

Z JAKOBSONOVY POETIKY ČESKÉ LITERATURY

MIROSLAV ČERVENKA

Nejobecnější teoretické a metodologické kategorie pražské školy, například estetická funkce, sémantické gesto, konkretizace, jsou už po desetiletí předmětem osvětlujících analýz (M. Jankovič, L. Doležel, H. Schmidová, Z. Mathauser, K. Chvatík, M. Kubínová a řada dalších). To bohužel dosud zdaleka neplatí o teorii jednotlivých vrstev a složek literatury: zde převládá – pokud se tím vůbec někdo zabývá – spíše přebírání klasických poznatků bez konfrontace s novým materiálem a novými teoretickými názory, a také bez vědomí o mnohotvárnosti, fragmentárnosti a často i vzájemné rozpornosti jednotlivých výsledků. Aktuální životnost konceptů jako *rytmický impuls* nebo *fonická linie* se ovšem ukáže spíš tehdy, když budeme v jejich původní intenci pokračovat kriticky a chovat se k nim jako k něčemu, co má být změněno a přebudováno. Například materiál daleko obsáhlejší, než měl kdy k dispozici Jan Mukařovský, ukázal mimo pochybnost, že klasická práce *Obecné zásady a vývoj novočeského verše* (1934), která znamenala epochu ve výkladu daného tématu, musí být podrobena dalekosáhlé revizi. S analogickou věcností bychom měli přistupovat i k poetologickým bohemistickým pracím Romana Jakobsona; pokusili jsme se to ukázat například na jeho tezi o mezislovním předělu jako základním prozodickém principu českého verše.¹ Následující poznámka je věnována Jakobsonovu pojetí vývojových období české poezie a jejího zvukového tvaru.

I

Od svých nejranějších prací² polemizuje Jakobson s nehistorickým uplatňováním poetologické normy ve vědě o slovesnosti. Nejvážnější metodologický prohřešek záleží podle něho v tom, že badatel mimoděk posuzuje výtvary starších period literárních na základě stylistických ideálů a principů platných v tvorbě jeho současníků. (Ještě i v pozdní *Lingvistice a poetice*³ se

¹ M. Červenka: Der versologische Band von Jakobsons Selected Writings, *Wiener slawistischer Almanach* 1981, s. 259-275.

² Např. O realismu v umění (1921), přetištěno in R. Jakobson: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 138-144.

³ *Lingvistika a poetika* (1960), in R. Jakobson: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 74-105.

objevuje táž teze v podobě vyostřené kontrapozice literárního kritika, zaměřeného k hodnocení, a literárního vědce, který zjišťuje a pořádá fakta o literárním díle; radikalizace se projevuje v paralele s členěním lingvistiky, podle níž se literární kritika dostává na roveň praktické kritiky jazykové, posuzující správnost textů. Původně nesporná metodologická směrnice se tu převrací v nedocnění úlohy vnímatele – zde kritika právě tak jako vědce – při konstituci objektu, jenž je i nehodnotícím badatelem "popisován". V *Základech českého verše*⁴ se tohoto argumentu opětovně užívá proti normativní metrice Josefa Krále, který – podle Jakobsona – přísně odsoudil jakékoli odchylky od standardního rozložení přízvuků zejména u romantických básníků právě proto, že jedinou "správnou" podobu verše představoval pro něho soudobý lumírovský verš realizující metrum se strojovou automaticností. O málo později ve své vášnivé kampani za vědecké i čtenářské docenění českého gotického básnictví se Jakobson opětovně zamýšlí nad tím, proč dosud nezaujalo náležité místo v českém kulturním vědomí a vytýká pozitivistům,⁵ že k němu, například k pasáži o šesti barvách na těle mučené sv. Kateřiny, nedokázali přistoupit jinak než se svou dobově podmíněnou střízlivostí.⁶ Proti tomu klade svůj vlastní přístup jako imanentní, tedy vycházející z cílů a norem, které samo středověké básnictví přijalo za své. K tomu lze ovšem doplnit, že to byla zase vlastní a dobová, totiž avantgardní situovanost Jakobsonova, která pomohla otevřít badateli oči pro estetické hodnoty zakládané středověkou symbolikou barev nebo romantickými odchylkami od metrické normy. V historickém bádání nejde asi ani tak o to, abychom učinili nemožné a vystoupili ze svých časových a prostorových rámců, jako o schopnost sebereflexe a o úhrnné poznání, vyplývající z plurality a součinnosti postojů nezbytně dílčích.

II

Pokud jde o schopnost sebereflexe, nebyl jí Jakobson zbaven, což ho příznivě odlišuje od pozitivistů, kterým oponoval. "Podlehl jsem v nazírání na básnictví 14. století téže chybě, kterou jsem sám vytýkal starším pojed-

⁴ O češskom stiche preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim / *Základy českého verše* (1923/1926), in R. Jakobson: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 157-248.

⁵ Srov. J. Jakubec: *Dějiny literatury české I*, Praha 1929, s. 157.

⁶ O cestách k české poezii gotické (1936), in R. Jakobson: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 271-274.

náním o staročeské poezii," čteme v úvodu *Úvah o básnictví doby husitské*.⁷ V této chvíli není pro nás rozhodující, že Jakobson se zpovídá z poklesku poněkud odlišného: u něho totiž nejde o nehistorické aplikování kritérií vlastní doby – "... problematiku básnictví 14. století jsem pak automaticky přenesl i na století další; snažil jsem se dívat na básnictví husitské revoluce očima současníka *Nové rady*...", takže v práci *Verš staročeský*⁸ se verš husitské doby jevil jako pouhý rozklad předchozí struktury a jeho inovativní hodnoty (přehodnocení starších prvků v novém systému) zůstaly neodhalené. Není to rozhodující mimo jiné i proto, že v práci o staročeském verši věnoval autor jeho pokračování v 15. a následujících stoletích jen dva zběžné odstavce v závěrečném přehledu literatury. Z hlediska Jakobsonova obrazu české poezie a zejména jeho proporci je především důležité to, že Jakobson v *Úvahách o básnictví doby husitské* vědomě překračuje tematické meze dané badatelovými vlastními estetickými preferencemi a že tyto preference při té příležitosti plně reflektuje. Zaujetí pro jistý typ básnictví se u něho totiž realizovalo především tím, že pro své analýzy si volil skoro výlučně díla preferovaného typu.

V *Úvahách* konstatuje Jakobson silnou tendenci verše hlavních husitských skladeb k trochejské stopovosti. "Tříkrát v dějinách české poezie směřuje verš k tomuto [tj. Dobrovského, mč] metrickému ideálu – poprvé" v uvedených husitských textech, "podruhé za doby osvícenské a konečně v druhé polovině 19. století, v létech rozkvětu realistického básnictví. Společný znak všech těchto tří směrů je jejich *racionalistické zaměření*."⁹ Pohled na Jakobsonovy bohemistické práce jednoznačně potvrzuje, že s výjimkou *Úvah* zajímaly Jakobsona tyto "tři směry" spíše jako negativní pozadí pro odhalení a charakteristiku uměleckých hodnot děl protikladné tradice, kterou také v závěru své husitské studie přesně vymezuje. Argumentaci proti mechaničnosti neúchylně pravidelných veršů, praví se zde, "přijal by ... za svou básník gotický, barokní, romantický, moderní" – a právě to jsou období, k nimž se soustřeďuje (s výjimkou baroka, na které už nezbylo času) badatelská pozornost Jakobsonova. Je to dokonce tak, že při textech "racionalistického" směru užívá i cizích, nespolehlivých údajů (což jinak není Jakobsonovým zvykem) a že pozice celých období (májovci) zůstává v Jakobsonově schématu nevymezená.

⁷ *Úvahy o básnictví doby husitské* (1936), in R. Jakobson: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 363-388.

⁸ *Verš staročeský* (1934), in R. Jakobson: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 317.

⁹ *Úvahy o básnictví doby husitské* (1936), in R. Jakobson: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 387.

V souvislosti s touto zběžností ve vztahu k negativnímu členu opozice si zaslouží samostatnou poznámku Jakobsonovo řazení lumírovců a jmenovitě Vrchlického mezi realistické básníky. Můžeme-li takřka bez výhrad pro parnasisty přijmout příznak racionalismu, právem je spojující s husity a klasicisty, vede představa o Vrchlickém jako o realisti k dost podivným deformacím jak v pojetí tohoto básníka, tak básnického realismu 19. století. V *Glosách o Legendě o sv. Prokopu*¹⁰ Jakobson staví proti sobě styl původní středověké legendy a jejího ohlasu ve Vrchlického *Mýtech*, přičemž příznakem Vrchlického realismu se vedle asociací podle souměznosti a pokusů o psychologickou motivaci stává i rétorická patetika, kontrastovaná se střídáním a lidským obrazem světe v textu ze 14. století (přičemž mimochodem zůstává mimo pozornost, že právě tento text oplývá rysy středověkého "realismu"). Citáty z *Hradeckého rukopisu* se dostávají do rozporu s autorovou tezí. Podoba realismu je pak už dokonale zkrešlena, když se k jeho příznakům přiřazuje parnasistický požadavek jednoty stylu, který opravdu vládne básni Vrchlického, ale jehož odmítnutí ve jménu drsných stylistických kontrastů a využití rozmanitých vrstev jazyka je velkým přínosem skutečných realistických autorů typu Macharova (blížících se v tom, zde beze všeho důvěřujeme Jakobsonově charakteristice legendy, velkému anonymnímu básníku doby Karlovy).

III

Cílem našich poznámek pochopitelně není spor s Jakobsonem o literární směry. O jeho začleňování Vrchlického k realismu jsme se zmínili proto, abychom předvedli, že tento badatel používá k rozlišení dvou tradic českého básnictví, racionalistické a neracionalistické, jediného kritéria. K racionalistické tradici patří prostě období s takovým vztahem k přízvukovému rytmu, který vede k maximální shodě mezi silnými pozicemi metra (ikty) a slovními přízvuky, respektive k minimálnímu výskytu přízvuků na pozicích slabých. (Ve staročeské poezii se ovšem tato shoda realizuje na docela odlišné, totiž sylabické prozodické základně, ale to zde ponechme stranou.) To je pak interpretováno jako výraz racionalistické estetiky, požadující minimalizaci "rozporu mezi formou a materiálem".

Dvě naposled citované kategorie, forma a materiál, demonstrují názorně, jak silně se tu ještě v půli třicátých let uplatňuje u Jakobsona jeho výchozí teoretická pozice, původní ruský formalismus. Směry a období od-

¹⁰ Glosy k *Legendě o sv. Prokopu* (1937), in R. Jakobson: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 555-562.

mítající přesnou realizaci metra v jazykovém materiálu jsou preferovány, protože dávají živě pocítit rozpor a obecněji dynamický vztah těchto dvou pólů a naplňují tak estetický ideál maximálního ozvláštňení. Typicky formalistické je to, že celé střetnutí oživující citelnost básnického tvaru se odehrává v rámci jediné složky díla, totiž právě přízvukového rytmu. Vzniká dojem, že každá taková kolize formy a materiálu už sama o sobě je esteticky pozitivním činitelem, což se opírá, jako ostatně celá teorie ozvláštňení, o psychologii vnímání rytmu jako takového. Jakobson, jak svědčí i jeho polemika s Králem a blíže neurčenou "racionalistickou estetikou", zůstává na pozicích svých *Základů českého verše* (přičemž o nesmírném pozitivním přínosu této rané práce, která tematiku aktualizace rytmu u nás vlastně teprve vědecky důsledně nastolila, není pochopitelně pochyb).

Strukturalistický přístup je v tomto bodě podstatně odlišný. Při rozboru lumírovského verše Mukařovský¹¹ jako Jakobson konstatuje tutéž mechanicky pravidelnou realizaci přízvukového rytmu, ptá se však po jejím smyslu v souhře složek básnického díla a nalézá ho v tom, že umrtvený rytmus a na něm závislá veršová intonace se stávají neutralizovaným podložím pro ozvláštňené (tedy propracované a mnohotvárné) uplatnění dominující větne intonace, zejména v kadencích na konci rytmických členů. Tato větne intonace promítající se vždy nově na strnulý skelet automatizovaného rytmu zajišťuje lumírovskému verši nový způsob zvukové diferenciacie. Strukturalistický systém faktorů a složek je v tomto případě komplexnější než formalistický; v důsledku toho zhodnocení konkrétní básnické struktury se nemusí dít cestou "suplementu", dodatku a výjimky v rámci hotového prostého systému opozic (jako je tomu v případě Jakobsonova rozboru husitské poezie), ale jako vymezení jedné z mnoha možných, v podstatě nevyčerpatelných konstelací složek.

IV

Jakobsonovy potíže s Vrchlickým a realismem mají ještě jednu specifickou příčinu, a to je malý zájem tohoto badatele o záležitosti veršové intonace vůbec. Přes některé průkopnické postřehy už v *Základech českého verše* nestala se Jakobsonovi intonace samostatným činitelem zvukové formy verše, který by podstatně obohatil repertoár tvárných možností a tak pomohl překonat strnulé dichotomie. Je možné, že tu stále ještě působila podvědomá nedůvěra k problémům a metodám, které při výzkumu veršové

¹¹ J. Mukařovský: Obecné zásady a vývoj novočeského verše (1934), in J. M.: *Studie z poetiky*, Praha 1982, s. 425.

"melodie" nastolil jeho hlavní iniciátor Eduard Sievers, jehož analýzy vyvolávaly od počátku důvodné pochybnosti. Mukařovský naopak ze sieverské tematiky ve svém předstrukturalistickém období vyšel a nikdy neustal v pokusech o její teoreticky a lingvisticky podložené začlenění do teorie verše, nacházejí v ní možnou cestu ke spojení versologických výzkumů s postižením básnické individuality.¹²

K rozpoznání rozdílu mezi Vrchlického a realistickým (Macharovým) veršem mohla ovšem Jakobsonovi dopomoci i stará dobrá formalistická typologie verše zpěvního, deklamačního a mluvního, kterou s výsledky dodnes platnými a inspirativními uplatnil ve svých rozbořech staročeského básnictví. Tato typologie je komplexní z principu, neboť vedle přízvukového rytmu se opírá o povahu syntaxe, frazeologie, lexika aj. Právě na základě těchto rysů – byť jen obrazně tušených – rozeznal posun od Vrchlického k Macharovi jako zásadní přelom v pojmání verše už v devadesátých letech F. X. Šalda.¹³ Těchto možností zcela nevyužil ani Mukařovský, který sice rozeznal rétorický (deklamační) charakter lumírovského verše, k rozpoznání Macharova verše jako mluvního však nepřikročil.

V

Po celou dobu svých poetologických prací se Jakobson intenzivně zabýval třetí (po přízvukovém rytmu a intonaci) hlavní složkou zvukové formy díla, tedy využitím hláskové kvality, eufonií. S průběhem času tohoto zájmu spíše přibývá a rozbor zvukosledů se stávají neodmyslitelnou součástí Jakobsonových prací o tzv. gramatice poezie.

Ani toto téma nemáme ovšem v úmyslu sledovat u Jakobsona v celé šíři, přičemž pochopitelně jsme si vědomi, že Jakobsonova nesmírná imaginativnost v nejrůznějších textech odhalila netušené vztahy navozované obdobami v hláskové stavbě slov a vynikajícím způsobem přispěla k pochopení sémantické hustoty básnického díla. Nám zde v této chvíli jde jen o jednu metodologicky příznačnou a výmluvnou konfrontaci.

Jakobson svůj postoj k eufonii konfrontačně vymezil sám. Když připisoval dodatek¹⁴ k polskému překladu své studie *Máchův verš o hrdliččině*

¹² Podrobněji viz M. Červenka: Mukařovského fonická linie a rozbor veršové intonace, *Česká literatura* 1991, s. 242-268.

¹³ F. X. Šalda: Jaroslav Vrchlický: Písně poutníka (1896), in F. X. Š.: *Kritické projevy* 3, Praha 1950, s. 308n.

¹⁴ Máchova báseň na polském pozadí (1960), in R. Jakobson: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 596-600.

hlasu,¹⁵ studie naplněné postřehy o zvukových shodách konstituujících ohlasy mezi významy slov, vložil do něj následující výrok: "V rozporu s donedávna rozšířenou literárněvědnou legendou o mlhavosti a přitlumení slovních významů u Máchy, slova i celé obraty v jeho básni udivují právě svou výrazností a významovou plností." Nikdo není jmenován, ale útočná poznámka se nemůže týkat ničeho jiného než raně strukturalistické Mukařovského práce *Máchův Máj*.¹⁶

Jakobson mluví o významech, ale není pochyb, že běží o sémantické důsledky hláskových konfigurací. Mukařovský věnuje hlavní pozornost opakováním hlásek v relativní nezávislosti na tom, v jakých slovech se vyskytují, zato v těsném spojení s rytmičnými důrazy a rytmičnými předěly. Opakující se hlásky tkají v jeho *Máji* jakousi abstraktní osnovu zvukových responzí, což spolu s charakterem slovních spojení a s jinými postupy skutečně směřuje k oslabení významového jádra slova a uvolnění druhotných, rozplývavě opalizujících významů. Mukařovskému pochopitelně nejde o estetickou neutralizaci slova a jeho sémantiky, ale naopak o jejich specifické využití. Pro Jakobsona, vzpomínajícího roku 1960 na dávnou práci svého partnera z Pražského lingvistického kroužku, se však asi významová přitlumenost sledovaná Mukařovským jevila blízká onomu vybledání významu, které sledoval například Ejchenbaum u Lermontova¹⁷ jako důsledek použití četných básnických klišé.

Obraz souzvučků v *Máji* je v citované Jakobsonově studii *Máchův verš o hrdliččině hlasu* právě protikladný tomu, co jsme četli u Mukařovského. Nezávisle na rytmu a pozici ve verši badatel vyčleňuje slova klíčová pro děj a metafyzické poselství básně a z jejich zvukových shod přímo konstruuje jednotlivé sémantické události, drobná dramata významových paralel, kolizí a ironických ohlasů. Opět tedy na základě prosté interakce dvou složek se rovnou přechází k výslovnému významu: Mukařovskému o Máchově poselství vypovídala až celá komplikovaná tkáň vztahů mezi složkami díla. Jakobson ukazuje, jak hlásková skladba jmen *Vilém* a *Jarmila* expanduje do okolního mikrokontextu; básníkově sebeoslovení *Hynku* sbližuje tragickou paralelou s často opakovaným slovesem *hynouti* a skrze celou báseň sleduje "v symbolice *Máje* těsný svazek mezi kořenem *hyn-* a jmenovou rýmovou dvojicí *čas/hlas*". Zvukové řady a ohlasy jsou mu zdrojem metaforických efektů připomínajících básnickou etymologii; spíše než by

¹⁵ *Máchův verš o hrdliččině hlasu* (1960), in R. Jakobson: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 577-595.

¹⁶ *Máchův Máj*. Estetická studie (1928), in J. M.: *Kapitoly z české poetiky* 3, Praha 1948, s. 7-202.

¹⁷ B. Ejchenbaum: *Lermontov*, Leningrad 1924.

rozpoutávaly hru konotací, zvýrazňují základní slovní významy, vedou k výběru jediné, čtenáři se nápadně vtiskující významové polohy.

Vskutku, číst *Máj* s raným Mukařovským a pozdním Jakobsonem, to je doslova vnímat dvě odlišná básnická díla. Odlišnost se přitom netýká jen estetických objektů (kde je samozřejmá), ale artefaktu, smyslově vnímané primární vrstvy díla, neboť každý z nich zaměřuje pozornost ke zcela jiným vztahům a celistvostem v rámci zvukové osnovy básně. A přece si dovedu představit četby, v nichž *Máj* opalizuje střídavě oběma těmito intencemi a kde hláskové souzvuky chvíli rozkmitávají a překrývají zobrazené bědné dění milosrdnou hudebností (interpretovanou Mukařovským jako významová zastřenost), chvíli toto dění a jeho bezprostřední působení na vnímatele naopak profilují a zviditelňují (doslovněji: zeslyšitelňují).

VI

Souvislost odstavce o zvukosledech s předchozími výklady Jakobsonova kontrastu racionalistických a neracionalistických period českého básnictví je těsnější, než se ještě teď zdá. Jde o to, že metoda a cíl Jakobsonovy významově vyostrující interpretace *Máje* z roku 1960 (stejný vztah k hláskové stavbě, byť epizodicky doplňovaný o jiné aspekty, pokračuje průběžně v celém následujícím období gramatiky poezie¹⁸) jsou nejen předznamenány, ale už v podstatě obsaženy v oněch *Úvahách o básnictví doby husitské*,¹⁹ které sehrály tak důležitou roli už na počátku našeho pojednání. Zde jsou ovšem obsahově aktualizované zvukové responze (například propojení *Prahy s právem, zprávou, pravdou* a adjektivem *první* v *Hádání Prahy s Kutnou Horou*) jednak záležitostí jedné z etap racionalistické tradice, jednak jsou Jakobsonovi dokladem nového, tj. racionalizujícího pojetí vztahu mezi *signum* a *signatum*. Tak jako gotická rozpoutaná mnohoznačnost symbolů je vystřídána jejich služebnou, normovanou unifikací, tak i "úloha zvukové instrumentace se omezuje na podkreslování, zdůrazňování a oživení obsahu, na zvýšení jeho výraznosti"; hláskové responze "jako by prokládaly závažné myšlenky díla" atd.

¹⁸ Viz např. Baudelairovy *Kočky* (1962), in R. Jakobson: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 622-639; *Jazyk v akci* (1964), tamtéž, s. 605-622; *Podprahové pořádání jazykových prvků v poezii* (1970), tamtéž, s. 126-137.

¹⁹ *Úvahy o básnictví doby husitské* (1936), in R. Jakobson: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 377n.

Pokládám za velice zajímavé, že pojetí uměleckého využití hláskové kvality, původně docela specializované, vztažené k vyhraněné básnické tradici racionalistické, a dokonce spojené s dominancí konativní (zde agitační) funkce v husitské poezii ("plakátová zvukomalba, daná do služeb promyšlené propagandy"), bylo později značně zobecněno a využito na jakoukoli poezii, na vyhraněného romantika K. H. Máchu, nemluvě už o E.A. Poeovi a Ch. Baudelairovi. Jako by v oboru eufonie stanul Jakobson na docela odlišných estetických pozicích než v oboru přízvukového rytmu, kde byly, jak jsme viděli, předmětem jeho zájmu a ocenění především odchylky od normy, kvalifikované jako nositelé poetična vzpírajícího se racionalistické tendenci k "nepociťované", nástrojové a veskrze motivované formě. V eufonii to u Jakobsona kupodivu vyhrálo její bezprostředně motivované, racionálně řízené využití.

Nechci pochybovat, že tento rozpor se prokáže jako povrchový a že Jakobsonovo pojetí zvukové formy díla se nemusí rozpadnout na dvě protikladné orientace. Viděli jsme, že Jakobsonova preference odchylných, od metra se odtahujících rytmických struktur je explicitě spjata s formalistickou teorií ozvláštňení. Zdá se, že významově nápadně aktivizované zvukosledy se stávají jedním z argumentů Jakobsonovy generální polemiky se Saussurovou tezí o arbitrárnosti (nemotivovanosti) jazykového znaku, polemiky, která se přirozeně týkala nejen užití znaků jako takových, ale i speciální oblasti užití slova v umělecké slovesnosti.

Ponechme estetikům, aby rozhodli, zda pro teorii ozvláštňení a pro přesvědčení o motivovanosti jazykového znaku lze najít nějaké společné filozofické a estetické východisko. Myslím si, že je to docela dobře možné.