

RYTMICKÝ IMPULS: POZNÁMKY A KOMENTÁŘE

Zatímco estetické a literárně teoretické kategorie ruského formalismu a pražského strukturalismu /např. básnický jazyk, funkce, konkretizace/ jsou už po léta předmětem výzkumu i kritiky a východiskem dalšího teoretizování, zůstávají méně obecné pracovní pojmy a hypotézy meziválené slovanské poetiky - snad jen výjimkou proppovské naratologie - málo reflektovány. Konfrontace se soudobou literární vědou by bezpochyby ukázala, že i v nich jsou skryty četné nevyužité podněty.

Jedním z předpokladů takové konfrontace je textově kritická a heuristická práce věnovaná analýze, vzájemnému srovnávání a pojmové koordinaci jednotlivých prací, zjišťování genetických vztahů, vnitřních rozporů a sjednocujících činitelů v názorových systémech. Spleť tezí a štědře produkovanych termínů, zejména v ruském formalismu, se bez této nevděčné práce neobejde.¹

Chceme v tomto ohledu splnit část svého dluhu zamyšlením nad kategorií rytmického impulsu a tím, co s ní souvisí. Rytmický impuls jsme zvolili proto, že ho pokládáme za uzlový bod formalistického a strukturalistického chápání verše. Je to pojem, který poukazuje k jisté akci: k akci badatele a mutatis

¹ Pro strategické rozvržení teoretické problematiky ruského formalismu jako celku má stále základní význam dnes už klasická práce Erlichova /1955/. Formalistickou teorií básnického jazyka na pozadí současného myšlení o tomto tématu se prohloubeně zabýval W. D. Stempel /1972/. Hansen-Löwe /1978/ v rámci široké vývojové koncepce formalismu pojednává už podrobněji i o jednotlivých otázkách /včetně versologie/, a to se znalostí i méně přístupných formalistických textů a jejich vztahů k ruským i západním předchůdcům. Důležitou monografickou kapitolu z dějin formalistické versologie napsal Rudy /1976/.

mutandis i k akci vnímatele vůbec vůči rytmické výstavbě, která při přístupu vyznačeném touto kategorií už není chápána jako soubor smyslových jevů, je zároveň začleněna do nehmotných struktur obecného literárního povědomí i do celistvosti konkrétního básnického díla.

S ruskými formalisty konfrontujeme některé názory Jana Mukařovského. V oblasti nauky o verši je Mukařovský ruským předchůdcům blíže než kdekoli jinde. Od jeho pojetí rytmického impulsu náš rozbor začíná.

1. Rytmický impuls a kategorie "zaměření"

V úvodu ke své teoretické syntéze dějin novočeského verše /1934/, když byl pojednal o metrické osnově jako normě, na jejímž pozadí vnímáme rytmus veršů, píše Mukařovský:

V této souvislosti je také třeba zmíniti se o tom, co ruští teoretikové verše /např. Tomaševskij/ nazvali "metrickým impulsem". Je to pojem velmi blízký metrické normě, ba lze říci, že je to její energetické pojetí. Metrický impuls záleží v tom, že ke kontextu, který vnímáme a hodnotíme jako verš, přistupujeme s očekáváním, že po jednotce jistým způsobem organizované /verš/ bude následovat stejně organizovaná jednotka další. Toto očekávání opakující se od verše k verši nese celou báseň.

Jak vidět, podstata metrického impulsu není pro Mukařovského v samotném faktu organizace jednotek /veršů/, ale v přístupu subjektu ke kontextu. Přitom tu nejde o pouhou další formulaci obecně přijatého názoru, že rytmus se z vnějších smyslových podnětů ustavuje až na základě integrující účasti subjektivního

vědomí: v takovém případě je úplný soubor příslušných smyslových podnětů vždy ještě nezbytnou podmínkou vzniku rytmu, v případě, který má na mysli Mukařovský, tomu tak není. "Teprve tehdy, počne-li fungovat metrický impuls, hodnotíme jistý jazykový projev jako verš. Pravidelnost vnitřního uspořádání má přitom úlohu druhotnou." /tamt./ Artefakt je tu tedy aktivně dotvářen /vnímajícím/ subjektem; počítalo se s tím už při jeho vzniku. Očekávání může být i zklamáno, aniž by tím aktivita metrického impulsu byla oslabena.

Takové pojetí je charakteristické pro formalistický a strukturalistický přístup k jakýmkoli systémům ve výstavbě uměleckého díla. Důležitější než substantiální definice nějaké složky je její vymezení funkční. Kategorie rytmického impulsu se tak jeví jako specifikace obecné kategorie intence /zaměření, Einstellung/, která měla klíčovou pozici např. i v noetickém zdůvodnění fonologie /Holenstein 1975/.

V případě Mukařovského je tu mimo pochybnost inspirace názory ruských formalistů; jednak je přímo cituje, jednak se v jeho pracích předcházejících setkání s formalismem /např. 1925/ nic takového nevyskytuje. Vedle citovaného Tomaševského tu silně zapůsobily i názory J. Tyňanova /1924, str. 53 a 55/ o minimálních podmínkách rytmu, při nichž "faktory /rytmu/ mohou být dány nikoli jako systém, ale jako znaky systému" apod. U Tyňanova je označení metrický impuls užito pro jakýsi pozůstatek metra - pro to, co z metra zbývá v případě volného verše jako "zaměření k metru, ekvivalent metra". Mukařovský užívá pojmu metrický impuls daleko šíře, ale charakteristicky i on při výkladu o něm obrací pozornost k volnému verši /viz. o tom více v kap. 3/.

Představa subjektu, schopného ze znaků systému odvodit obecnou rytmickou intenci textu a /v jejím směru/ dotvářet fregmentární soubor smyslových signálů rytmického uspořádání, obsahuje ovšem další problematiku, ve formalismu a raném strukturalismu teoreticky méně rozvinutou. Uvedený výkon může dokázat pouze individuum, které se nalézá na historicky zcela určitém stupni rytmického cítění; předpokladem dosažení takového stupně je obecný vývoj rytmické normy v povědomí příslušného kolektivu /volný verš je myslitelný až na jistém stupni básnického vývoje/. V průběhu ontogenese svého rytmického povědomí individuum v sobě ukládá výsledky tohoto vývoje, takže při setkání s nějakou rytmickou strukturou je s to ji adekvátně pochopit. Přístup k textu sub specie rytmického impulsu tedy nezávisí na svévolném rozhodnutí jednotlivce. Je ovlivněn např. i tím, že text je předkládán ve speciálním komunikačním okruhu: rytmickou intenci textu rozeznáme mj. i na základě toho, že text je otištěn v knížce vydané ve známé edici poezie, že je v obvyklou dobu a na obvyklém místě reprodukován známým přednášečem apod. Těžko si lze představit reklamní text sepsaný ve volném verši, neboť nespecializovaný komunikační okruh si vynucuje, aby rytmus, má-li být vůbec rozeznán, byl dán v úplnější podobě. Na hranici vnitrotextových a vněttextových signálů rytmu stojí grafika, tj. rozepsání textu do řádek končících před pravým okrajem sazby.

V jiném smyslu hovoří o zaměření /ustanovka/ v souvislosti s rytmem Jakobson /1923, str. 17/; zde neběží o zaměření na rytmus, ale naopak o zaměření, které je jazykovému projevu a zážitku vnímatele vtiskováno: je to zaměření k času řeči; Jakobson je pokládá za jeden ze způsobů vyvedení řeči z automatismu. Jakobson také při této příležitosti uvádí téma neúplného

provedení metra v konkrétním zvukovém materiálu řeči. Prostředkem deformace jazyka a tedy jeho dezautomatizace je Jakobsonovi jak realizace, tak nerealizace rytmického impulsu v jazykovém materiálu. Pro první případ, realizace, je to formulováno takto: "... je-li slabika vyplňující silnou dobu dokonce i objektivně podtržena proti slabice vyplňující dobu slabou, tu v rytmické řeči slabika první bude subjektivně ještě silnější, druhá naopak ještě slabší, to jest poměr bude nevyhnutelně přehrán." Případy nerealizace rytmu ve faktickém rozložení rytmotvorných prvků jsou u Jakobsona dva - jednak nepřítomnost iktové slabiky v iktové pozici, jednak přítomnost akcentu v pozici metricky slabé. Předmětem deformace už tu tedy není jazyk, ale samo očekávané rozložení prvků. Toto pojetí dezautomatizačních účinků rytmu je ovlivněno velkým důrazem na kategorii ozvláštňení v raném ruském formalismu. Hovoříme-li o dezautomatizaci i v případě realizace rytmického impulsu, předpokládáme neustálou přímou konfrontaci rytmizované řeči s nepřítomností rytmu v jazyce praktickém. Správnější nám připadá řešení, podle něhož při aplikaci metrické normy /která, pravda, ve srovnání s řečí neveršovanou signalizuje příznakovost veršované promluvy jako celku/ se ustavuje očekávání, že tato norma bude realizována; splněním tohoto očekávání /první z Jakobsonových případů/ nastává automatizace. Jen tak mohou případy "nerealizace" znamenat dezautomatizaci, která v tomto pojetí je tedy spjata pouze s porušením metra. Přitom je nutno vzít v úvahu rozdíl mezi rytmickými konstantami a tendencemi, zavedený později /např. 1930/ samým Jakobsonem: nerealizace metrické konstanty /přítomnost akcentu v pozici metricky slabé/ představuje zřejmě daleko intenzivněji dezautomatizační účín než nenaplnění pouhé tendence /nepřítomnost akcentu na iktu, což je ve slovanském verši běžná záležitost v rámci

normy/. Právě Jakobsonova knížka o českém verši ostatně otevřela české versologii cestu k přesnému vymezení těchto rozdílů /viz. dále/.

2. Rytmický impuls a psychologie vnímání času

V době Jakobsonovy práce na této knize /1923/ nebyl název rytmického impulsu dosud ustaven; Jakobson mluví o rytmické inerci apod. Všechny podstatný obsah tohoto pojmu je však zde už přítomen. Zejména se tu klade důraz na moment očekávání, jak už to ostatně uvedené dezautomatizační pojetí rytmu vyžaduje. Jakobson se přitom odvolává na knihu rakouského psychologa Vittoria Benussiho *Psychologie der Zeitauffassung* /1913/, která tímto prostřednictvím nabyla proslulosti svým autorem asi sotva předpokládané a dostala se dokonce do autoritativních příruček teorie literatury /Wellek-Warren 1949/ v úloze pramene názoru o specifickém času veršované řeči jako "času očekávání" /Erwartungszeit/. Benussiho práce, na jejíž význam pro lingvistiku upozornila i anotace Ginnekenovy bibliografie v *Indogermanisches Jahrbuch* /1916; viz Jakobson 1923, str. 17/, však není věnována verši, ba ani obecné problematice rytmu. Na základě rozsáhlých experimentů statisticky zpracovaných se tu podává interpretace psychických procesů, které ovlivňují subjektivní vnímání a kvantitativní hodnocení velikosti časových úseků ohraničených smyslovými podněty, především jednoduchými zvukovými signály. Jedním z činitelů působících na subjektivní zkrácení nebo prodloužení časové distance mezi těmito impulsy je pro Benussiho také délka tzv. Erwartungszeit, tj. časového úseku mezi okamžikem, kdy badatel slůvkem "jetzt" upozornil pokusnou osobu, že experiment začíná, a prvním hraničním signálem /viz též Benussi 1908/. Pokusná osoba tedy skutečně, řečeno s Ja-

kobsonem, "po uplynutí určité lhůty čeká určitý signál"; k tomu ji však nevede zkušenost s periodicitou předchozích impulsů, ale to, že byla předběžně poučena o průběhu experimentu. Erwartungszeit je prostě u Benussiho ryze technický pojem, prostředkem specifikace rytmu se stal až u Jakobsona, když ovšem jeho obsah byl podstatně změněn.

Vnímání rytmu mínil Benussi věnovat speciální práci /viz 1913, str. 422/. V knize citované Jakobsonem vyslovuje o něm jednotlivé dílčí postřehy, např. tezi, že pro rytmus je důležitější frázování než důraz /např. str. 111; Jakobson cituje 1923, str. 30/. Jinak vidí v rytmu především činitele, který odvádí pozornost pokusné osoby od časových distancí mezi podněty a obrací ji k tvaru /Gestalt/ vyššího řádu a tedy k "času přítomnosti" /Gegenwartszeit/ s tímto tvarem spjatému.² Protože předmětem jeho bádání byly právě časové distance, hleděl Benussi působnost rytmizace na své pokusné osoby omezit na minimum. Ve smyslu obratu od času k tvaru ho také - vzhledem k obsahu Benussiho práce adekvátněji - cituje Mukařovský /1933, str. 170/.

Vztah strukturalismu a formalismu k tvarové psychologii je závažný pro oba směry a je dnes znovu předmětem úvah /Hollenstein 1975/ i diskusí /Schmid 1977, Jankovič 1982/.

Nelze vyloučit, že náhodou to byla právě Benussiho práce, co v počátcích pražské školy zprostředkovalo povědomí o rodících se idejích tvarové psychologie,³ z jejich představitelů

² Nejasná Jakobsonova poznámka /1923, str. 19/ o tom, že "sama možnost zklamaného očekávání vyvolává subjektivní zesílení toho, co moderní německá psychologie nazývá 'Gegenwartszeit', podle toho dost možná znamená, že možnost zklamaného očekávání, vytvářená rytmickou organizací, je spjata se zaměřením subjektivní pozornosti k tvaru.

cituje Benussi Koffkovy práce o rytmu aj., a ovšem i společného předchůdce von Ehrenfelse. Sám Benussi, který ve studiích předcházejících knize se problematikou tvarových kvalit ve speciálních oblastech zabýval, však nepatřil ke skupině žáků K. Stumpfa, která později z tvarových kvalit učinila centrální problém psychologie /Müller-Freienfels 1937/. Jeho učitelem byl následovník Brentanův A. Meinong. Podněty různých škol se ovšem prolínaly, kontakty mezi analogickými směry v různých oborech se mohly uskutečňovat i nepřímými cestami a svou úlohu přitom hrát i nedorozumění.

3. Rytmický impuls a metrický impuls

V pasáži, jejíž citací jsme zahajovali tuto rozpravu, se Mukařovský odvolává na Tomaševského. I když jeho názory reprodukuje nepřesně /o rozdílu mezi metrem a rytmičkým impulsem viz dále/, odvolává se zajisté právem. Tomaševskij byl nejiniciativnějším a nejhlubším teoretikem rytmičkého impulsu mezi ruskými formalisty.

V raných Tomaševského pracích o Puškinově jambu /1917, 1919/ můžeme sledovat krok za krokem formování kategorie rytmičkého impulsu. Cílem studie o čtyřstopém jambu Evžena Oněgina bylo podle autorových slov charakterizovat "rytmický návyk" básníkův /str. 131/; v rozboru Puškinova pětistopého jambu se hovoří o "rytmické inerci", "schématu očekávané přízvučnosti". Inerce u vnímatele vzniká jako důsledek vnímání celé řady veršů, u básníka "v procesu tvorby je rytmičkým úkolem" /zadaniem,

³ Petr Steiner mě upozornil na význam moskevského semináře prof. G. J. Čelpanova věnovaného moderním proudům západní psychologie. Jakobson /1936/ na něj vzpomíná jako na prostředí tvůrčích diskusí mj. i mezi "vášnivými psychologisty a útočnými husserlovci" a zdůrazňuje Čelpanovův odpor proti biologismu

str. 142/. Představa rytmického impulsu je u Tomaševského spjata s individuálním charakterem rytmu v určitém textu nebo v celé tvorbě básnické osobnosti. Tomaševskému běží o individuální /Puškinův/ výběr mezi různými možnostmi pojmání metrické osnovy; možnosti tohoto výběru jsou v ruském /a vůbec slovanském/ sylabotónickém verši především v oblasti realizace iktů: přítomnost akcentů na iktech je pouhou tendencí, takže bez porušení metra mohou vznikat různé kombinace iktů obsazených nebo neobsazených přízvukem. Tato skutečnost samozřejmě neunikla předchůdcům formalistů, např. Andreji Bělému /1910/; teprve Tomaševskij však našel cestu k jejímu objektivnímu studiu, obrátiv se od konfigurací přízvuků a kombinací těchto konfigurací /těžko postižitelných už pro svou početnost/ k statistickému výzkumu konfigurace iktů. To byl rozhodující přelomový moment ve studiu rytmu: byla nalezena rovina, na které rytmická kontura veršovaného textu přestává být zkoumána jako posloupnost úseků: badatel ji může odvozovat z textu jako celku. Celý proces konstituce rytmického impulsu vypadá pak asi takto: čtenář v průběhu vnímání integruje jednotlivá seskupení přízvučných a nepřízvučných slabik v jednotný rytmický prožitek, na jehož pozadí /nikoli tedy jen na pozadí abstraktní metrické osnovy/ si uvědomuje a hodnotí další jednotky rytmu; zároveň si tento jednotný prožitek na základě zkušenosti s novými jednotkami neustále zpětně modifikuje, dokud nedospěje k poslednímu verši.

V tomto smyslu zobecnil Tomaševskij zkušenosti ze svých

Sečenovově, reflexologii vůbec. Podrobnější informace o tvorové psychologii v Čelpanovově semináři však Jakobsonův stručný nekrolog neobsahuje.

analýz v následujících pracích zaměřených více teoreticky /1922, 1923, 1925/. V prvních z nich, pro vyhranění teorie rytmického impulsu nejvýznamnější, je rytmický impuls postaven jednak proti "konkrétním postupům /uspořádání/ zvuků, které jsou mu podřízeny a které ho vytvářejí v delším vnímání" celých řad veršů /str. 25 n/, jednak proti metru, které je "kanonizovaným zákonem". Na rozdíl od metra rytmický impuls: a/ je méně přísný, neboť "neurčuje absolutní výběr jednotlivých forem" podle principu ano-ne, ale "pouze přednost jedněch forem před druhými" - jde tu tedy o protiklad deterministické a statistické normy; dále v této souvislosti Tomaševskij mluví o nutnosti studia typických variant verše a odchylek od této typičnosti; b/ "reguluje nejen jevy spadající do oblasti jasného vědomí..., ale celý komplex nejasně pociťovaných, ale nepochybně esteticky působivých jevů básnické řeči" - to je další motiv, ještě se k němu vrátíme; c/ nejde při něm "ani tak o zachování tradičních pravidel jako o organizaci promluvy podle zákonů rytmu řeči".

Rytmický impuls je tedy konstituován v procesu abstrahování od jednotlivých minulých jevů na syntagmatické ose, a to za stálé účasti jevů nově na syntagmatické ose vystupujících. Je to typická vnitrotextová norma: na rozdíl od metra neexistuje před textem, ale rodí se z textu, je na text zpětně uplatňována a textem průběžně dotvářena.

Ne všechno v rytmickém impulsu je ovšem spjato s jednotlivým konkrétním textem nebo básnickou osobností. Tomaševskij sám /1920, str. 265/ hovoří o básnické "maněre", tj. historicky vzniklé básnické škole nebo tradici. Alespoň pokud jde o rozložení akcentů, ukázala rozsáhlá práce přímého Tomaševského pokračovatele K. Taranovského /1953/ vedle individuálních rysů i tendence² rytmické společné autorům rozsáhlých vývojových období nebo dokonce všem obdobím a zároveň nezachytitelné v deterministických

předpisech metrické normy. Současný srovnávací výzkum slovan-
ského verše /Pszczolowska a Kopczyńska 1978/ odhalil dokonce
elementární tendence působící v několika národních versifika-
cích; bylo zde také zjišťováno - především ve stopách Jakobso-
nových - které rysy verše vyplývají z interakce mezi metrickou
normou a systémovými vlastnostmi jazyka i statistickými charak-
teristikami řeči a které jsou výsledkem svobodné tvořivosti in-
dividua.

Nadindividuální stránky rytmického impulsu můžeme pokládat
za takové činitele rytmu, které se ve vnímatelově povědomí neu-
stávají /v básníkově povědomí nefungují/ teprve a posteriori,
při zacházení s konkrétním textem, ale v té či oné míře se ut-
vářejí už v ontogenezi rytmického cítění a vnímatel /básník/
tedy s jejich očekáváním a priori k textu přistupuje. Přesto
nejdou součástí metrické normy a odchylka od nich není vnímána
jako její porušení. /Příkladem je třeba všeobecně nízká akcen-
tuace posledního iktu v českých verších s mužskou klauzulí, kte-
rá je vynucena iniciálním postavením českého slovního přízvuku
a nízkou frekvencí přízvučných monosylab v rytmickém slovníku.
Individualita básníková se v tomto rámci přesto může projevit,
a to v tom, do jaké míry se rytmus konkrétního textu podřizuje,
nebo naopak - s pomocí násilí páchaného na obvyklých poměrech
v řeči - vzpírá této obecné determinaci. /

Také Mukařovský, zejména v souhrné práci o novočeském ver-
ši /1934/, používá hojně a s úspěchem Tomaševského statistiky
přízvuků,⁴ a to jak k charakteristice individuálního, tak gene-
račního stylu. Obraz vývoje novočeského verše se tím podstatně

⁴ Do kontextu české versologie jí uvedl Jakobson /1925/.

prohloubil. Mukařovského výsledky jsou v některých případech sporné, zejména pokud má být pomocí této statistiky rozhodnuto o metrickém principu řídícím některé texty z hlediska rytmického uspořádání nejasné /např. Erbenovo Záhořovo lože/. V takových případech je statistika přízvuků na jednotlivých slabikách verše postupem příliš mechanickým. Výzkum rytmického impulsu pomocí statistiky přízvuků se spolehlivě uplatňuje tehdy, byla-li metrická norma předem identifikována: jen na jejím základě lze stanovit, které rysy mohly být záležitostmi svobodného výběru, kde metrum zanechalo nedeterminovaná místa a co je tedy relevantní pro realizaci konkrétní kontury rytmické. U veršových útvarů odlišných od klasického sylabotónického verše je nutno statisticky zkoumat jiné jevy než je četnost přízvuků na určitých slabikách.

Toto mísení výzkumu rytmického impulsu se zjišťováním neodhaleného metra nám znovu připomíná zmíněný už posun názorů Tomaševského v Mukařovského definici impulsu ovládajícího veršovaný text. Mukařovský se odvolává na Tomaševského, na rozdíl od jeho rytmického impulsu však hovoří o impulsu metrickém; vzpomeneli na precizní rozlišování mezi metrem a rytmem u Tomaševského, vzbuzuje tento Mukařovského posun pochybnosti. Mezi ruskými předchůdci Mukařovského hovořil o metrickém impulsu nebo o rytmickém impulsu redukováném na metrum Žirmunskij /1925/, u něhož je rytmický impuls prostě synonymem metra /str. 67/; Žirmunskému je impuls /bez přívlastku/ metrem, nazíraným z hlediska tvůrce nebo přednašeče /na straně vnímatele impulsu odpovídá "inerce"/. Tento impuls si podřizuje jazykový materiál, takže realizace všech iktů se jeví jako "principiálně přízvučná", i když fakticky se na některém iktu přízvuk neobjevuje /str. 71/. Mukařovský ovšem nemá s tímto v podstatě akademickým

pojetím nic společného, neboť právě v možné nepřizvučnosti iktů odhalené mu Jakobsonem přivítal možnost studovat verš v jeho rozmanitosti.⁵

Na uvedeném místě jde Mukařovský v identifikaci metra a rytmu tak daleko, že metrický impuls označuje za "energetické pojetí" metrické normy. Výklad tohoto nejasného pojmenování je zřejmě v tom, že v impulsu se Mukařovskému ztělesňuje vnímatelova akce; očekávání zdaleka není jen pasívním postojem, ale způsobem zacházení s řečí, jejího hodnocení a transformace.

V dalším textu užívá Mukařovský termínů "metrický impuls" a "rytmický impuls" vcelku promiskue; metrický impuls se objevuje dokonce i v souvislosti s útvary, kde žádné metrum není, tj. s volným veršem. Zde je rozeznatelný vliv úzu Tyňanovova /viz výše/, pro něhož metrický impuls znamenal relikv, minimální podmínku rytmu právě ve volném verši. U Mukařovského se dokonce rytmický / a také metrický/ impuls vytrácí ve chvíli, kdy se český versolog přestává zabývat elementární podmínkou veršovanosti /tou je pro Mukařovského specifická, samostatná, na syntaxi nezávislá dvojdílná veršová intonace/a přechází k sledování rytmické osnovy dané rozložením iktů a přízvuků - tedy právě tam, kde Tomaševskij s rytmickým impulsem pracoval nejspíše stavněji. Z tohoto nevyplývá, že Mukařovský sdílel Tyňanovovův pohled na rytmický impuls jako na něco omezeného na formy s minimální organizací; explicitní definice i její rozvedení svědčí

⁵ Poznamenejme při této příležitosti, že s Žirmunského tezí o principiální přízvučnosti iktů nemá nic společného ani Tomaševskij, ač k tomu výkladu některé badatele /Hansen-Löwe 1978, str. 307/ vedou jisté jeho terminologicky ne právě šťastné formulace o skandování, které je při vnímání veršů vždy přítomno /Tomaševskij 1922, str. 12; 1925, 254/. Tomaševskij má na mysli nikoli přízvučení jazykového materiálu metrické normě, nýbrž neustálou přítomnost metrického principu ve vědomí vnímatele; jejím důsledkem je vnímání rozdílů mezi schématem a reálným zněním verše, nikoli jejich neutralizace. Dokazuje to i Tomaševského odkaz k Jakobsonovi a k jeho důrazu na poten-

o tom, že Mukařovský vidí v rytmickém /metrickém/ impulsu podstatný rys jakéhokoli veršového rytmu. Přesto fakticky platí, že při Mukařovského analýzách klasického pravidelného verše je kategorie rytmického impulsu zapomenuta. Místo ní se objevuje terminologie spjatá s představou "realizace": rytmické dění v určitém textu se vykládá jako konkrétní realizace abstraktní metrické osnovy; ani zde nejde ovšem o nic mechanického, je to proces, v němž se uplatňuje básníkovy tvořivá svoboda, vyzývající k odchýlkám, individuálním variacím rytmu v rámci normy atd. Výsledkem dynamického procesu realizace je Mukařovskému "živá skutečnost veršová" /str. 23/; k ní má uzavřen přístup akademická metrika nastolující svévolně fiktivní procesy absolutní realizace metra /Králova teorie vedlejších přízvuků, 1923/, a naopak k ní otevírá cestu teoretický objev, v jehož světle rozdíl mezi normou a realizací vystoupí zřetelněji /Jakobsonův důkaz nerelevantnosti vedlejších přízvuků jako nefonologických, 1923/.

V rozdílech terminologie se tedy odráží jistý odstín v pojetí věci samé: Tomaševskému jde především o sumaci jednotlivých rytmických konfigurací /rytmických postupů, jak je to nazýváno v 1922, str. 26/ v jednotný rytmický dojem, Mukařovský spíše myslí na stálé napětí a prolínání metra a rytmu, to jest normy a její realizace /jež ovšem není normou po všech stránkách předurčena/.

Týž rozdíl v postojích obou badatelů můžeme rozeznat i v Tomaševského ostrém rozlišování mezi metrem a rytmem na jedné straně a v Mukařovského volném zaměňování obojího /nejen v zá-

ciální jevy jazykové, které fungují při vnímání veršované řeči, aniž by k tomu bylo potřebí jejich zvukové realizace.

měnném užívání přívlastků metrický a rytmičský u substantiva impuls, ale i v četných kontextech jiných/ na straně druhé. Odráží se v tom i rozdíl mezi ruským a českým badatelským i poetickým kontextem. V Rusku od versologických pokusů symbolistů a ještě zřetelněji v sepětí s básnickou praxí futurismu byla problematika vztahu mezi metrem a rytmem neobyčejně vyostřena a formalistická versologie usilovala jejich rozdíl pojmově precizovat. V Čechách, kde revoluce proti normativní metrice proběhla v básnické praxi úspěšně už před přelomem století a kde naopak v teorii bylo nutno se distancovat od vágních duchovnědných a iracionalistických koncepcí rytmu /Sedlák 1929/, nevystupovala tato problematika tak naléhavě do popředí. V Mukařovského práci, z níž jsme vyšli, je pod vlivem Rusů metrická norma "osnovou, která je v našem povědomí jistých veršů a tvoří pozadí, na kterém se odráží konkrétní rytmické proudění, mnohonásobně se od této normy odchylojící"; ale před seznámením s ruským formalismem pokládal Mukařovský - v obhajobě své rané studie /1923/ - alespoň v případě metrických veršů rytmus prostě za totožný s metrem: neboť rytmus prý je pravidelné opakování, jímž se člení nějaká řada probíhající v čase, a v pravidelném verši se opakují právě elementy normované metrem /Mukařovský 1924/. Ve shodě s tím kladl tu Mukařovský individuální rozdíly mezi zvukovými útvary básnictví mimo sféru rytmu.

4. Komunikační model a zrod fonologické teorie verše

Je-li rytmický impuls pojat jako očekávání, že po jednotce jistým způsobem organizované nastoupí jednotka organizovaná obdobně, mluví-li se o integraci zkušenosti z celých řad veršů a obecné představě rytmického charakteru básně /Tomaševskij 1923, str. 65/, staví se tím badatel na stanovisko vnímatele veršova-

ného textu. Opačný postoj, uplatnění hlediska tvůrce básně, nachází výraz v představě rytmického "úkolů" /zadanije/: Tomaševskij to interpretuje tak, že rytmická kontura je básníkem pociťována ještě před vznikem básně a v průběhu tvorby je s větší nebo menší přesností vtělena v slovo /tamt./.

Už od raných prací Puškinově jambu /1919, str. 142/ se Tomaševskij snaží najít rovnováhu mezi oběma těmito hledisky, produkčním a recepčním. Pokus o reflektování obou hledisek jsme zaznamenali i u Žirmunského, pro něhož stanovisko tvůrce je spjata s "impulsem" a v souvislosti s recipientem se mluví o "inerci".

Tomaševskij v tomto směru nic nenechává nedořečené a ve své souhrnné versologické příručce /1923/ předkládá celý "model" /jak by to bylo nazváno dnes/ rytmické komunikace:

Básník si při vytváření záměru básně ukládá metrické schéma, které pociťuje jako jistou rytmicko-melodickou konturu, do jejíhož rámce se "ukládají" slova. Při realizaci ve slovech nachází rytmický impuls výraz v konkrétním rytmu jednotlivých veršů. Dříve než se vtělí do slova, prochází abstraktní formální metrické schéma stadiem pociťovaného "obecného" zformování v rytmicko-intonačním "nápěvu". Posлуhač vnímá rytmus v obráceném pořadí. Nejprve je mu prezentován konkrétní rytmus verše. Potom, po dojmem opakování rytmické linie, jako důsledek vnímání série veršů, posluchač postihuje rytmický impuls, přivyká mu a hodnotí individuální rytmické konfigurace /chody/ ve srovnání s obecným nápěvem básně. Při ještě vyšším stupni abstrakce rytmické konstrukce odhaluje metrické schéma obnažené skandováním /str. 83/.

Poslední řádky vyvolávají nesouhlas. Zkušenost svědčí proti tomu, aby vnímatelova identifikace metrického schématu byla kladena až na sám konec procesu komunikace rytmu. Tomaševskij tu byl pravděpodobně veden tendencí - tak běžnou i v současných komunikačních modelech - k vytvoření ideálně symetrického schématu. Příslušné metrické schéma však vyvstává vnímateli zpravidla už při prvním

kontaktu s veršovaným textem, alespoň pokud jde o metrum v dané literární kultuře běžné. Jistým způsobem to platí i pro vnímání některého z obvyklých typů verše volného. Metrum, jak se ve vědomí vnímatelově ustavilo v průběhu předchozí zkušenosti s veršovanými texty a často i v důsledku elementárního /např. školního/ poučení o literárních normách, tvoří od počátku vnímání veršovaného textu pozadí, na němž se postupně rozvíjí představa o básníkově individuálním traktování metra, o rytmickém impulsu konkrétního díla; v opačném případě by vnímatel neměl ani podklad pro rozlišení mezi metrem a rytmickým impulsem básně. Tomaševskij ostatně už ve starší práci /1919, str. 142/ označil případ úplné předběžné neobeznámenosti posluchače s rytmem díla za "robinsonovskou" situaci, jaká se objevuje jen zřídka. Toto přirovnání k "přírodním" podmínkám v duchu elementárních ekonomických schémat Adama Smithe a vědomí jejich vyjimečnosti ukazuje, že Tomaševskij nepomíjel nadindividuální kulturní tradice a normy jako činitele literární komunikace. Není snad třeba zvlášť říkat, že tyto složky tradice působí i v případě, že básník, čtenář nebo oba je nedovedou pojmenovat odbornými termíny poetiky a kdy vztah mezi metrem a rytmickým impulsem vědomě neanalyzují.

V protikladu k teorii sledující působení rytmu v obou fázích poetické komunikace stojí jeho jednostranné spojování s produkční fází, se stanoviskem mluvčího /básníka/. Krajním reprezentantem tohoto názoru byl mezi formalisty O. Brik, podle něhož "rytmický impuls, rytmické zaměření pohybu existuje ve vědomí ještě před každou jeho materializací" /1920, str. 170/.⁶ Brik tu vychá-

⁶ "Materializací" se tu nemíní, jak to bylo interpretováno /Hansen-Löwe 1978, str. 306/, reprodukce básnického díla v recitaci, ale uskutečnění předem daného rytmického impulsu v produkci samého básnického textu.

zí ze zkušenosti básníkovy, jak ji např. ve známém výkladu o vzniku básně na smrt S. Jesenina později popsal Majakovskij /1926, str. 97/.⁷ Sepětím s bezprostřední tvůrčí zkušeností teoretikových futuristických přátel se vysvětlují i četné programově estetické rysy Brikovy studie o rytmu a syntaxi, jejíž význam je v něčem jiném než ve vědecky konzistentním výkladu obecných kategorií rytmu, s nimiž tu pracuje. Je zajímavé, že přes toto sepětí s básnickou praxí si Brik neklade otázku individuálního charakteru rytmického impulsu, aspoň pokud jde o klasický verš, a mluví zcela obecně o impulsu jambickém, trochejském atd. Ale ani proces konstituce rytmického impulsu mimo vědomí básníkového nezajímá, takže v rámci jeho modelu zůstává nejasné, odkud někdo jiný než básník ví, jak rytmus příslušného textu pojímat: informace získaná čtenářem z konkrétního rozložení přízvučných a nepřízvučných slabik nemůže být v rámci Brikovy teorie rozhodující, neboť "ta či ona síla slabiky nemůže být přírodní vlastností této slabiky, ale výsledkem jejího zpracování rytmickým impulsem" /str. 184/. Brik tu tedy voluntaristicky absolutizuje tezi, k jejímuž méně radikálnímu pojetí jsme se přihlásili i zde, v prvním oddílu; tezi o tom, že přítomnost rytmické intence je pro vznik rytmu závažnější než pravidelná organizace objektivně přítomná v textu. Brik jde dále, neboť odmítá otázku, zda zaměření na rytmus si musí najít ve zjistitelných a na rytmickém impulsu nezávislých zvukových vlastnostech textu nějakou oporu a potvrzení.

Protiklad mezi stanoviskem tvůrce a vnímatele se ve versologické metodologii zprostředkovaně odráží v konfliktu mezi arti-

⁷ Obdobně viz Schiller citovaný Sieversem /1912, str. 59/ a po něm Mukařovským /1923, 5/, který připojuje i podobný výrok českého básníka Machera.

kulačným a akustickým pojetím rytmu. V evropské versologii před formalisty jednoznačně převládalo akustické hledisko, zastávala je Sieversova škola. V polemice s ní Tyňanov /1924, str. 43/ argumentoval tím, že výhradní orientace na zvukový vjem není s to postihnout všechny jevy podstatné pro básnický rytmus a zároveň se zabývá jevy, které se na rytmu neúčastní. /Touto druhou námitkou se budeme zabývat v rámci jiných formalistických polemik proti ohrenphilologie./ Zkoumání omezující se na to, co je postižitelné sluchem, předem vylučuje z materiálu rytmické ekvivalenty, ať jsou to "vypouštěné" úseky textu nějak graficky vyznačené /které přes svou zvukovou nerealizovatelnost platí jako abstraktní kompoziční a rytmické celky s příslušným metrem, strofickým uspořádáním atd./, nebo ať jsou to rytmické jednotky z hlediska tradiční normy neúplně uspořádané, ale postačující jako znaky zaměření na rytmus /volný verš/. Z těchto důvodů Tyňanov /zejména v poznámce 38/ - v mimoděčném navázání na absolutizaci stanoviska mluvčího u Brika - proti akustickému přístupu jednoznačně vyzdvihuje "pohybově energetický" /tj. v podstatě artikulační/ moment. Nejde mu přitom o eliminaci vnímatele, spíše o to, aby i vnímatel byl pojat jako sui generis tvůrce a spolutvůrce veršového rytmu. Tyňanov dal motoricko-energetickému principu tak jednostranně přednost pravděpodobně proto, že mu byl sympatický jako zastánci dynamické, "energetické" koncepce umělecké formy, jejíž jednotlivé faktory stojí v neustálém zápasu a napětí; s jeho geniálními myšlenkami o sémantických modifikacích řeči vyvolaných rytmickým uspořádáním není však jednostranně pohybově energetická představa rytmu nezbytně spjata: jako východisko Tyňanovovy sémantiky básnické řeči postačí samostatný fakt členění této řeči na rytmické úseky, ať už je podklad členění jakýkoli. Ve versologovi vyvolávají pochybnost některé explicitě

vyslovené důsledky Tyňanovovy "energetické" koncepce rytmu; je to zejména pokus oslabit v pojetí rytmického prožitku závažnost času /v jehož zintenzivněném prožívání hledal naopak, jak jsme viděli, výklad rytmem navozené aktualizace Jakobson/ a nahradit čas vynaloženou energií. V energii není nic specifického pro básnictví, pod jejím zorným úhlem je stejně dobře možné zkoumat i umění výtvarná /prostorová/, zatím co od básnictví stejně jako od hudby je neodmyslitelný čas jako nejobecnější ekvivalent zvukové povahy těchto odvětví umění.

Ve svém temperamentním expozé ve prospěch motorického pojetí rytmu se Tyňanov několikrát dovolává Tomaševského stati /1922/. Není to zcela oprávněné, jak to ukazuje Tomaševského snaha o rovnováhu mezi produkčním a recepčním hlediskem /viz výše/. Potvrzuje to i Tomaševského recenze Tyňanovovy Problemy /Tomaševskij 1924/, na kterou vhodně upozornil Rudy /1976/. Tomaševskij souhlasí s kritikou výlučně akustického přístupu jako neschopného postihnout ekvivalenty rytmu, podotýká však, že stejné námitce je vystaven i pohybově energetický /artikulační/ výklad: předpokládat v ekvivalentech potenciální energii je stejně málo oprávněné jako předpokládat v nich potenciální zvuk. "Zřejmě je vůbec třeba se rozejít s fyzickým a fyziologickým traktováním veršového rytmu a vidět v těchto akustických a pohybově energetických momentech jen důsledek nějakých jiných vztahů, důsledek, který se realizuje v určitých podmínkách /např. v podmínkách klasického verše/."

Co mínil Tomaševskij těmito "jinými vztahy", bylo vlastně řečeno už v jeho metodologické stati /1922, str. 30 n/:

Komunikativnost je přítomna v samém procesu řeči. Řeč je to, co spojuje mluvčího s posluchačem. Mluvčí nejen pronáší slova, ale také jim naslouchá. Poslouchající není omezen na absolutně pasívní stav naslouchání: řeč je vnímána proto, že po-

sluchač ji ovládá, a proto zvuky vstupující do jeho ucha jsou pro něho signály, v nichž rozeznává řeč, kterou on sám by mohl vyslovit. Nejpasívnější poslouchání je vždy provázeno momentem jisté aktivity - vnitřní řečí. Akt řeči tedy nerozlišitelně zahrnuje jak momenty vnímání, tak momenty vytváření řeči. Podstatnými příznaky řeči jsou přitom pouze ty její stránky, jež jsou přítomny zároveň jak ve vyslovování, tak ve vnímání. /.../ Proto okruh jevů vyčerpávajících pojem umělecké řeči se z jedné strany nekryje s izolovaným vyslovováním nebo izolovaným nasloucháním, z druhé strany je značně užší než soubor všech momentů výslovnosti nebo než úplný obraz subjektivního vnímání.

Také tato pasáž je zaměřena především proti jednostranně akustickému přístupu, místo prostého přenesení důrazu na opačný princip však směřuje k hlubším předpokladům obou přístupů. Z důsledně uplatněného komunikačního hlediska vyplývá pro Tomaševského, že při studiu zvukové stránky básnického díla je nutná orientace na to, co je společné oběma účastníkům komunikace. Předpokládá se tu tedy implicitně přítomnost obecně přijatého systému fungujícího jako kritérium pro vydělení pouze a všech relevantních složek zvukové vrstvy básnického díla. O tom, která složka skutečně patří do systému, rozhoduje její rozlišující schopnost v rámci systému. To mimochodem také umožňuje, aby do procesu rytmu byly vtaženy také potenciální /akusticky ani artikulačně nerealizované/ jevy řeči.

Ukazuje se tedy, že také Tomaševskij, a to ve velice raném období, přispěl k objasňování užitku fonologických principů pro versologii. V tomto smyslu po létech hodnotí jeho přínos i Jakobson /1959/, který už tehdy /1923, str. 22; viz též 1936a, str. 148/ proti prozodii /rytmice/ kinetické⁸ a akustické sta-

⁸ Při kritice kinetické nauky o verši Jakobson ovšem nemyslí na Tynanova /"Problema" nebyla tehdy ještě ani zveřejněna/, nýbrž na starší "fyzikální" teoretiky ze školy Westphalovy.

věi prozodii /rytmiku/ fonologickou.

Omezení na výlučné stanovisko mluvčího nebo vnímatele je tedy ve fonologické metrice překonáno vědomím systémem společného oběma účastníkům komunikace. Z tohoto hlediska není pak zcela vhodné vymezovat rytmický impuls s Mukařovským jako očekávání: v tom už se odráží vysloveně vnímatelská /a akustická/ pozice. Ale ani dvojice termínů očekávání - úkol /zařadění/ nevytahuje to, co je pro oba postojy /mluvčího a vnímatele/ základní a společné. Pro to se znovu nabízí slovo intence, jehož jsme použili na počátku těchto komentářů. K jeho konkretizaci pro oblast básnického rytmu vynikajícím způsobem přispívají Tyňanovovy myšlenky o fungování metra jako "progresivního" faktoru, ukládajícího mluvčímu připojení dalšího ekvivalentního členu k řadě členů předchozích a vyvolávajícího ve vnímateli očekávání takového členu /1924, str. 54/. Tyňanov, který tu rozvíjí Tomáševského připomenutou koncepci rytmického impulsu, popisuje toto působení jako kupředu odkazující metrickou "přípravu". Tato příprava si vynucuje metrické "řešení": nově nastupující úsek textu je uspořádán tak, aby očekávání /resp. úkol/ bylo splněno; v té chvíli se pozornost obrací "zpět". Tato regresivní složka rytmického impulsu už není specifická pro rytmus, ale objevuje se vždy, když si zpětně a dodatečně uvědomujeme vztah ekvivalence mezi následnými elementy textu /tedy např. i v případě opakujících se eufonických hláskových konfigurací/.

Nabízí se otázka vztahu těchto Tyňanovových myšlenek k Husserlově rozboru konstituce časových objektů, jmenovitě ke kategoriím protence a retence.⁹

⁹ Husserlův rozbor byl uveřejněn až po Tyňanovově knize /Husserl 1928/. Snad i zde - jako v řadě věcí jiných - prostředkoval Husserlův ruský žák Gustav Špet. - V jiné souvislosti ukázali na blízkost mezi touto Husserlovou analýzou a rozbo-

5. Komplexní pojetí rytmického impulsu

Rytmický impuls jako "princip sjednocující zvukové postupy" /Tomaševskij 1922, str. 25/ se v teoretické rovině stává Tomaševskému nástrojem k postižení individuálních rysů zvukové organizace charakteristických pro konkrétní text, básnickou osobnost. Tento zájem o individualitu se prosazuje v rámci formalistických prací, zaměřených především systémově, a vyzývá k novému kladení zdánlivě už rozřešených otázek. Má-li být individualnost rozeznána nikoli až ve struktuře celistvého díla jako výsledku souhry celé řady složek, ale již v některé složce vzaté o sobě /např. v rytmu/, je nutné i samu tuto složku vidět jako složitou strukturu: pokud je pro badatele taková složka vymezena malým počtem přísně definovaných a dokonce i vzájemně se implikujících faktorů, množina možných kombinací těchto faktorů je příliš malá na to, aby se do ní mohla promítnout početná množina individuálních pojetí této složky. Otázka individuální povahy rytmického impulsu tedy nutně vyvolává teoretickou snahu o rozmnožení faktorů účastnících se na vytváření básnického rytmu.

Naprosto přitom nejde o faktory předem vzájemně spjaté a zharmonizované. Předpoklad relativní samostatnosti každého faktoru teprve badateli otvírá přístup k vnitřním konfliktům v rámci zvukové složky díla a tedy i k její individuální dynamice. Tyňanov, který kladl maximální důraz právě na zápas mezi složkami výstavby díla, i při celkovém nesouhlasu s ohrenphilologie si s radostí ocitoval ze Sarana pasáž o možném protisměrném působení různých faktorů rytmu a komentoval ji řadou ruských příkladů /1924, str. 53 a pozn. 29/.

rem dynamiky literárního textu, tj. Mukařovského modelem významové akumulace, P. a W. Steinerovi /1976/.

Rytmus jako komplexní jev zajímal přitom Tyňanovova vlastně jen okrajově. V centru jeho pozornosti stálo vzájemné působení rytmu a sémantiky, tedy dynamický vztah, do něhož vstupuje rytmus už jako konstituovaný, poté, co všechny jeho faktory byly integrovány k výkonu společné funkce vytvářet druhé členění řeči. Tuto funkci může zastávat i rytmus nesený výlučně uspořádáním slovních přízvuků nebo dokonce /ve volném verši/ pouhý jeho znak a ekvivalent. Proto také Tyňanov vychází z "minimálních podmínek" rytmu, ponecháváje jeho "maximální podmínky" /a tedy rytmus jako souhrn různých faktorů/ speciálnímu výzkumu versologů.

A právě k tomuto výzkumu zásadně přispívá Tomaševskij, když v citované práci zahrnuje do jednotné kategorie rytmu spolu s pravidelným rozložením slovních přízvuků také "rytmus intonačně větný" a dokonce i "rytmus harmonický", tj. uspořádání hláskových kvalit /eufonií/. Rytmičtý impuls se tak pro něho stává oním "principem sjednocujícím zvukové postupy" různé proveniencce, jak jsme citovali nahoře. Ani pro Tomaševského není toto sjednocení pouhou harmonizací. Intonace je sama komplexním jevem a je četnými svazky spjata s významem slov, významovou a syntaktickou stavbou výpovědi i se stylem a žánrem promluvy jako celku. Intonování odpovídá i různým typům řeči /v mimoestetických funkcích/, jako je řečnictví, intimní rozhovor apod., jakož i konkrétním formám básnického jazyka /zpěvnost, deklamaace aj./. Prostřednictvím intonace je tedy rytmičtý impuls v tomto komplexním pojetí nositelem stylistických /v širokém slova smyslu/ příznaků, které se stávají složkou významové výstavby díla. Kombinace těchto příznaků a různá míra jejich poměrného zastoupení a dále i různý jejich poměr k přízvukovému rytmu a eufonii dávají rytmičtému impulsu individuální /zvukovou i sty-

lovou/ podobu. Také "typ jazykového myšlení autora", jak to nazývá Tomaševskij, patří do tohoto okruhu jevů a promítá se do různého vztahu mezi prostředky uskutečňujícími rytmický impuls, který je takto mnohonásobně spjat s básnickovým jazykovým povědomím a širše s jeho individualitou. Na výběr těchto prostředků má dále vliv i předpokládaný typický způsob komunikace básnického textu /intimní četba, recitace apod./. Na základě těchto vlivů se některá ze tří složek rytmického impulsu /přízvukový rytmus, intonace, hláskové konfigurace/ stává dominantou určující charakter rytmu konkrétního díla, což může být i podkladem pro rytmickou typologii.

Tyto úvahy Tomaševského mají programatický ráz a mnohá z jeho tezí - např. právě ta o dominanci¹⁰ - vyžaduje dalšího propracování. Sám Tomaševskij zanedlouho /1923, str. 64/ revidoval názor, podle něhož k složkám rytmu patří také hlásková stavba: "Je zřejmé, že ne všechny složky výslovnosti vytvářejí veršový rytmus. /.../ Rytmus tvoří jen základní kvantitativní vztahy ve výslovnosti verše." Tyto kvantitativní vztahy jsou pak autorem jmenovány, je to přízvuk a intonace. Přes svou obecnou souvislost s rytmem, který vytváří půdorys pro uplatnění hláskových konfigurací, je eufonie vnímána až zpětně, postrádá progresivní zaměření /řečeno s Tyňanovem, viz výše/ neodmyslitelné od rytmického impulsu.

6. Rytmický impuls a "fonická linie"

Na místě naposled citovaném Tomaševskij zdůrazňuje také

¹⁰ Zdá se, že dominance některé z uvedených složek v rámci rytmu znamená jen posun a odstínění na základě dané hierarchií, která jednou provždy postavila do centra rytmu složku nezbytnou pro samu existenci /veršového/ rytmu, tedy v klasickém

to, že zvukové jevy tvořící rytmus musí být obecně závazné; do sféry rytmu nenáleží "zvláštnosti výslovnosti proměnlivé od jednoho přednášeče k druhému". Není však přitom vyjasněno, co z intonační výstavby textu /jejíž přináležitost k rytmu je zde obecně potvrzena/ plní podmínku obecné závaznosti a může být tedy přijato jako rytmický činitel. Tato nezodpověděná otázka vede k jádru problematiky, které je zasvěcena naše poslední kapitola.

Když začleňoval intonaci mezi faktory rytmu, vymezil Tomaševskij problematiku jejího studia takto:

Verš kteréhokoli básníka nezávisle na jeho stylu má svéráznou intonační konturu /raspěv/, která je tak či onak uvedena do souvislosti s metrickým členěním. Otázka polohy větného přízvuku ve verši, souhlasu větného členění s členěním veršovým, rytmické úlohy kadencí, otázka tempa řeči, pokud je spjata s jeho rytmickým pohybem - to je hlavní obsah tohoto oddílu rytmiky.

Tento obsáhlý program, kde studium intonace se stává zásadním příspěvkem k postižení rytmické individuality textu, se nutně musel vyrovnávat s otázkou obecné závaznosti zkoumaných jevů, jejich relativní stability, neproměnlivosti "od jednoho přednášeče k druhému". Tutéž otázku se nepodařilo vyřešit vlivnému versologickému směru, jehož cíle musel Tomaševského program ve své době každému nevyhnutelně připomenout - výzkumu veršové melodie Eduarda Sieverse /1912/. Není náhodou, že o Tomaševského úsilí o komplexní pojetí rytmu se J. Tyňanov zmiňuje právě na tom místě, kde započíná svou problematiku se Sieversovou školou /Tyňanov 1924, 177/. Rozšíření kategorie rytmu přitom

ruském verši rozložení slovních přízvuků, ve verši volném intonaci atd.

označuje za zásluhu a zároveň vytýká, že se Sieversova škola zabývá i jevy pro rytmus irelevantními. /Ejchenbaum, autor pojednání o melodice ruského verše, Tomaševského počín jednoznačně uvítal; viz 1923, str. 164./

V recepci a pozdější kritice E. Sieverse a jeho směru mezi ruskými formalisty /srov. Erlich 1955, 187; Stempel 1972, XXXIV^{ny}; Hansen-Löwe 1978, 105 a 312/ byla tematizována nejzávažnější a dodnes podnětná problematika vědecké školy, která ve zvláštní klauzuře kolem svého zakladatele zabíhala nejednou do podivínství a pracovala ne právě nejserióznějšími metodami /Ungeheuer 1964/. Byla to právě problematika individuálního charakteru veršové "melodie" a způsobů jejího studia. S ní uvedl Sievers do nauky o verši, do tud se utápějící v normativismu klasické metriky, něco zcela nového, co zpočátku působilo imponujícím dojmem i na ruské formalisty, alespoň na počátku jejich vývoje /Šklovskij 1917/. Sievers, osobně mimořádně citlivý na odstíny živého hlasu, vycházel ovšem z předpokladu, že všechny tyto odstíny v celé své komplexitě jsou nějak předem vloženy básníkem do textu a že tedy pro každý verš, pro každý text existuje jen jediný správný způsob intonování. Otázka jazykového podkladu tohoto způsobu intonování nebyla přitom vůbec kladena. Sievers neanalyzoval - kromě neurčité zmínky o výběru slov - předpokládané kauzální vztahy nutně prý vedoucí od jazykové podoby textu k jeho hlasové realizaci. Sievers místo toho usuzoval ex eventu: z experimentů s přednášeči se domníval dokazovat shodu mezi většinou deklamátorů při realizaci téhož textu, přičemž odchylné realizace byly diskvalifikovány jako výtvořiny "Selbstleser", jinačících individualistů. Zdá se, že způsobní "Autorenleser" mohli tak do detailů a jednotně uskutečňovat předpokládaný autorův záměr jen proto, že měli shodné školení nebo že se ochotněji poddávali sugerované jim představě samé-

ho experimentátora. Stejně subjektivní byl i další důkaz o nutném vztahu mezi textem a přednesem, totiž tvrzení, že kterákoli jiná realizace než ta, která je předepsána textem, se setkává s artikulačními, dechovými a podobnými potížemi /"brzděný hlas"/.

Za těchto okolností nebylo pro Sieversovy odpůrce /Heu-
sler 1912/ obtížné prokázat, že to, čím se Sievers zabývá jako
kvalitami díla, jsou ve skutečnosti textem nepředurčené vlast-
nosti recitačního výkonu. Ruští formalisté šli v této kritice
hlouběji,¹¹ neboť v základech sporu o objektivnost nebo sub-
jektivnost vědecké metody rozeznali protiklad v samém předmětu
studia, totiž kontrast mezi fonologickými zvukovými kvalitami
/jež představují obecně závazný repertoár sdílených prostřed-
ků, jimiž shodně disponují básník, vnímatel a přednášeč/ a ne-
fonologickými variacemi vytvářenými při tvorbě a každém vnímání
i reprodukci díla znovu a jinak a nepodílejícími se na básníko-
vě a vnímatelově intenci. Jakobsonův přínos záležející v uplat-
nění fonologie především na problematiku vztahů mezi fonologic-
kým systémem jazyka a systémem prozodickým /1923/ je dostatečně
znám /Ruďy 1976/. K záležitostem veršové melodie přistoupil
z fonologického hlediska, lingvisticky opřeného především
o předchůdcovské práce L. V. Ščerby a Baudouina de Courtenay,
Sergej Bernštejn /1921, 1927; viz též Kovarskij 1928/. Na vztah

¹¹ Jinak byla motivována kritika, kterou proti Sieversovi namí-
řil B. Ejchenbaum /1922, str. 321/. Sievers je pro jednoho
z čelných mluvčích formalistické školy filologem nedbajícím
o estetickou stránku věci, tj. o umělecké využití zvukových
konfigurací. Jak správně ukázal Žirmunskij /1922, 97n/, od-
poruje tento soud skutečnému stavu v Sieversových pracích.
/Žirmunskij z ruských badatelů uznával Sieversovu autoritu
poměrně nejvytrvaleji./

mezi dílem a jeho přednesem se pokusil aplikovat také Christiansenovy myšlenky o vztahu estetického objektu a artefaktu /Christiansen 1909/. Bernštejn radikálně vyloučil z oblasti toho, co je dáno textem díla, všechny nefonologické složky zvukové vrstvy; ty jsou podle něho záležitostmi nezávislé tvorivosti recitátorovy.

Další výzkum složek zvukové stránky řeči ukázal, že toto rozlišení je striktní přes míru. Iniciativně to vytušil už počátkem třicátých let Jan Mukařovský /1931, viz i 1940/, podle něhož i některé nefonologické kvality řeči mohou být s větší nebo menší určitostí založeny v textu díla; vedle jeví jako timbre nebo tempo řeči, které buď zhruba vyplývají z tematické vrstvy textu /např. střídání timbrů v dialogu/, nebo dokonce jsou vyznačeny ve vlastnostech textu majících přímý vztah ke zvukové realizaci /proměny tempa řeči v závislosti na proměnlivé vzdálenosti mezi jazykovými nebo rytmickými předěly/, jsou tu i prvky jazykového systému, které postrádajíce vlastní fonologické funkce přece jsou průkazně a závazně spjaty s prvky jinými, které fonologickou funkci mají /český slovní přízvuk; podrobněji o tom viz Červenka 1968, 1981 b/.

Bernštejnův radikalismus se projevil i jinde. Další vývoj fonologie, především v pojetí R. Jakobsona a pražské školy vůbec, učinil značně pochybnou představu /která naopak ovládla Hjelmslevovu školu/, jako by fonologické jevy a především foném /hláska jako člen systému, identická ve všech výskytech bez ohledu na varianty výslovnosti/ byly pouhými soubory abstraktních opozic, pro něž je lhostejné, na jaké substanci se realizují; právě tímto způsobem však chápal Bernštejn fonologickou povahu složek básnického díla, takže dílo /v protikladu k výko-

nu recitačního umění/ se mu stalo ryze "mimomateriálním" jevem. Způsob, jakým se realizuje nejen mluvený i psaný jazykový projev, ale i fonologické systémové vztahy, je však zřetelně závislý na zvukové povaze substance formované jazykem; to má zásadní důsledky i pro povahu literárního díla jako artefaktu /Červenka 1981 a/.

A konečně Bernštejn - v souvislosti s velice raným stadiem disciplíny, o kterou se opíral - předem vyloučil z fonologie a z jazykového systému vůbec některé jevy, které tam úplně nebo částečně patří. Projevilo se to zejména v jeho kritice Ejchenbaumovy knihy o melodice ruského verše /Ejchenbaum 1922/, kde Bernštejn prohlásil za nefonologickou, recitační záležitost i intonační kadence spjaté s vysloveně systémovými vztahy, jako je protiklad otázky a zvolání. /Ejchenbaum pak podle Bernštejnova názoru nezkoumá intonaci "melodického" typu lyriky, ale prostě syntaktické uspořádání příslušných textů./ I když tyto kadence mohou být realizovány několikerým způsobem, příslušná melodická schémata /schémata, nikoli melodické útvary v plnosti reálného znění/ mají nesporně systémovou povahu /Jakobson 1963/.

Není přirozeně nejmenších pochyb, že uplatnění fonologie znamenalo pro studium zvukové vrstvy básnického díla nesmírný přínos. Teprve na jeho základě překonala tato disciplína své předvědecké stadium, ať už se realizovalo v normativismu subjektivisticky přizpůsobujícím jazykové předpoklady svým požadavkům maximálního uskutečnění metra a oplývající předpisy pro básnickou praxi nebo v neméně subjektivistickém směřování zvukové vrstvy díla s osobními intuicemi o její jediné správné podobě.

Systémovou povahu větné intonace zdůraznil Tomaševskij, když v poslední své velké teoretické práci o verši koncipované z pozic formalistické školy /1925/ vyjadřoval stanovisko k několikaleté versologické debatě. Využil přitom i výsledků Jakobsonova uplatnění fonologie na prozodické otázky. "Významový systém větné intonace je vlastní - neméně než systém elementů rozlišujících slova - každému jazyku zvlášť" /str. 236/. Když odděluje a nadřazuje /asi pod Tyňanovovým vlivem/ otázku konstituce verše jako celku otázce jeho vnitřní organizace, spojuje Tomaševskij tuto konstituci s fonologií věty, především s intonací, vnitřní organizací verše s fonologií slova. Blíží se tedy tezi o specifické veršové intonaci jako základním činiteli básnického rytmu, i když v ní dosud vidí spíše jakousi idealizaci intonace větné. Tímto naznačeným směrem dále pokračil Mukařovský /1933/. Za obecným problémem intonace verše jako takové se však Tomaševskému ztrácí otázka individuální melodické formy příznačné pro jednotlivý text /dílo jednoho autora/. Pravděpodobně už seznámen s nepublikovanými pracemi S. Bernštejna dochází k názoru, že poukazy v textu básně na závaznou realizaci intonačních kvalit jemnějších než jsou elementární signály větné stavby nemohou být jednoznačné a že tedy pro interpretaci je tu větší volnost než u elementů slovní fonologie /str. 240/. Experimentálnímu výzkumu jsou dostupné pouze jednotlivé recitační konkretizace, a z nich je nutno "esteticky platnou" intonaci teprve "vyloupnout". Také opačná cesta vycházející z analýzy syntaxe /je tu míněn Ejchenbaumův rozbor melodiky/ se setkává s potížemi. "Rekonstrukce esteticky platné intonace verše je nicméně možná, byť i jen proto, že na ní je vybudována řeč ve verši, a tedy /tato into-

nace/ fakticky existuje." Tomaševskij ve formulaci ne právě zřetelné očekává pomoc od "studia met^vrických forem verše z hlediska větné konstrukce" /str. 242/. Nesdílí tedy Bernštejnovu skepsi ohledně možností objektivního výzkumu zvukové vrstvy díla v její individualitě a zároveň závaznosti, s metodami takového studia si však neví rady. Dnes v této věci jsme jen o málo dále.

Na tomto bodě, pokud je nám známo, úsilí o individuální a mnohvrstvenou zvukovou charakteristiku verše na půdě ruského formalismu končí. Prvé aplikace fonologie, která přinesla přelom v řešení prozodických otázek, znamenaly pro rozbor zvukové formy verše nezbytné čištění terénu. Byla učiněna přítrž směřování závazně platného znění díla se subjektivními představami, které sice nepostrádaly bohatství vnitřních rozlišení, ale prokázány v samém textu být nemohly. Vystoupily především obtíže tohoto výzkumu, nikoli nové podněty k jeho realizaci. Teprve další vývoj fonologie samé, jmenovitě v oblasti intonačních signálů suprasegmentální výstavby jazykového projevu a odstínů intonace spjatých s jeho sémantickou a stylovou rovinou, mohl vytvořit předpoklady k vědeckému řešení této tak přitažlivé problematiky.

Tento vývoj ani v rámci lingvistiky zdaleka není ukončen, přičemž versologie málo využila i toho, co bylo získáno v jeho průběhu.

Úsilí některých formalistů o uchopení zvukové kontury verše v její individualitě a v její plnosti, pokud je ovšem závazně vepsána do textu díla a představuje normu pro recitaci, našlo vysoce podnětné a samostatné pokračování v raném období pražského strukturalismu. Pro Mukařovského teorii verše

se individualita zvukové formy verše stala ústřední otázkou, o jejíž řešení zápasil od své publikované prvotiny /1923/ přes předstrukturalistickou studii existující dosud jen v rukopise /1928/ až po univerzitní přednášky z let třicátých. Jedna z jeho prvních strukturalistických studií /1929 b/ objektivně vymezuje kategorii fonické linie verše; je koncipována na základěⁿ dosažené fonologickou kritikou Sieverse a zároveň se záměrem demonstrovat řešitelnost problematiky Sieversem nastolené. Mukařovský přitom jde podstatně dále za Tomaševského obecné formulace, které jsme právě uvedli, neboť rozbořením konkrétního materiálu a experimentem /nikoli sieversovským experimentem s recitátory, ale experimentem s textem samým/ usiluje o odhalení objektivně zjistitelných činitelů textu podmiňujících větný přízvuk a intonaci. Hlavní metodologickou směrnicí je mu přitom strukturalistická teze o mnohostranném vzájemném sepětí nejrůznějších složek díla. Je přitom zajímavé, že do centra pozornosti se takto dostávají v podstatě tytéž složky intonace, jaké chtěl učinit předmětem výzkumu i Tomaševskij, tj. zejména poloha větného přízvuku, kadence, poměr větného a veršového členění.

Jednotlivými poznámkami se k této problematice Mukařovský vrací i v pozdějších stadiích své vědecké cesty až do let čtyřicátých. Ani on nedospívá k definitivnímu řešení jedné z nejsvízelnějších otázek moderní versologie, pouze si k němu vyhmatavá cestu.

Rozbor Mukařovského přínosu však už tematicky nezapadá do této studie. Pro Mukařovského totiž nebyla fonická linie bezprostředně spjata s rytmickým impulsem /třebaže z odstupu můžeme toto spojení snadno rozeznat/, který byl předmětem na-

šeho zájmu v přítomném textu. Uvedenému motivu Mukařovského versologie jsme věnovali samostatnou práci /1982/; jedním z úkolů přítomné studie bylo vytvořit si k tomu předpoklady.

Kategorie rytmického impulsu - ve shodě s klasickým a méně náročným vymezením u Tomaševského - zůstává i dnes prostředkem popisu nikoli celého souboru zvukových kvalit verše, ale pojmenováním pro rytmickou konturu vyplývající z rozmístění přízvučných a nepřízvučných slabik, jmenovitě z různého stupně relativní četnosti akcentů na jednotlivých iktech v konkrétních textech /viz např. Červenka 1973/. Tato dynamická vnitrotextová norma sumující přízvukové konfigurace v celých řadách veršů je charakteristická pro skupiny textů /básnické školy, tradice/ i pro některé básnické individuality a její proměny jsou jedním z nejdůležitějších ukazatelů historického vývoje verše. V tomto kontextu je také rytmický impuls v desítkách prací slovanských versologů systematicky analyzován.

Literatura

Práce otištěné značně později poté, co už byly v užších badatelských kruzích nějak jinak zveřejněny, uvádíme pod datem tohoto prvního zveřejnění.

- | | | |
|-----------------|------|---|
| Bělyj A. | 1910 | Simvolizm, Moskva |
| Benussi V. | 1908 | Zur experimentalen Analyse des Zeitvergleiches II. Erwartungszeit und subjektive Zeitgrösse, Archiv für gesammte Psychologie 13, str. 71-139 |
| | 1913 | Psychologie der Zeitauffassung, Heidelberg |
| Bernštejn S. | 1921 | Stich i deklamacija, Russkaja reč' /novejšaja serija/ 2, Leningrad 1927, str. 9 - 41 |
| | 1927 | Estetičeskije predposylki teorii deklamaciji, citováno podle Stempel /ed./ 1972, str. 338- 84 |
| Brik O. | 1920 | Ritm i sintaksis /poprvé tištěno 1928/, citováno podle Stempel /ed./ 1972, str. 162 - 220 |
| Christiansen B. | 1909 | Philosophie der Kunst, Berlin |
| Červenka M. | 1968 | Jiří Levý's Comparative Study of Verse, PTL 4, 1980, str. 587 - 99 |
| | 1973 | Ritmičeskij impul's češskogo sticha, in: Jakobson et al. /eds./, Slavic Poetic. Essays in Honor of K. Taranovsky, The Hague-Paris: Mouton, str. 79 - 90 |

- 1981 a The Literary Artifact, in: W Steiner /ed./, The Sing in Musik and Literature, Austin: Texas U. P., str. 86 - 102
- 1981 b Der versologische Band von Jakobson Selected Writings. Bemerkungen eines Bohemisten, Wiener slawistischer Almanach 7, str. 259-75
- 1982 "Foničeskaja linija" Mukaržovskogo i intonacionnyj analiz sticha, Russian Literature 12, 227 - 226
- Ejchenbaum B. 1922 Melodika russkogo liričeskogo sticha, citováno podle Bakoš /ed./, Teória literatúry. Výber z "formálnej metódy", 2. vyd., Bratislava 1971: Pravda, str. 315 - 31
- 1923 Anna Achmatova, citováno podle Ejchenbaum, Szkice o prozie i poeziji, Warszawa 1973: PIW, str. 125-208
- Erlich V. 1955 Russian Formalism. History-Doctrine, s'Gravenhague: Mouton
- van Ginneken J. 1916 Allgemeine Sprachwissenschaft in Bibliographie des Jahres 1915, Indogermanisches Jahrbuch 4, údaj č. 124
- Hansen-Löwe A. 1978 Der russische Formalismus, Wien: Verlag der Oesterreichische Akademie d. Wissenschaften
- Heusler A. 1912 E. Sievers und die Sprachmelodie, Deutsche Literaturzeitung 33, č. 24, str. 1477
- Holenstein E. 1975 Roman Jakobsons phönomologischer Strukturalismus, Frankfurt a. M.: Suhrkamp

- Husserl E. 1893 - 1917 Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins /ed. M. Heidegger/, 1928
- Jakobson R. 1923 O češskom stiche preimuščestvenno v sopostavlenii s ruskim, Berlin: Opojaz-MLK
- 1925 Staročeskij stichotvorenija složennyje odnoryfmennymi četverostišijami /8a. 4/, Slavia 3, str. 272 - 315
- 1930 O překládání veršů, citováno podle Jakobson 1979, str. 131 - 4
- 1936 a Metrika, citováno podle Jakobson 1979, str. 147 - 59
- 1936 b Památce G. J. Čelpanova, Psychologie 2, str. 41 - 3
- 1959 Boris Viktorovič Tomaševskij, citováno podle Jakobson 1979, str. 545 - 8
- 1963 Boris Michajlovič Ejchenbaum, citováno podle Jakobson 1979, str. 549 - 56
- 1979 Selected Writings V. On Verse, Its Masters and Explorers, The Hague: Mouton
- Jankovič M. 1982 Die Inhaltsfunktion der künstlerischen Form als offenes Problem in Steiner et al. /eds./, The Structure of the Literary Process, Amsterdam-Philadelphia: Benjamins, str. 243 - 284

- Kovarskij N. 1928 Melodika sticha, Poetika 4, Lenin-grad, str. 26 - 44
- Král J. 1923 O prozodii české I, Praha: ČAVU
- Majakovskij V. V. 1926 Kak delat' stichi, citováno podle Šklovský-Majakovský, Jak dělat prózu a verše, Praha 1940; Orbis, str. 81 - 120
- Matejka L. /ed./ 1976 Sound, Sing and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle, Ann Arbor: University of Michigan
- Mukařovský J. 1923 Příspěvek k estetice českého verše, Praha: Filozofická fakulta UK
- 1924 Odpověď na recenzi dra J. V. Sedláka, Časopis pro moderní filologii 10, str. 312
- 1925 O volném verši českém, zvláštní otisk z Časopisu Národního muzea
- 1928 O motorickém dění v poezii /rukopis/
- 1929 b Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších, citováno podle Mukařovský 1948, 1, str. 186 - 207
- 1931 La phonologie et la poétique, TCLP 4, str. 278 -88
- 1933 Intonace jako činitel básnického rytmu, citováno podle Mukařovský 1948, 1, str. 170 - 85
- 1934 Obecné zásady a vývoj novočeského verše, citováno podle Mukařovský 1948, 2, str. 9 - 90

- 1940 O jazyce básnickém, citováno podle Mukařovský 1948, 1, str. 78 - 128
- 1948 Kapitoly z české poetiky, 1 - 3, Praha: Svoboda
- Müller-
-Freienfels R. 1937 Psychologie přítomnosti, Praha: Laichter
- Pszczółowska L. - 1978 Słowiańska metryka porównawcza,
Kopczyńska Z. /eds./ Wrocław: Ossolineum
- Rudy S. 1976 Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics in Matejka /ed./ 1976, str. 477 - 520
- Sedlák J. V. 1929 K problémům rytmu básnického, Praha: Filozofická fakulta UK
- Schmid W. 1977 Der ästhetische Inhalt, Utrecht
- Sievers E. 1912 Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg
- 1924 Ziele und Wege der Schallanalyse, Festschrift W. Streitberg, Heidelberg
- Steiner P. a W. 1976 The Relational Axes of Poetic Language Postscript in Mukařovský, On Poetic Language, The Hague: Peter de Ridder Press
- Stempel W.-D. 1972 Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache in Stempel /ed./ 1972, str. IX - LIII
- Stempel W.-D. /ed./ 1972 Texte der russischen Formalisten 2, München: Fink
- Šklovskij B. 1917 O ritmikomelodičeskich opytach prof. Sieversa, Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka 2, Petrograd

- Taranovski K. 1953 Ruski dvodelni ritmovi 1 - 2, Beograd: Naučna knjiga
- Tomaševskij B. 1917 Ritmika četyrechstopnogo jamba po nabljudenijam nad stichom Jevgenija Onegina; poprvé tištěno 1923, citováno podle Tomaševskij 1929, str. 94 - 137
- 1919 Pjativstopnyj jamb Puškina; poprvé tištěno 1923, citováno podle Tomaševskij 1929, str. 138 - 253
- 1920 - 1921 Ritm prozy /po "Pikovoj dame"/, citováno podle Tomaševskij 1929, str. 3 - 36
- 1922 Problema stichotvornogo ritma; poprvé tištěno 1923, citováno podle Tomaševskij 1929, str. 3 - 36
- 1923 Russkoje stichosloženije. Metrika, Peterburg: Academia
- 1925 Stich i ritm. Metodologičeskije zamečanija; poprvé tištěno 1926, citováno podle Stempel /ed./ 1972, str. 222 - 270
- 1929 O stiche, Leningrad: Priboj
- Tynjanov J. 1924 Problema stichotvornogo jazyka; citováno podle Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka. Stat'ji, 1965, Moskva: Sov. pisatel'
- Ungeheuer G. 1964 Die Schallanalyse von Sievers, Zeitschrift für Mundartforschung 31, str. 97 - 124
- Wellek R. - 1949 Theory of Literature, New York: Warren A. Harcourt, Brace and World

- Žirmunskij V. 1922 Melodika sticha; citováno podle
Žirmunskij, Problémy poetiky,
1969, Bratislava, Tatran
- 1925 Vvedenije v metriku. Teorija
sticha, Leningrad: Academia