

Miroslav Červenka

Václav Černý a volný verš

Nedlouho poté, co jsem ohlásil toto téma, přišla mi do rukou recenze právě vydané Černého univerzitní přednášky z roku 1945 o moderní francouzské poezii;¹ z Černého textu se v recenzi cituje pár řádek, jejichž obsahu si všimnu za okamžik. Teď však o výroku, který citát uvádí: „Vzpomeňme si jen, kolika nicneříkajícími popisy volného verše jsme se museli prokousat po různých učebnicích – abychom se nakonec dočetli něčeho takto jasného: /.../.“ Psychický proces takto vyjádřený lze nejspíš označit za prožitek epifanie, prožitek zjevení Pravdy. Táпали jsme ve zmatcích, až autorita promluvila, a rázem a provždy je jasno. Charakteristická je úlevná kontrapozice předchozích úmorně komplikovaných poetologických popisů volného verše a prostoty všeřešícího výroku. Přiznávám se k obavám o osud myšlenek Václava Černého, budou-li prezentovány tímto způsobem. I když je mi známo, že sám jejich původce se přechasto snažil sugerovat, že přináší nevýratné a definitivní objevy (dokonce i tam, kde šlo o tlumočení běžných nebo pochybných mínění), má pudová negativní reakce na takovou strategii není tak silná, abych Černému přál trapnou pozici mystického guru, jehož autorita odnímá ostatním legitimní postoj kritičnosti a nedůvěry.

V uvedené přednášce se Černý vyjádřil o volném verši v oddílu o Paulu Claudelovi. Práví se tam, že volný verš se zřiká metrických pravidel a řídí se výlučně rytmem. Rytmus je v životě všudypřítomný, vše se děje rytmičky. O podobě verše „rozhodniž tedy rytmus, jímž básník vnímá to, o čem v básni mluví, nebo rytmus, jímž myslí, vyjadřuje-li básník svou myšlenku“.² Teprve pak navazuje tvrzení v recenzi citované; podle něho

1 V. Černý: *Francouzská poezie 1918-1945*. Praha 1994.

volný verš nesměruje k ovládnutí skutečnosti tvarem, naopak se jí přizpůsobuje, poezie takto abdikuje na vlastní nároky a ztotožňuje se s chodem života, jenž i bez básně je inherentně rytmický. „Skutečností“ se míní jak objekt, předmětné téma básně, tak básníkovy myšlenky. Verš k tomu už nic nepřidává, ale pokorně tyto inherentní rytmy „skutečností“ reprodukuje.

Ještě před teoretickým a historickým komentářem (ten až v souvislosti se závažnějším Černého textem) se nabízí elementární námitka: jsou-li věci tak, jak se to zde líčí, proč ještě mluvit o verši? Inherentní „rytmy“ smyslové nebo duchovní zkušenosti, o nichž je tu řeč, se musí uplatnit stejně i při jejím tlumočení prozaickým. Černý to o tři stránky dál explicitně potvrzuje, odvolává se na Piuse Serviena a jeho rozbor Chateaubriandovy básnické prózy: „O volném verši lze říci /.../, že *se nedokázal konec konců rozlišit od prózy* /.../.“ Nabízí se otázka, zda se tady neúspěšnost rozboru, daná vnitřně rozporným východiskem analyticko-vým, lehkomyšlně nepromítá do samotného jeho předmětu a zda by nebylo na místě zkusit nějaký jiný popis. Poetika si sotva může dovolit takovou kapitulaci, když přece předmět, jehož podstatu měla vyjasnit, existuje v literárním povědomí a funguje v literární komunikaci. A pak nezbude, než se vrátit před epifanický okamžik, k všelijakým těm „popisům“ a „učebnicím“, které se svými analýzami intonace a statistikami taktů „nic neříkají“ nejen nadšeným recenzentům, ale bohužel ani autoritativnímu ideografickému komparatistovi, ale které dávno před proslovením přednášky o francouzské poezii přinesly k rozlišení volného verše a prózy lecos podstatného. Jádro názoru, který je mínění Černého protikladný, záleží v tom, že jakýkoli verš ve shodě se svou funkcí představuje „druhé“, samostatné členění řeči (a ovšem i zkušenosti řeči artikulované), jehož přítomnost dynamizuje promluvu a vnáší do ní specifické významové kvality, aktivně formující právě onu sdělovanou zkušenost, která v Černého koncepci je předem a hotově dána před jakýmkoli básnickým tvarem.

Ostatně Václav Černý sám nebyl vždycky tak vzdálen konkrétně analytickému přístupu. Když se po létech (1969) k verši Claudelovu vrátil,³ nerezignoval na imanentní rytmickou analýzu, především však naznačil

² Tamtéž, s. 33.

³ V. Černý: Claudelův lyrický verš, úvod k výboru z poezie P. Claudela *Múza milost*, Praha

kulturně historický výklad v kontextu prastarých benediktinských sekvencí, s nimiž se básník možná setkal v době svého pobývání v klášteře.

Nyní o knize *Emile Verhaeren a jeho místo v dějinách volného verše*.⁴

V nejvýznamnější světové encyklopedii poetiky, princetonském Premingerovi (1965),⁵ je v bibliografii k heslu *Vers libre* tato Černého kniha uvedena, a to s šokující poznámkou: „the Communist view“. Povědomí o Václavu Černém ve světě je matné⁶ a omezuje se na některé romanisty; toto zařazení by knížka konec konců mohla získat jen na základě toho, že vyšla v Praze roku 1955. (V každém případě můžeme pokládat za jisté, že k americkému autorovi nedolehly pověsti o poúnorovém zájmu V. Černého o vstup do KSČ, ba ani zpráva o marxistickém spisu o lido-vosti literatury.⁶) Přesto v tomto případě je tomu jinak: encyklopedista prokazatelně Černého Verhaerena četl, neboť z něho i v samém textu své stati cituje (opět s klasifikací pro nás překvapivou, ale i osvětlující: „a characteristically leftist position“).

Nelze popřít, že Černého esej, ať už světový názor jejího autora byl v dané době jakýkoli, je tomuto zařazení otevřena. Nejnápadněji ve své historické části: dějiny volného verše jsou tu spjaty s dějinami evropského socialismu – jeho počátky u Whitmana s „utopismem let čtyřicátých“, verhaerenovská fáze pak „s ofenzívním nástupem organizovaného dělnického hnutí“ v básníkově rodné Belgii. Druhá linie volného verše, jdoucí od Rimbauda přes symbolisty a Claudela k surrealismu a Saint-John Persovi, je označena za transcendentalizující a spiritualistickou a autor ji ponechává stranou. Tato ideografická dichotomie, pokud není podepřena konkrétními zjištěními o rozdílech v tvaru volného verše samého, zůstává zcela vnějšková a nemusí nás zajímat. (Tím méně pokračování „socialistického“ volného verše u komunistických básníků, kde prý se navazuje na folklorní poetiku: u Majakovského, ač by ho Černý chtěl sem zařadit, o žádný volný verš nejde a S. K. Neumann a proletářská poezie pokračují morfologicky ve starých tradicích, případně osvěžených vlivem Apollinairovým; „erbenovské afinity“ shledávané Černým u Wolkera znamenají rozchod s volným veršem, nikoli jeho nové formování.) Je to jakýsi pokus o aplikaci leninské teorie dvou

1969 (viz též *Tvorba a osobnost* 2, Praha 1993, s. 491–495).

4 Praha 1955 (viz též *Tvorba a osobnost* 2, s. 218–231).

5 A. Preminger (ed.): *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton UP, Princeton 1965.

6 V. Černý: *Lid a kultura ve středověku, zvláště v románských zemích*, Praha 1958.

kultur na díla volného verše; ve skutečnosti jsou mezi nimi složitě se prolínající diachronní a synchronní vztahy, nepostižitelné jakoukoli dichotomií.

Z tohoto hlediska je důležitější Černého poznámka o tom, co mají obě „linie“ volného verše společného: je to zaměření k univerzalitě. „Volný verš zahrnuje prostě tvrzení (je příznačné, že konotace se tu bere jako tvrzení, M. Č.), že poezie míní postihnout celek skutečnosti a že básník je a má být jedno se svou dobou, všemi lidmi /.../; odtud i sklon volného verše k vizi, epeji, mýtu.“ To je jistě šťastná myšlenka, i když také zde postrádáme poetologickou otázku, zda tento sémantický aspekt volného verše je čistě arbitrární (konvenčně ustavený), nebo zda v samotném jeho tvaru je něco, co k takovému zaměření bytostně poukazuje. Černý v tom pohříchu vidí „hlavní charakteristiku obsahovou“ volného verše, jež pro něho stojí paralelně, bez vnitřního usouvzažnění k dosavadním charakteristikám, jež Černý nazývá „formální“.⁷ Ale obsahová charakteristika neopřená o tvar, neuvedená do vztahu s tvarem je v případě veršového útvaru sotva použitelná.

Těsněji k pojetí volného verše jako významově aktivního tvaru se dostává Černý v případě Whitmanově. I když ani tady nepodniká immanentní rozbor verše, sdílí se svými předchůdci názor o jeho původu, a tedy i konotačním (intertextovém) odkazu k biblickému versetu, zejména k verši Žalmů. Není pochyb o zakotvení tohoto orálního stylu v kulturním ovzduší demokratické Ameriky. Ale právě tady⁸ dochází v metodě Černého výkladu k těžko pochopitelné komplikaci. Marxisticky se argumentuje proti biografické interpretaci (nejde přece o pouhé setkání muže s knihou), biografický determinismus je však odvržen jen pro determinismus jiný, sociální. Poté se konstruuje podivný řetězec kauzálních předurčení: jde prý o povahu let čtyřicátých (na jejichž sklonku vznikají první čísla *Stébel trávy*); vlastně o povahu tehdejšího demokratického a socialistického hnutí; jedním slovem o „osmačtyřicátnictví“; ale to byla přece záležitost především evropská, to jest francouzská; a vůbec, Whitman byl typický osmačtyřicátník, představující „americkou extenzi této jedinečné dějinné atmosféry“. To se zde dokumentuje básnickovými sympatiemi k francouzské revoluci, včetně několika básní

⁷ V. Černý: *Tvorba a osobnost* 2, s. 226.

⁸ Tamtéž, s. 221n.

s touto tematikou ve *Stéblech trávy*, jejichž každé vydání prý „onu svéráznou atmosféru prodlužovalo a přenášelo dál od desíletí k desíletí, div ne na práh století dvacátého“. Biblické a kristovské autostylizace francouzských utopických socialistů se pro verš *Stébel trávy* a jeho biblické zaměření jeví jako rozhodující; k slovu se nedostává vnitřní motivace v poezii masových pohybů a velkých epických zakladatelských činů, Whitmanovo soustředění na kvantitu a velké dimenze,⁹ jež nemá nic společného s ideologickými fantaziemi utopistů, ale z něhož Whitman čerpal svůj enumerační patos. Prostý versolog se udiveně ptá, proč v případě, že se „téměř nutně musel setkat biblický žalmismus a profetismus s myšlenkou moderního demokratismu a socialismu a její básnickou inspirací“, ¹⁰ se něco takového nestalo přímo ve Francii. K čemu slouží tato vyumělkovaná série determinací začínající u utopických snů Červencové monarchie a zakončená rytmickými strukturami newyorského básníka? Chápu to tak, že marxistická záliba v ideologiích se tu setkává jednak s ideografismem literární historie dvacátých let, jednak s posedlostí ryze osobní, posedlostí romantismem, která z téhož základu chce odvodit nejrozmanitější literární jevy od *Babičky* po *Pásmo* a surrealismus. To je nejspíš ta pravá „nutnost“, o kterou tady běží, a marxistická „nutnost“ kauzálního vztahu mezi základnou a nadstavbou poskytla jen příhodný, dobově přijatelný metajazyk.

V knize to však není poslední příbuzenství s marxistickou tezí. Již uvedená encyklopedická stať nevyvozuje údajnou Černého leftistickou pozici z historických pasáží verhaerenovské studie, nýbrž z jejího úvodního velice stručného pojednání o podstatě volného verše vůbec. Ten je u Černého vyložen jako spontánní exprese básníkovy vnitřního rytmu, což je, cituji česky, co si americký autor přeložil, „živou reakcí proti formalismu a implicitním vyhlášením práv básnického obsahu“. Jako levicovou přijal encyklopedista antiformalistickou rétoriku s představou primátu obsahu před formou, což mu dojista připomnělo soudobou sovětskou marxistickou estetiku. Také zde však běží o amalgám marxistického vyjadřování s názory provenience sice docela odlišné, ale s marxismem v této věci bratrsky spřízněnými. O vymezení rytmické jednotky tu rozhoduje vyjadřovaný obsah (myšlenka, emoce), „jeho pohyb a roz-

9 Srov. J. Levý: K podstatě básnické metody Walta Whitmana, in *Bude literární věda exaktní vědou?*, Praha 1971, s. 387–429.

10 V. Černý: *Tvorba a osobnost* 2, s. 225.

voj, hybnost a síla, pořádání a vlnění jeho vrcholů, poklesů, obrátů, pauz a tich“. Je zřejmé, že jde o totéž jako ve výkladu verše z přednášky o francouzské poezii, kterým jsme tento příspěvek začali. Opět rytmus jako zákon každého života a výrazu, včetně dění v mysli básníkově má nahradit konkrétně rozeznatelný rytmus, odlišující verš od ostatních (ve výše uvedeném smyslu vždy inherentně rytmických) životních procesů. Rozdíl je jen v tom, že zatímco v přednášce z roku 1945 následovalo doznání, že rytmus takto definovaný nestačí k odlišení volného verše od prózy, ve studii o Verhaerenovi už je to akceptováno jako „pozitivní“ část definice, tedy něco, co zaručuje pochopení specifického rytmu volného verše. Zdá se, že marxistická terminologie přece jen nebyla pouhou slupkou: představa primárnosti obsahu vzhledem k formě pomohla překonat špatné svědomí z neprovedené imanentní analýzy, které ještě bergsonovská a lebensfilozofická pozice ze čtyřicátých let mohla léčit jen přiznaným zahrnutím předmětu výzkumu do rámce univerzálního „života“, a tedy popřením jeho osobitosti.

Různé verze pojetí volného verše jako výrazu rytmů básníkovy vnitřního života apod. najdeme v programových projevech symbolistických autorů, jako byli G. Kahn, Viéle-Griffin nebo A. Spire;¹¹ praktikující básníci ovšem nezapomínali na konkrétní záležitosti své práce a připojili četné osobní poznámky ad vocem básnické techniky. Černý ve dvacátých letech přejímal jejich obecné estetické naladění z konce století, a to se mu zdálo dostatečné i po letech jako podklad pro kritickou a kulturně historickou úvahu. Z dvacátých let pochází ostatně i Černého panromantická představa o dějinách moderní světové literatury, s níž jsme se střetli v odstavci o Whitmanovi.

Když jsem četl spisek o kritice¹² s nesnesitelným názvem, jímž se autor tentokrát sám rozhodl vystoupit jako dušemi vládnoucí guru, který rozhoduje, co věci jsou a co nejsou a k čemu jsou, – otřásla mnou archaická klasifikace kritiky, připomínající analogická pojednání z devadesátých let minulého století: kritika se prý dělí na biografickou, sociologickou, formální a impresionistickou/moralistickou. Autor se nezmínuje nejen o americké Nové kritice nebo o francouzské sémiotice,

¹¹ M. Dondo, *Verse Libre (A Logical Development of French Verse)*, Paris 1922.

¹² V. Černý: *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*, Brno 1968 (viz též *Tvorba a osobnost I*, Praha 1992, s. 224–256).

ale dokonce ani o mytologické kritice a o novější komparatistice, jmenovitě o Auerbachovi nebo Spitzerovi. Práví se, že Černý roku 1968 vydal vlastně text psaný za okupace, který jen doplnil několika časovými poznámkami (například tím, co si o ruském formalismu a jeho vztahu k pražskému strukturalismu pravděpodobně přečetl u Erlicha). Ale ať to psal kdykoli, vycházel z toho, co načerpal z literární vědy ve svém mládí, z tehdejší – už také dohasínající – duchovědy, z aplikací bergsonismu, z vhodně zde připomenuté Baldenspergerovy ideografie. Moji vrstevníci se v Černého spisu o kritice uchvacovali vůněmi značně už vyvanulými. Dvacátá léta určují mnohá Černého teoretická mínění; omezuje to jejich dosah na český provinciální kontext. Výklady o volném verši jako o rytmu myšlenkového pohybu samého byly v padesátých letech možné sotva jinde než v naší středoevropské metropoli, a dosvědčuje to i jejich citovaný encyklopedický ohlas.

Nic z toho není ovšem rozhodující pro aktivitu praktického literárního kritika (v našem užším smyslu), v jejímž rámci V. Černý podal nezapomenutelné výkony a ovlivnil naše literární povědomí. Při literární kritice – ve shodě s jeho názorem – myslím přirozeně na psaní o literatuře kterékoli doby. I když se často soudí opačně, podnětnost a tvořivost literárního kritika závisí pravděpodobně na docela jiných věcech, než je orientace v teoretickém a metodologickém myšlení o literatuře.