatického uspořádání Puškinovy poezie je každá jeho báseň individuální a neopakovatelná co do uměleckého výběru a využití gramatického materiálu, a například sloky *Čto v imeni tebe mojem*, časově a situačně blízké osmiverší *Ja vas ljubil*, zároveň vykazují nemálo specifických rysů. Pokusíme se na nemnohých příkladech ukázat, v čem se projevuje toto vyjadřování, od básně k básni proměnlivé, a na druhé straně konfrontovat Puškinovy sloky do památníku, neoddělitelně spjaté s básnickým hledačstvím domácího i západního romantismu, s rodově vzdáleným gotickým kánonem, jenž se rýsuje v chorálu Žižkových spolubojovníků.

¹ *Čto v imeni tebe mojem?*

² *Ono umret, kak šum pečal'nyj*

³ *Volny, plesnuvšej v bereg dal'nyj,*

⁴ *Kak zvuk nočnoj v lesu gluchom.*

⁵ *Ono na pamjatnom listke*

⁶ *Ostavit mertvyj sled, podobnyj*

⁷ *Uzoru nadpisi nadgrobněj*

⁸ *Na neponjatnom jazyke.*

⁹ *Čto v nem? zabytoje davno*

¹⁰ *V volnen'jach novych i mjatežnych,*

¹¹ *Tvojeje duše ne dast ono*

¹² *Vospominanij čistych, nežnych.*

¹³ *No v den' pečali, v tišine,*

¹⁴ *Proiznesi jeho toskuja,*

¹⁵ *Skaži: jest pamjať obo mne,*

¹⁶ *Jest' v mire serdce, gde živu ja.*

Na rozdíl od předchozí Puškinovy básně zde zájmena, jichž je celkem 12, co do početnosti ustupují jak podstatným (20), tak přídavným jménům (13), ale i tak nadále hrají základní úlohu. Zaujímají tři ze čtyř samostatných slov prvního verše: *Čto v imeni tebe mojem?* V autorské řeči všechny podměty hlavních vět jsou čistě gramatické, realizované zájmeny: ¹*Čto*, ²*Ono*, ⁵*Ono*, ⁹*Čto*. Avšak místo osobních zájmen výše rozebírané básně zde převládají tvary tázačí a anaforické, zatímco osobní i přivlast-

ňovací zájmeno druhé osoby v první a třetí sloce se objevuje jen v dativu, zůstávají pouze adresátem a nikoli přímým tématem posláni (¹*tebe*, ¹¹*Tvoje duše*), a jen ve sloce poslední kategorie druhé osoby vystupuje ve slovesech, jmenovitě ve dvojici rozkazovacích tvarů: ¹⁴*Proiznesi*, ¹⁵*Skaži*.

Obě básně začínají i končí zájmeny, ale v protikladu k osmiverší *Ja vas ljubil* mluvčí tohoto posláni není označen ani osobními zájmeny ani slovesy první osoby, nýbrž pouze zájmenem přivlastňovacím, závislým však jedině na autorově jménu, a i to jen za tím účelem, aby byl dán v pochybnost jakýkoli smysl tohoto jména pro adresáta veršů: ¹*Čto v imeni tebe mojem?* Pravda, zájmeno první osoby se objevuje v předposledním verši, nejprve v nepřímé, zprostředkované formě ¹⁵*jest pamjať obe mne*, a konečně v poslední, hyperkataletické slabice závěrečného verše poprvé neočekávaně vystupuje najevo jako podmět v první osobě s odpovídajícím slovesným přísudkem, a to v ostrém kontrastu s předchozími neživotnými a neurčitými subjekty (*čto* a *ono*): ¹⁶*Jest v mire serdce, gde živu ja*; naopak *Ja vas ljubil* zájmenem *Ja* začíná. Avšak ani toto konečné sebepotvrzení naprosto nenáleží autorovi, ale je autorem vloženo do úst adresátových: závěrečné *ja* je napovězeno hrdince posláni, zatímco autor se až do konce realizuje v bezvýrazných termínech buď metonymických (¹*v imeni*), buď synekdochických (¹⁶*jest v mire serdce*), nebo v opakovaných anaforických odkazech k opuštěné metonymii (⁵, ¹¹*ono*) a v druhotných metonymických odlescích (ne jméno samé, leč jeho ⁶*mertvyj sled* ⁵*na pamjatnom listke*) nebo konečně v metaforických replikách metonymických obrazů, rozvinutých do složitých příměrů (²*kak...* ⁴*Kak...* ⁶*podobnyj...*) Nadbytkem tropů se toto posláni podstatně odlišuje, znova to zdůrazňují, od veršů *Ja vas ljubil*. Jestliže tam gramatické figury samy nesou všechno zatížení, pak zde jsou umělecké úlohy rovnoměrně rozloženy mezi poetickou gramatikou a lexikou.

Princip proporcionálního řezu, s takovou neúchylnou důsledností provedený v husitském chorálu, zřetelně vystupuje i tady, jenže v daleko složitější a rafinovanější podobě. Text se člení na dvě osmiverší, každé s touž vstupní otázkou, naznačující reakci na žádost o podpis do památku (¹*Čto v imeni tebe mojem?* – ⁹*Čto v nem?*) a s odpovědí na ni. Druhá dvojice strof přechází od obkročného rýmu prvních dvou čtyřverší k rýmům střídavým, vyvolávajíc tak neobvyklou srážku dvou různorýmových mužských veršů (...⁸*jazyke* a ...⁹*davno*). Z metaforického plánu prvních dvou slok přenáší obě poslední vývoj lyrického tématu do roviny doslovných, přímých významů, a obdobně záporná konstrukce – ¹¹*ne dast ono* ¹²*Vospominanij* – vystřídává kladná spojení metaforického typu. Je zajímavé, že počáteční sloce, srovnávající básníkovu jméno s hynoucím šumotem vlny, odpovídá ve sloce třetí sourodá, ale otřelá slovní-

ková metafora *volnenij novych i mjatežnych*, jimž je, jak se zdá, souzeno pohlit znesmyslněné jméno.

Zároveň však je celá báseň podrobena jinému rozčlenění, a to zase dichotomickému: závěrečná sloka je veškerým svým gramatickým složením výrazně protikladná ostatním třem. Proti oznamovacímu způsobu smutečních perfektivních sloves neminulého (co do významu budoucího) času, vládnoucích nad prvními třemi slokami – ²*umret*, ⁶*Ostavit mertvyj sled*, ¹¹*ne dast...* *vospominanij* – staví sloka závěrečná imperativ dvou zase perfektivních sloves dicendi (¹⁴*Proiznesi*, ¹⁵*Skaži*), uvozujících přímou řeč, a tato řeč ruší všechny zdánlivé ztráty konečným ztvrzením trvajících života, kladouc proti dozrělé autorské tirádě slovesný nedokonavý tvar, první v celé básni. Obdobně se mění veškerý lexikon: na předchozí termíny *umret*, *mertvyj*, *nadgrobnyj* má hrdinka odpovědět *Jest v mire serdce, gde živu ja* s narázkou na tradiční paronomazii *neumirajuščij mir*. Čtvrtá sloka odporuje prvním třem: mé jméno je pro tebe mrtvo, ať ti však jednou vyvstane jako živý znak mé neproměnné vzpomínky na tebe. V souhlasu s pozdější formulací: „*I šleš' otvet; Tebe ž net otzyva...*“ (1831).

O téměř jmeně první slova věstila ²*ono umret, kak šum pečal'nyj...*, ⁴*Kak zvuk nočnoj*, a právě k těmto obrazům se vrací sloka poslední. Ne v noci, kdy zvuk zachází ⁴*v lesu gluchom* podle lexikalizované metafor, kterou Puškin obnovil, ale ¹³*v den' pečali*, a nikoli do šumění vlny, nýbrž ¹³*v tišine* má zaznít zapomenuté jméno. Symbolickou platnost nemá jen záměna noci dnem a šumění tichem, ale i gramatický posun v poslední sloce. Ne nadarmo místo adjektiv první sloky *pečal'nyj* a *nočnoj* fungují v poslední sloce substantiva ¹³*v den' pečali*, *v tišine*. Na rozdíl od hojnosti přídavných jmen a participií, charakteristické pro první tři sloky (po pěti v každé), čtvrtá sloka tyto slovní druhy nemá; v tom se podobá veršům *Ja vas ljubil*, kde z druhé strany je s dostatek příslovcí, jež skoro úplně chybějí v básni, kterou se zabýváme teď. Závěrečné čtyřverší se odtrhuje od dekorativního, barvitého slohu prvních tří slok, dokonale cizího textu *Ja vas ljubil*.

Poslední sloka, antiteze posláni, uvedená odporovacím *no*, jedinou souřadící spojkou na rozloze celé básně, se tedy podstatně odlišuje svou gramatickou výstavbou: opakovaným imperativem protikladným neproměnnému oznamovacímu způsobu prvních tří čtyřverší, přechodníkem, kontrastujícím s předchozími přivlastňovacími participii; na rozdíl od předcházejícího textu přináší cizí přímou řeč, dvojnásobně predikativní *jest*, první osobu v podmětu a přísudku, plnou vedlejší větu a konečně nedokonavý vid slovesa po dlouhém sledu tvarů perfektivních.

Přes kvantitativní nesouměřitelnost první, indikativní, a druhé, imperativní části (dvanáct veršů proti čtyřem), obě stejně zahrnují tři stupně

nižšího členění, tj. členění na parataktické dvojice nezávislých syntaktických skupin. První, třísloková část zaujímá dvě syntakticky paralelní konstrukce obsahující otázku a odpověď, a to znovu o nestejném rozsahu (osm úvodních veršů proti čtyřem řádkům třetí sloky). Obdobně i druhá část básně, její závěrečná sloka, obsahuje dvě paralelní, tematicky velmi blízké věty. Obě konstrukce otázka – odpověď v první části se skládají ze stejné tázací věty a odpovědi s jedním a týmž anaforickým podmětem. Tomuto druhotnému členění první části odpovídá v části následující binární charakter druhé imperativní věty, obsahující přímou řeč a tedy rozčleněnou na uvozovací formulí (*skaži*) a samotný citát (*jest...*). A konečně první odpověď se rozpadá na dvě paralelní věty metaforické povahy a s velmi blízkou tematikou, obě s přesahem uprostřed sloky (*I Ono umret, kak šum pečal'nyj / Volny...*, *II Ono... Ostavit mertvyj sled podobnyj / Uzoru...*). Taková je i poslední ze tří soustředných parataktických forem v první části básně, čemuž v části druhé odpovídá rozčlenění přímé řeči na paralelní, tematicky shodné věty (*Jest' pamjať..., Jest'... serdce*).

Obsahuje-li poslední sloka tolik nezávislých parataktických dvojic, kolik všechna tři předchozí čtyřverší dohromady, pak naopak ze šesti závislých skupin (z tří spojkových příslovečných vět a tří „atributivně predikativních určení“, jak je nazývá Šachmatov,³⁵ tři náleží první, nejmetaforičtější sloce (...*kak...* / *plesnuvšej...*, / *kak...*), a na zbývající tři čtyřverší připadá po jednom případě hypotaxe (II..., *podobnyj...*; III *Zabytoje...*; IV..., *gde...*).

Jako výsledek všech těchto odlišení ostře vystupuje mnohostranný kontrast mezi první a poslední slokou, tj. zápletkou a řešením lyrického tématu, a to při současném blízkém společenství obou. Jak kontrast, tak společenství nacházejí výraz i ve zvukové faktuře. Mezi přízvučnými samohláskami v iktové pozici v první sloce převládají temné (labializované), jejich počet se snižuje v dalších slokách a ve čtvrté sloce dosahuje minima (I : 8; II : 5; III : 4; IV : 3). Zároveň však maximální počet přízvučných difúzních (úzkých) samohlásek (*u* a *i*) připadá na obě krajní sloky, první (6) a čtvrtou (5), což je staví do protikladu k oběma vnitřním slokám (II : 0; III : 2).

Proberme stručně průběh tématu od zápletky k řešení, zřetelně se projevující v traktování gramatických kategorií, zvláště pádů. Jak lze pochopit z úvodních strof, básník byl požádán, aby se zapsal do památníku. Vnitřní dialog, střídající otázky a odpovědi, je reakcí na tuto předpokládanou žádost.

Jméno vyzní beze stopy, *umret*, ve shodě s nepřechodnou konstrukcí první sloky, kde jenom v metaforickém obrazu *volny, plesnuvšej v bereg dal'nyj* předložkový akuzativ naznačuje hledání nějakého předmětu. Druhá sloka, zaměnivši jméno jeho písemným zobrazením, uvádí přechodnou formu *Ostavit sled*, ale epiteton *mertvyj* při přímém předmětu nás vrací k tématu bezcílnosti, rozvedenému v první sloce. Vztahovým dativem srovnání se otevírá metaforická rovina druhé sloky (*podobnyj Uzoru*), a připravuje se objevení dativu v jeho základní úloze: třetí sloka přináší podstatné jméno v dativu zacílení (*Tvoje duše*), znovu však kontext, tentokrát záporné *ne dast*, likviduje cíl.

Hlásková sestava poslední sloky navazuje na difúzní samohlásky první strofy, a tematika čtvrté sloky se vrací od nápisu k znějícímu jménu první sloky. Tichnoucím hlasem jména začíná příběh, jeho zněním *v tišine* končí. V souhlase s tím se v zvukovém profilu básně ozývají zastřené, difúzní hlásky obou krajních slok. Řešení však podstatně mění úlohu jména. Na nevyslovenou, ale z kontextu zřetelnou žádost o podpis do památníku odpovídá básník majitelce památníku výzvou: *Proiznesi jeho toskuja*. Nominativ *ono* odkazující k jménu v každé z prvních tří slok (I², II¹, III³) je nahrazen akusativem téhož anaforického zájmena (IV²) u druhé osoby imperativu, zaměřeného k hrdince, jež se tak z nečinné adresátky *tebe* mění podle autorova chtění v osobu jednající nebo přesněji k jednání vyzývanou.

V odpověď na trojnásobné *ono* prvních tří slok a na hláskovou variaci v okolí tohoto zájmena ve třetí sloce – čtveré spojení *n s o* s následujícím nebo předcházejícím *v* –, čtvrtá sloka, likvidující tento podmět, kalamburicky začíná týmž spojením:

Čto v něm? *zabytoje davno*
V volnen'jach novych i mjatežnych,
Tvoje duše ne dast ono
Vospominanij čistych, nežnych.
No v den' pečali, v tišine...

Jméno, na rozloze prvních tří slok uvedené zcela odtrženě od necitelného okolí, je vloženo do úst hrdinky spolu s výrokem, jenž sice jen emblematicky, ale přece obsahuje poprvé odkaz k nositeli jména: *Jest' v mire serdce...* Je zajímavé, že autorské já není v básni pojmenováno, a když poslední řádky poslední sloky konečně užívají zájmena první osoby, zařazují je do přímé řeči, napovídáné hrdince autorskými imperativy, do řeči, kde *ja* označuje nikoli autora, ale hrdinku. Proti ztrátě vzpomínky na mne-autora zde stojí v antonymickém rámci nezrušitelná vzpomínka na mne – zapomínající držitelku památníku lístku.

Její sebezpotvrzení pomocí apelace na autorovo jméno, právě autorem jí nařizované, je připraveno touž hrou s obměnami a posuny pádových významů, již bylo užíváno tak intenzivně v celé této básni. Na její čestné předložkové konstrukce je vhodné aplikovat Benthamovy³⁶ citlivé poznámky o těsném styku a vzájemném prostupování dvou jazykových sfér, materiální a abstraktní; to se projevuje například v kolísání takových předložek jako *v* mezi vlastním, materiálním, lokalizujícím významem z jedné strany a nehmotným, abstraktním významem na straně druhé. Právě konflikt mezi oběma funkcemi spojení místního pádu s předložkou *v* a *na* v každé z prvních tří slok traktuje Puškin v záměrně vyostřené podobě. V prvé sloce jsou gramatickým rýmem spojeny verše *Čto v imeni tebe mojem?* a *Kak zvuk nočnoj v lesu gluchom*. Téže předložce přísluší abstraktní význam v prvním z těchto veršů, konkrétně lokalizující v druhém. Předložka *na*, v protikladu k „vnitřnímu“ *v* označující – v korespondenci s přechodem od znějícího jména k jeho písemné podobě – umístění „zevně“, opět vystupuje ve dvou paralelních gramaticky rýmovaných verších druhé sloky, a to poprvé v lokalizujícím významu (*na pamjatnom listke*), podruhé v úloze abstraktivní (*na neponjatnom jazыke*), přičemž sémantickému protikladu obou zřymovaných veršů se dostává kalamburního zdůraznění: *ono na pamjatnom – na neponjatnom*. Ve třetí sloce konfrontace dvou vazeb s předložkou *v* v obecném schématu napodobuje sloku první, ale eliptické opakování otázky *Čto v nem?* otvírá možnost dvojí interpretace – abstraktní (Co pro tebe znamená?) a skutečně lokalizační (Co v sobě obsahuje?). Obdobně s tímto posunem má čtvrtá sloka sklon k vlastnímu významu téže předložky (*v tišine; jest' v mire*). Na otázku úvodního verše *Čto v imeni tebe mojem* má hrdinka poslati repliku, napověděnou samým autorem, a trojnásobně udělující předložce její prvotní materiální význam: *ve* jménu, vepsaném pro ni a od ní v odpověď proneseném, je obsaženo svědectví, že *v* světě je člověk, *v* jehož srdci ona nadále žije. S přechodem od nočního *ono umret* k dennímu *živu* koresponduje postupná záměna temných samohlásek jasnými.

Je zajímavé, že jak Puškinovy sloky, tak husitský chorál stejně končí dvojím imperativem, napovídajícím druhé osobě dvojitou repliku, syntetickou odpověď na počáteční tázací *Čto* Puškinova poslati i na relativní tázací *Ktož*, jímž začíná česká píseň.

*A s tiem vesele křikněte
řkúc: „Na ně, hr na ně!“
braň svú rukama chutnajte,
„Bóh pán náš!“ křikněte!*

³⁶ C. K. Ogden, c. d. str. 62.

Avšak právě na pozadí tohoto společenství se zvlášť názorně projevují rozdíly v základech básnické gramatiky, jmenovitě Puškinovy plynulé přechody mezi sousedními gramatickými kategoriemi, např. různými pády nebo různými kombinatorickými významy týchž pádů, slovem nepřetržitá výměna perspektiv, která naprosto neruší problém gramatického paralelismu, ale klade ho v nové, dynamické dimenzi.