

Jaroslav Durych o rytmu české prózy

BIRGIT KREHLOVÁ

Studie Jaroslava Durycha *Rytmus české prózy* vyšla v Olomouci třicet let po jeho smrti v roce 1992. Počátky práce na ní však spadají daleko do minulosti, do dvacátých a třicátých let, kdy Durych vystoupil – třebaže značně nesystematicky – s celou řadou příspěvků zaměřených k poetologickým otázkám. Článek Poznátky o českém jambu,¹ publikovaný v roce 1928, stejně jako Durychova předmluva k výboru z Erbenovy *Kytice* však ukazují, že ho tehdy otázky metra a rytmu velice zajímaly.

Studie *Rytmus české prózy* vznikla v době, kdy se Durych intenzivně zabýval tvorbou K. J. Erbena. Erbenovy *České pohádky* považoval za „základní, pokračovací i mistrovskou školu české prózy“ (Durych 1992: 5), z které vzešly takřka všechny doklady úplného rytmického systému české prózy. Ve studii, která má nepochybně normativní charakter,² si Durych vytkl úkol zkoumat takový systém, který je konstituován na základě „rytmických vzorců“. Specifikum jeho výzkumů však spočívá v „empiricko-normativním“³ přístupu, který je spojen s velkou věrností analyzovanému materiálu. Otázky však vzbuzuje nejen oněch 23 rozdílných rytmických vzorců, vykazovaných na konci studie, jejichž

¹ V tomto příspěvku nejde, jak se lze dočíst v doslovu ke studii *Rytmus české prózy*, o práci, která by vycházela z intenzivního studia Erbenova díla; Durych se zde podrobně zabýval Vrchlického jambickými verši. Jakobson hovořil o tomto příspěvku jako o „hluboké studii“, na kterou se odvolával jak ve své kratší stati O překladu veršů (Jakobson 1995: 146), tak v máchovské studii K popisu Máchova verše (Jakobson 1995a: 464 a n.).

² V úvodních poznámkách ke své studii Durych píše: „Je třeba se přiznat k tomu, že v poznávání a úspěšném užívání pravidel rytmu české prózy se obecně ještě ani zdaleka nedosáhlo té dokonalosti, která by byla úměrná stáří a vývoji české řeči a slovesné tvorby, ačkoli sláva a velebnost řeči spočívá právě v jejím rytmu“ (Durych 1992: 6).

³ Pojem „empirická poetika“ užil Jakobson v souvislosti s příspěvkem Otakara Zicha O typech básnických, kde Zich hledá ty z „hodnot“, které jsou podstatné z hlediska „básnického“ („básnický“ zde Zich užívá jako označení pro básníka stejně jako pro básnické dílo), „požitku“; tyto hodnoty se stávají pravidly, která zásadně nejsou spekulativní, nýbrž jsou založena empiricky (Zich 1917: 108). Jakobson sice odmítl Zichovu empiricko-normativní poetiku stejně jako normativní poetiku Josefa Krále, založenou na neobjektivních estetických požadavcích; jako pramene pro svá následující funkční pozorování však vícekrát využil „empiricky“ založených výsledků Zichových (Jakobson 1974: 22 a n., 37. pozn. 39). Východisko Durychovy metody je blízké empiricko-normativnímu přístupu Otakara Zicha, avšak nenavazuje na jeho psychologizující tendence.

rozšíření Durych nevyklučuje, ale také jeho metaforické vyjadřování, které jako by se do značné míry míjelo s vlastním účelem jeho práce, spočívající v čistě systematickém výzkumu rytmu: „A posléze by tu byl ještě rytmus [...]. Ale ten už nelze měřit, ani zavírat do tvarů, poněvadž je svrchovaně svéprávný a jeho vzorcem jest jen voda a vítr.“

Přesto však Durychova práce, která se pokouší nalézt „tajemství“ rytmu v próze, nabízí řadu postřehů a poznatků, jež můžeme rozvrhnout do tří následujících problémových okruhů:

1. Představují Durychovy úvahy v kontextu své doby, tedy především ve dvacátých a třicátých letech, originální příspěvek v rámci výzkumu rytmu, ovlivněného zejména formalistickými a strukturalistickými názory?

2. Mohou z Durychovy studie vzejít impulsy pro aktuální výzkum a má ještě dnes jeho krédo „vypravěčské umění spočívá v rytmickém ladění“ provokující energii?

3. Do jaké míry se promítají Durychovy teze, které jsou opřeny o analýzu Erbenových textů, do jeho vlastní umělecké tvorby? (Jako ukázky zde poslouží vybrané části z cestopisu *Plížení Německem*.)

V rámci tohoto příspěvku však přirozeně jde pouze o nastínění možných přístupů k těmto třem problémovým okruhům.

Ad 1) Rozpětí, ve kterém vznikaly Durychovy výzkumy rytmu, ústící do studie o rytmu v próze, bylo určeno především pracemi o vztazích rytmu v próze a poezii a o vztazích metra a rytmu. Na základě výzkumů ruských formalistů, kteří těmto otázkám přiřkli zásadní význam, formuloval Tyňanov jako první myšlenku, že rytmus prózy je funkčně velice vzdálen rytmu verše: „Nelze studovat systémy rytmu v próze a verši stejným způsobem, jakkoli by se zdály být blízké. V próze budeme mít cosi velmi neadekvátního rytmu verše [...]“ (Tyňanov 1987: 464). Rozdíl viděl v tom, že ve verši se „princip simultánního znovusjednocení řečových prvků (slovních skupin a slov)“ podřizuje „deformujícímu vlivu“ – principu rytmických zákonitostí, zatímco konstruktivní princip prózy je založen na „převaze sémantického určení řeči“ a rytmus si podřizuje. „Rytmicizace“ prózy, tedy zvýraznění funkce rytmu, se proto z tohoto důvodu počítuje jako narušující.⁴ Názor, že ve verši působí rytmus jako dominující princip, kdežto v próze je určen (syntakticko-)sémantickou výstavbou, sdílel později s Tyňanovem také Jan Mukařovský; pro Mukařovského však není funkce rytmu ve verši deformující, podřízená, nýbrž strukturující: „[...] rytmická orga-

⁴ Tyňanov cituje v této souvislosti mj. L. Trockého, který rytmickou prózu Andreje Bělého srovnával s boucháním okenic za bezesné noci, tzn. pořád čekáš, kdy opět bouchnou. To je však moment blízký sukcesivní veršové řeči, a proto je próze vlastně cizí (Tyňanov 1987: 463).

nizace není omezena jen na onu složku jazykovou, která je přímým nositelem metrické osnovy (např. přízvuk, kvantita), ale [...] rytmickým nositelem jsou všechny prvky jazykového systému a [...] rytmická organizace zasahuje i samo téma básně“ (Mukařovský 1948: 200).

Diference v názorech obou literárních vědců vyplývá z podstatně rozdílných pozic, z nichž přistupují ke vztahu metra a rytmu. Tyňanov viděl ve verši metrum jako hlavní složku rytmu; pro Mukařovského není rozhodující podmínkou pro vznik rytmického impulsu metrum nebo „metrický impuls“,⁵ nýbrž intonace.⁶ V intonaci verše vidí nositele jeho jednoty. Také větná intonace však zůstává ve verši důležitá: „Verš lze charakterizovat jako intonační jednotku řízenou současně dvojí intonační normou, rytmickou a větnou. Obojí intonace je v podstatě dvojdílná, avšak dvojdílnost větná se nemusí krýt s dvojdílností veršovou; než i tehdy, shodují-li se střední předěly, se obě schémata neztotožňují a je pocítováno jejich vzájemné napětí, které je charakteristickým znakem veršového rytmu“ (Mukařovský 1948a: 19).⁷ Z tohoto vztahu Mukařovský odvozuje: „V rytmické próze nepůsobí dvojí intonační schéma, nýbrž toliko jedno, intonace větná, a rytmus vzniká přiřadováním podobných úseků této jediné intonace“ (ibid.: 19).

Durych nevnímá předěl mezi rytmem prózy a rytmem verše tak jednoznačně jako Tyňanov a Mukařovský; nevidí rytmus prózy a rytmus poezie přesně a důsledně rozdělen. Přesto pracuje s oběma jako se svébytnými prostředky (Durych 1992: 5). Za základ rytmu považuje přízvuk, který právě proto, že v češtině nezaujímá centrální pozici (není zavazující ani pro délku slov, ani pro délku slabik, není rovněž spojen s kmenovou slabikou a nevznáší nárok na pohodlné místo v přirozeném zvukovém těžišti slova), hraje aktivní roli a může fungovat jako nástroj „rovnováhy“ (ibid.: 7). Roman Jakobson ve svých výkladech fonologických aspektů veršových systémů definoval jako fonologickou

⁵ Pojem používaný Tyňanovem (1987: 516); Tomaševskij používal především pojmu rytmický impuls. srov. Tomaševskij 1972: 265 n.

⁶ Už Tomaševskij poukázal na význam intonace pro veršový rytmus a viděl verš jako intonační celek, v němž má metrum pouze „pomocnou funkci“. Zdůrazňuje však, že sice nadhazuje otázky v souvislosti se vztahem verše a rytmu, řešení ovšem nenabízí (srov. Tomaševskij 1972: 243, 271). Tyto Tomaševského podněty rozvíje ve svých statích teprve Mukařovský (srov. mj. Mukařovský 1948a: 12 a n.).

⁷ Srov. k funkci intonace také Mukařovského studii Intonace jako činitele básnického rytmu: „Dvojnásobná intonační dvojdílnost verše je podkladem jeho rytmické organizace; ostatní prostředky této organizace jsou vzhledem k intonaci sekundární v tom smyslu, že jediná intonace je s to, aby charakterizovala verš jako vrcholnou formu jazykového rytmu [...]“ (Mukařovský 1982: 204).

bázi rytmu českého verše mezislovní předěl; dynamický přízvuk⁸ tu funguje pouze jako průvodní mimogramatický nástroj, neboť rozdíl mezi silou akcentované slabiky a neakcentované slabiky (neakcentovaných slabik) je nepatrný (Jakobson 1974: 57 a n.). Ze „slabosti“ dynamického přízvuku v češtině Durych odvozuje možnost zesílit přízvuchnou slabiku prostřednictvím „bezpřízvuchného prostoru“; proto také pokládá funkci dynamického přízvuku ve větě za podstatnější než tutéž funkci ve slově (Durych 1992: 8).

Střídání přízvuchných (těžkých) a nepřízvuchných (lehkých) slabik v „nevázané řeči“ Durych vystihuje prostřednictvím pojmů z metriky, tzn. používá označení taktů, resp. iktů (stop), které pocházejí z řečtiny. Na rozdíl od poezie však v próze nevede střídání těžkých a lehkých slabik k formování řady, která vytváří metrum, nýbrž ke vzorcům, které se však nesmějí opakovat příliš často nebo jen s obměnami. Durychovy představy o rytmu v próze vykazují nepehlédnutelné paralely s antickým pojetím, zejména Aristotelovým:⁹ „Co se týče úpravy prózy, nebudiž ani metrická, ani nerytmická [...]. Proto řeč má mít rytmus, ale ne metra, sice to bude báseň. A také rytmus má mít ne zcela přesně; toho se dosáhne, bude-li se jevit jen do jisté míry“ (Aristoteles 1948: 201 a n.). Jako nejvlastnější pro promluvu určuje Aristoteles peon, „neboť z něho jediného z uvedených rytmů se neskládá metrum, takže nejvíce zůstává skryt“ (ibid.: 202).

Durych naproti tomu připouští zvláštní, mimořádné postavení daktylu; každý prozaický rytmický vzorec musí obsahovat přinejmenším jeden daktyl. Náznorný příklad toho, proč daktylu přísluší takový význam, můžeme v Durychově studii hledat pouze tam, kde specifikuje jednotlivé ikty: „Trojslabičnost stopy daktylské umožňuje různé obrazce zvukové nebo dálkové souměrnosti [...] nebo i záměrné nesouměrnosti a právě tím může řada daktylská působit výrazněji a živěji než řady stop dvojslabičných. Tím spíše, že ve stopě trojslabičné jsou dvě místa, kde se může tvořit přerývka, zatímco ve stopě dvojslabičné je takové místo jen jedno“ (Durych 1992: 17). Vzhledem k utváření vzorců se zdá být podstatnější ještě následující vlastnost daktylu: „Stopy daktylské mají značnou vzájemnou přitažlivost se stopami trochejskými a tvoří řady daktylotrochejské“ (ibid.: 18). S tímto mísením daktylu a trocheje se Durych dostává opět do blíž-

⁸ Přízvuk (Akzent) a důraz (Betonung) mohou vystupovat vzhledem k českému slovu „přízvuk“ jako synonyma; ovšem v současných překladech je často upřednostňováno slovo „Betonung“, neboť „Akzent“ evokuje spíše význam „slovní přízvuk“.

⁹ Přímý odkaz na antické písemnictví se vyskytuje v Durychově studii stejně zřídka jako explicitní odkazy k impulsům ze soudobých teoretických textů. Zmínka o Josefu Královi a jeho díle, umístěná na konci Durychova textu (1992: 82), která bezesporu odkazuje ke Královým pracím obsaženým v knize *O prozodii české*, připouští domněnku, že si Durych prostřednictvím své studie nepřimo vyměňoval názory na sporné otázky s jinými teoretickými pracemi.

kosti peonu, neboť ten je sestaven z pěti mór, tzn. jedné dlouhé (dvě móry) a tři krátkých slabik, přičemž dlouhá slabika se může vyskytovat v každé pozici.¹⁰

Durychův vzorec je utvářen vždy třemi ikty. Tento trojčlenný vztah Durych považuje za nutný proto, aby mohlo být dosaženo buď rovnoměrnosti, nebo vze-
stupnosti přízvuku a s tím spojené stabilizace rovnováhy, nebo odchylky od ní.¹¹ Rytmus rovnováhy je pro něho statickým rytmem, jemuž vládne pouze daktyl, který musí zaujímat vždy centrální pozici a může být z obou stran kryt dvěma trocheji.¹² Dynamický rytmus je rytmem pohybu a napětí; je složen z jednoho nebo také z několika daktylů, přičemž ale jeden z nich musí stát na počátku nebo na konci. Durych pokládá statický rytmus za základní a pracuje s ním jako se základním vzorcem, tzn. „pravidla rytmu statického jsou přesná, je nutno je pečlivě zachovávat“ (ibid.: 51); považuje ho z hlediska „umění rytmu“ nepochybně za nejhodnotnější: „Podstatnou jeho vlastností je ráz zevního klidu, rovnováhy a pevnosti. To je ovšem jen obraz zevní, neboť děj uzavřený ve vzorci statickém může překypovat daleko větším napětím než děj uzavřený ve vzorci dynamickém [...] Rytmus statický projevuje a udržuje velkolepost a velebnost, a proto je třeba s ním zacházet s patřičnou úctou“ (ibid.: 51). V Durychově vlastní umělecké tvorbě hraje statický rytmus velkou roli a nabývá ve slovesném díle rozhodujícího významu. Tato dimenze Durychovy tvorby však nemůže být v tomto příspěvku dále rozvíjena.

Durychův ojedinělý rytmický vzorec, který může být podroben kritické analýze zejména pro pojmenování teoretických východisek, jež nejsou vždy podložena přísnou vědeckou terminologií, však zohledňuje v rámci problematiky rytmu jeden aspekt, který byl pro ruské formalisty a pražské strukturalisty do té míry irelevantní, nakolik zase Durych neusiloval o rozdělení rytmu verše a rytmu prózy. Nárok formulovaný titulem Durychovy studie, podrobuující rytmus prózy systematickému popisu, nemohl být přirozeně splněn. Mnohovrstevnatost a komplexnost problematiky rytmu, která byla rozvinuta formalisty a později pak především – v souvislosti s výzkumy intonace – strukturalisty (srov. k tomu také

¹⁰ Aristoteles se nicméně odvolával jen na dvě rozdílné varianty, a sice – že dlouhá slabika je jednou na počátku a jednou na konci ikty (Aristoteles 1995: 185).

¹¹ Durych porovnává prózu s pravidly mechaniky, kdy se tělo může nalézat buď v klidovém stavu a rovnováze, nebo ve stavu pohybu a napětí (Durych 1992: 25).

¹² Část variant ve vzorcích je dána tím, že trochejské ikty, které stojí na počátku nebo na konci, mohou být neúplně akcentovány, popř. je možné, že jsou na počátku vzorce úplně nepřizvučné. Příklady takového redukci se nalézají v jeho přehledu rytmických vzorců, mj. .-.-. jako statický vzorec, u něhož je první iktus neúplně akcentován (Durych 1992: 83).

následující bod 2), nejsou v Durychově studii podrobně reflektovány (jen mimochodem Durych poukazuje například na to, že také syntaktické struktury ovlivňují rytmus). Na druhé straně však Durych vyzdvihuje to hledisko umělecké prózy, které se v těchto širších souvislostech vytrácí – její *metričnost*.¹³ Durych toto hledisko nijak neomezuje na pouhé „rachtání okenic“ (srov. k tomu pozn. 4), nýbrž je chápe jako skryté a přitom konstitutivní pro rytmus umělecké prózy. Je pochopitelné, že jak pro formalisty, tak pro pražské strukturalisty rytmus představoval vždy komplexní i komplikovaný problém. Zdá se však, že jednoznačné rozdělení verše a prózy na základě intonace nezohledňuje tu skutečnost, že se totiž uvnitř prózy opětně zahlazují hranice, a to mezi uměleckými a neuměleckými texty. V tomto kontextu mohu považovat Durychův „koncept metričnosti“, který on sám přirozeně takto nepojmenoval, za naprosto originální příspěvek ve spektru diskusí o rytmu, a to nejen ve dvacátých a třicátých letech.

Ad 2) Durychova studie se nesetkala po svém zveřejnění v roce 1992 s větším ohlasem, takže se mohou dostavit oprávněné pochybnosti o aktuálnosti Durychových výzkumů. Milan Jankovič odmítl ve svém příspěvku Poznámky k rytmičnosti prózy Durychovu studii jako koncept rytmu; prozaický text podle něho „dýchá“ a pulsuje ve svých makrostrukturách a nejen v rozdělení přízvučných a nepřízvučných (nebo dlouhých a krátkých) slabik (Jankovič 1998: 41). Jankovičova kritika Durychovy studie však má spíše váhavý charakter, stejně jako by – vycházejí z těchto pozorování – šetřila fascinací, neboť celý Durychův koncept je neslučitelný s jeho vědeckými postoji: „Durych, citlivý znalec českého jazyka, rozpoznává v Erbenových pohádkách bezpečně *přirozený mluvní rytmus*, a ukazuje, jak bohatě je využíván ve stylizované řeči vypravěče i postav. Přiznat takovému pojetí obecnou platnost bych se však neodvažoval. Rytmus prózy je zapotřebí hledat v organizaci *jí vlastních* základních jednotek. A těmi nejsou organizované slabiky, stopy (takty), i když mohou hrát v uspořádanosti prozaického textu určitého typu nemalou roli“ (ibid.: 39, zvýraz. Jankovič). Za takovou „základní jednotku“, která organizuje prózu, Jankovič považuje členění na promluvové úseky a odvolává se přitom na jazykovědce Františka Daneše. Tento vztah k jazykovědě odkazuje k vývoji výzkumu rytmu a bezpochyby upozorňuje na deficit literárněvědného výzkumu, který Jankovič také krátce pojmenovává. Zájmy literární vědy vedly v posledních desetiletích k silně specializovaným disciplínám – versologii, zabývající se výzkumem rytmu, a naratologii, zkoumající problematiku fiktivního zobrazení. Mezi nimi zůstala „země nikoho“, jak říká Jankovič, kam byly odkazovány nečetné poznatky o rytmu

¹³ Tyňanov zdůrazňuje, že metričnost (Metrizität) nemůže být ztotožněna s metrem a rytmičnost (Rhythmität) s rytmem (Tyňanov 1987: 463).

v próze.¹⁴ V literární vědě nenacházela Danešem formulovaná definice rytmu odezvu, ačkoli její praktická realizace, spočívající v zjištění, že se ve větě nacházejí dvě roviny rytmického členění,¹⁵ které spolu s významovou výstavbou výpovědi a sémantickou strukturou jazykového projevu člení jazykový projev na „promluvové úseky“ (Daneš 1957: 17), mohla působit jako rozhodující modifikace Mukařovského výroku o rytmu prózy. Již samotný pohled na seznam sekundární literatury k Jankovičově studii ukazuje, že v padesátých až osmdesátých letech nevznikly práce věnované rytmu v próze a celá tato oblast byla vnímána jen jako okrajový problém.

V návaznosti na Hrabalovy texty,¹⁶ kterými se intenzívně zabýval, Jankovič ukazuje, jak těžké je někdy rozhodnout o rozdělení verše a prózy, popř. najít možné „přechody“ (Jankovič 1998: 30) této hranice prostřednictvím rytmických nebo rytmitizujících činitelů. Tyto přechody se blíže vyznačují tím, že udržují rytmus v kontextu epiky jako druhu. Důležitou roli přitom u Jankoviče hraje polemika s Miroslavem Červenkou, která spočívala v debatě o rozlišení dvou typů „uspořádání“ resp. „uspořádanosti“ literárního díla.¹⁷ V prvním typu, který se projevuje

¹⁴ Problematika rytmu byla spojována jazykovědci Vilémem Mathesiem (1948) a na něho navazujícím Františkem Danešem (1957) především s jejich výzkumy intonace.

¹⁵ Daneš popisuje obě roviny následujícím způsobem: „Souvislý jazykový projev představuje po stránce zvukové plynulý proud probíhající v čase. Tento časový postup se člení, má rytmus. Časovou jednotkou tohoto členění je v češtině slabika a rytmus je založen na střídání slabik výrazných a nevýrazných (přizvučných a nepřizvučných). Opakování není zcela pravidelné proto, že slabika není jen jednotkou plánu zvukového, nýbrž též plánu sémantického a mluvnického (slovo), plánu to v celkové stavbě jazyka centrálních, s nimiž se musí rytmus vyrovnávat [...] Tímto způsobem vzniká základní rytmický půdorys výpovědi; na něj se však vrství druhé rytmické členění, členění na promluvové úseky (obdobou toho jsou periody nebo fráze hudební). Je v podstatě založeno na více méně pravidelném opakování (objevování se) intonačního centra (s možností pauzy) [...]. S rytmickým členěním první vrstvy (taktovým) se vyrovnává tím, že rozhraní úseků se vždy kryje s rozhraním taktů. Základní časovou jednotkou úseku je opět jednak slabika, v druhé řadě tu však přistupuje i takt, tj. spolupůsobí tu počet taktových přízvuků; čím je jich více, tím je úsek „delší“ – projevuje se to v jisté nechtí k úsekům jednotaktovým a v úsecích s přibližně stejným počtem slabik, ale různým počtem taktů (slov). I v členění na úseky se projevuje tendence k pravidelnosti, tj. k izochronnosti úseků (to znamená prakticky k jejich izosylabičnosti a stejnotaktovosti) a opět jistá nepravidelnost tohoto rytmu je dána tím, že materiálem úseku jsou jednotky jazykové, tj. jednotky nejen zvukové, nýbrž především sémanticko-mluvnické [...]; s tím se musí rytmus vyrovnávat (je to ovšem vyrovnávání vzájemné)“ (Daneš 1957: 15 a n.).

¹⁶ Srov. knihu *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, kterou Jankovič zveřejnil v roce 1996.

¹⁷ Jankovič polemizoval s Červenkovým příspěvkem *Verš a poezie*, který byl publikován ve sborníku *O poetice literárních druhů*. Červenkou užívaný pojem „uspořádanost“ se vrací k pojmu Tzvetana Todorova řád, resp. systém uspořádání. Todorovovy pojmy nepodněcují Jankoviče k další diskusi; chápu je tak, že „uspořádanost“ odpovídá Todorovovu pojmu „systém uspořádání“ a stejně tak Jankovičem užívaný pojem „uspořádání“ odpovídá Todorovovu pojmu „řád“ (srov. k tomu Todorov 1972: 289 n.).

především v lyrice, je rytmus rozhodující a dominující složkou ve zvukové rovině; v druhém typu to je fiktivnost, která bývá uplatňována především v rovině zobrazení a jejím nejvlastnějším žánrem je román. Podle Červenky jsou oba typy uspořádání v textu přítomny, avšak jsou závislé na dominanci typu druhových specifik. Jankovič, kterému jde o „přechody“, spojuje nyní oba tyto typy s časem ve vyprávění (následnosti nebo dění a okamžiku). Zatímco pro prózu (zde by byl určitě výstižnější pojem epika) zůstává určující systém tematického a kompozičního uspořádání, manifestovaný „v následnosti vět a motivů, děje, vyprávěného příběhu“, pro druhý systém uspořádání podle něho platí: „Ta druhá, rytmická uspořádanost (v různých rovinách díla) se může v určitých okamžicích vyvazovat z pouhé služebnosti jako nadměrná, osamostatňující se, k sobě strhující síla samotného aktu pojmenování, nevšedního výběru slov, jejich řazení ve větách, v prostorových konfiguracích těch vět. Tato uspořádanost začíná už opakováním, paralelismy nejrůznějších druhů“ (ibid.: 41). Jankovič ve svém inspirativním příspěvku nepochybuje o tom, že také v (umělecké) próze můžeme mluvit o rytmu a nejen o „rytmičnosti“; rytmus se svým „pulzováním v makrostrukturách“ získává pro literárněvědný výzkum zcela nové dimenze.

Spojení makro- a mikrostruktur se však může, podobně jako „pulzování v mikrostrukturách“, setkat se zájmem literárněvědného výzkumu, neboť komplexnost a mnohostrannost problematiky rytmu v próze bude vždy znovu navozovat nové otázky. Patří sem také otázka „přechodů“ rytmu do mikrostruktur literárního textu. Výzkum otázek metriky, kterými se v posledních letech intenzivně zabýval Miroslav Červenka, ukázal, že také tento úhel pozorování rytmu může vzbudit pozornost. Červenka se v těchto pracích zaměřuje zejména na verš, proto v jeho textech – zvláště v práci o daktylu (Červenka 1999) – nenalezneme o Durychově studii ani zmínku; vedle velkého prostoru pro polemiku se však nacházejí mezi oběma představami také shodné body, neboť daktylské, resp. daktylotrochejské formy jsou očividně nejdůležitějším prvkem ve spektru „přechodů“.

Daktyl platil ve výzkumech metra v českém verši dlouhou dobu za formu odvozenou z jambu (Mukařovský 1948a: 70) nebo u jiných vědců z trocheje. Červenka s tímto názorem polemizuje tak, že na jedné straně upozorňuje na znovuzrození daktylu v sylabickém systému, na druhé straně poukazuje na vliv Heineových básní (Červenka 1999: 39 a n., 44). Durych ve své práci nepojednává o dějinách daktylu v české poezii, spojuje však daktylský, popř. daktylotrochejský vzorec s živým jazykem lidu a upozorňuje na melodičnost tohoto vzorce (Durych 1992: 9 aj.). Červenka opakovaně připomíná v souvislosti s Nerudovou básnickou sbírkou *Písně kosmické*, v níž se daktyl a daktylotrochej rozvinuly „v celé slávě“, jednak „písňovost“, jednak „mluvnost“ (blízkost hovorové řeči)

(Červenka 1999: 48 a n.) těchto forem. Tyto evidentní paralely se mohou zkoumat také napříč; mohou být využity jako možný přístup k výzkumu rytmických „přechodů“ v mikrostrukturách prózy a poezie, tj. v oblasti metra, resp. taktu.

Další návaznosti vzhledem k Durychově studii nabízejí Červenkovy výklady o „rytmickém slovníku“, pod čímž rozumí „popis repertoáru přízvukových celků, přičemž u každého celku je vyznačena jeho relativní četnost v úhrnu všech celků“ (Červenka 1999: 23). Dále Červenka říká, že rytmický slovník sice popisuje text, a ne jazykový systém; protože se ale četnost taktů od textu k textu příliš nemění, „můžeme jisté fixované ponětí o (českém) rytmickém slovníku pokládat za součást sdíleného jazykového povědomí uživatelů jazyka – alespoň v tom smyslu, že vnímatel je s to intuitivně rozeznat texty, které jsou po této stránce od běžného stavu výrazně odlišné. Jsou to povýtce texty veršované (možné jsou i stopy záměrné rytmižace v umělecké próze). Tato odlišnost rytmických slovníků patří k signálům poetičnosti, odstupu od běžné řeči a jejího světa, knižnosti, nepřirozenosti apod.“ (ibid.: 24). Odkaz k pěstování „poetična“ v umělecké próze prostřednictvím odchylek od „rytmického slovníku“ představuje myšlenku, která je vyjádřena (byť v modifikované podobě) také v Durychových rytmických vzorcích. Tento signál však zůstává nepřehlédnutelný v Durychových vlastních uměleckých textech.

Ad 3) Jelikož zde není místo pro podrobnou analýzu ojedinělého problému rytmu v Durychově *Plížení Německem*, mohu pouze upozornit na základě rozboru menšího úryvku textu¹⁸ na některé rytmické zvláštnosti. V souvislosti s Durychovým uměleckým dílem bývá vyzdvihováno neobvyklé uspořádání jazykových prostředků. Jak konstatuje – bez jakéhokoli negativního hodnocení – Jiří Holý (1999: 281), jde například o „barokní znásilňování jazyka“ v Durychově románu *Bloudění*.

Pro první větu Durychova cestopisu však nemá toto zjištění zdánlivě žádnou platnost: „Napsal jsem kdysi úvahu O nesmyslu cestování.“ A přesto jako by vyvěralo z této lakonické věty znepokojení, které směřuje naši pozornost nejprve na její grafickou realizaci. Předložka „O“ napsaná velkým písmenem odkazuje v tomto úseku věty na titul; po slově „úvahu“ tak dochází k intonačnímu zlomu, ačkoli spojení „úvahu o nesmyslu cestování“ tvoří ze syntaktického hlediska celek. Bez grafického signálu nelze nahlížet tento obsáhlý výrok jako úsek promluvy, která se skládá z většího množství taktů. Jelikož členění na takty stejně jako členění na úseky řeči vytváří izochronní strukturu (srov. Daneš 1957: 15 a n., zde pozn. 15), může se rytmický zlom realizovat pouze po slově „úvahu“.

¹⁸ Následující příklady textu jsou všechny převzaty z prvního odstavce vyprávění. Toto vymezení je opodstatněno tím, že chceme sledovat symptomatické jevy, a nikoli je „vydestilovat“ z dlouhého souvislého textu.

Na jedné straně sice není dosti důsledné, že tento zlom může nyní fungovat také v rovině intonace, neboť ani uvozovky, ani dvojtečka za „úvahu“ nemotivují jednoznačně velké písmeno předložky. Napětí mezi rytmickou a intonační realizací však vzniká nejen v grafické rovině. Vyjděme nyní z toho, že se věta člení do dvou úseků; podle Daneše se tak musí také každý úsek podřídit zvukovému centru, které tvoří přízvučná slabika slova, a to posledního slova úseku. Každá odchylka od této automatizované pozice je chápána jako zvláštnost a strhuje pozornost na sebe. Nadto jde o centrum výpovědi, které se nalézá opětovně na jejím konci, tedy bývá reprezentováno posledním úsekem. Odtud vyvozuje Daneš vlastní sémantický význam zvukového centra v posledním úseku. Centry přízvukování byla ve vybraném příkladu z Durychova textu tedy slova „úvahu“ a „cestování“, přičemž centrem výpovědi muselo být „O nesmyslu cestování“. V okruhu zvukového centra tak dochází v citované úvodní větě cestopisu ke změnám, které se pak přirozeně promítají také do posunů v centru výpovědi.

V prvním úseku jde o zřetelnou odchylku od automatizovaného pořádku slov, kterému odpovídá konstrukce „kdysi jsem napsal úvahu“. Se změnou pozicí slova „napsal“ je nejen syntakticky založený přízvuk, který souvisí s počátkem věty (počátky vět vykazují v automatizovaném jazykovém projevu určité sémantické zdůraznění, které je vlastně podstatně slabší než důraz na konci věty), nýbrž také – protože po koncové slovesné formě následuje ještě rytmicky nedůrazný personální morf – rytmické (taktové) zdůraznění první slabiky: přízvučný celek totiž nyní obsahuje vedle přízvučné dvě nepřízvučné slabiky. Ukončení úseku slovem „úvahu“ tím ztrácí jako (automatizované) úsekové centrum úseku na síle, čímž se však otevírá možnost rytmického zdůraznění počátku druhého úseku (o *nesmyslu*). Tato možnost je podepřena jak v rytmické rovině prostřednictvím obměňovaného opakování trojslabičnosti taktu (nebo taktového přízvuku), stejně jako v sémantické rovině (napsat o *nesmyslu*), čímž však není zcela zrušen druhý úsek jako centrum výpovědi. „Cestování“ si udržuje pozornost v neposlední řadě prostřednictvím své čtyřslabičnosti a s tím spojeného relativně silného taktového přízvuku ve funkci intonačního ukončení výpovědi. Vypuštěním dalších podstatných rytmických jevů (poměru počtu slabik a slov v jednotlivém úseku atd.) dochází k tomu, že zneklidňující účinek zdánlivě lakonických vět je založen na jedné, napětím nabitě rytmicko-intonační struktuře. Rytmické přesuny v rovině taktu nevedou k úplnému zrušení rytmicko-intonačního centra promluvového úseku, ale k vytváření dalších rytmických center. Aniž se promění ve verš, získává tak jazykový projev poetický charakter. Umělecká próza se projevuje u Durycha od první věty jako konkurence a kontrast „poetičnosti“ a „mluvnosti“ (využijeme-li ještě jednou Červenkou užívaných pojmů) – ja-

ko boj, kterým chtěl Durych svému rytmickému vzorci očividně dodat charakter obecnějšího vyjádření. Úvodní věta cestopisu představuje ve spektru svého rytmického vzorce spojení dynamického se statickým vzorcem (—.—.— / —.—.—).¹⁹

Impozantnější, a proto možná názornější příklad rytmického utváření nalezneme v Durychově cestopisu jen o několik málo vět dále: „Ano, přišlo pokušení temné, dráždivé, sladké, vonné, světélkující, dusivé, škrtivé, vábné, šustící hedvábním, šeptem, tlumeným smíchem, probleskující nebezpečím, ale nač bych o tom dále mluvil.“ Kontrast mezi oběma posledními úseky už nemůže být větší.

Každé z Jankovičem zmíněných opakování a paralelismů, které mohou vést k osamostatnění „rytmického uspořádání“ v próze, lze v Durychově textu skutečně najít v rozdílných rovinách (včetně roviny taktů); avšak tato opakování, resp. paralelismy, vždy obsahují také moment odchylky nebo protipohyb, který zabraňuje zvratu směrem k poezii. Jako příklad mohou být uvedeny dvě následující věty: „Láska i pokušení mají své záhadné rozmary. Není třeba krásných žen a krásných zemí.“ Doslova poslední slabika zde zabraňuje přemíře rytmických paralelismů. Durych se pohybuje na samých hranicích, aniž je překročil. Může tak činit především proto, že je mistrem rovnováhy, která se v makrostruktuře textu projevuje například jako rovnováha patosu a ironie.

Literatura

ARISTOTELES

1948 *Rétorika* (Praha: J. Laichter)

ČERVENKA, Miroslav

1999 *Z večerní školy versologie IV. Daktyl* (Praha: Alfaprint)

DANEŠ, František

1957 *Intonace a věta ve spisovné češtině* (Praha: Nakladatelství ČSAV)

DURYCH, Jaroslav

1928 „Poznatky o českém jambu“, *Akord* 1, str. 106–10

1992 *Rytmus české prózy* (Vranov n. Dyjí: Votobia)

1994 [1926] „Plížení Německem“, in *Tři cesty Evropou* (Praha: KRA) str. 7–58

¹⁹ Ve své studii Durych dospěl k názoru, že základním pravidlem umění je úspornost: „Podaří-li se vhodnou volbou vzorce uspořít třebas i jen jedinou slabiku, je to úspěch, kterým se vyváží celá hodina přemýšlení“ (Durych 1992: 51).

HOLÝ, Jiří

1999 „Durychovo *Bloudění*, baroko a Komenského *Labyrint*“, in G. Zand (ed.): *Tschechisches Barock* (Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag), str. 279–93

JAKOBSON, Roman

1974 [1926] „Die Grundlagen des tschechischen Verses“ (Základy českého verše), in *Postilla Bohemica* 3, Heft 8–10

1995 [1930–32] „O překladu veršů“, in *Poetická funkce* (Praha: H & H), str. 145–47

1995a [1938] „K popisu Máchova verše“, in *Poetická funkce* (Praha: H & H), str. 427–76

JANKOVIČ, Milan

1998 „Poznámky k rytmičnosti prózy“, *Česká literatura* 46, str. 30–45

MATHESIUS, Vilém

1947 „Mluvní takt a některé problémy příbuzné“, in V. M.: *Čeština a obecný jazykozpyt* (Praha: Melantrich)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 [1934] „O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši“, in J. M.: *Kapitoly z české poetiky* II (Praha: Svoboda), str. 199–208

1948a [1934] „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“, in J. M.: *Kapitoly z české poetiky* II (Praha: Svoboda), str. 9–90

1982 [1933] „Intonace jako činitel básnického rytmu“, in J. M.: *Studie z poetiky* (Praha: Odeon), str. 191–204

TODOROV, Tzvetan

1972 „Die Kategorien der literarischen Erzählung“, in *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft* (Köln)

TOMAŠEVSKIJ, Boris

1972 [1928] „Vers und Rhythmus“, in *Texte der Russischen Formalisten* (München: Fink Verlag), str. 223–71

TYŇANOV, Jurij Nikolajevič

1987 *Literární fakt* (Praha: Odeon)

ZICH, Otakar

1917 „O typech básnických“, *Časopis pro moderní filologii a literatury* 4, str.
1–19, 97–112, 202–14