

VERŠ A POEZIE

Miroslav Červenka

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 (samozřejmě s opravami, ale o tom za okamžik) člení 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 píší spíše výjimečně) orientuje se drama buď na poezii, nebo na prózu. V dalších úvahách je ponecháme stranou.

Navazujeme znovu na počáteční větu našeho textu. Uvedený úzus (a v jeho stopách i naše tabulka) staví coby paralelní antonyma prózy do paradigmatické souvislosti poezii a verš (veršovanou 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 zaujmají 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 výklad 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 vracejí zpět do svého původního prostředí a za poetickou je označena hrdinka Oněgina. Komplikovanější je užívání obdobných metonymií v rámci samotného meta-jazyka slovesnosti, přičemž poezie nebo adjektivum poetický může označovat jednu vysokou hodnotu nebo druh vysokého stylu literárních výtvorů, jindy jejich lyrické ladění. Expanzivnost slova poezie nemusí být jen podkladem mimovolných ekvivokací. Když R. Jakobson (1960) původní estetickou funkci (pojem, jehož sám použil ještě před jeho rozvinutím v pražské škole) přezval na poetickou, chtěl dojistá zaměření 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, které 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 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 zpracovává větná stavba. Je to právě próza jistého stylového 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 míra jejich výskytu nerozhoduje o tom, kam si v rámci soudobé evropské kultury zařazujeme text;

lze pouze popisně konstatovat, že v určité době určitý postup má větší nebo menší tendenci vystupovat spíš 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.

Druhovému označení básně v próze (básně v mnoha jazycích se pojmenovávají 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 nerýmované“.¹

U 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 rytmus, ale zaměření na jinou stránku a způsob využití elementárních jednotek řeči se stává charakteristikou básně (poezie). Intonace výpovědi je ovšem umělecky organizována v každém prozaickém žánru, pokud je 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.

¹ Pokračování citátu možná svědčí o tom, že autor sám skutečně pokládá nejen pojmenování žánru, ale žánr sám za paradox. V jakémsi stěmhlavém 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 písni tlumočit řezavé volání svého Zasklívače“; tedy křížení vztahů, jehož dějištěm je velkoměsto, se vyjadřuje střetnutím protikladných slohových principů v moderním díle slovesném.

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 výtvořů, které pro soudobé povědomí jsou nesporně součástí poezie, totiž v textech tzv. konkrétní poezie. Zde ovšem není místo pro výklad všech jejich specifických rysů, jmenovitě postupů, které operují s typografií a s dvojrozměrným prostorem stránky a které staví tyto texty na pomezí slovesnosti 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 nazývána poezií. K nim se připojují další, speciální útvary, využívající opět konfigurací elementárních 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 výtvar 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 (stejně jako nápěv, zpěv) byla původně jedinou možnou řečí slovesného umění,“ říká J. Lotman (1970: 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 narýsována, mohla se oddělit próza jako příznakový člen protikladu uvnitř umění slova, jako další, nadbudovaná komplikace, která se nevrací k mimoumělecké řeči, ale stupňuje

² Týž názor vyslovil Lotman už ve starší práci (1964), která vzhledem ke světově proslulé Struktově uměleckého textu v této kapitole představuje starší verzi téhož výkladu.

svou mimořádnost užitím záporných postupů (minus-prijom): kde se očekávala rytmická organizace, funguje jako speciální nositel 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. Rytmičké 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 příznakem umění. Zdá se, že v těchto stadiích byl verš násilím a zvenčí vložen na řeč, a tato deformace byla hudbou (nápěvem, instrumentálním doprovodem, specifickou 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 opartu na plakáty. P. Valéry (1935) však znamenitě promluvil o verši jako o jednom z prostředků, „které poskytuje řeč, aby zachovala vlastní obraz, aby usnadnila zapamatování a vtiskla se do mysli“. Kromě úlohy pouhé 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 verš v umělecké slovesnosti zaměřené 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 slova 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 obdivujeme, je nám jen prostředkem při pokusu o výklad obecné

představy o vztahu poezie a prózy). Touto slabinou je nediferencované vidění výchozího členu oné „hierarchie pohybu od jednoduchosti k složitosti“, jímž je Lotmanovi „mluvená (razgovornaja) řeč“. Přitom se vytrácí *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 žasnoucímu 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) neužívá 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 výlučném pro uměleckou slovesnost, ale předpokládáme, že próza umělecká 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 dvojí nezávislou 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, a 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 neopracovanost nekultivovaného mluvení.

Zprvè 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: 464) tezi o rytmu deformujícím sémantiku ve verši (protějškem je u Tyňanova teze o tematice deformující rytmus v próze).

Zadruhé 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 sotva by se dalo prokázat, že naopak nějaké způsoby elementárních rytmických konfigurací (např. cursus, o rytmizaci v pozdních básních v próze tu nemluví) v rétorické a umělecké próze byly důsledkem působení poezie: panuje názor, 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 zvenčí 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 nepronosené řeči apod. se tu pochopitelně musely projevit: próza se vždy sytí řečovými útvary mimo umění a s nimi se konfrontuje. 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, která nápadně a na první pohled (právě pohled: pohled na nestejně dlouhé řádky, což platí i pro případ extrémně volného verše) vyznačuje 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 týměž veršovým rozměrem, byly pokládány za samostatná umění. Aristotelova Poetika ve svých úvodních částech je rozhořčenou polemikou filozofa 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 výtvořy, 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 filozof 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 dějepiscovým. Přitom vyzdvihuje fikcionální stránku svého pojetí mimesis a v polemice s Platónem klade umění (zaměřené k obecně platným věcem, jež by se mohly stát, ale nestaly se) do větší blízkosti filozofii - 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. (Zmiňuje-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 1989). 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 drvo-

štěpovi (Ad. 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. 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). 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 pokusu 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 dimenzi epoch a kultur. Na konci století jsme v okamžiku 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 rozmývání hranic mezi dvěma tradičními odvětvími slovesnosti, o vzniku - nebo restauraci - obecného odvětví „poezie“ (definované jinak než u Aristotela), a ovšem o rozmachu jeho antipóda, 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 po-

ezie, zajišťujícího jeho identitu, rozlišení mezi dvěma pojetími básnického rytmu. K němu se dostaneme až po jisté prodlevě.

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, nepřeveditelné na společného jmenovatele, skeptický sémiotik literatury T. Todorov ve studii nazvané *Pojem literatury* (1975). 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 substantiální, 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 mimesí Aristotelovou), že literatura je fikce, druhé výklad literatury v termínech uspořádanosti, které 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, zaměříme-li se na distribuci členů málo četných 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 mřív, a nikoli

neprávem, na daleko zásadnější záležitost, tj. Jakobsonovu metodu analýzy „gramatiky poezie“).- Významnější pro nás je druhý soubor Todorovových námitek, týkající se explikativních možností obou uvedených kategorií: ani fiktivnost, ani uspořádanost se prý nehodí na všechny texty, tradičně zahrnované do literatury, a zároveň ani jedna nedovede oddělit některé jevy, které do literatury tradičně nepatří.

Fiktivnost předmětu není vhodnou charakteristikou (stejně jako pro modlitby, rozpočítadla apod.) pro poezii. Tak jako protiklad pravdy a nepravdy se neutralizuje vzhledem k románu nebo dramatu, ruší se opozice fiktivní / 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 dojista šlo o pravdivost: pokud se mýlil nebo fabuloval, a byla-li proto jeho výsledkem literární fikce, je stejnou literární fikcí třeba názor, že kostry 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 opravdu v zásadě 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 přisuzován jazyku epické prózy: její jazyk podle Todorova sice nepostrádá systémovosti (my bychom to přepsali: sdílí mnohé prostřed-

³ Jak vidět, nejde přitom autor cestou K. Hamburgerové (1957), která lyriku řadí k „existenciálním“ (nefiktivním) žánrům, vypovídajícím přímo o realitě.

ky záměrného uspořádání s mimouměleckou kultivovanou prózou), na-
prosto 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 za-
měřuje vnímatele k uspořádané vrstvě díla samé, přitahujíc k ní jeho
samoúčelnou pozornost. V tom směru nemám námitek. Ale omezení
literárně umělecké uspořádanosti pouze na jazyk umožňuje autorovi
upřít tuto kvalitu v její specifické podobě (jako literárně umělecké uspo-
řádanosti) těm odvětvím literatury, v nichž je jazyk „prostupným“ pod-
kladem pro konstituci vrstvy fiktivních předmětností, ona „zobrazení“,
o nichž se mluvilo výše. Proč ta nemůže být uspořádána?

Todorovova argumentace je krkolomná, ale také nedbalá: ano, přše, lze
říci, že „opaque“, neprůchodný, je v románu sám zobrazený svět, „ale
nelze podobnou představu neprostupnosti stejně dobře vztáhnout na
předmět jakéhokoli denního rozhovoru?“ Tuto rétorickou sugesci snad
ani není potřebí rozebírat. My naopak myšlenku komplexnosti a uspořá-
danosti fiktivního světa epického díla pokládáme za rozhodující. Fiktiv-
nost není jen negativní charakteristika (jen suspendování otázky po
pravdivosti), ale celý soubor uměleckých postupů, nově rozvrhujících,
pořádajících 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 klčovými 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“ (charakterizova-
ných specifickými pravidly), do nichž se začleňují i žánry literatury;
vztah k příslušnému diskurzu je i pro útvary slovesného umění podsta-
nější než postavení v rámci opozice literatura / neliteratura. Lyrická
báseň má blíž k modlitbě než k Vojně a míru. Neexistuje ani jedno
pravidlo, jež by bylo společné pro všechny diskurzy umělecké sloves-

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.

nosti a příznačné jenom pro ně. S tímto výkladem lze sympatizovat proto, že upozorňuje na nesčetné 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 neřízených estetickou funkcí. Lyrická báseň má blíž k modlitbě než k Vojně a míru, ale vyvázání 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 Todorovovův plaidoyer pro pluralitu diskurzů rozrůzňujících zvenčí sféru umělecké slovesnosti obrací pozornost k něčemu podstatnému pro samé bytí literatury. Při dominanci estetické funkce vyvázání komunikátů z bezprostředních cílů a účelů, byť se v substanci textů projevuje pokaždé jinak, 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“, ztížená průchodnost) některé z vrstev sdělení je tedy nejobecnějším korelátém estetické funkce, specifikujícím uměleckou literaturu. (Stejně jako estetická funkce není ani uspořádanost omezena jen na umění. Při pozornosti samoučelně 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 marně pokoušel převést na společného jmenovatele. V našem pojetí je fiktivnost zvláštním případem uspořádanosti, totiž té, jež zasahuje nadjazykové 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 nespécifikuje, neboť už v ní jako takové vidí kritérium rozlišení mezi básní a románem. Už jsme mu to namítli, 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 oddílech 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.

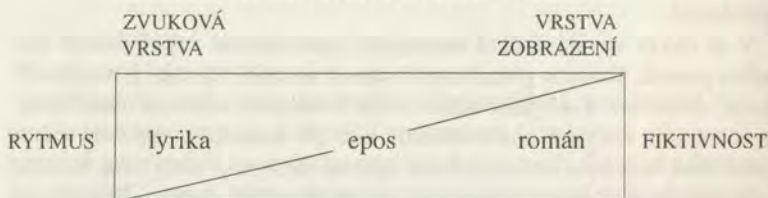
Toto určení se zdá nadměrně omezující, ale platí to jen v tom smyslu, že přirozeně i jiné prostředky zvukové vrstvy jazyka se často v poezii stávají předmětem nadměrné organizace. Na rozdíl od rytmu jako obligatorního činitele rytmické uspořádanosti je účast všech ostatních prostředků zvukové vrstvy 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 spjato se stylizací intonace, v prozaickém díle obligatorní. Tento přesah prozaické komple-

xity do zvukové vrstvy jazyka je nejvážnější korekturou našeho vědomě schematického rozlišení prózy a poezie. Na straně veršované literatury má protějšek v tom, že i ve tvóvórech 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 textech 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.

USPOŘÁDANOST



Oba způsoby realizace estetické funkce ve slovesnosti, fiktivnost a rytmus, se shodují v tom, že mezi bezprostřední zájmy, cítě, potřeby mluvčích a adresátů na jedné straně a téma sdělení (v nejširším slova smyslu) na straně druhé vztyčují průhlednou, ale obtížně propustnou stěnu. Závisí-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 jaksi „více“ než v eposu, že tam je podíl rytmu na utváření sdělení maximální. Naproti tomu na utváření eposu se rovnoměrně podílejí rytmus a fiktivnost. Toto sdělení je nevy-

mluvné 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 poskytlo 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 kontinuity) a dramatu (rytmus „decorum“); pojem rytmu je tu metonymicky rozšířen nad přijatelnou míru a my v tom autora nehodláme následovati. V kapitole o eposu, kromě mnoha výkladů závažných 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 nízkou hustotu meziveršových předělů, má obecně menší vliv na tento výběr, nevpisuje 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 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 ná-

hodně. 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 stylové charakteristice promluvy jako celku, ke konotování příslušné komunikační situace, k signalizaci dominující esteticke 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 možná variantní realizace metra je zvolena 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 předmětností 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 dokreslují a konkretizují 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 jako „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 slov a výpovědí, analyzované Tyňanovem (působení sevřenosti rytmického úseku, odstupňování závažnosti slovních významů podle míry rytmického významu jejich nositelů atd., viz 1924) a Levinem (paradigmatizace kontextu, viz 1962), je přirozeným 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 a epický děj následnost tematických jednotek v zobrazeném čase. Stálo by za úvahu, zda uspořádanost v rovině fikce nemá tu vliv na uspořádanost rytmickou, či lépe na její reinterpetaci. 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 k tomu či onomu ze dvou Fryových pólů, nazývaných „mélós“ a „opsis“): lyrický rytmus strhuje 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 i ve významové vrstvě, na základě 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 rozvinutější než v epice nebo dokonce v próze, ale že náležité místo těchto opakujících 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, regresivně (Tyňanov 1924; 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, jíž 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 katalektických 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 obsahuje strofy velice rozmanité kulturní proveniencí (tj. obdařené i specifickými významovými konotacemi, 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 princi-

py, snad bychom je mohli označit za eurytmické, jako je třeba rostoucí napětí a jeho „řešení“ (Ejchenbaum 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. Není vyloučeno, 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 několikaveršové periody, 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 útvech 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 nezávažnějším 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 promluvových 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 jazykově rytmické celistvosti, pronikavě ovlivňující jak význam výpovědi, tak rytmus. Srovnajme např. dvojí pojetí sedmiverší v téže Tomanově básni Tuláci, poprvé s ideálním a zdůrazněným souladem mezi periodami (2+2+3 verše) a větami, podruhé s přerozdělením hranice mezi druhou a třetí periodou prostřednictvím silného větného předělu po 5. verši:

Zem pro jich zraky obléká
převonné měkké roucho zjara,
zem něžně uspí 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.

Stejně jako verš v epice, byla strofa na slovesný projev původně vložena zvenci, v době synkretického sepětí lyrického umění s hudbou. Orientace na píseň je jaksí pořád v pozadí, byť třeba nejzazším, mnohých strofických útvarů, i když samostatný rozvoj mluvených a psaných literárních projevů ji třeba mnohonásobně překryl (např. sonet byl energickým krokem od písňovosti k sofistickovanému mluvnímu básnictví). Ve skutečných písničkách 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 písničky 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 tady jde o jakousi paralelu mezi rytmem v lyrice a fikcí v eposu, ba i v románu: v epických útvarech literárních rozvinutá fikce v rámci slovesné složky (na niž je teď dílo omezeno) kompenzuje nepřítomnost vnětových 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) v případě vztahu mýtu a poezie: svazky komplexních významových jednotek se „nekonstituuji 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 eufonic-
kých, melodických a jiných strukturách vyplňujících a komplikujících
samotné schéma rytmické.

Vracíme se k strofickému rytmu lyriky a podobně jako u epiky hodlá-
me „změřit“ váhu rytmického uspořádání v rámci promluvy daného
druhu. Zdánlivě tak banální záležitost jako je rozsah textu znovu proka-
zuje svůj význam. Lyrická báseň ve srovnání s eposem je „krátká“,
a rytmus prostřednictvím svých relativně rozsáhlých nejvyšších celků,
strof, postihuje a po svém rozvrhuje její nezanedbatelné části. Rytmus si
podřizuje téma, jež je v lyrice v různém stupni pozbaveno svých vlast-
ních 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 hierarchic-
ké odstupňování mezi jednotkami tématu: vše, čemu je věnována samo-
statná 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 téma-
tu, charakteristické pro epiku, před vztahy metaforickými: každá sloka
se jeví vždy novým pojmenováním téhož, strofy jsou navzájem „syno-
nymické“ (srov. Mukařovský 1935: 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 intenzivnější. Za těchto podmínek na-
pětí 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 záleži-
tostí místního oživení, ale kompozičním faktorem.

Strofický rytmus je osou výstavby rytmického „světa“ lyriky, vyzna-
čeného intenzitou rytmických událostí, které hustě vyplňují prostor
promluvy. Významové celky vyššího řádu nejsou odlikou našich zkuše-
ností 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 sty-

lové 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: 128 a 183) ve výrocích o „presumpci smysluplnosti“, resp. „plné umělecké významnosti“: „Vnímatel má tendenci pokládat všechny elementy uměleckého díla za výsledek záměrných počínů 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 bytostí, 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 u kategorií nezbytných k identifikaci předpokládaných konfigurací napřed 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) vyložená - 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). Neznamena 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 časté 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, „cítátovým“ záměrem navázali Hora a Holan). Frye hledá motivaci tohoto vpádu lyrického „asociačního“ rytmu do epiky 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 možnosti ironického, ba parodického přístupu ke kanonizovaným tématům; pro romantiky, kde už strofa je jedním z mnoha příznaků vpádu lyriky do eposu, nadto kompozičně realizovala začlenění autorských komentářů apod., tj. toho, co bylo sumárně nazváno lyrickými odstupy.

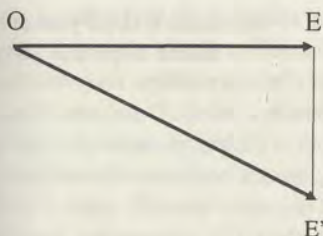
Nemůžeme se tu zabývat historickými výzkumy žánrů, ale snad smíme předpokládat, že v evropské tradici principiálně užití verše zařazovalo literární promluvu do vyššího stylu. Zdá se, že mnozí autoři (např. Miko 1985) právem hovoří o povznesenosti apod. jako o stylistickém příznaku verše. Tato obecná charakteristika se uplatňuje na úrovni protikladu verš / 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 nestrofický 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 prvotinách 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 spjaté 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 spjaty s orientací na hru, která vydávajíc poselství všanc náhodám samoúčelných dílčích struktur otvírá dílo nevypočitatelným možnostem nově utvářeného neznámého smyslu.

6.

Míra, s jakou se na uspořádanosti podílí jednak rytmus, jednak fiktivnost, ovlivňuje vědomí časového průběhu při vnímání slovesné promluvy. E. Husserl v přednáškách z počátku století, 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 'dolů', 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).



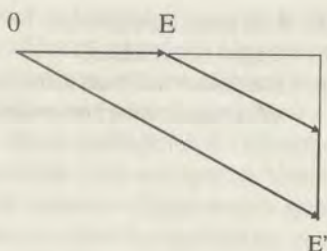
- OE - Řada bodů, které jsou teď
- OE - Klesání (Herabsinken)
- EE' - Kontinuum fází (bod, který je teď, s minulostním horizontem)

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. Ocituje Mukařovského znázornění i s komentářem pro jeho ilustrativnost (1940: 127): „...každá jednotka následující po jiné je vnímána již na pozadí jejím i všech dřívějších, takže při ukončení věty je v myslí 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:

a -	b -	c -	d -	e -	f
	a	b	c	d	e
		a	b	c	d
			a	b	c
				a	b
					a

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 komentáři 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



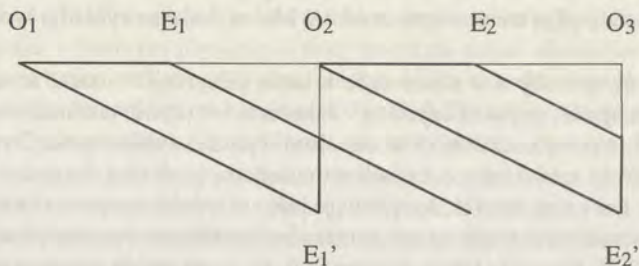
E - Řada Teď, jež jsou eventuálně naplněna jinými objekty

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 výpovědí), 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 „reprodukováným“ průběhem (str. 28). „Originerní jevení a plynutí průběhových modů v jevení je něco pevného, ... na co 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 celistvostí fiktivního světa při vnímání díla probíhá na základě této „sekundární“, zpřítomňující paměti. Doplníme-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 subjektu vnímajícího při sekundárním vzpomínání, dostáváme se rázem na známější pole - ke konkretizaci tematických celistvostí díla ve smyslu Ingardenově. 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 výpovědí: nový rytmický člen nastupuje na místo ukončeného, ještě pokud vědomí o tomto ukončeném členu je udrženo v retenci:



Ve vnímatelově vědomí je tak uchována jednota řetězce.

Totéž ovšem platí, jak jsme viděli, o lineárním sledu výpovědí. 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).

Různými způsoby a v různé míře k tomu přispívají i ostatní útvary s rytmem spjaté, popsané zejména v Jakobsonově (1960) tezi o ekvivalenci, jež se stává konstitutivním impulsem vytváření následnosti. O rytmu se někdy mluví jako o činiteli stimulujícím prožívání času; lze to přijmout jen 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

⁵ Srov. jinak Tyňanov (1924: 430); viz i komentář (str. 586), uvádějící Tyňanovovu „dynamiku vně času“ do souvislosti s Husserlem.

a teorii verše zvlášť: „Ve střídavé změně zde musí být něco trvajícího 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 trvajícího a měnícího se specifickou podobu.

Nejde tu ani o prostou následnost materiálně odlišně vyplněných *Ted* (postupně klesajících do minulosti a podržovaných v retenci), ani o materiální shodu postupných *Ted*, vyplněných přítomností téhož předmětu. Ekvivalence obnovuje materiál *Ted* 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 povstávší z navrstvení 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.

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 pociťování individuálního charakteru např. Macharova blankversu oproti blankversu Vrchlického může být stejně intenzivní, jako povědomí o rozdílech třeba mezi sonety obou autorů.

Je samozřejmě, že ekvivalence zintenzivňuje i působení druhého rozměru konstituce časových objektů, zaměření k budoucím *Ted*, Husserlovu protenci. Po zkušenosti se sérií ekvivalentních členů máme daleko

6 J. Veltruský, který už ve své klasické práci o dramatu (1942) tvořivě využil Mukařovského trojúhelníku významové akumulace k analýze sémantických kontextů dialogu, předsunul této analýze v definitivní verzi 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. Husserlovo téma však bylo jednak obecnější, jednak podřízeno fenomenologické redukci, a to filozofovi patrně nedovolovalo, aby kvalitativní rozdíly mezi jevyovými výplněmi jednotlivých momentů časového průběhu bral v úvahu.

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, nejen proto, že v citované Husserlově práci toho o protenci mnoho není, ale že v rámci teorie verše samé (Tyňanov 1924) bylo o této vysoce závažné věci už řečeno dosti.

LITERATURA

BENUSSI, Vittorio

1913 *Psychologie der Zeitauffassung* (Heidelberg)

ČERVENKA, Miroslav

1976 „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 ruského liričeského 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

1913 *Le vers français*, 3. éd. (Paris: Champion 1923)

HAMBURGEROVÁ, Käte

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

HUSSERL, Edmund

1928 *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí* (Praha: SPN 1970)

- JAKOBSON, Roman
1921 „O realismu v umění“ in *R.J., Slovesné umění a umělecké slovo* (Praha: Čs. spisovatel 1969), str. 141-149
1960 „Lingvistika a poetika“, *tamtéž*, str. 73-116
1981 *Selected Writings 3. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* (The Hague: Mouton Publishers)
- KAYSER, Wolfgang
1948 *Das sprachliche Kunstwerk*, 11. Aufl. (Bern: Francke Verlag 1965)
- LEVIN, Samuel R.
1962 „Jazykové struktury v poezii“, *Česká literatura 17*, 1970, str. 370-408
- MIKO, František
1985 *Verš v recepcii poézie* (Nitra: Pedagogická fakulta)
- LOTMAN, Jurij
1964 *Lekcii po strukturalnoj poetike I* (Tartu: State Univ.)
1970 *Štruktúra umeleckého textu* (Bratislava: Tatran 1990)
- MUKAŘOVSKÝ, Jan
1935 „Lyrika“ in *J.M., Studie z poetiky* (Praha: Odeon 1982), str. 205-207
1940 „O jazyce básnickém“, *tamtéž*, str. 93-136
- OTRUBA, Mojmír
1972 „Kreace mýtu poezii“, *Česká literatura 20*, 1972, str. 37-56
- STEINER, Peter, Wendy Steiner
1976 „The Relational Axes of Poetic Language“, postscript in *J. Mukařovský, On Poetic Language* (New Haven: Peter de Ridder Press)
- TODOROV, Tzvetan
1975 „La notion de littérature“ in *Langue. Discours. Société. Pour Emil Benveniste* (Paris: Klincksieck), str.352-364; zde použito ruského překladu in *Semiotika* (Moskva: Raduga, 1983), str. 355-369

TYŇANOV, Jurij

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

VALÉRY, Paul

1935 „Victor Hugo, tvůrce forem“ in *P.V., Literární rozmanitosti* (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