

TEZE

1929/1970 Pražský lingvistický kroužek. Teze předložené 1. sjezdu slovanských filologů v Praze 1929 in J. Vachek (ed.), *U základů pražské jazykovědné školy* (Praha: Odeon 1970), str. 35–65

TRABANT, Jürgen

1970 *Zur Semiologie des literarischen Kunstwerks. Glossematik und Literaturtheorie* (München: Fink)

TRUBECKOJ, Nikolaj S.

1939 *Grundzüge der Phonologie, Travaux du CLP 7, 1939*

TYŇANOV, Jurij

1924/1988 „Problém básnického jazyka“ in J. T., *Literární fakt* (Praha: Odeon 1988), str. 425–534

ULDALL, Hans J.

1938/1944 „Speech and Writing“, *Acta Linguistica 4, 1944*, str. 11–16

VACHEK, Josef

1939/1976 „Zum Problem der geschriebenen Sprache“ in J. V., *Selected Writings in English and General Linguistics* (Praha: Academia 1976), str. 112–120

1942 „Psaný jazyk a pravopis“ in *Čtení o jazyce a poezii* (Praha: Družstevní práce), str. 231–306

1973 *Written Language* (The Hague: Mouton)

VOLEK, Jaroslav

1968 „Artefakt a umělecké dílo“ in J. V., *Základy obecné teorie umění* (Praha: SPN), str. 105–122

VYGOTSKIJ, Lev S.

1956/1970 *Myšlení a řeč* (Praha: SPN 1970)

ZICH, Otakar

1918/1937 *O typech básnických* (Praha: Orbis 1937)

Verš a poezie

1/

Vypovídá-li jazykový úzus o příslušné složce kulturního povědomí, musí být pro nás závažné, že próza má v řadě jazyků dvě antonyma: jednak poezie, jednak verš.

Význam prvního z nich bychom asi právem označili za širší, ale v určitém směru to musíme omezit: drama, i když psáno veršem, se proto nestává poezií (a neveršované se nestává prózou); z toho vyplývá, že v současném pojmovém rozvržení umělecké slovesnosti na nejvyšším stupni působí dva relativně nezávislé, ale hierarchizované příznaky (taxony), tj. „řeč určená k inscenaci“ (dohodněme se na této zkratce, o vystižení řeči dramatu nám nejde) a „verš“. Teprve po uplatnění prvního příznaku se sféra vyznačená jeho nepřítomností podle druhého příznaku člení (samozřejmě s opravami, ale o tom za okamžik) na poezii a prózu.

	+ řeč k inscenaci	- řeč k inscenaci
	D	
+ verš	R	POEZIE
	A	
- verš	M	PRÓZA
	A	

Řeč ovšem nemůže být jiná než veršovaná nebo neveršovaná. Ale tento protiklad pro podstatu a členění dramatu zřejmě nemá tu závažnost, jakou má pro ostatní odvětví slovesnosti. Ve shodě se svým žánrovým repertoárem a zejména se svým vývojem (dnes se veršovaná dramata píšou spíše výjimečně) orientuje se drama

buď na poezii, nebo na prózu. V dalších úvahách je ponecháme stranou.

Navazujeme znovu na počáteční větu našeho textu. Uvedení úzus (a v jeho stopách i naše tabulka) staví coby paralelní antonyma prózy do paradigmatické souvislosti poezii a verš (veršovaná řeč). Přidružené významy těchto dvou skorosynonym jsou však značně rozdílné. Verš je v podstatě technický termín, poukazující k empiricky rozeznatelným vlastnostem textu, ke kulturně specifickému repertoáru možných tvarů, přístupnému historické analýze, a k souboru postojů, jaké zaujímají k textům účastníci literární komunikace. Značné potíže s přechodnými útvary (volný verš) to nevyvracejí, nýbrž potvrzují, neboť také jejich problematika se smysluplně řeší na této empirické rovině.

Poezie naopak bují nekontrolovatelnými druhotnými významy, sahajícími daleko mimo sféru umění slova, pro jehož specifikaci toto pojmenování prvotně vzniklo. Není ovšem obtížné odříznout pro naše účely nejen metonymie hovořící o poetické chaloupce či čísi poetické povaze, ale i případy, kdy se tato mimoliterární označení vrací zpět do svého původního prostředí a za poetickou je označena hrdinka Oněgina. Komplikovanější je užívání obdobných metonymií v rámci samotného metajazyka slovesnosti, přičemž poezie nebo adjektivum *poetický* může označovat jednou vysokou hodnotu nebo druh vysokého stylu literárních výtvorů, jindy jejich lyrické ladění. Expanzivnost slova poezie nemusí být jen podkladem mimovalných ekvivokací. Když R. Jakobson (1960/1995) původní *estetickou funkci* (pojem, jehož sám použil ještě před jeho rozvinutím v pražské škole) přezval na *poetickou*, chtěl dojista zaměřeni na sám výraz (sdělení), které tuto funkci nadále definovalo, interpretovat úže, aby se hodilo především na poezii; svědčí o tom jeho teze o projekci ekvivalence z paradigmatické osy na osu syntagmatickou, která se dá uplatnit pouze na veršovanou řeč. Postavení prózy v rámci umělecké slovesnosti bylo tím zproblematizováno.

Pozornosti si zaslouží případy, kdy za *poetická* (básnická) jsou označena neveršovaná díla intenzivně využívající určitých postupů, jež jsou podle obecného mínění zvlášť charakteristické pro poezii veršovanou. „Básnická próza“ se ovšem nestává poezií proto, že se v ní aktivizuje obrazné pojmenování nebo symetricky propracovává větná stavba. Je to právě próza jistého stylo-

vého zaměření. Tak aspoň o stavu literárního povědomí vypovídá fakt, že nepřítomnost těchto postupů v poezii nás nevede k nějakému vyčlenění kategorie „prozaické poezie“ (prozaizace je jev jiného řádu). Puškinova báseň *Ja vas ljubil bez jediného živého tropu* je dobře a neproblematicky poezií. Z toho vyplývá, že jediným prostředkem kvalitativně odlišujícím poezii a prózu je přítomnost /nepřítomnost veršového rytmu. Ostatní postupy a rysy (obraznost, emocionalita...) jsou v poezii i próze (veršované a neveršované řeči) fakultativní a v rámci evropské kultury míra jejich výskytu nerozhoduje o tom, kam si slovesný výtvor zařadíme; lze pouze popisně konstatovat, že určitý postup má větší nebo menší tendenci vystupovat spíše v poezii než v próze nebo naopak. I při platnosti takových preferencí je rozdíl mezi oběma odvětvími slovesnosti – při použití jiných kritérií než přítomnost /nepřítomnost verše – pouze stupňovitý.

V této chvíli se tedy zdá, že oba protiklady slova próza, tj. verš a poezie, v dnešním povědomí pojmenovávají stejný okruh jevů slovesnosti, přičemž narušení souběžnosti mezi veršem a poezií je záležitostí volného, neterminologického zacházení s označením poezie. Nemůžeme však pominout případy, které přece jen svědčí o něčem jiném.

Druhově označení básně v próze (básně v mnoha jazycích se pojmenovává slovy odvozenými od slova poezie) naznačuje, že na rozdíl od verše poezie nemusí vždy být antonymem prózy, byť lze ve výrazu básně v próze postihnout náznak paradoxu. Jen těžko lze pochybovat o tom, že Baudelairovy *Malé básně* v próze nebo Rimbaudovy *Iluminace* jsou v současném literárním povědomí součástí poezie. Baudelaire v dedikaci své sbírky píše o „zázraku poetické prózy, melodické a přitom nerytmické a nerytmované“.¹

U sbírky básní, které se vzdaly nejen numerického rytmu, ale i kompozičních analogií s veršovanou poezií, anafor, paralelismů a refrénů (jež tvoří běžnou výbavu mnoha jiných výtvorů tohoto žánru), má velký význam zmínka o melodičnosti. Melodičnost, tj. umělecky záměrné propracování intonace, je autenticky prozaickým postupem aktivizace zvukové vrstvy díla. Ne sice rytmus, ale zaměření na jinou, ale stále ještě zvukovou složku řeči se tak stává charakteristikou básně (poezie). Intonace výpovědi je ovšem umělecky organizována v rámci každého prozaického

žánru, pokud je dané dílo součástí umělecké slovesnosti. V případě básně v próze, kterou si nedovedeme představit bez nějakého značného omezení textu co do rozsahu, je specifická váha intonačních struktur podstatně vyšší. Podobně jako rytmické celky v lyrické básni veršované se v básni v próze intonační struktury stávají faktem kompozičního rozvržení textu. V jiných prozaických žánrech (včetně těch textů v nesourodém souboru *Malých básní v próze*, které jsou drobnými povídkami apod.) tvoří intonační celky a jejich sekvence doprovod a protihru uměleckých tvarů, jejichž základem jsou vyšší patra výstavby díla, např. celky tematické; až na rovině těchto tvarů se v próze rozhoduje o příslušnosti promluvy k umění slova.

Podobné centrální postavení elementárních (zvukových a/nebo grafických) jednotek řeči pozorujeme v druhé skupině neveršovaných výtvorů, které pro soudobé povědomí jsou nesporně součástí básnictví, totiž v dílech tzv. konkrétní poezie. Zde ovšem není místo pro výklad jejich specifických rysů, jmenovitě postupů, které operují s typografií a s dvojrozměrným prostorem stránky a které staví tyto texty na pomezí slvesnosti a umění výtvarných. Stačí, když poukážeme k tomu, že samostatné a pro daný výtvor rozhodující umělecké struktury zde vznikají opět na úrovni hlásek (a jejich grafických symbolů), morfémů, izolovaných slov a elementárních slovních spojení a jejich významů. Konkrétní poezie je poezií nezávisle na verši; v jejím případě nemá ovšem smysl mluvit ani o próze (jak tomu bylo u básní v próze), neboť analýza na elementární složky řeči tu postoupila tak daleko, že sám protiklad verše a prózy je zrušen. (Příležitostně se ovšem objevuje, např. když experimentální text operuje na předem hotových textech nejrůznější – tedy i veršované nebo neveršované – provenience, nebo na typických příznacích takových textů, ale to už patří jinam.)

Dominující zaměření ke konfiguracím, vytvořeným ze složek zvukové vrstvy díla, výjimečně i z jiných osamostatněných elementárních složek jazyka, se tedy zdá být druhovou charakteristikou poezie v soudobém literárním povědomí. Nejtypičtější z těchto konfigurací spadají do okruhu básnického rytmu. V tom smyslu jsou verš a poezie souznačnými antonymy prózy pro soudobého vnímatele slovesnosti, a veršované texty představují typický a bezpříznakový případ oné oblasti umění slova, jež je nazývá-

na poezií. K nim se připojují další, speciální útvary, využívající opět konfigurací elementárních částí jazyka, ale konfigurací jiného typu, než je básnický rytmus. To jsou v rámci poezie útvary příznakové, jak o tom svědčí jak náznak paradoxu ve výrazu *báseň v próze*, tak zjevná nechuť mnohých autorů konkrétní poezie k názvu báseň a jejich preference neutrálních abstraktních pojmenování, zejména *text*.

Zdá se, že tento popis (šlo nám skutečně o popis úzu, nikoli o liché navrhování nomenklatur nebo o debaty o tom, co má to které slovo „správně“ znamenati) neodpovídá pouze současnému mluvení o slovesnosti, ale i praxi literárního provozu. V edicích poezie nebo v poezii vyhrazených scénických, rozhlasových, televizních produkcích se principiálně může objevit jakýkoli umělecký výtvor psaný veršem nebo spadající do shora vyložených okrajových oblastí poezie. V kontextu poezie bude také vnímán a hodnocen. Je zajímavé, jak každé jiné rozvržení slovesnosti, včetně tradiční a snad hlouběji fundované triády epika – lyrika – drama, ustupuje v literárním povědomí a v konstituci specificky literárních komunikačních okruhů před „technickým“, s praktickým provozem spjatým dělením na prózu, poezii a drama.

2/

V současném systému umělecké slovesnosti je próza základní, nepříznakovou, a poezie příznakovou složkou. Román je pro lidi prvním reprezentantem odvětví kultury, zvaného *literatura*. V počtu titulů, výtisků, autorů i čtenářů próza převažuje nad poezií. Třetí, nezávislý člen literární trojice, drama, užívá převážně jazyka prózy. Základní soudobý způsob komunikování slovesnosti, tj. tiché privátní čtení, se vytvořil podle modelu komunikace prózy. Psaní a čtení poezie se víc a víc stává záležitostí specializovaného okruhu znalců.

Je pravděpodobné, že to je výsledkem vývoje, jehož východisko bylo opačné. „Dějiny svědčí o tom, že veršovaná řeč byla původně jedinou možnou řečí slovesného umění,“ říká J. Lotman (1970/1990: 115)² a konstruuje následující „hierarchii pohybu“ žánrů „od jednoduchosti k složitosti“: mluvená řeč – píseň – klasická poezie – umělecká próza; uvedený „pohyb“ se zřejmě předpokládá nejen ve fylogenetické, ale i v ontogenetické dimenzi. Podle Lotmana se řeč umělecké slovesnosti musela nejprve co

nejjednodušeji a nejostřeji oddělit od řeči mimoumělecké, a tento úkol připadl právě veršové organizaci. Teprve když základní hranice byla zřetelně naryšována, mohla se oddělit próza jako příznakový člen protikladu uvnitř umění slova, jako další, nadbudovaná komplikace, která se nevrací k mimoumělecké řeči, ale stupňuje svou mimořádnost užitím záporných postupů (*minus-pri-jem*): kde se očekávala rytmická organizace, funguje jako speciální nositel druhového významu její nepřítomnost.

Tento model, sloužící k demonstrování metodologicky podnětného názoru, že umělecký postup není „materiální element textu, ale vztah“, je spíše důmyslným konstruktem než popisem určité literární skutečnosti. Rytmické uspořádání koření v prapůvodních synkretických kulturních útvarech, kde slovesnost nebyla oddělena od hudby a tance (a to celé od náboženství a rituálu) a kde tedy rytmus naprosto nemohl být ostře odlišujícím příznakem umění. Zdá se, že v těchto stádiích byl verš násilím a zvenčí vložen na řeč; a tato deformace byla hudbou (nápěvem, instrumentálním doprovodem, specifickou zvukovou stylizací deklamací) podporována ještě dlouho poté, co se poezie a estetická funkce ze starších synkretických útvarů vymanily. Ostatně snad i bez časového omezení má poezie za sebou zázemí veršovaných textů, v nichž estetická funkce není dominantní. Ani trochu přitom samozřejmě nemyslím na veršované reklamy apod., v nichž je prostě verš projektován z poezie zpět do praktického užití, jako vizuální techniky op-artu na plakáty. P. Valéry (1935/1990) však znamenitě promluvil o verši jako o jednom z prostředků, „které poskytují řeč, aby zachovala vlastní obraz, aby usnadnila zapamatování a vtiskla se do myslí“. Kromě úlohy mnemotechnické pomůcky (středověké rýmované slovníky apod.) slouží verš v případech, kdy záleží na bezchybném zachování závazné textace, ať je to v rituálních formulích (nepřesně vyslovené zaklínadlo je neúčinné), či ve svatých knihách (kde nikdo nemá zasáhnout do formulací pocházejících od božstva); tomu odpovídá i verš v umělecké slovesnosti, jež je zaměřena na estetickou působnost všech vrstev jazyka: jakákoli odchylka tedy představuje nebezpečí, že účinek díla bude oslaben.

Pro situaci probíranou Lotmanem lze tedy sotva předpokládat ostré oddělení umělecké slovesnosti od ostatních oblastí užívání jazyka, oddělení založené na využití verše. Ale s tím padá celá

Lotmanova konstrukce, neboť aby mohla být nepřítomnost verše hodnocena jako záporný příznak, významonosný postup, muselo by být umění slovo z jiné jazykové aktivity jasně vyčleněno. Jinak musí neveršovaná řeč slovesnosti vplynout „zpět“ do sféry neveršované, byť kulturně opracované řeči.

Kulturně opracované: tím přecházíme k druhé slabíně Lotmanovy koncepce (přičemž není snad potřeba zvlášť uvádět, že kritika Lotmana, kterého obdivuji, je mi jen prostředkem při pokusu o výklad obecné představy o vztahu poezie a prózy). Touto slabínou je nediferencované vidění výchozího členu oné „hierarchie pohybu od jednoduchosti k složitosti“, jímž je Lotmanovi „mluvená (*razgovornaja*) řeč“. Přitom se vytrácejí pozitivní příznaky záměrně opracované prozaické řeči a umělecká próza je charakterizována jen příznaky zápornými. Obecenstvo se dodnes při známém výstupu Molièrově směje panu Jourdainovi, který shledal, že mluví prózou, jako se smějeme hlupákovi žasnoucimu nad samozřejmostí, která mu měla být odedávna jasná; smích však by měl platit spíš hlupákovi důvěřivě akceptujícímu tezi očividně nesprávnou. Nejde jen o to, že uvedený pán mohl svým přátelům v kavárně bez potíží říci „Když jsem přijel včera domů, zjistil jsem, že bouřka v parku vyvrátila devět stromů.“ – tedy větu, kterou čtyřstopý trochej a rým činí v mnoha ohledech nepřijatelnou z hlediska předpisů o náležitě stylizovaném prozaickém textu. Především pan Jourdain (a nikdo z nás) neuzivá při běžném vyjadřování bohatého systému prostředků syntaktické výstavby, přizpůsobujících řeč nárokům diskurzivního myšlení (Frye 1965) a potřebám působení na vnímatele, reflektovaným v předpisech a radách rétoriky. Jak vidět, nemluvíme tu ani o něčem speciálně vylučném pro uměleckou slovesnost, ale předpokládáme, že umělecká próza má – podobně jako jsme to nahoře konstatovali o poezii – široké zázemí kultivované a normované řečové aktivity, v níž estetická funkce nehraje primární roli.

Oproti Lotmanovu řetězu řečových typů seřazených podle stoupající složitosti máme tedy nyní dvojnásobnou stylizaci mluvené řeči, verš a prózu. Je zajímavé, že také Frye v citované stati hierarchizuje tento protiklad z hlediska komplexity: „Existují tedy alespoň dva způsoby konvencionalizace běžné řeči: jednoduchý a primitivní způsob pravidelně se vracejícího metra, o více intelektualizovaný způsob vytvoření konzistentní a logické struktury

větné.“ Těžko ovšem vzít doslova představu, že poezie vzniká z aplikace metra na původní mluvenou nestylizovanou řeč. Syntax veršované řeči, zejména v lyrice, bývá jednodušší (bez odstupňované hypotaxe atd.) než v kultivované próze, ale není to syntaktická nepropracovanost nekultivovaného mluvení. Zaprvé se v básních vytvářejí komplexní syntaktické struktury a jejich ekvivalenty spjaté s veršovou stavbou (paralelismy, anafory apod.), což je výraz dominance rytmu nad syntaxí; to Frye zaznamenává ve formulaci, připomínající Tyňanovovu (1924/1987: 464) tezi o rytmu deformujícím sémantiku ve verši (protějškem je u Tyňanova teze o tematice deformující rytmus v próze). Zadrugé se poezie orientuje sama na určité funkční varianty prózy a pracuje se syntaktickými prostředky, jež byly rozvinuty v jejich rámci (např. vztah ódy a rétorických žánrů prózy). Je přitom zajímavé, že naopak nějaké způsoby elementárních rytmických konfigurací (např. *cursus*, o rytmizaci v pozdních básních v próze tu nemluví) v rétorické a umělecké próze skoro jistě nejsou důsledkem působení poezie: daleko pravděpodobněji je, že byly vypracovány v rámci prozaické rétorické tradice nezávisle.

Už zde tedy možná začíná asymetrie, z jejíhož hlediska se poezie jeví jako opracování prozaické řeči na základě uplatnění „dalších“, doplňujících pravidel a omezení, to jest na základě zvenčení aplikované metrické normy. Ta, jak jsme viděli, není výslovně specifická pro slovesné umění. Pokud jde o prózu, ta možná nijak zvlášť nepomýšlela na vypracování zvláštního souboru prostředků zvukové vrstvy, charakteristických pouze pro umění slova, ale sdílela je, jak zdůrazňuje Frye, s ostatními oblastmi různě kultivované prozaické řeči. Toto sepětí působí dodnes, i když sofistikace vypravěčských technik, způsobu reprodukce řeči postav a vypravěče, náznakové stylizace nepronese řeči apod. se tu pochopitelně musely projevit: próza vždy čerpá z řečových útvarů mimouměleckých. Speciální propracování týká se jak v uvedených případech, tak ve všem ostatním zároveň vyšších vrstev slovesného díla, těch, jež jsou nadbudovány nad vrstvou jazyka. Pro literární povědomí jsou postupy umělecké stylizace jazyka a zvlášť jeho zvukové vrstvy vždy příznakové; jako protiklad verše je pak chápána standardní tradiční próza, a v této dvojici je příznakovým členem verš. Nepřítomnost rytmických struktur, které nápadně a na první pohled (právě pohled: pohled na ne-

stejně dlouhé řádky, což platí i pro případ extrémně volného verše) vyznačují veršovanou poezii, staví i sofistikovanou prózu po bok mluvené a psané běžné řeči, do pozice nepříznakového členu protikladu.

Je to ovšem podmíněno tím, že v kulturním povědomí existuje zřetelně ohraničená sféra umělecké slovesnosti. Právě o tom však v počátečním vývojovém období nemůže být řeči. Poezie a próza tehdy přicházely každá z jiného konce kultury a měly své vlastní zázemí nezaměnitelných řečových aktivit. Vskutku, neexistoval společný pojem *literatury* a dokonce i různé žánry, tj. slovesné výtvořky složené tímž veršovým rozměrem, byly pokládány za samostatná umění. Aristotelova *Poetika* ve svých úvodních částech je rozhořčenou polemikou filosofa a estetika s tímto stavem, pokusem prosadit kritéria spjatá s noetickou modalitou díla a odmítnout třídění založené na povrchové úpravě jeho zvukové vrstvy. Hledá společný název pro prozaické (Sófrónovy a Xenarchovy hry a sokratovské dialogy) i veršované umělecké výtvořky, nenalézá ho v obecné mluvě, sám užívá slova *poezie* (jež bylo dotud vyhrazeno pro texty veršované) a za její rozhodující rys označuje „*mimesis*“. Musí přitom vystoupit proti obecně přijatému názoru, že Homér a přírodní filosof Empedokles patří k sobě, poněvadž oba píšou hexametrem. Na jiném místě opakuje, že Herodotovo historické dílo by mohlo být převedeno do veršů, a zůstalo by dílem dějepisovým. Přitom vyzdvihuje fikcionální stránku svého pojetí *mimesis* a v polemice s Platonem klade umění (zaměřené k obecně platným věcem, jež by se mohly stát, ale nestaly se) do větší blízkosti filosofii – v kontrastu k historii, jež prý líčí pouhé jednotlivosti. Méně často se už cituje pokračování tohoto místa, přinášející ještě jeden paralelní protiklad: opozici autorů komedií (jež jsou mimetické ve shora uvedeném smyslu) a „básníků jambů (tj. satiriků), kteří útočí na určité jednotlivce“ a věnují se tedy faktům, jako v předchozích řádcích historik, nikoli záležitostem obecně platným. Mimo okruh poezie se tak bez ohledu na svou veršovanost dostávají texty standardně zahrnované do umění slova.

Netroufám si vyjadřovat se o postavení lyriky v Aristotelově systému. V *Poetice* o ní – v zachované ani v nezachované části – podle kompetentních komentátorů nebylo pojednáno. Je dost pravděpodobné, že lyrické žánry (obecný generický pojem *lyrika* s významem „báseň určená k zpěvu“ se ustavil až později)

Aristotelovi představují jiný druh umění než poezie, definovaná jako mimesis. (Zmiňují-li se v rámci poezie o básnictví dithyrambickém a nomickém a dokonce o hře na flétnu nebo kytaru, činí tak na základě mimetické povahy některých z těchto žánrů nebo jejich sepětí s mimetickými druhy, dramatem či epikou.) V polemice s literárním povědomím svých současníků vymezil Aristoteles poezii i v protikladu s jejím dnešním chápáním, které klade lyriku do samého středu poezie.

Ani s představou, jež poezii málem redukuje na lyriku, aspoň pokud se týče doby nejnovější, nelze ovšem souhlasit. Mluví se často o tom, že od konce století se epika rozchází s veršem, stává se „takřka výlučnou doménou prózy“, zatímco verš žije v žánrech lyrických. Tímto přesunem se zabýval F. Vodička (1968) a já na něho navázal (Červenka 1989b: 33). Vodička objevil velice instruktivní pasáž v korespondenci V. Jebavého (budoucího O. Březiny), tehdy ještě zastánce naturalismu: „Já aspoň básní epických bych nikdy nepochválil. ... jak srovnává se to [tj. pravdivé líčení skutečnosti, mč] s umělou... dikcí formální? Čtete báseň o drvoštěpovi (A. Heyduk) a drvoštěp vám mluví v bezvadných pětistopých trochejích. Drvoštěp – trocheje! Co s tím? K čemu to?“ Přímočarý naturalistický začínající autor tu uplatňuje veristickou argumentaci, nesnášeje prastarou konvenci, podle níž přímá řeč postav ve veršovaném textu se skládala z mluveného projevu postavy na jedné straně a z vrstvy rytmu, jejímž původcem je subjekt díla, nikoli postava. Je zřejmé, že po odstranění jednoho souboru konvencí nastolil realismus a naturalismus soubor konvencí jiných, nikoli holou „pravdu“ o tom, jak se vyjadřují drvoštěpové (srov. Jakobson 1921/1995). Pro bezprostřední účastníky uvedeného procesu se však věci jevíly odlišně – do popředí vystoupil fakt, že veršová organizace je nápadnou, do očí bijící odchylkou od normálního mluvení, zatímco próza se od něho tolik neoddaluje. Např. realistický program charakteristiky postav jejich přímou řečí se zdál těžko uskutečnitelný ve veršovaných textech, ačkoli ani pokusů v tomto směru nechybělo, dokonce ve výtvorech realismem jen poněkud ovlivněných (Čechův cyklus *Ve stínu lípy*).

Uvedenou kritiku verše v epice nemůžeme však vidět jako výraz širokého procesu rozchodu epiky s veršem (v dramatu se to později vskutku odehrálo), specializace verše na lyriku v dimen-

zi epoch a kultur. Na konci století nastal okamžik výbušného rozvoje narativní prózy, což si adept mohl vykládat jako „sbohem verši“. Veršovaná epika zůstává přesto živou, obnovující se složkou literární tradice od Machara a Sovy po Holana, Koláře atd. Totéž platí ve světovém měřítku, stačí připomenout Chlebnikova, Eliota nebo Lorku. Co se slovy o rozchodu verše a epiky vlastně míní, je proces smývání rozdílů mezi druhy a žánry literatury, probíhající už přes dvě století. Jeví-li se nám tento proces jako jakási okupace veršované epiky lyrismem, je to proto, že nově vznikající synkretické žánry přebírají některé z funkcí, plněné dříve eposem a jinými druhy veršované epiky. Mohlo by se to tedy stejně dobře vyložit tak, že epika si přivlastňuje některé postupy lyrické. Ostatně silné prvky epické mimesis se nejednou uplatňují zase v lyrice, srov. např. Apollinairovo *Pásmo* a žánry z něho odvozené. Spíše než o vypuzování verše z epiky můžeme mluvit o oslabování hranic mezi dvěma tradičními odvětvími slovesnosti, o vzniku – nebo restauraci – obecného odvětví „poezie“ (definované jinak než u Aristotela), a ovšem o rozmachu jeho antipoda, epiky neveršované, tj. románu. V rámci poezie přesto silně působí dualita epického a lyrického pólu, zřetelně fungující i jako zdroj typologického rozlišení mezi dvěma pojetími definujícího atributu poezie, zajišťujícího jeho identitu, rozlišení mezi dvěma pojetími básnického rytmu. K němu se dostaneme až po jistě prodlévě.

3/

Abychom se ve výkladu vztahu mezi veršem a poezií posunuli zase o kus dál, vrátíme se ještě na okamžik k Aristotelovi. Zanechali jsme ho v situaci, kdy jeho pokus o hlubší založení poezie skončil tak, že pod toto označení byly zahrnuty všechny žánry charakterizovatelné kategorií mimesis, ať skládané ve verších, nebo psané prózou. Lyrika, pro nás jeden z podstatných oddílů poezie, se přitom nestala předmětem úvah. Úhrnná charakteristika všeho umění slova formulována nebyla, a stagyrskému encyklopedikovi o to asi ani nešlo.

Více než o 23 věků později dospívá k podobnému rozštěpení literatury na dva okruhy, nepředveditelné na společného jmenovatele, skeptický semiotik literatury T. Todorov ve studii nazvané *Pojem literatury* (1975/1983). Tato stať pro jasnost a vyostřenost

svých formulací a přehlednou výstavbu nám může být dobrým východiskem pro pokus o další vymezení vztahu mezi veršem a poezií.

Todorov klade otázku vnitřního zdůvodnění relativně mladého pojmu *literatura*; uznává možnost jeho funkčního vymezení, ptá se však, zda neexistuje společná vlastnost všech slovesných děl, tedy jakési vymezení, jak to nazývá, „strukturní“ (přívlastek poněkud matoucí, dal bych přednost slovu „substanciální“, ale i to má své nevýhody). V dějinách myšlení o literatuře nachází dvě nejvlivnější definice a zkoumá nejdříve konzistenci a explikativní sílu každé z nich, poté jejich vzájemnou kompatibilitu. První a starší z nich představuje tvrzení (těsně spjaté s mizezí Aristotelovou), že literatura je fikce, druhé výklad literatury v termínech uspořádanosti, který koření v názoru o soustředění díla k sobě samému.

První kritika každé z těchto charakteristik záleží v tom, že Todorov dokazuje (tlumočím ho svými vlastními slovy), že jsou spíše funkční než „strukturní“. Fiktivnost je nejlépe vyložena jako vynětí textu z působnosti kritéria pravdivosti; jakmile se k němu odhodláme, můžeme jako fiktivní číst kterýkoli text. Připojme, že v tom případě jde o zaměření vnímatele, a to koreluje právě s funkcí. Právě tak při analýze jazykové vrstvy textu, zaměřili se na distribuci členů málo rozsáhlých, početných a všudypřítomných paradigmat (fonémy, gramatické kategorie), můžeme odhalit v kterémkoli textu i jakousi uspořádanost; příkladem je Todorovovi Saussurův výzkum anagramů (ale je možné, že kritika míří, a nikoli neprávem, na daleko zásadnější záležitost, tj. Jakobsonovu metodu analýzy „gramatiky poezie“). – Významnější pro nás je druhý soubor Todorovových námitek, týkající se explikativní kapacity obou uvedených kategorií: ani fiktivnost, ani uspořádanost se prý nehodí na všechny texty, tradičně zahrnované do literatury, a zároveň ani jedna nedovede oddělit některé jvy, které do literatury tradičně nepatří. Fiktivnost předmětu není vhodnou charakteristikou pro poezii. Tak jako protiklad pravdy a nepravdy se neutralizuje vzhledem k románu nebo dramatu, ruší se opozice fiktivní x nefiktivní vzhledem k básni.³ Jako mimoliterární slovesné útvary odpovídající kritériu fiktivnosti uvádí Todorov jednak Freudovy chorobopisy, jednak mýty. S tím prvním by se u zakladatele psychoanalýzy se zlou potázal, neboť

tomu jako autoru vědecké práce dojistá šlo o pravdivost: pokud se mýlil nebo fabuloval, a byla-li proto jeho výsledkem literární fikce, je stejnou literární fikcí třeba názor predevolucionistické vědy, že skořápky mořských živočichů se na pevninu dostaly tak, že je tam zanesli ptáci. Mýty pak Todorovovu tezi přímo vyvracejí, neboť pro své původní nositele představují pravdivou výpověď o skutečnosti, a jakmile ji přestanou představovat, opravdu se součástí slovesného (nebo též výtvarného, hudebního atd.) umění stávají. – Nejzávažnější je záležitost poezie: neplatnost kritéria fiktivnosti tu Todorov podle mého názoru zastává právem, otázka, zda věta v básni je vymyšlená nebo nevymyšlená, se neklade.

Autor však zůstává svému tématu dlužen úvahu, zda v poezii nepůsobí nějaký další činitel, který by tu plnil obdobnou úlohu ohraničení textu vůči životní praxi, jakou v ostatních druzích plní fiktivnost. Tohoto činitele spolu s fiktivností by pak bylo možno na základě obdobné funkce podřadit pod nějakou kategorii oběma společně nadřazenou. Návrh v tomto směru si ponecháme na později.

Todorovovy výhrady proti explikativní síle kritéria uspořádanosti vytvářejí pro nás další předpoklady odlišného řešení. Autor nejprve, aniž by to jakkoli zdůvodnil, přenáší otázku uspořádanosti výlučně do sféry jazyka. Není pak pro něho nesnadné namítnout, že atribut uspořádanosti nemá být prisuzován jazyku epické prózy: její jazyk podle Todorova sice nepostrádá systémovosti (my bychom to přepsali: sdílí mnohé prostředky záměrného uspořádání s mimouměleckou kultivovanou prózou), naprosto však není „neprostupný“ (*opaque*); je přece naopak transparentní, průchozí, neboť skrze něho procházíme k „zobrazení různých předmětů, událostí, akcí postav“. Jak vidět, uspořádanost tu prodělala ještě jednu modifikaci, stala se ekvivalentem významové komplexnosti, která zaměřuje vnímatele k uspořádané vrstvě díla samé, přitahujíc k ní jeho samoúčelnou pozornost. V tom směru nemám námitek. Ale omezení literární umělecké uspořádanosti pouze na jazyk umožňuje autorovi upřít tuto kvalitu v její specifické podobě (jako literárně umělecké uspořádanosti) těm odvětvím literatury, v nichž je jazyk „prostupným“ podkladem pro konstituci vrstvy fiktivních předmětů, oněch „zobrazení“, o nichž se mluvilo výše. Proč by nemohla být uspořádaná tato vrstva?

Todorovova argumentace je krkolomná, ale také nedbalá: ano, píše, lze říci, že „opaque“, neprůchodný, je v románu sám zobrazený svět, „ale nelze podobnou představu neprostupnosti stejně dobře vztáhnout na předmět jakéhokoli denního rozho-
voru?“ Tuto rétorickou sugesci snad ani není potřeba rozebírat. My naopak myšlenku komplexnosti a uspořádanosti fiktivního světa epického díla pokládáme za rozhodující. Fiktivnost není jen negativní charakteristika (jen suspendování otázky po pravdivosti), ale celý soubor uměleckých postupů, nově rozvrhujících, pořadajících a modálně modifikujících zobrazený svět, jak se jím zabývá naratologie, tematologie, učení o fabuli a syžetu atd.⁴

Ne bez jistých manipulací dospěla tudíž Todorovova úvaha k rozdělení literatury na dvě samostatná slovesná umění, jedno charakterizované fiktivností (román) a druhé uspořádaností (poezie). V další části se na cizích (Wellek, Frye) i vlastních Todorovových návrzích zkoumá, zda mezi oběma klíčovými pojmy nemůže být vztah vzájemné implikace, a přirozeně se dospívá k záporné odpovědi. Závěr stati je pak – po tom všem překvapivě – plodný a zajímavý: celá sféra jazykové aktivity se rozkládá v bohaté paradigma rozmanitých „diskurzů“ (charakterizovaných specifickými pravidly), do nichž se začleňují i žánry literatury; vztah k příslušnému diskurzu je i pro útvary slovesného umění podstatnější než postavení v rámci opozice literatura x neliteratura. Lyrická báseň má blíž k modlitbě než k *Vojně a míru*. Neexistuje ani jedno pravidlo, jež by bylo společné pro všechny diskurzy umělecké slovesnosti a příznačné jenom pro ně. S tímto výkladem lze sympatizovat proto, že upozorňuje na neschůdné souvislosti mezi třídami uměleckých a třídami mimouměleckých slovesných projevů.

Má výhrada záleží pouze v tom, že tyto souvislosti – v konstituované literární kultuře – navazují diskurzy, jež se zároveň včleňují do sféry slovesnosti umělecké, a ve shodě s tím i přetvářejí a vybírají „pravidla“ přebíraná od diskurzů neřazených estetickou funkcí. Lyrická báseň má blíž k modlitbě než k *Vojně a míru*, ale vyvážení z úkolu komunikace s božstvím vede k tomu, že pojmenování jsou v ní volena svobodněji než v modlitbě a rýmy se stávají zdrojem samostatných efektů. Tyto transformace nejsou bez obdoby s tím, co se ve *Vojně a míru* děje s historickými událostmi nebo s psychologickou pravděpodobností při kombinování povahových rysů při vytváření postavy.

4/

Je příznačné, že Todorov po hledání substanciální („strukturní“) definice krásné literatury se už nevrátil k vymezení funkčnímu, jehož možnost, jak jsme viděli, na počátku explicitně připouštěl. Estetická funkce je „prázdná“, musí tedy „parazitovat“ na substanciálních příznacích uplatnění funkcí jiných, a z toho důvodu Todorovův plaidoyer pro pluralitu diskurzů rozrůznujících zvenčí sféru umělecké slovesnosti obrací pozornost k něčemu podstatnému pro samé bytí literatury. Při dominanci estetické funkce však ve všech případech dochází k vyvážení komunikátů z bezprostředních cílů a účelů, a byť se v substanci textů projevuje pokaždé jinak, shodně to zaměřuje pozornost účastníků všech druhů literární komunikace určitým směrem.

Samoučelné zaměření ke sdělení samému orientuje mluvčího i vnímatele ke konstituci nadměrného uspořádání v různých vrstvách sdělení, přičemž takové uspořádání se nemusí vždy projevit ve „strukturních“ (substanciálních) rozdílech mezi sdělením uměleckým a neuměleckým. Táž řada slov je jednou jen a jen řadou slov a podruhé navíc i jambickým trimetrem v závislosti na tom, v dosahu jaké funkce bude vnímána, a totéž platí o soudním svědectví, v jehož příběhu při přenesení do okruhu samoučelných vyprávění vystoupí dramatické zvraty a pointy.

Takto chápaná uspořádanost (komplexita, a z ní vyplývající netransparentnost, „opacita“, ztlížená průchodnost) některé z vrstev sdělení je tedy nejobecnějším korelátem estetické funkce, specifikujícím uměleckou literaturu. (Stejně jako estetická funkce není ani samoučelná uspořádanost omezena jen na umění. Při pozornosti obdobně zaměřené na neumělecký komunikát vystoupí nějaké rysy uspořádanosti i „v“ něm, a pokud nevystoupí, bylo uvedené zaměření neúspěšné a je vystřídáno jiným, nebo lhostejností; to poslední ostatně platí i o komunikátu uměleckém.) To vše jsou věci pro nás celkem běžné. Je třeba už jen dodat, že působení estetické funkce (a uspořádanost jako její projev) v konkrétních odvětvích literatury zasahuje různé vrstvy díla v různém stupni.

Výše jsme viděli, že snad nejevidentnější mezera v Todorovově koncepci zeje tam, kde záměrná uspořádanost byla upřena vrstvě zobrazených předmětností. Jen v důsledku toho se Todorovovi fiktivnost a uspořádanost staly dvěma nezávislými, rovnoprávnými principy, jež se pak ovšem autor marně pokoušel pře-

vést na společného jmenovatele. V našem pojetí je fiktivnost zvláštním případem uspořádanosti, totiž té, jež zasahuje nadjazkykové vrstvy slovesného díla, především vrstvu zobrazených předmětů.

V té chvíli vyvstává úkol analogicky specifikovat uspořádanost pro sféru poezie. Todorov poezii uspořádanost neupírá, ale také ji nespecifikuje, neboť už v ní jako takové vidí kritérium rozlišení mezi básní a románem. Už jsme mu to namítili, a to při reprodukování toho místa jeho stati, kde byla poezii právem upřena fiktivnost: ptali jsme se tam, zda fiktivnost v poezii nemá nějakou ekvifunkční obdobu. Z toho, co jsme sami řekli v předchozích odřezcích této studie o verši a poezii, se odpověď nabízí: tak jako zvláštním případem uspořádanosti v epické próze je fiktivnost (a bohatý diapazon postupů s ní spjatých), v poezii se umělecká komplexnost realizuje v podobě básnického rytmu.

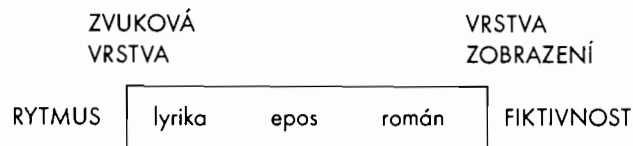
Toto určení se zdá nadměrně omezující, ale platí to jen v tom smyslu, že přirozeně i jiné prostředky zvukové vrstvy jazyka se často v poezii stávají předmětem nadměrné organizace. Na rozdíl od rytmu jako obligatorního činitele básnické uspořádanosti je účast všech ostatních prostředků zvukové vrstvy jazyka pouze fakultativní. Nadto rytmus a jím podložené členění řeči i při přítomnosti jiných postupů je vždy jádrem a kostrou zvukové organizace básně, ostatní konfigurace jsou na něm navěšeny a jejich uspořádanost se vždy promítá na základnu uspořádání rytmického.

Komplexní využití ostatních jazykových prostředků není specifické ani pro poezii, ani pro prózu; je fakultativní v obou těchto oblastech, přičemž využití operací s pojmenováním (živé tropy) patří spíše k poezii, stylizace syntaxe v nezávislosti na rytmu (a také nadvětných útvarů) spíše próze. Bohaté využití zvukové vrstvy jazyka je v próze spjata se stylizací intonace, v prozaickém díle obligatorní. Tento přesah prozaické komplexity do zvukové vrstvy jazyka je nejvýznamnější korekturou našeho vědomě schematického rozlišení prózy a poezie. Na straně veršované literatury má protějšek v tom, že i ve výtvorech nejčistšího lyrismu se nezbytně uchovávají jakési fragmenty fiktivního světa a jeho svéúčelné uspořádanosti.

Právě uvedené poznámky demonstrují, že naše opozice dvou typů uspořádanosti nemůže rozdělit území literatury na dvě striktně samostatné části. V konkrétních dílech jsou vždy přítomny oba

typy uspořádání, a záleží na druhovém rozlišení, který má převahu. Nejnázorněji je to ovšem vidět na veršované epice a dramatu. „Čistá“ rytmičnost a „čistá“ fiktivnost jsou dva ideální póly.

U S P O Ř Á D A N O S T



Oba způsoby realizace estetické funkce ve slovesnosti, fiktivnost a rytmus, se shodují v tom, že mezi bezprostřední zájmy, cíle, potřeby mluvčích a adresátů na jedné straně a téma sdělení (v nejširším slova smyslu) na straně druhé vztyčují průhlednou, ale obtížně prostupnou stěnu. Závisli-li mé další jednání na průběhu předchozích událostí, nesmím si je v mysli komponovat podle zákonů rozvoje dramatického konfliktu. Kdo se zalyká hněvem, nebude při jeho vyjadřování obtížně shledávat slova se zvukově shodným zakončením. Oboustranná výměna informací skrze tuto stěnu je ovšem podstatná pro životnost umění, ale to už je záležitost docela jiná.

5/

Podle našeho hořejšího obrázku se věci zatím jeví až trapně jednoduše: vyplývá z něho, že v lyrice je rytmu jaksí „více“ než v eposu, že v ní je podíl rytmu na utváření sdělení maximální. Naproti tomu na utváření eposu se rovnoměrně podílejí rytmus a fiktivnost. Toto sdělení je nevymluvné proto, že nebere v úvahu kvalitativní odlišnost mezi lyrickým a epickým rytmem.

Myšlenka rozlišení mezi lyrikou a eposem pomocí typologie rytmů má svou tradici. Významný impuls pro následující úvahy poskytl dílo citovaného už N. Frye *Anatomy of Criticism* (1957). Frye se snaží prostřednictvím rytmu odlišit všechny druhy umělecké slovesnosti a mluví tedy i o specifickém rytmu prózy (rytmus continuity) a dramatu (rytmus „decorum“); pojem rytmu je tu metonymicky rozšířen nad přijatelnou míru a my v tom autora nehodláme následovat. V kapitole o eposu, kromě mnoha výkladů zá-

važných snad ve speciálním anglickém kontextu, je epos charakterizován „rytmem opakování“ (opětovného návratu, *recurrence*), tj. „pravidelným pulzujícím rytmem, jenž tradičně odlišuje verš od prózy“. Pokračujeme-li sami naznačeným směrem, povíme především, že rytmus eposu je založen na poměrně rozsáhlých, navzájem nehierarchizovaných, zřetelně izometrických rytmických jednotkách. (V grafickém zápisu jim odpovídá jeden řádek.) Příklady nejvlastnějších rozměrů eposu jsou hexamet, desaterac, blankvers, v novodobých ekvivalentech eposu dlouhý volný verš.

Protože největší tlak na výběr jazykových prostředků vyvíjí veršová forma na začátku a na konci rytmických úseků, je logické, že verš, který má větší rozsah, a tedy i relativně nižší hustotu meziveršových předělů, má obecně menší vliv na tento výběr, nepíše se do jazykové struktury promluvy příliš nápadně. Podobný smysl má – alespoň v některých literaturách – v eposu i nepřítomnost rýmu.

Je-li rytmická jednotka v eposu rozsáhlá z hlediska rytmického dojmu a z hlediska elementárních jednotek jazykových (intonační úsek, výpověď), je naopak drobná ve srovnání s rozsáhlostí typické epické promluvy. Výstavba celistvosti literární fikce, tematických a kompozičních komplexů zůstává na rytmickém uspořádání poměrně nezávislá. Výjimku ovšem tvoří polymetrická epika, v níž jednotlivé pasáže užívají rozmanitých veršových útvarů, přičemž na tomto základě vznikají kompoziční celky s makrotextovou působností (Červenka 1989a). Zde jde už o odchylku od standardního tvaru eposu; nadto v rámci každé pasáže víceméně nadále platí, co jsme řekli o eposu jako celku.

Ve veršových útvarech užívaných v eposu je přesně definována oblast závazných metrických norem a oblast variací přípustných v jejich rámci. Co je závazné, dodržuje se bezvýjimečně. Základní způsob uplatnění možných variantních realizací téhož metra vypadá tak, že varianty jsou distribuovány ve shodě s pravděpodobností svého výskytu, a tedy náhodně. Veršové uspořádání se v této bezpříznakové situaci realizuje paralelně s tematickým uspořádáním, oba principy organizace jsou navzájem nezávislé. Sémantická aktivita veršové formy je zaměřena k vyznačení žánrové příslušnosti a k stylové charakteristice promluvy jako celku, ke konotování příslušné komunikační situace, k signalizaci dominující estetické funkce. Verš je stále ještě poukazem

k původní své úloze, tj. k zachování, event. opětovnému tvoření jazykového projevu v jeho doslovné identitě.

Příznakový, byť nijak vzácný případ nastává, když možné variantní realizace metra jsou voleny nenáhodně, s uměleckou záměrností. Nejzřetelnější je to tehdy, když verše náležející k téže variantě (k příbuzným, kontrastním variantám) jsou nahromaděny v rámci jedné textové pasáže. Zde se verš chápe samostatné významové iniciativy při vytváření místních rytmických efektů. Do jasného vědomí vnímatele a k estetické funkčnosti dospívají takové pasáže zpravidla na pozadí tematiky, i když účast na tematických komplexech vrstvy zobrazených předmětů u těchto okamžitých kontaktů mezi rytmickou uspořádaností a uspořádaností literární fikce zajisté není podmínkou.

Jiným, velice příznačným typem aktualizace vnitrotextových vztahů rytmu v eposu je neshoda mezi rytmickým a promluvovým členěním. Enjambement je v zásadě dalším dokladem, že rytmické a promluvové členění se v eposu realizují v relativní nezávislosti: jakoby mimovolně, z paralelního fungování dvou organizačních principů vznikají neshody, jež nemusí znamenat víc než tuto vzájemnou nezávislost. Potenciálně však – a opět zpravidla v souvislosti s tématem – jsou nositeli určitějších, místních a okamžitých významů stylistických („napětí“ apod.).

Tato pozorování dokresluje a konkretizuje postavení eposu v našem schématu, tj. při jakési rovnovážné dělbě úloh mezi uspořádáním ztělesněným v rytmu a uspořádáním daným v celistvostech literární fikce. Zdá se, že rytmus se uplatňuje jako jeden z činitelů formujících mikrokontexty (nebo „texturu“), fikce je rozhodující pro makrostrukturu díla. Oba principy působí autonomně a k jejich významově aktivní interakci dochází jakoby „náhodou“, ze souhry dvou nezávisle fungujících algoritmických systémů. Konfigurace takto vzniklé jsou zdrojem potenciálních aktualizací, příležitostí pro vnímatele, který rozhoduje o intenzitě jejich působení, o jejich sémantických ekvivalentech a o významové rovině, na kterou bude umístěna jejich motivace.

Deformující působení rytmického uspořádání na sémantiku slova a výpovědi, analyzované Tyňanovem (působení sevřenosti rytmického úseku, odstupňování závažnosti slovních významů podle míry rytmického významu jejich nositelů atd., viz 1924/1987) a Levinem (paradigmatizace kontextu, viz 1962/1970), je při-

rozeným důsledkem užití verše i v eposu; v tomto žánru při intenzivním uplatnění quasi-referenční funkce, tj. konstituce fiktivního světa, má však kontext věcné (a standardní gramatické) souvislosti oproti kontextu rytmickému mocné opory, a sémantické efekty rytmického členění se projevují spíše v odstínech slovních a výpovědních významů než v jejich totálním přebudování.

Epická fikce směřuje ke stále novým motivům a tematickým celkům, epické vyprávění zvýrazňuje sukcesivnost jazykových jednotek v čase promluvy a epický děj následnost tematických jednotek v čase zobrazeném. Stálo by za úvahu, zda uspořádanost v rovině fikce nemá tu vliv na uspořádanost rytmickou, či lépe na její reinterpretaci. Je možné, že Fryovo označení epického rytmu jako rytmu opakování vystihuje jen jednu stránku a že rytmus v epickém kontextu neméně výrazně uplatňuje druhý svůj rozměr: z opakování vznikající progresivní impuls, totiž očekávání, že po sérii jednotek nějak uspořádaných bude následovat další a další taková jednotka. Toto zaměření kontextu k budoucnosti vystihuje jméno, které jednomu ze čtyř svých rytmických typů udělil W. Kayser (1948): *der strömende Rhythmus*.

Rytmus lyriky nazývá Frye rytmem „asociace“, a u prvního příkladu užívá přívlastků záhadný (oracular), nepravidelný, nepředpověditelný. Jeho záměrem je tu jednak postavit lyrický rytmus do kontrastu s pravidelně metrickým rytmem epiky, jednak poukázat k podvědomému charakteru lyrického tvoření, k tomu, že se lyrika podobá snu. Pro nás je bližší jiný výklad „asociativnosti“ lyrického rytmu, projevující se v četných Fryových příkladech (ať slouží k dokumentaci zaměření lyriky na kterýkoli ze dvou Fryových pólů, nazývaných „mélós“ a „opsis“): lyrický rytmus strhne do svého působení všechny ostatní složky zvukové vrstvy díla (tedy nejen ty, jež jsou přímými nositeli rytmu), nabaluje na sebe – „asociativně“ – především struktury operující na kvalitativních charakteristikách hlásek a jejich seskupení, organizuje melodické (intonační) konfigurace, často i tempo a tón; tímto prostřednictvím i přímo se uplatňuje také ve významové vrstvě, na podkladě zvukových asociací ovlivňuje výstavbu významových kontextů, vynucuje spojení slov nejen na základě jejich významových a gramatických vztahů, ale i na základě jejich znění a umístění. Tím se rytmus – zde už postupujeme nezávisle na Fryovi, ale v kontaktu s celou poetologickou tradicí – stává iniciátorem

neuzuálních významových spojení, včetně asociací metaforických.

Už Grammont před léty (1913) ukázal (a Mukařovský se k jeho názoru připojil), že eufonické řady v poezii jsou navěšeny na lešení vytvořeném rytmickou stavbou a jejími samostatně konstituovanými předěly, prominentními pozicemi apod. Teprve v kontextu rytmu můžeme mluvit o skutečných zvukosledech, nikoli o nakupených identických hláskách, která vznikají v každém textu mimovolně a zůstávají za prahem vnímatelovy pozornosti. Ve stejném směru je charakteristická také okolnost, že různé typy opakování slov a slovních spojení jsou v lyrice nejen četnější a rozvítenější než v epice nebo dokonce v próze, ale že náležité místo těchto opakuje se jednotek je v prominentních místech rytmických celků (nehledě k tomu, že se zároveň stávají i aktivními činiteli výstavby vyšších celků významových).

Na rozdíl od zvukosledných konfigurací, které zpravidla nejsou součástí vnímatelových očekávání a jako složka uměleckého účinku se ve vnímatelově vědomí ustavují teprve po svém ukončení (zpětně, regresivně – Tyňanov 1924/1987; výjimku ovšem tvoří opakování zvuků s konvencionalizovanou rytmickou úlohou, tj. rým apod.), opakování slov bývá někdy součástí rytmické organizace. To se netýká jen refrénu, kde se ovšem sepětí opakovaných úseků textu s rytmem prosazuje nejdůsledněji.

Taková opakování nás přivádějí k nejpodstatnější charakteristice lyrického rytmu, již je přítomnost strofického uspořádání. Sloka je celistvost, daná kombinací několika elementárních rytmických jednotek (veršů), rozvržených podle zřetelného principu; v textu se vícenásobně vrací, takže očekávání návratu obdobné jednotky se prosazuje i na této úrovni. V novodobých versifikacích je její hlavní oporou rýmové schéma, obligatorním stabilním příznakem je i počet veršů, velmi často i pravidelné střídání katelektických variant téhož rozměru. Činitelem výstavby strofy a součástí opakovaného půdorysu může být i rozložení veršů podstatně odlišného rozsahu, případně i rytmického spádu (např. kombinace jambů a daktylotrochejů), a ovšem i pravidelně rozmístěná opakovaná slova a jejich skupiny. Užívané strofické útvary patří z největší části k obecně sdílenému repertoáru, který v evropských literaturách obsahuje strofy velice rozmanité kulturní provenience (tj. obdařené i specifickými významovými ko-

notacemi, spjatými s odkazem k příslušné tradici); vedle toho jsou tu i útvary individuální, charakteristické pro jediného autora nebo dokonce pro jediný text. I jejich výstavba se řídí nějakými nadindividuálními principy, snad bychom je mohli označit za eurytmické, jako je třeba rostoucí napětí a jeho „řešení“ (Eichenbaum 1922), symetrie a kontrast (óda a epóda, *Aufgesang* a *Abgesang*) atd. Typickým projevem uplatnění takových pravidel je zkrácený koncový verš, který strofu pointuje a uzavírá. Neříká se, že jakési velice obecné společné principy by bylo možné najít ve výstavbě lyrické strofy a epické (resp. dramatické) fikce.

I jednoduché strofy mají tendenci členit se na menší, ale stále ještě několikeršové celky, takže rytmické předěly (hranice veršů, hranice period, hranice strof) jsou co do významu a závažnosti – nezávisle na síle jazykových předělů, jež s nimi koincidují – hierarchizovány. V některých ustálených útvarech se zase tradiční strofy spojují do ještě komplexnějších celistvostí, jako je „superstrofa“ sonetu nebo villonské balady. Tato hierarchizace, jež z primárních, elementárních členů buduje členy vyššího řádu, členy sekundární a terciární, je zřejmě nejzávažnějším příznakem lyrického rytmu. Je to protiklad rytmu v epice, jehož základní podoba záleží ve spojení stejnorodých a rovnoprávných jednotek do nepravidelných celků, jejichž hranice jsou dány členěním tematickým. (Nejsou vzácné ani případy, kdy nová kapitola epického díla, výstup v dramatu apod. začíná uprostřed verše.)

Strofický rytmus svou komplexitou může být silným protihráčem tematického a syntaktického členění promluvy. Základním vztahem obou členění je souběžnost, přičemž strofická stavba navozuje nejen rozložení promluvovacích předělů odpovídající intenzity, ale často i následnost specifických větných intonací. Neshody těchto dvou členění na různých úrovních nejsou pak vnímány jako projev pouhé nezávislosti obou řad, jak je tomu ve verši nestrofickém, ale jako záměrná re-konstrukce, umělecky úkonná nová artikulace úhrnné jazykové rytmické celistvosti, pronikavě ovlivňující jak význam výpovědi, tak rytmus. Srovnáme např. dvojí pojetí sedmiverší v téže Tomanově básni *Tuláci*, poprvé s ideálním a zdůrazněným souladem mezi periodami (2+2+3) a větami, podruhé s přerozdělením hranice mezi druhou a třetí periodou, které způsobil silný větný předěl po 5. verši a sémantický kontrast:

Zem pro jich zraky obléká
převonně měkké roucho zjara,
zem něžně uspi člověka,
když z vody měsíc vstal a pára.
Na březích povídacích řek,
v poduškách pružných vojtěšek
zpěv tichý probouzí vlast stará

Tvůj hlad, ó země, žije v nich,
tvůj svatý hlad je inspiruje.
Po metropolích nádherných
syn člověka se potuluje,
chor, otrhán a vysílen.
Svět bohatých v průvodu žen
a v lesku šperků promenuje

K dalším důsledkům vícestupňového uspořádání strofického rytmu se ještě vrátíme.

Stejně jako verš v epice, byla strofa na slovesný projev původně vložena zvenčí, v době synkretického sepětí lyrického umění s hudbou. Orientace na píseň je jaksi pořád v pozadí, byť třeba nejzazším, mnohých strofických útvarů, i když samostatný rozvoj mluvených a psaných literárních projevů to třeba mnohonásobně překryl (např. sonet byl energickým krokem od písňovosti k sofistickovanému mluvnímu básnictví). Ve skutečných písních je ovšem slovesná složka v zásadě jednoduchá, a to jak po stránce rytmické, tak zejména z hlediska využití oněch složek zvukové vrstvy, o nichž jsme výše pověděli, že se nabalují na rytmus a rozšiřují jeho vliv na jazykovou podobu díla. Složitě eufonické konfigurace bychom v písni nenašli. Výrazněji se v ní uplatňují slovní opakování, event. i opakování umělých hláskových seskupení, která nejsou slovy, nýbrž kopiemi nějakých hudebních frází, barvy tónů apod., ve fonologickém materiálu jazyka. Lyrika bez hudby, ale s příznakem písňovosti, dojem písně často navozuje podobnou jednoduchostí zvukové vrstvy díla. Lyrika „hudební“ naopak využívá shora uvedených postupů, navěšených na rytmus, a tak efekty vnášené do účinku vokální hudby její hudební složkou znovu tvoří ve sféře osamostatnělé složky slovesné. Při troše volnosti a fantazie můžeme pomýšlet na to, že také k tomu můžeme připsat jakousi paralelu na straně epické fikce, ba i románu: v epických útvarech literárních rozvinutá, komplexní fikce nese ná slovesnou složkou (na níž je teď dílo omezeno) kompenzuje nepřítomnost vnětextových narativních struktur, o jejichž spoluúčast se účinnost výpovědi opírá v případě komunikace relativně prostých narácí pravého mýtu. Je možné, že pro vztah slovesného díla k dílu hudebně-slovesnému platí podobná relace, jakou ve stopách Lévi-Strausse analyzoval M. Otruba (1972/1994) v případě vztahu mýtu a poezie: svazky komplexních významo-

vých jednotek se v „hudební“ poezii „nekonstituují až na „střeše“ jazykově denotovaného textu (v našem případě – na úrovni interakce elementárních rytmických celků, tvořících kostru zvukové organizace, a celků tematických; mč), nýbrž v něm, uvnitř něho, takřka hned od nejnižších složek jazykového plánu“, totiž v eufonických, melodických a jiných strukturách vyplňujících a doplňujících samotné schéma rytmické.

Vracíme se k strofickému rytmu lyriky a podobně jako u epiky hodláme „změřit“ váhu rytmického uspořádání v rámci promluvy daného druhu. Zdánlivě tak banální záležitost jako je rozsah textu znovu prokazuje svůj význam. Lyrická báseň ve srovnání s eposem je „krátká“, a rytmus prostřednictvím svých relativně rozsáhlejších nejvyšších celků, strof, postihuje a po svém rozvrhu je její nezanedbatelné části. Rytmus si podřizuje téma, jež je v lyrice v různém stupni pozbaveno svých vlastních struktur uspořádanosti na základě fiktivních celistvostí, a zejména ovšem sukcesivnosti časově zřetězených událostí. Strofy člení lyrické téma na fáze v principu nezávislé na časovém průběhu a ruší hierarchické odstupňování mezi jednotkami tématu: vše, čemu je věnována samostatná sloka, je navzájem ekvivalentní a rovnoprávné. Strofy každá o sobě odkazují k společnému tematickému jádru (nebo „poli“). Při absolutním potlačení fikce rytmem (což je ovšem jen záležitost modelu, v reálných textech jsou jen různé stupně dominance rytmu) ustupují metonymické a synekdochické („předmětné“) vztahy mezi částmi tématu, charakteristické pro epiku, před vztahy metaforickými: každá sloka se jeví vždy novým pojmenováním téhož, strofy jsou navzájem „synonymické“ (srov. Mu-kařovský 1935/1982: 205).

Při vícestupňovém uspořádání rytmických celků se toto makrotextové, kompoziční působení rytmu přirozeně nevyklučuje s tím, že elementární jednotka, verš, je naopak „malá“ a hustota rytmických předělů vysoká. Verš v lyrice je ve srovnání s eposem v principu kratší, a tedy jeho vliv na výběr jazykových prostředků je intenzivnější. Za těchto podmínek napětí mezi rytmickým a promluvovým členěním a sémantické efekty rytmické organizace, o nichž jsme se odkazem na Tyňanova a Levina zmínili výše, se stávají činiteli podstatně deformujícími (nikoli pouze odstiňujícími) sémantiku promluvy; např. enjambement není jen záležitostí místního oživení, ale kompozičním, expresivním, „zobrazujícím“ faktorem.

Strofický rytmus je osou výstavby rytmického „světa“ lyriky, významného intenzitou rytmických událostí, které hustě vyplňují prostor promluvy. Významové celky vyššího řádu nejsou odlikou našich zkušeností s vnějším světem, ale konstituují se samostatně, na základě dění v různých sférách jazyka a jeho užívání. Literární fikce lyrická operuje s fragmenty pojmenovaných předmětností a kreuje z nich nové světy. Spolu s lyrickým mluvčím jsou „postavami“ lyrického světa hlasy a stylové principy odpoutané od osobních nositelů, kromě zaznamenaných prožitků jsou „událostmi“ také proměny zvukových konfigurací a významové zvraty, vedle dějů stojí přeskupování gramatických prostředků, přechody od jednoho souboru konotací k jinému...

Analýza tohoto světa prostředky poetiky není po stránce metodologické stále ještě ujasněna, ba v současné chvíli, po vymizení jistých iluzí, je nejasnější než před dvěma desetiletími. Lyrika sugeruje představu totální relevance jakýchkoli uskupení jazykových prostředků. Tento názor formuloval Lotman (1970/1990: 128 a 183) ve výrocích o „presumpci smysluplnosti“, resp. „plné umělecké významnosti“: „Vnímatel má tendenci pokládat všechny elementy uměleckého díla za výsledek záměrných počinů básníka, poněvadž ví, že v nich je nějaký záměr přítomen, ale dosud neví, v čem tento záměr záleží.“ Takové pojetí odpovídá Jakobsonovým analýzám gramatiky poezie (1981). Aktivní element básnického díla je tu něčím, čeho existence se pokládá za beze sporu danou: jakákoli konfigurace jazykových prvků, zaznamenaná „superčtenářem“ v podobě maximálně znalého lingvisty a poetologa, je podle toho relevantní pro umělecké působení i pro významovou výstavbu díla. Ale jen nekritické uplatnění principu projekce ekvivalence z osy výběru na osu kombinace si na tomto místě nepoloží otázku, zda není nutno rozlišovat: proti hic et nunc esteticky relevantním konfiguracím stojí seskupení elementů, která jsou výsledkem tvořivosti superčtenáře; ten má totiž k dispozici tolik lingvistických a poetologických kategorií, že vždy je po ruce nějaká potrava pro agregát totálního zvýznamnění. Estetická funkce, která analytika stejně jako řadového čtenáře zaměřuje k odhalování a konstituování konfigurací a jejich naplňování smyslem, působí přece v reálné komunikaci a má svou pragmatickou dimenzi. Nelze na jedné straně vycházet z estetické funkce, která se týká antropologického ustrojení živých lidských by-

tosť, a na druhé straně jejím prostřednictvím uvádět do pohybu procesy, jež se neopírají o nic jiného než o text vyňatý z komunikačních souvislostí. Hustota, s níž je text prostoupen konfiguracemi, je omezena jak možnostmi lidského vnímání jako takového, tak fylogenetickými a ontogenetickými faktory, což analytika zavazuje, aby v kategoriích nezbytných k identifikaci předpokládaných konfigurací například prokázal, že mohou být v daném historicky určeném jazykovém a literárním povědomí vůbec aktualizovány.

V závěru pokusu o rozlišení epického a lyrického rytmu, vzhledem k tomu, že jedním z hlavních našich kritérií byla přítomnost/nepřítomnost strofiky, musíme znovu zdůraznit, že na tomto stupni obecnosti výkladu jsme se zabývali spíše ideálními typy než klasifikací textů. Odtud i primitivní stupnice našeho schématu (lyrika – epos – román), z níž ovšem nevyplývá, že bychom si nebyli vědomi rozmanitosti žánrů poezie; kdyby měla být zapracována do našeho schématu, nešlo by jen o vyplnění prostoru mezi čistou lyrikou a klasickým eposem nějakými dalšími žánry, ale i o uplatnění jiných, se stupněm a vlivem rytmizace jen volně souvisejících kritérií. Nadto zde v maximální míře působí – teoreticky jinde (Červenka 1976/1991) vyložena – záležitost: v umění obecně platí, že výběr, vykonaný autorem na vyšší rovině rozhodování o podobě díla (např. výběr mezi lyrikou a epikou), nerozhoduje automaticky o dalších výběrech na rovinách nižších (např. mezi strofičností a nestrofičností). Neznamená to, že vztah implikace mezi těmito hierarchicky odstupňovanými volbami je zcela zrušen, prosazuje se však jen ve většině případů, které vytvářejí neutrální (nepříznakové) pozadí a promítají se do literárního povědomí jako „normální“ stav; méně četné případy, kdy na nižší rovině výběru je zvolen postup volbou na vyšší rovině neimplikovaný, pak mohou být vnímatelem přijaty jako příznakové, tj. jako nositelé významových kvalit.

V naší konkrétní oblasti musíme však věnovat speciální pozornost případu, kdy sama ustavená literární konvence neodpovídá teoretickému rozvržení kategorií. Mám na mysli strofický epos. Jeho renesanční iniciátoři (Tasso, Ariosto) našli pokračování v rokoku (Wieland) a romantismu (Byron; Puškin, který v *Oněginu* místo tradičních oktáv apod. zavádí originálně koncipovanou strofu; na toto stadium pak už s vysloveně intertextovým, „citátovým“ záměrem navázali Hora a Holan). Frye hledá motivaci to-

hoto lyrického „asociačního“ rytmu v epice ve snovém charakteru (viz výše) renesančních skladeb, ale sotva se najde sémantický příznak, vhodný pro všechny skladby tohoto typu. Je např. možné, že strofa poskytovala možnost ironického, ba parodického přístupu ke kanonizovaným tématům; pro romantiky, kde už strofa je jedním z mnoha příznaků vpádu lyriky do eposu, nadto kompozičně usnadňovala začlenění autorských komentářů apod., tj. toho, co bylo sumárně nazváno lyrickými odstupy: opakovaná strofa totiž umožňuje, aby promluva s volnými nebo oslabenými tematickými spoji byla předkládána a přijímána jako koherentní na podkladě obdoby rytmických celků samých, a tak jí otvírá tematickým přeskokům a odbočkám.

Nemůžeme se tu zabývat historickými výzkumy žánrů, ale snad smíme předpokládat, že v evropské tradici principiálně užití verše zařazovalo literární promluvu do vyššího stylu. Zdá se, že mnozí autoři (např. Miko 1985) právem hovoří o povznesenosti apod. jako o stylistickém příznaku verše. Tato obecná charakteristika se uplatňuje na úrovni protikladu verš x próza a do nitra oblasti veršované řeči nezasahuje. Pokládáme-li lyrickou promluvu (s jejími krátkými rytmickými elementárními úseky, strofičností a širokým okruhem na rytmus navršených zvukových konfigurací) za intenzivněji veršovanou než nestrofičský epos, neznamená to, že více rytmu nese s sebou i více povznesenosti, „ještě vyšší“ styl. V dílech směřujících k vážnosti a obecné účtě je verš i se svým příslušenstvím spíše nenápadný. Vynalézavé rýmy jsou vyloučeny v náhrobním nápisu a v Březinových symbolistických prvotínách byly vnímány jako cosi téměř nepatřičného, co se do obřadné lyriky zatoulalo z humoristických časopisů.

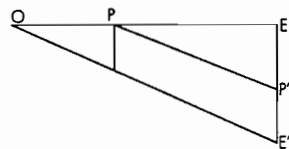
Minimum veršovanosti stačí prostě k signalizaci vysokého stylu, zároveň však omezení rytmické vynalézavosti znamená i zaujetí tématem, jež ve své závažnosti je nedotknutelné a nemá být vystaveno rizikům deformace spojené s důrazným uplatněním samostatných konfigurací na straně „vnější formy“. Silné uplatnění rytmu a jeho akcesorií naopak svědčí o tom, že téma bylo nově artikulováno, konstituováno až v průběhu tvoření promluvy. Opět lze předpokládat obdobu v epice a zejména v románu, při zacházení s celistvostmi literární fikce, napětí mezi fabulí a syžetem atd. Jak v oblasti rytmu, tak v oblasti fikce se tedy setkáváme s tím, že působnost estetické funkce a nadměrné uspořádání jsou v jis-

tých svých modalitách spjatý s orientací na hru, která vydávajíc poselství všanc náhodám samoučelých dílčích struktur otvírá dílo nevypočitatelným možnostem nově utvářeného neznámého smyslu.

6/

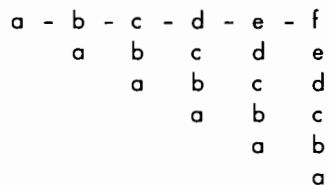
Míra, s jakou se na uspořádanosti podílí jednak rytmus, jednak fiktiivnost, ovlivňuje vědomí časového průběhu při vnímání slovesné promluvy. E. Husserl v přednáškách z počátku století (1901n/1970), vydaných později (1928) M. Heideggerem, fenomenologicky analyzuje konstituci časových objektů a ptá se, proč je melodie (Husserlův průběžně užívaný příklad) vnímána jako celek, když v každém okamžiku můžeme vnímat jen jednotlivý její tón. „Tím, že stále vystupuje nové Teď, mění se Teď v minulo, a přitom se posouvá celá kontinuita minulosti předešlého bodu ‚dolu‘, rovnoměrně do hlubin minulosti.“ Tyto minulé fáze jsou uchovány v „retenci“, takže v každé fázi série Teď máme ve vědomí nejen právě vnímaný bod, ale tento bod s příslušným minulostním horizontem, kontinuum fází, a na konci máme na základě retence vědomí o celém vnímaném průběhovém fenoménu (včetně pořadí, v němž byla jednotlivá Teď vnímána).

Toto schéma vysvětluje vytváření celku z časově následných fází, a mohlo proto být, jak upozornili P. a W. Steinerovi (1976), východiskem Mukařovského teorie významové akumulace.



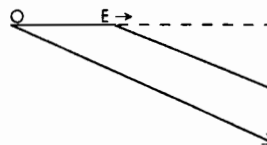
OE - Řada bodů, které jsou teď
 OE' - Klesání (Herabsinken)
 EE' - Kontinuum fází (bod, který je teď, s minulostním horizontem)

Ocitujeme Mukařovského znázornění i s komentářem pro jeho ilustrativnost (1940/1982: 127): „... každá jednotka následující po jiné je vnímána již na pozadí jejím i všech dřívějších, takže při ukončení věty je v mysli posluchačově nebo čtenářově simultánně přítomen celý soubor významových jednotek, z kterých se věta skládá. Postup významové akumulace, ke které tímto způsobem dochází, bylo by lze schematicky vyznačit takto:



Vodorovně abecedně uspořádaná řada písmen v první řádce schématu znamená posloupnost významových jednotek uvnitř větného celku; svislé sloupce pod každým z písmen prvního řádku pak vyjadřují schematicky postup významové akumulace: ve chvíli, kdy vnímáme jednotku b, je již v našem povědomí jednotka a, při vnímání jednotky c známe již jednotky a-b atd.“

Mukařovský omezuje svou analýzu na významovou akumulaci v rámci věty (výpovědi), jeho komentátoři jsou nicméně lákáni rozšířit její platnost na jakékoli významové celistvosti v rámci slovesné promluvy. Je jisté, že Husserlova retence se s nezmenšenou energií uplatňuje při navazování sousedních výpovědí (v rámci Danešových tematických posloupností). Druhý Husserlův obrázek



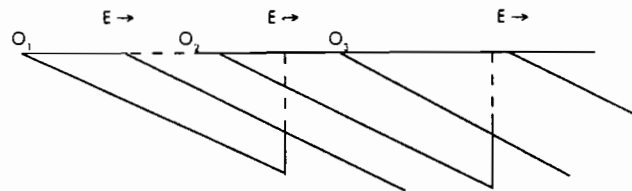
E - Řada Teď, jež jsou eventuálně naplněna jinými objekty

demonstruje, jak při přerušení vnímání jednoho objektu (v našem případě: jedné výpovědi) klesající kontinuita předchozích fází tohoto objektu setrvává po nějakou dobu v retenci, podsouvajíc se pod řadu „Teď, jež jsou eventuálně vyplněna jinými objekty“ (u nás: následující výpovědi), takže při přechodu k následujícímu objektu je stále ještě přítomna. Jak je tomu však s vyššími významovými celistvostmi (postava, děj), jež jsou stavebními kameny literární fikce? Zdá se, že o významové akumulaci analogické s principem retence můžeme mluvit jen v případě, kdy příslušný tematický celek je budován z bezprostředně po sobě následujících jednotek, a to zdaleka není jediná možnost. Při konstituci objektů rozsetých po celém rozsahu díla se už retence uplatnit nemůže. Husserl věnoval mnoho pozornosti rozlišení mezi „originerním“, tj. na retenci založeným, a „reprodukováním“ průběhem (str.

28). „Originerní jevení a plynutí průběhových modů v jevení je něco pevného, ... na což můžeme pouze nahlížet... Naproti tomu zpřítomňování je něco svobodného, ... můžeme zpřítomňování uskutečňovat, rychleji nebo pomaleji, zřetelněji a explicitněji nebo zmateněji ... atd.“ Pokládám za nesporné, že syntéza celistvosti fiktivního světa při vnímání díla probíhá na základě této „sekundární“, zpřítomňující paměti. Doplňme-li přitom Husserlovu řeč o svobodě, jež se u něho týká časových charakteristik reprodukce, svobodou vstupu motivů příbuzných, ale ve vzpomínaném objektu neexponovaných, resp. různým osvětlením a zabarvením elementů fikce, odvozeným od svobodné účasti vnímajícího subjektu při sekundárním vzpomínání, dostáváme se rázem na známější pole – ke konkretizaci tematických celistvostí díla ve smyslu Ingardenových. Je zřejmé, že v tomto případě součástí konstituce vyšších celků významových je neodmyslitelně vědomí časového odstupu a průběhu. Vnímání fiktivních celistvostí s pomocí zpřítomňující paměti je prostoupeno časovostí stejně jako samy tyto celistvosti, jejichž základní dimenzí je průběh (zobrazeného) času.

Na rozdíl od toho konkretizace rytmu, opírající se o „originerní“ paměť retence, je – ve shodě s Husserlovým rozlišením – vázána na „plynutí průběhových modů v jevení“, závislá na uspořádání rytmických konfigurací samých. Podoba a plnost projevení se rytmu (a ovšem i jiných útvarů s rytmem spjatých) v recepčním aktu závisí na míře pozornosti a vnímavosti zaměřené k tomu, co je textem bezprostředně (stále ještě „Teď“) dáno. Vědomí o tom, co je relevantně dáno a co se vůbec má stát součástí vnímaného Teď a přechodu imprese v retenci, v němž se ustavuje forma (Husserl str. 63), toto vědomí je pochopitelně – to už není předmětem Husserlova zájmu – utvářeno v ontogenezi a fylogenezi, a je tedy spjato s kulturou obecného i individuálního literárního povědomí. Ale na tomto základě už jsou rytmické struktury „pevné“ a nevystavené svobodnému těkání zpřítomňovacího aktu.

Integrace rytmických členů na základě retence bez přerušení a odboček (a také bez „větvení“, jež je charakteristické pro konstituci fikce, v níž je konstituováno několik tematických celistvostí zároveň) prostupuje celý text. Jak jsme to výše pověděli v případě výpovědi: nový rytmický člen nastupuje na místo ukončeného, ještě pokud vědomí o tomto ukončeném členu je udrženo v retenci:



Ve vnitřní vědomí je tak uchována jednota řetězce.

Totéž ovšem platí, jak jsme viděli, o lineárním sledu výpovědi. Zvláštnímu modu vnímání rytmu se blížíme až s uvědoměním faktu, že jednotlivé rytmické členy jsou – v důsledku periodicky se vracejících zvukových impulzů – navzájem ekvivalentní. Tímto speciálním případem se už Husserl pochopitelně nezabývá. Jako model nám však může posloužit jeho rozbor objektivace času (v dodatečných poznámkách k přednášce, str. 69): „...v transcendentním vněmu zůstávají fáze dřívějšího jevu podrženy nejen retencionálně...; vněmový jev, který je aktuální vždy v bodu, který je teď, nekončí tím, co ho přivádí k aktuální danosti, realitou, jež je prostřednictvím vněmu kladena jako teď. Není tomu tak, že předešlé jevy jsou pouze uchovány jako v retenci dále žijící, jako jevy toho, co bylo. (Primární) vzpomínkové vědomí dřívějších fází je ovšem vzpomínkovým vědomím, ale vzhledem k dřívějšímu vněmu. Co bylo dříve vnímáno, je teď nejen přítomné jako to, co bylo dříve vnímáno, nýbrž je převzato do Teď, je kladeno jako teď ještě jsoucí.“

Troufneme si říci, že toto shrnutí jednotlivých vněmů do jediného Teď nachází v ekvivalenci mohutnou oporu: celá rytmická jednotka je vnímána jako jedno velké Teď, jediný simultánně existující útvar v proudu časového vědomí.

Viděli jsme, že v případě rytmu epiky je takovou rytmickou jednotkou verš (řádek). V tom případě vnímání času textu je „zrnité“. Na průběžný čas vyprávěné fikce je vržena hrubší síť simultánních okamžiků, úseků rytmických, což modifikuje, ale neruší vnímání epického času. V případě rytmu lyriky však z těchto simultánních jednotek jsou budovány hierarchicky vyšší jednotky, strofy, které se opět periodicky opakují jako navzájem ekvivalentní, a opět tedy jsou vnímány jako simultánní celky. Vnímání časového průběhu je tu už zcela deformováno, simultánnost převažuje nad sukcesivitou. Celá báseň stojí před námi v jediném Teď.

Jistě si každý připomene shora uvedený Mukařovského výklad o lyrice (1935/1982).

Různými způsoby a v různé míře k tomu přispívají i ostatní útvary s rytmem spjaté, popsané zejména v Jakobsonově (1960/1995) tezi o ekvivalenci, jež se stává konstitutivním impulsem vytváření následnosti. O rytmu se někdy mluví jako o činiteli stimulujičím prožívání času; interpretujeme to v tom smyslu, že rytmus je místem tvůrčího zápasu s časem o tvar, o vydobytí tvarů na rovnoměrném, nediferencovaném plynutí času.⁵ Už V. Benussi (1913) poznamenal, že se při svých empirických výzkumech psychologie časového vnímání musí vyvarovat rytmických struktur, neboť ty od průběhu a rozsahu časových úseků odvádějí pozornost jeho pokusných osob k tvarům, a tedy k „času přítomnosti“.

Husserl věnoval hlavní pozornost tomu, co sérii časově následných vjemů spíná v jednotu.⁶ Na jednom z mnoha míst, jež se k tomu vztahují, formuluje myšlenku invariantu ve variacích, tak významnou pro poetiku a teorii verše zvlášť: „Ve střídavé změně zde musí být něco trvajících a stejně tak ve změně, něco, co tvoří identitu toho, co se mění nebo střídavě mění. Samozřejmě to ukazuje zpět na podstatné formy vědomí o tom, co je individuální“ (str. 48). Při vnímání rytmických ekvivalentních členů má vědomí trvajících a měnících se specifickou podobu. Nejde tu ani o prostou následnost materiálně odlišně vyplněných Teď (postupně klesajících do minulosti a podržovaných v retenci), ani o materiální shodu postupných Teď, vyplněných přítomností téhož předmětu. Ekvivalence obnovuje materiál Teď v jevech, jež se vynořují jako nové, a zároveň podobné jevům předchozím, stále ještě připomínaným v retenci. Z neustálých nevyhnutelných konfrontací se ovšem konstituuje povědomí o tom, co zůstává stálé; zároveň však se povědomí o rozdílném nezastavuje na pouhém seskupení rozdílností v nový hierarchický celek, jako je tomu u významové akumulace popsané Mukařovským: vytváří se integrální celistvost povstávající z navrtnutí rozdílností mezi ekvivalentními fázemi, přičemž každá jednotlivá fáze a i vědomí o jejich pořadí se „rozpouští“ v úhrnném dojmu rytmického rázu daného textu, jeho rytmické individuality. To už není pouze vědomí o tom, co je konstantní, nýbrž vědomí o mezích a proporcích zastoupení jednotlivých variant. (V termínech poetiky, jmenovitě „rytmického impulsu“, o tom mluvíme v této knize na str. 126n.)

Také tato kumulativní povaha procesu integrace fází je jistým případem zápasu s časovým plynutím o tvar, tentokrát stejně zřetelným v epice jako v lyrice, neboť pocíťování individuálního charakteru např. Macharova epického blankversu oproti blankversu Vrchlického může být stejně intenzivní jako povědomí o rozdílech třeba mezi sonety obou autorů.

Je samozřejmé, že ekvivalence zintenzivňuje i působení druhého rozměru konstituce časových objektů, zaměření k budoucím Teď, Husserlovu protenci. Po zkušenosti se sérií ekvivalentních členů máme daleko konkrétnější představu o budoucím členu, ba dokonce je to představa tolik konkrétní, že se stává jakousi potřebou tohoto budoucího členu, touhou po něm. Tato touha je vlastně nadějí – z toho, že po jednom členu zatím vždy následoval ekvivalentní člen, předpokládáme, že tomu tak bude i nadále. Protence trvá, dokud integrované předchozí členy jsou podrženy v retenci, a to i v případě, je-li očekávání zklamáno. Nepokládáme za potřebné šířit se o tom více, nejen proto, že v citované Husserlově práci toho o protenci mnoho není, ale že v rámci teorie verše samé (Tyňanov 1924/1987) bylo o této vysoce závažné věci už řečeno dosti.

Poznámky

- 1 Pokračování citátu možná svědčí o tom, že autor sám skutečně pokládal nejen pojmenování žánru, ale žánr sám za paradox: v jakém si střemhlavém obratu se náhle sen o poetické próze jeví Baudelairovi tak, že „ho v nás probouzí pobyt ve velkoměstech, křížení nesčíslných vztahů, které tu vznikají“. A jako příklad uvádí, že adresát dedikace se „pokusil psíni tlumočit řezavé volání svého Zaskli-vače“; tedy křížení vztahů, jehož dějištěm je velkoměsto, se vyjadřuje střetnutím protikladných slohových principů v moderním díle slovesném.
- 2 Těž názor vyslovil Lotman už ve starší práci (1964), která vzhledem ke světově proslulé *Struktuře uměleckého textu* v této kapitole představuje starší verzi téhož výkladu.
- 3 Jak vidět, nejde přitom autor cestou K. Hamburgerové (1957), která lyriku řadí k „existenciálním“ (nefiktivním) žánrům, vypovídajícím přímo o realitě.
- 4 Tato uspořádanost mimojazykových vrstev díla se ovšem neomezuje na to, co popsal Šklovskij tezí o obnažení mechanismů výstavby, jež je tu cílem Todorovovy polemiky.

- 5 Srov. jinak Tytlov (1924/1987: 4) – komentář (str. 560), uvádí i další Tytlovy studie o dynamice slovesnosti do souvislosti s Husserlem.
- 6 J. Veltruský již ve své klasické práci o dramatu (1942) tvořivě využil Husserlovského teoriehelnu významu a přinulace k analýze sémantických kontextů (44). V roce 1977 se zabývá analýze v definici verze téže studie (1977: 27n) zmínku o Mukařovského husserlovském východisku. V duchu pražské školy, zaměřené k významovým kolizím a vyzdvihující samostatnou iniciativu složky (části) proti unifikujícímu tlaku celku, vytýká přitom Husserlovi jednostrannost, která záleží v tom, že „rozmanitost časového objektu byla obětována jeho kontinuitě“. Veltruského vlastní analýza směřuje v tomto duchu k rozlišení několika samostatných celků v rámci akumulovaného souboru elementárních jednotek. Jeho námitka je oprávněná, pokud od časového objektu přecházíme k sémantickému kontextu a k sémantické akumulaci. Husserlaga téma však bylo jednak obecnější, jednak podřízena fenomenologické redukcii, a to filosofovi patrně nedovolovalo, aby kvalitativní rozdíly mezi jevovými výplněmi jednotlivých momentů časového průběhu bral v úvahu.

Citovaná literatura

BENUSSI, Vittorio

1913 *Psychologie der Zeitauffassung* (Heidelberg)

ČERVENKA, Miroslav

1976/1991 „Individuální styl a významová stavba literárního díla“ in M. Č., *Styl a význam* (Praha: Čs. spisovatel 1991), str. 246–262
 1989a „Polymetrie Máje“, *Česká literatura* 37, 1989, str. 413–430
 1989b „Polymetrie v české epice 19. století 2“, *Wiener Slawistisches Jahrbuch* 35, 1989, str. 7–47

EJCHENBAUM, Boris

1922 *Melodika ruskogo lirického sticha* (Peterburg: Academia)

FRYE, Northrop

1957 *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton UP)
 1965 „Verse and Prose“ in *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, (Princeton: Princeton UP), str. 885–890

GRAMMONT, Maurice

1923 *Le vers français*, 3. éd. (Paris: Champion)

HAMBURGER, Käte

1957 *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart: Klett Verlag)

HUSSERL, Edmund

1901n/1970 *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí* (Praha: SPN 1970)

JAKOBSON, Roman

1921/1995 „O realismu v umění“ in R. J., *Poetická funkce* (Praha: H+H 1995), str. 138–144
 1960/1995 „Lingvistika a poetika“, *tamtéž* str. 74–105
 1981 *Selected Writings 3. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* (The Hague: Mouton Publishers)

KAYSER, Wolfgang

1948/1965 *Das sprachliche Kunstwerk*, 11. Aufl. (Bern: Francke Verlag 1965)

LEVIN, Samuel R.

1962/1970 „Jazykové struktury v poezii“, *Česká literatura* 17, 1970, str. 370–408

LOTMAN, Jurij

1964 *Lekcii po struktural'noj poetike 1* (Tartu: State University)
 1970/1990 *Štruktúra umeleckého textu* (Bratislava: Tatran 1990)

MIKO, František

1985 *Verš v recepcii poézie* (Nitra: Pedagogická fakulta)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1935/1982 „Lyrika“ in J. M., *Studie z poetiky* (Praha: Odeon 1982), str. 205–207
 1940/1982 „O jazyce básnickém“, *tamtéž* str. 93–136

OTRUBA, Mojmir

1972/1994 „Kreace mýtu poezii“ in M. O., *Znaky a hodnoty* (Praha: Český spisovatel 1994), str. 125–147

STEINER, Peter

1976 „The Relational Axes of Poetic Language“, postscript in J. Mukařovský, *On Poetic Language* (New Haven: Peter de Ridder Press)

TODOROV, Tzvetan

1975/1983 „La notion de littérature“ in *Langue. Discours. Société. Paur Emil Benveniste* (Paris: Klincksieck), str. 352–364; zde použito ruského překladu in *Semiotika* (Moskva: Raduga 1983), str. 355–369

TYŇANOV, Jurij

1924/1987 „Problém básnického jazyka“ in J. T., *Literární fakt* (Praha: Odeon 1987), str. 425–534

VALÉRY, Paul

1935/1990 „Victor Hugo, tvůrce forem“ in P. V., *Literární rozmanitost* (Praha: Odeon 1990), str. 144–150

VELTRUSKÝ, Jiří

1942 „Drama jako básnické dílo“ in *Čtení o jazyce a poezii* (Praha: DP), str. 401–502
 1977 *Drama as Literature* (Lisse: The P. de Ridder Press)

VODIČKA, Felix

1968 „Mezi poezií a prózou“, *Česká literatura* 16, 1968, str. 245–265