

## EUFONIE, RYTMUS A METRUM

\*

Každé literární umělecké dílo je především řadou zvuků, z nichž povstává význam. V některých literárních dílech je důležitost této zvukové vrstvy minimalizována a stává se tak říkajíc transparentní, jako je tomu ve většině románů. Ale i tam je zvuková vrstva nezbytným předpokladem významu. Rozdíl mezi Dreiserovým románem a básní, jako jsou Poeovy „Zvony“, je v tomto ohledu pouze kvantitativní a neopravňuje k tomu, abychom ustavili dva kontrastní druhy literatury, prózy a poezie. V mnoha uměleckých dílech, samozřejmě včetně prózy, přitahuje pozornost zvuková vrstva, a tak vytváří integrální součást estetického účinku. To platí o značné části zdobné prózy a o veškeré veršované poezii, která je již svou podstatou organizací zvukového systému jazyka.

Při analýze těchto zvukových účinků musíme mít na mysli dva principy, které jsou přes svoji důležitost často opomíjeny. Nejprve musíme rozlišit mezi provedením a zvukovým vzorcem. Hlasité čtení literárního uměleckého díla je provedením, realizací vzorce, která přidává cosi individuálního a osobního a která na druhé straně může tento vzorec zkraslit nebo dokonce zcela opomenout. Proto skutečná vědecká rytmika a metrika nemohou být založeny pouze na zkoumání individuálních provedení, tj. recitací. Chybný je také druhý obecně přijímaný předpoklad, že by-

chom měli zvuk analyzovat zcela odděleně od významu. Z naší obecné koncepce integrity každého uměleckého díla vyplývá, že takovéto oddělování je falešné; avšak vyplývá to také z důkazu, že pouhý zvuk o sobě může mít jen malý, nebo dokonce žádný estetický účinek. Neexistuje žádný „muzikální“ verš bez nějaké obecné představy o jeho významu či alespoň jeho emocionálním ladění. Dokonce i při naslouchání cizímu jazyku, jemuž vůbec nerozumíme, neslyšíme čistý zvuk, nýbrž do něho vkládáme své fonetické návyky; a samozřejmě také slyšíme významově zatíženou intonaci, kterou jí dává mluvčí či čtenář. V poezii je čistý zvuk buď fikcí, nebo krajně jednoduchou a elementární radou vztahů, jako jsou ty, které studoval Birkhoff v práci *Aesthetic Measure*,<sup>1</sup> která nemůže nijak vysvětlit rozmanitost a závažnost zvukové vrstvy chápané jako nedílná součást celkového charakteru básně.

Nejprve musíme diferencovat mezi dvěma podstatně odlišnými aspekty problému: inherentními a relačními prvky zvuku. Prvním z těchto termínů máme na mysli specifickou individualitu zvuků *a* či *o*, nebo *l* či *p*, která nezávisí na kvantitě, neboť není možné, aby *a* či *p* bylo více či méně. Inherentní rozdíly v kvalitě jsou základem účinků, kterým se obvykle říká „hudebnost“ či „eufonie“. Relační rozdíly jsou ty, které se mohou stát základem rytmu a metra: výška hlasy, trvání zvuků, přízvuk, četnost jejich výskytu, zkrátka veškeré prvky umožňující kvantitativní rozlišování. Hlas může být vyšší nebo nižší, trvání kratší nebo delší, přízvuk silnější nebo slabší, četnost výskytu vyšší či nižší. Toto dosti elementární rozlišení je důležité, neboť izoluje celou skupinu lingvistických jevů: ty, kterým Rusové říkají „orchestra-

ce“ (*instrumentovka*), aby zdůraznili, že prvkem, kterým zde autor manipuluje a jehož využívá, je zvuková kvalita.<sup>2</sup> Termín „hudebnost“ (či „melodie“) verše bychom měli odmltnout jako zavádějící. Jevy, které zde identifikujeme, nejsou vůbec obdobné hudební „melodii“: melodie v hudbě je samozřejmě určena výškou tónu a v jazyce je tudíž její vzdálenou obdobou intonace. Ve skutečnosti jsou ovšem značné rozdíly mezi intonační linií mluvené věty s kolísající a rychle se měnící výškou tónu a melodií hudební s její pevnou výškou tónu a přesně určenými intervaly.<sup>3</sup> Ani termín „eufonie“ zcela nevyhovuje, neboť uvažujeme-li o „orchestraci“, je třeba vzít v úvahu „kakofoonii“ u básníků jako Browning či Hopkins, kteří vědomě usilují o drsné, expresivní zvukové efekty.

U prostředků „orchestrace“ musíme rozlišovat mezi zvukovými vzorci či schématy, tj. opakováním identických či přidružených zvukových kvalit, a použitím expresivních zvuků, zvukové imitace. Se zvláštní vynalézavostí studovali zvukové modely ruští formalisté, v oblasti anglického jazyka analyzoval W. J. Bate složitě zvukové figury ve verších Keatse, básníka, který sám dosti zvláštním způsobem teoretizoval o své básnické praxi.<sup>4</sup> Osip Brik<sup>5</sup> klasifikoval možné zvukové figury podle počtu opakovaných zvuků, četnosti výskytu a následnosti zvuků v rytmických jednotkách. Toto poslední a nejužitečnější kategorii je třeba dále zjemnit. Lze rozlišit mezi opakováním zvuků vyskytujících se v jediném verši těsně vedle sebe, zvuků objevujících se na začátku jedné skupiny a na konci další, na konci jedné řádky a na začátku další, na začátku řádek, nebo prostě v koncovém postavení. Předposlední zmíněná skupina je obdobou stylistické

figury zvané anafora. K poslední patří tak běžný jev, jako je rým. Podle této klasifikace se rým jeví pouze jako jeden z případů opakování zvuků a neměl by být studován s vyloučením takových analogických jevů, jako je aliterace a asonance.

Neměli bychom zapomínat, že účinek těchto zvukových figur bude v každém jazyce odlišný, že každý jazyk má svůj vlastní systém fonémů, a tudíž protikladů a paralel samohlásek či podobnosti souhlásek, a že konečně i takové zvukové účinky lze sotva odtrhnout od obecného významového ladění básně či její jednotlivé řádky. Romantický a symbolistický pokus o ztotožnění poezie s písní a hudbou je sotva něčím víc než pouhou metaforou, neboť poezie nemůže soutěžit s hudbou co do rozmanitosti, jasnosti a uspořádání čistých zvuků. K tomu, aby se jazykové zvuky staly uměleckými fakty, je zapotřebí významu, kontextu a „ladění“.

To lze jasně ukázat zkoumáním rýmu. Rým je mimořádně komplexní jev. Má i čistě eufonickou funkci, stejně jako ji má opakování (či přibližné opakování) zvuků. Rýmování samohlásek, jak ukázal Henry Lanz ve své práci *The Physical Basis of Rime*,<sup>6</sup> je založeno na opakování jejich svrchních tónů. I když tato zvuková stránka může být základní, je zjevně jen jedním z aspektů rýmu. Z estetického hlediska je daleko důležitější jeho funkce metaforická, signalizující zakončení řádky, či role – někdy jediného – organizátora strofických vzorců. Nejdůležitější však je, že rým má svůj význam, a je tak hluboce vtažen do celého charakteru básnického díla. Pomocí rýmu jsou seskupována slova, ať již jde o spojení či o kontrast. Lze rozlišit několik aspektů sémantické funkce rýmu. Můžeme se ptát, jaká je sémantická

funkce rýmujících se slabik, zda se rýmuje přípona (znamení-umění), kořeny (sedět-vědět), nebo obojí (móda-voda). Můžeme se ptát, z jaké sémantické sféry jsou vybrána rýmující se slova: zda například náleží k jedné nebo několika jazykovým kategoriím (slovní druhy, různé pády) nebo skupinám předmětů. Mohlo by nás zajímat, jaký je sémantický vztah mezi slovy spojenými rýmem, zda patří do stejného sémantického kontextu, jako je tomu v případě běžných dvojic (láska-kráska; krev-zpěv), či zda překvapují právě spojením a juxtapozicí zcela protikladných sémantických oblastí. Ve svém skvělém článku studoval W. K. Wimsatt tyto účinky v dílech Popeových a Byronových; ti chtěli šokovat čtenáře konfrontací slov „Queens“ a „screens“, „elope“ a „Pope“, či „mahogany“ a „philogyny“. Konečně můžeme rozlišit, v jakém stupni je rým implikován v celkovém kontextu básně, do jaké míry se rýmující se slova jeví jako pouhé výplně, nebo, což je opačný extrém, zda bychom mohli uhodnout význam básně či strofy pouze z rýmujících se slov. Rýmy mohou vytvářet kostru strofy nebo je lze minimalizovat do té míry, že si je stěží uvědomíme (jako v Browningově „Poslední vévodkyni“).

H. C. Wylde<sup>8</sup> studoval rým jako lingvistický důkaz dějin výslovnosti (Pope rýmoval slova „join“ a „shrine“); avšak pro literární účely musíme mít na mysli, že normy „přesnosti“ se v různých básnických školách a samozřejmě v různých jazycích značně liší. V angličtině, kde převládá mužský rým, má ženský nebo trojslabičný rým obvykle burleskní či komické účinky, zatímco ve středověké latině, italštině nebo polštině bude ženský rým závažný i v nejvážnějších kontextech. V angličtině máme zvláštní problém

rýmu pro oko, rýmování homonym, které je formou slovní hříčky, velké rozdíly ve standardní výslovnosti v různých dobách a na různých místech a také osobní záliby jednotlivých básníků – všem těmto problémům dosud nebyla věnována prakticky žádná pozornost. V angličtině neexistuje nic, co by se dalo přirovnat ke knize Viktora Žirmunského o rýmu,<sup>9</sup> která klasifikuje účinky rýmu ještě podrobněji než tento náčrt a která sleduje jeho dějiny v Rusku a v hlavních evropských zemích.

Od těchto zvukových struktur, kde je rozhodující opakování samohlásky či souhláskové kvality (jako je tomu v aliteraci), musíme odlišit problém zvukové nápodoby. Zvuková imitace přitahovala značnou pozornost, protože některé z nejnámějších virtuózních básnických textů o takovouto imitaci usilují a protože tento problém úzce souvisí se starší mystickou koncepcí, která předpokládá, že zvuk musí určitým způsobem odpovídat věcem, které označuje. Pomysleme jen na některé texty Popeovy či Southeyovy nebo na to, jak v sedmnáctém století někteří autoři vážně pomýšleli na volné tónové napodobení hudby všehomíra (např. v Němčičku Harsdörffer).<sup>10</sup> Dnes již nikdo nezastává názor, že slovo „správně“ reprezentuje věc či akci: moderní lingvistika je ochotna nanejvýš připustit zvláštní třídu tzv. „onomatopických“ slov, která v některých ohledech stojí vně běžného hláskového systému jazyka a která se nepochybně snaží napodobovat slyšené zvuky (*kuku*, *bzz*, *bum*, *mňau*). Lze snadno ukázat, že identické zvukové kombinace mohou mít v různých jazycích zcela odlišné významy (např. německé slovo *Rock* znamená „sukně“, anglické *rock* znamená „velký kámen“, *rok* v ruštině znamená „osud“ a v češtině „dvanáct

měsíc“); nebo že určité přírodní zvuky jsou v různých jazycích reprezentovány velmi různě (např. českému *zvonit* odpovídá v angličtině *ring*, ve francouzštině *sonner* a v němčině *läuten*). Lze ukázat, jako to zábavně učinil John Crowe Ransom, že zvukový účinek řádky jako „bzučení nesčetných včel“ vskutku závisí na významu. Provedeme-li jen drobnou fonetickou změnu na „bzučení nesčetných čel“, zcela tím zničíme imitační účinek.<sup>11</sup>

I přesto se zdá, že tento problém moderní lingvisté minimalizovali neoprávněně a že jej moderní kritikové jako Richards a Ransom sprovodili ze světa až příliš snadno. Musíme rozlišovat mezi třemi odlišnými stupni. Za prvé je to skutečná imitace fyzikálních zvuků, která je nepochybně úspěšná v případech jako „kuku“, i když se může samozřejmě měnit podle jazykového systému mluvčího. Takovou zvukovou imitaci musíme odlišit od rafinované zvukomalby, reprodukce přirozených zvuků pomocí zvuků řeči v kontextu, kde slova, která sama nemají žádné onomatopoeické účinky, budou použita ve zvukové struktuře jako „nesčetný“ v citátu z Tennysona či mnoho slov v textech Homérových a Vergiliových. Konečně existuje důležitá rovinu zvukového symbolismu či zvukové metafory, která má v každém jazyce zavedené konvence a vzorce. Maurice Grammont věnoval velmi propracovanou a důvtipnou studii francouzskému verši a jeho vztahu k expresivitě.<sup>12</sup> Provedl klasifikaci všech francouzských souhlásek a samohlásek a studoval jejich expresivní účinky u různých básníků. Například jasné samohlásky mohou vyjadřovat malé rozměry a rychlost, *élan*, grációznost apod.

Zatímco Grammontově studii lze vytknout pouhou sub-

jektivnost, v rámci daného jazykového systému existuje cosi jako „fyziognomie“ slov, zvukový symbolismus, který je daleko pronikavější než pouhá onomatopoeia. Nelze pochýbovat o tom, že všemi jazyky postupují synestetické kombinace a asociace a že tyto korespondence byly básníky využity a propracovány, a to zcela právem. Básně jako známa Rimbaudova báseň „Samohlásky“, která do vztahu přímé korespondence klade jednotlivé samohlásky a barvy, může vycházet čistě z básníkovy záměru, i když je založena na rozšířené tradici;<sup>13</sup> avšak základní asociace mezi předními samohláskami (*e* a *i*) a tenkými, rychlými, jasnými a světlými předměty nebo mezi zadními samohláskami (*o* a *u*) a neohrabanými, pomalými, nevýraznými a temnými předměty lze prokázat pomocí akustických experimentů.<sup>14</sup> Dílo Carla Stumpfa a Wolfganga Köhlera nadto ukazuje, že i souhlásky lze rozdělit na temné (labiály a veláry) a světlé (dentály a palatály). To nejsou v žádném případě pouhé metafory, nýbrž asociace založené na nepochybných podobnostech zvuků a barev, které můžeme pozorovat zvláště ve struktuře příslušných systémů.<sup>15</sup> Existuje obecný lingvistický problém „zvuku a významu“<sup>16</sup> a speciální problém využívání a organizace tohoto vztahu v literárním díle. Právě to bylo zatím studováno jen velmi nedostatečně.

Rytmus a metrum před nás staví problémy, které se liší od problémů „orchestrace“. Bylo jim věnováno rozsáhlé bádání a nakupila se kolem nich obrovská literatura. Problém rytmu se v žádném případě neomezuje jen na literaturu nebo jen na jazyk. Existují rytmy přírody a práce, rytmy světelných signálů, rytmy hudby, a v dosti metaforickém smyslu i rytmy výtvarného umění. Rytmus je také obecný

jazykový jev. Nemusíme se zabývat spoustou teorií o jeho skutečné podstatě.<sup>17</sup> Pro naše účely postačí, když rozlišíme mezi teoriemi považujícími „periodicitu“ za *sine qua non* rytmu, a teoriemi, které chápou rytmus šířeji a zahrnují do něho i neopakující se konfigurace a pohyby. První názor nepochybně ztotožňuje rytmus s metrem, a tak může požadovat, aby pojem „rytmu prózy“ byl odmítnut jako rozporný anebo jako pouhá metafora.<sup>18</sup> Druhý a širší názor byl velmi podpořen Sieversovými výzkumy individuálních rytmů řeči a velkou rozmanitostí hudebních jevů, včetně obyčejné písně a značné části exotické hudby, která je rytmická, i když není periodická. V takovémto pojetí nám rytmus umožňuje studovat individuální řeč a rytmus veškeré prózy. Lze snadno ukázat, že veškerá próza má určitý druh rytmu, že dokonce i ta nejprozaičtější věta může být skandována, tj. dělena na dlouhé a krátké skupiny, na přízvukné a nepřívukné slabiky. Z toho v osmnáctém století velmi těžil spisovatel Joshua Steele.<sup>19</sup> Dnes je analýze prozaického textu věnována rozsáhlá literatura. Rytmus je těsně spjat s „melodií“, tj. s intonační linií určenou následností výškových poloh hlasu; a termín intonace je často užíván v tak širokém významu, že zahrnuje rytmus i melodii. Slavný německý filolog Eduard Sievers učil rozlišovat mezi osobně příznačnými rytmickými a intonačními vzorci, a Ottmar Rutz je spojoval se specifickými fyziologickými typy držení těla a dýchání.<sup>20</sup> I když se objevily pokusy o aplikaci těchto výzkumů k přísně literárním účelům, ke konstruování korelací mezi literárním stylem a Rutzovými typy,<sup>21</sup> zdá se nám, že větší na těchto otázkách do oblasti literárního bádání nespadá.

Do říše literárního bádání vstupujeme ve chvíli, kdy

máme vysvětlit podstatu rytmu prózy, specifčnost a využití rytmické prózy, prózu určitých pasáží v anglické Bibli, u sira Thomase Brownea, u Ruskina a De Quinceyho, kde se dokonce i nepozornému čtenáři vnucuje rytmus a někdy i melodie. Hledání přesné povahy rytmu umělecké prózy je značně obtížné. Jedna známá práce, *The Rhythm of Prose*<sup>22</sup> W. M. Pattersona, se jej pokusila vysvětlit pomocí systému složitě synkopace. Velmi obsírná práce George Saintsburyho *A History of English Prose Rhythm*<sup>23</sup> neustále zdůrazňuje, že rytmus prózy je založen na rozmanitosti, avšak nijak nedefinuje jeho skutečnou povahu. Kdyby byl Saintsburyho „výklad“ správný, žádný rytmus by samozřejmě neexistoval. Saintsbury však nepochybně pouze zdůraznil bezpečí, že by rytmus prózy mohl upadnout do přesných metrických vzorců. Dnes alespoň pocítujeme častý blankvers v Dickensově próze jako nehezkou a sentimentální výstřednost.

Jiní badatelé zkoumající rytmus prózy se zabývají pouze určitým dosti výrazným aspektem, „kadenci“, rytmickým útvarem na konci vět v tradici latinské řečnické prózy, pro který měla latina přesné vzorce se specifickými názvy. „Kadence“, zvláště ve větách tázacích a zvolacích, je zčásti také záležitostí melodie. Pro moderního čtenáře je obtížné slyšet složitě strukturu latinského *cursus*, je-li imitován v angličtině, neboť přízvuk v angličtině není pevný, nemá stejnou konvenční rigiditu jako dlouhé a krátké slabiky v latinském systému; bylo poukázáno na to, že se objevily četné pokusy o efekty analogické latině. Občas byly tyto pokusy úspěšné, zvláště v sedmnáctém století.<sup>24</sup>

V zásadě si při zkoumání uměleckého rytmu prózy musí-

me jasně uvědomovat, že je třeba jej odlišit jak od obecného rytmu prózy, tak verše. Umělecký rytmus prózy lze popsat jako organizaci běžných rytmů řeči. Liší se od obyčejné prózy pravidelnějším rozložením přízvuků, které se však nesmí stát zřetelnou isochronií (tj. pravidelností časových intervallů mezi rytmickými akcenty). V běžné větě obvykle existují značné rozdíly v síle a výšce hlasu, zatímco v rytmické próze existuje význačná tendence k nivelizaci přízvuků a rozdílu ve výšce hlasu. Boris Tomaševskij, jeden z předních ruských odborníků na tyto otázky, ve svých analýzách pasáží z Puškinovy *Pikové dámy* ukázal pomocí statistických metod,<sup>25</sup> že začátky a konce vět směřují k větší rytmické pravidelnosti než jejich střední části. Obecný dojem pravidelnosti a periodičnosti je obvykle zesílen pomocí zvukových a syntaktických prostředků: zvukovými figurami, paralelní stavbou vět a jejich částí, antitetickým vyvažováním, přičemž celá významová struktura je silnou oporou rytmických vzorců. Existují všechny možné stupně rytmičnosti, od téměř nerytmické prózy, od rozkouskovaných vět plných nahromaděných přízvuků, až po rytmickou prózu blížící se pravidelnosti verše. Hlavní formě, tvořící přechod k verši, říkájí Francouzi *verset*; objevuje se v anglických Žalmech a u autorů, kteří usilují o biblické efekty, jako je Ossian či Claudel. Každá druhá přízvuková slabika je ve versetu zdůrazněna silněji, a tak se vytvářejí skupiny se dvěma přízvuky, které se podobají skupinám v dipodickém verši.

Tyto prostředky nemusíme podrobně rozebírat. Mají zjevně dlouhou historii, která byla mimořádně hluboce ovlivněna latinskou řečnickou prózou.<sup>26</sup> V anglické literatuře rytmická próza vyvrcholila v sedmnáctém století v dílech

spisovatelů jako byli sir Thomas Browne a Jeremy Taylor. V osmnáctém století ustupuje kolokviálnější dikci, i když koncem tohoto století vznikl nový „velkolepý styl“ – styl Johnsonův, Gibbonův a Burkeův.<sup>27</sup> V devatenáctém století jej různým způsobem obnovili De Quincey, Ruskin, Emerson a Melville, a později, byť na základě odlišných principů, Gertrude Steinová a James Joyce. Ve Francii existují náherné prózy Bossuetovy a Chateaubriandovy; v Německu rytmická próza Nietzscheova, v Rusku slavné pasáže u Gogola a Turgeněva a v nedávnější době „ornamentální“ próza Andreje Bělého.

Stále se debatuje o umělecké hodnotě rytmické prózy; je také sporná. V souhlase s moderní zálibou v čistotě umění a žánrů dávají moderní čtenáři většinou přednost poetické pozicii a prozaické próze. Zdá se, že rytmická próza je považována jako smíšená forma, jež není ani prózou, ani veršem. Jde však asi o náš dobový předsudek. Obrana rytmické prózy by asi mohla být stejná jako obrana verše. Je-li rytmu v próze dobře užito, vede nás k plnějšímu uvědomění si textu; zdůrazňuje, váže, vytváří gradace, nabízí paralely; organizuje řeč; a organizace je umění.

Prozodie (neboli metrika) je obor, kterému bylo za stáletí věnováno ohromné množství práce. Dnes bychom mohli předpokládat, že stačí jen provést přehled nových metrických ukázek a rozšířit toto bádání na nové techniky poezie poslední doby. Ve skutečnosti jsou samotné základy a hlavní kritéria metricky dosud nejisté; dokonce i v standardně užívaných příručkách je neuvěřitelně časté nedbalé myšlení a zmatená či neustálená terminologie. *Saintsburyho History of English Prosody*, jejímž rozsahu se nic pozdějšího

nevyrovnalo, stává na zcela nedefinovaných a vágních teoretických základech. Ve svém podivném empirismu je Saintsbury dokonce hrdý na to, že odmítá definovat, ba i jen poslat své termíny. Hovoří například o dlouhých a krátkých slabikách, avšak nemůže se rozhodnout, zda se tento termín vztahuje k rozdílům v trvání či přízvuku.<sup>28</sup> Ve své práci *Study of Poetry* Bliss Perry neutříděně a matoucím způsobem hovoří o „váze“ slov, o „relativní hlasitosti či výšce hlasu, které naznačují smysl či význam.“<sup>29</sup> Podobná neporozumění a nejasnosti lze snadno najít v mnoha jiných standardních pracích. Dokonce i tam, kde jsou správně provedena rozlišení, bývají zakryta zcela rozpornou terminologií. Tak je třeba přivítat podrobné dějiny anglických teorií metra od T. S. Osmonda a užitečný přehled teorií poslední doby od Pallistera Barkase,<sup>30</sup> neboť se pokoušejí vnést do tohoto zmatku pořádek, i když jejich závěry vedou k neodůvodněné skepsi. Tyto rozdíly se podstatně znásobí, vezmeme-li v úvahu ohromné množství metrických teorií na evropském kontinentě, zvláště ve Francii, v Německu a v Rusku.

Pro naše účely bude nejvhodnější, když rozlišíme jen hlavní typy metrických teorií, aniž se budeme zabývat jemnějšími rozdíly nebo smíšenými typy. Nejstarší typ, který je odvozen z renesančních příruček, lze nazvat „grafickou“ prozodií. Pracuje s grafickými značkami pro dlouhé a krátké slabiky, které v angličtině mají představovat přízvucně a nepřívzucně slabiky. Grafická prozodisté se obvykle pokoušejí koncipovat metrická schémata nebo vzory, kterých by se básník měl přesně držet. Všichni jsme se jejich terminologii naučili ve škole, slyšeli jsme o jamech, trochejích, anapestech a spondejích. Tyto termíny jsou dosud všeobec-

ně nejspornější a nejužitečnější pro běžné popisy a pojednání metrických vzorců. Nedostatečnost celého tohoto systému se však dnes obecně uznává. Je zjevné, že tato teorie nevěnuje pozornost skutečnému zvuku a že její obvyklý dogmatismus je zcela seestný. Každý dnes chápe, že verš by byl krajně nudný a monotónní, kdyby skutečně přesně realizoval grafické vzory. Tato teorie přežívá hlavně v učebnách a v učebnicích na elementární úrovni. Má však své výhody. Soustřeďuje se otevřeně na metrum a nedbá na nepodstatné rysy a osobní záliby těch, kdo metra realizují, a tomu se mnoho moderních systémů nedokázalo vyhnout. Grafická metrika si je vědoma, že metrum není pouze záležitostí zvuku, že existuje metrický vzorec, který je považován za součást či základ dané básně.

Druhým typem je „hudební“ teorie, která je založena na - do jisté míry správném - předpokladu, že metrum v poezii je obdobou rytmu v hudbě a že je tak nejlépe zachytitelné v hudební notaci. Jedním z prvních standardních výkladů v angličtině je práce Sidneyho Laniera *Science of English Verse* (1880); tato teorie však byla v poslední době propracována a modifikována.<sup>31</sup> Zdá se, že v Americe byla přijata, alespoň učiteli angličtiny. Tento systém přiřazuje ke každé slabice hudební notu nespécifikované výšky. Délka noty je určena dosti libovolně tak, že k dlouhé slabice je přiřazena půlnota, k polokrátké slabice nota čtvrtinová, ke krátké slabice osminová, atd. Takt se počítá od jedné přízvucně slabiky k další; a rychlost čtení je naznačena dosti vágně tím, že si zvolíme třičtvrtinový, tříosminový nebo ve vzácných případech třípůlový takt. S takovým systémem je možné provést notaci každého anglického textu; např. běž-

nou pentametrovou řádku pětistopého jambu, jako je Popeova:

Lo, the poor Indian whose untutored mind

lze zapsat v tříosminovém taktu:



Lo, the poor In - di - an whose un - tu - tored mind

Podle této teorie bude zcela změněno rozlišování mezi jambem a trochejem; jamb bude charakterizován pouze pomocí předrážky, která je považována za extrametrickou nebo je započítávána do předcházející řádky. Pomocí takové notace lze zapsat dokonce i ta nejsložitější metra, jestliže budeme pečlivě nakládat s pauzami a dlouhými a krátkými slabikami.<sup>33</sup>

Výhodou této teorie je silné zdůraznění tendence verše k subjektivně pocítované izochronii, způsobům, kterými zpomalujeme nebo zrychlujeme, prodlužujeme či zkracujeme slova nebo kterými vkládáme pauzy k vyrovnání taktů. Notace bude nejspěšnější v případech „zpěvného“ verše, je však zřejmě značně neadekvátní v případě mluvních či deklamačních typů verše a obvykle se vůbec nedokáže vyrovnat s volným veršem či s takovým veršem, který není izochronický. Někteří stoupenci této teorie prostě popírají, že je volný verš veršem.<sup>34</sup> Muzikologové dokáží úspěšně pracovat s baladickým metrem jako s „dipodickým“ a dokonce i s dvojitým složeným taktem,<sup>35</sup> a mohou vysvětlit určité

metrické jevy zavedením termínu „synkopace“: V Brownin-  
gových verších

The gray sea and the long black land  
And the yellow half-moon large and low

lze v notaci zapsat slova „sea“ a „black“ v první řádce a „half“ v řádce druhé jako synkopované. Hudební teorie má zjevně zásluhu: značně přispěla k porážce obvyklého školského dogmatismu a umožnila pracovat s metry, kterým se učebnice nevěnovaly, a zapsat je; např. komplexní metra Swinburneova, Meredithova a Browningova. Tato teorie však má vážné nedostatky: dává volnou ruku svévolnému individuálnímu výkladu verše, nivelizuje rozdíly mezi básníky a básnickými školami tím, že všechny druhy verše redukuje na několik typů monotónního rytmu. Zdá se, že otevřeně či nepřímou vedou k zpěvnému orálnímu provedení veškeré poezie. A izochronie, kterou zavádí, je jen subjektivním srovnáváním její stejné.

Třetí teorii metra, akustické metrice, se dnes dostalo širokého uznání. Je založena na objektivním zkoumání a často užívá takových vědeckých přístrojů jako oscilograf, který umožňuje záznam a dokonce i fotografování skutečných dějů při vyslovování básně. Techniky vědeckého zkoumání zvuku byly na metriku aplikovány v Německu Sieversem a Saranem, ve Francii Verrierem, který většinou užíval anglický materiál, zatímco v Americe se jim věnoval E. W. Scripture.<sup>36</sup> Některé základní výsledky stručně formuloval



Wilbur L. Schramm v práci *Approaches to a Science of English Verse*.<sup>37</sup> Akustická metrika jasně stanovila jednotlivé prvky vytvářející metrum. Dnes je tedy neomluvitelné směřovat výšku hlasu, hlasitost, zabarvení a trvání, neboť tyto prvky, jak lze ukázat, odpovídají fyzikálním měřitelným faktorům, jako je frekvence, amplituda, forma a trvání zvukových vln vytvářených mluvčím. Zjištění fyzikálních přístrojí můžeme fotografovat či zakreslit tak přesně, že nám při každé recitaci umožní studovat každou, i tu nejmenší podrobnost skutečných dějů. Oscilograf nám ukáže, s jakou hlasitostí, po jakou dobu, s jakými změnami výšky hlasu daný čtenář recitoval tu či onu básnickou řádku. První verš *Ztraceného ráje* se bude jevit jako obrazec podobající se prudkým záchvěvům seizmografu při zemětřesení.<sup>38</sup> To je nepochybný úspěch a mnozí vědecky založení lidé (mezi nimiž je samozřejmě mnoho Američanů) došli k závěru, že tato zjištění už nemůžeme překonat. Laboratorní metrika však zřejmě ignoruje a musí ignorovat význam: tak se dochází k závěru, že neexistují žádné slabiky, neboť před sebou máme hlasové kontinuum, že neexistují slova, neboť jeho hranice se nemožno objevit na oscilografu, a že v přírodním slova smyslu neexistuje ani melodie, neboť výška hlasu, daná pouze samohláskami a několika souhláskami, je stále přerušována šumy. Akustická metrika také ukazuje, že přirozeně vzato neexistuje ani izochronie, neboť skutečně trvání taktu je značně proměnlivé. Alespoň v angličtině neexistují žádné pevné „dlouhé a krátké slabiky“, neboť „krátká“ slabika může být fyzikálně delší než „dlouhá“, a neexistují ani objektivní rozdíly v přízvuku, neboť „přízvuková“ slabika

může být ve skutečnosti vyslovena s menší intenzitou než nepřízvučná.

I když můžeme uznat užitečnost těchto výsledků, proti samotným základům této „vědy“ lze vznést závažné námitky, které značně minimalizují její hodnotu pro literární vědu. Sám předpokládá, že zjištění oscilografu jsou přímo relevantní pro zkoumání metriky, je mylný. Čas jazyka veršů je časem očekávání.<sup>39</sup> Po jisté době očekáváme rytmický signál, avšak tato periodičnost nemusí být přesná, a signál, který pocítujeme jako silný, nemusí být silný ve skutečnosti. Hudební metrika má nepochybně pravdu, když tvrdí, že všechny na tuto rozlišování času a přízvuku i výšky hlasu jsou jen relativní a subjektivní. Akustická i hudební metrika však mají jednu společnou závalu či spíše omezení: vycházejí výlučně ze zvuku, z jednoho či několika recitačních provedení. Výsledky akustické a muzikální metriky mají platnost jen pro tu či onu konkrétní recitaci. Neberou v úvahu skutečnost, že recitátor může a nemusí recitovat správně, že může přidat různé prvky nebo vzorec zkrslit či zcela ignorovat.

Řádku jako

Silent upon a peak in Darien

můžeme číst tak, že jí vnutíme metrický vzorec: „Silént upón a péak in Dárién“, nebo ji přečíst jako prózu: „Silént upón a péak in Dárién“, nebo ji přečíst různými způsoby, které smiřují metrické schéma a rytmus prózy. Když jakožto lidé hovořící anglickým jazykem uslyšíme výslovnost „silént“, pocítíme násilí páchané na „přirozené“ řeči; a když uslyšíme výslovnost „silént“, pocítíme „odpor“ metrického vzorce, který známe z předcházejících řádek. Kompromisní

„váhající akcent“ se může pohybovat kdekoli mezi dvěma póly, avšak ve všech případech, ať již bude text přednesen jakkoli, bude konkrétní provedení recitátorem irrelevantní pro analýzu prozodické situace, která spočívá právě v napětí, „protihrě“ mezi metrickým vzorcem a rytmem prozaickým.

Pro pouze akustickou či hudební metodu je vzorec verše nedostupný a nesrozumitelný. V teorii metriky prostě nelze význam verše ignorovat. Jeden z našich nejlepších znalců hudební metriky George R. Stewart kupříkladu tvrdí, že „verš může existovat bez významu“, jelikož

metrum v podstatě nezávisí na významu, můžeme se oprávněně pokusit o reprodukci metrické struktury kterékoli jednotlivé řádky bez jakéhokoli ohledu na její význam.<sup>40</sup>

Verrier a Saran zformulovali dogma, že musíme zaujmout stanovisko cizince, který poslouchá verše, aniž rozumí jazyku.<sup>41</sup> Avšak tato koncepcce, která je v praxi zcela neudržitelná a kterou také Stewart nakonec opustil,<sup>42</sup> musí nutně vést k důsledkům, které by byly pro každé literární bádní v oblasti metriky katastrofální. Budeme-li ignorovat význam, vzdáme se pojmu slova a věty, a tak se vzdáme možnosti analyzovat rozdíl mezi verši různých autorů. Anglický verš je do značné míry determinován protihrou mezi vnuceným frázováním a rytmickým impulzem na jedné straně a skutečným rytmem řeči podmiňným větnými předěly na straně druhé. Avšak toto větné členění můžeme zjišťovat pouze poté, co se blíže seznámíme s významem verše.

Ruští formalisté<sup>43</sup> se proto pokusili postavit metriku na zcela nový základ. Termín „stopa“ jim připadá neadekvátní, neboť existuje mnoho veršovaných textů bez „stop“. Izo-

chronie, i když ji lze na mnohé verše subjektivně aplikovat, se také omezuje na určité typy verše a navíc ji není možné objektivně zkoumat. Ruští formalisté tvrdí, že všechny tyto teorie chybně definují základní jednotku básnického rytmu. Budeme-li verš chápat jen jako segmenty seskupené kolem určité přízvučné slabiky (v kvantitativních systémech dlouhé slabiky), nebudeme moci popřít, že táž seskupení, a někdy i totéž jejich uspořádání, lze najít v typech jazykových projevů, které nelze označit za poezii. Základní jednotkou rytmu tedy není stopa, nýbrž celá řádka; tento závěr vyplývá z obecné tvarové (*Gestalt*) teorie, kterou Rusové přijímají. Stopy nemají nezávislou existenci, existují pouze ve vztahu k celému verši. Každý přízvuk má své specifické zvláštnosti podle postavení ve verši, tj. zda patří do první, druhé, třetí nebo jiné stopy. Jednotka uspořádání ve verši se v různých jazycích a prozodických systémech liší. Může to být „melodie“, tj. sled výšek hlasu, které v některých typech volného verše mohou být jediným příznakem odlišnosti od prózy.<sup>44</sup> Nevíme-li z kontextu nebo z grafické úpravy sloužící jako signál, že text ve volném verši je skutečně verš, mohli bychom jej číst jako prózu a opravdu jej od prózy neodlišit. Můžeme jej však také číst jako verš, a tedy číst odlišně, tj. s odlišnou intonací. Tato intonace, jak badatelé velmi podrobně ukazují, se vždy skládá ze dvou částí, je dvojdílná; bez ní verš přestane být veršem a stane se pouhou rytmickou prózou.

Při zkoumání běžného metrického verše Rusové aplikují statistické metody na vztah mezi vzorcem a rytmem řeči. Verš je pojímán jako složitá kontrapunktická struktura mezi metrickou normou, jež je zvenčí uplatněna na řeč, a běž-

ným rytmem řeči; neboť, jak to plasticky vyjadřují, verš je „organizované násilí“ páchané na běžném jazyce. Odlišují „rytmický impulz“ a metrický vzorec. Vzorec je statický, grafický. „Rytmičtý impulz“ je dynamický, progresivní. Anticipujeme signály, které budou následovat. Organizujeme nejen čas, nýbrž veškeré ostatní prvky uměleckého díla. Takto pojatý rytmičtý impulz ovlivňuje volbu slov, syntaktickou strukturu, a tedy i celkový význam veršovaného textu.

Statistická metoda, které Rusové použili, je velmi prostá. V každé básni či části básně se při rozboru počítá procento případů, v nichž je na každé slabice přízvuk. Kdyby měl být verš v pětistopém jambu absolutně pravidelný, statistika by ukázala nulové procento na první slabice, sto procent na druhé, nulové na třetí, sto procent na čtvrté, atd. To by bylo možno ukázat graficky tak, že bychom na horizontální ose umístili – jednu po druhé – jednotlivé slabiky veršů, zatímco procenta by byla uvedena na ose vertikální. Tak pravidelné verše, jaké jsme popsali výše, nejsou samozřejmě časté, a to z prostého důvodu, že jsou krajně monotónní. Ve většině veršů je mezi strukturou a skutečnou realizací napětí, např. v blankversu může být počet akcentů na první slabice dost vysoký, což je známý jev označovaný buď za „trochejskou stopu“, za „váhající“ akcent, nebo za „substituci“. V diagramu se tato statistika přízvuků může jevit daleko méně výrazně, ale jde-li vskutku o pětistopý jamb a byli-li verš takto zamýšlen, uchová si graf určitou obecnou tendenci k vrcholům na slabikách 2, 4, 6 a 8. Je samozřejmě, že tato statistická metoda není cílem sama o sobě. Má však tu výhodu, že bere v úvahu celou báseň, a tak odhaluje tendence, které na několika řádcích nemusí být jasně patrné. Další její výhoda

spočívá v tom, že na první pohled ukazuje rozdíl mezi básnickými školami a autory. Tato metoda funguje zvláště dobře v ruštině, neboť tam má každé slovo pouze jediný přízvuk (vedlejší přízvuky jsou záležitostí výdechu), zatímco v angličtině by dobrá statistika – díky sekundárnímu přízvuku a mnoha příklonkám a předklonkám – byla dosti obtížná.

Ruští badatelé kladou velký důraz na to, že různé školy a různí autoři naplňují ideální vzorec různým způsobem, že každá škola nebo někdy i autor má svou vlastní metrickou normu a že není spravedlivé a správné posuzovat školy a autory z hlediska jakéhokoli dílčího dogmatu. Dějiny verzifikace se jeví jako stálý konflikt různých norem; jedna krajnost bude v průběhu vývoje velmi pravděpodobně nahrazena jinou. Rusové také velmi případně zdůrazňují obrovské rozdíly mezi jazykovými systémy verzifikace. Obvyklá klasifikace veršových systémů na slabičné, přízvučné a kvantitativní je nejen nedostatečná, ale i zavádějící. Například v srbochorvátském a finském epickém verši hrají svoji roli všechny tři principy – slabičnost, kvantita a přízvuk. Moderní výzkum ukázal, že údajně čistě kvantitativní latinská prozódie byla v praxi značně modifikována ohledem na přízvuk a na mezislovní předěly.<sup>45</sup>

Jazyky se liší podle prvku tvořícího základ rytmu. Angličtina je zjevně determinována přízvukem, kterému je kvantita podřízena; důležitou rytmickou funkci mají také mezislovní předěly. Je nápadný rozdíl v rytmu mezi řádkou skládající se z jednoslabičných slov a řádkou ze slov vícetabičných. V češtině je základem rytmu mezislovní předěl, který je vždy doprovázen závažným přízvukem, zatímco

kvantita je fakultativním prvkem diferenciacce. V čínštině je hlavním základem rytmu slovní intonace, zatímco ve staré řečtině byla organizačním principem kvantita s tím, že intonace a mezislovní předěly měly úlohu fakultativních diferenciacčních prvků.

I když systémy veršování mohly být nahrazeny jinými, neměli bychom v rámci historie určitého jazyka hovořit o „pokroku“ nebo odsuzovat starší systémy za neohrabanost, za to, že se nedokonale přibližují systémům později zavedeným. V ruštině po dlouhé období vládly sylabismus, v čínštině kvantitativní prozódie. Pro zkoumání historie anglického veršování od Chaucera k Surreymu by znamenalo revoluci, kdybychom si uvědomili, že básníci jako Lydgate, Hawes a Skelton nepsali nedokonalé verše, nýbrž že se řídili svými vlastními konvencemi.<sup>46</sup> Mohli bychom právem podniknout obranu velmi zesměšňovaného pokusu o zavedení kvantitativního metra do angličtiny, s nímž přišli tak významní muži jako Sidney, Spenser a Gabriel Harvey. Jejich neúspěšné hnutí mělo přinejmenším historický význam, neboť rozbili slabičnou přísnost značné části starší anglické poezie.

Lze také podniknout pokus o komparativní historii veršových systémů. Slavný francouzský lingvista Antoine Meillet v práci *Les origines indo-européennes des mètres grecs* se pokusil rekonstruovat indoevropský metrický systém, a proto srovnal antická řecká a védská metra;<sup>47</sup> a Roman Jakobson ukázal, že jihoslovanský epický verš se velmi blíží tomuto antickému vzoru, který kombinuje slabičnou řádku se speciální, přísně zachovávanou kvantitativní veršovou klauzulí.<sup>48</sup> Je možné odlišit a vysledovat historii různých typů folk-

lorního verše. Musíme ostře odlišit epický recitativní verš od „zpěvného“ verše v lyrice. Zdá se, že v každém jazyce je epický verš daleko konzervativnější, zatímco písňový verš lyrický, který je nejtěsněji spojen s fonetickými rysy jazyka, je schopen značně větší národní rozrůzněnosti. Dokonce i u moderního verše je důležité nezapomínat na rozdíl mezi deklamačním, mluvním a „zpěvným“ veršem. Tyto rozdíly ignoruje většina anglických teoretiků verše, kteří se pod vlivem hudební teorie zabývají písňovým veršem.<sup>49</sup>

V cenné studii o ruském lyrickém verši devatenáctého století<sup>50</sup> se Boris Eichenbaum pokusil o analýzu role intonace v „melodickém“, zpěvném verši. Plasticky ukazuje, jak ruská romantická lyrika využívá třídobá metra, intonační schémata, jako jsou věty zvolací a tázací, a syntaktické vzorce, jako je paralelismus; podle našeho názoru však neprokázal svoji ústřední tezi o formující působnosti intonace ve zpěvném verši.<sup>51</sup>

Můžeme pochybovat o mnoha rysech ruských teorií, ale nelze popřít, že našly cestu ze slepé uličky, kdy na jedné straně byla laboratoř a na druhé pouhý subjektivismus stoupců hudební teorie. Mnohé dosud zůstává nevysvětlené a sporné, avšak metrika již obnovila nezbytný kontakt s lingvistikou a literární sémantikou. Dnes chápeme, že zvuk a metrum je nutno studovat jako prvky celistvosti uměleckého díla, nikoli v izolaci od významu.