

2-8581

12 esejů o jazyce

- ÉMILE BENVENISTE**
- NOAM CHOMSKY**
- ROMAN JAKOBSON**
- ANDRÉ MARTINET**
- JERZY KURYŁOWICZ**
- IVAN FÓNAGY**
- EMMON BACH**
- SEBASTIAN K.ŠAUMJAN**
- ADAM SCHAFF**
- MAURICE LEROY**
- ALF SOMMERFELT**
- GÓVIND Č. PÁNDÉ**

ypsilon

12 esejí o jazyce

Z anglického a francouzského originálu Problems of Language a Problèmes du langage (publikováno v revui Diogenes, angl. znění Mario Casalini Ltd, Montreal 1965, fr. znění Gallimard, Paris 1965) přeložili Miroslav Pravda (podle angl. originálu Bach, Saumjan, Schaff, Pándé, podle fr. originálu Leroy, Sommerfelt) a Jan Šabršula (podle angl. originálu Chomsky, Jakobson, Kuryłowicz, Fónagy, podle fr. originálu Benveniste, Martinet).

Doslov napsal Karel Hausenblas

Obálku navrhl a graficky upravil Josef Týfa

Vydalo nakladatelství Mladá fronta

jako svou 2891. publikaci

Edice Ypsilon, svazek 10

Odpovědná redaktorka Božena Pravdová

Technický redaktor Břetislav Klíma

Výtiskl. Mír, novinářské závody n. p.,

závod 6, Praha 2, Legerova 22

AA 14,25 VA 15,04 401/21/8.6

Náklad 2500 výtisků. Stran 228

Vydání 1. Praha 1970

23-012-70 12/1 Cena brož. výt. Kčs 18,—

Forma a funkce básnického jazyka

IVAN FÓNAGY

Tato práce je pokusem o zkoumání poezie jako jednoho z aspektů jazyka. Není to ani prvý pokus tohoto druhu a jistě ani ne poslední.

Redundance v poezii

Na první pohled nás překvapuje mnohost dodatkových formálních zákonů, které básníka omezují ve volném výběru výrazových prostředků složité osnovy rýmů, stejný počet slabik v každém verši, pravidelné rozložení slabik krátkých a dlouhých, přízvuchných a nepřízvuchných nebo aliterace, která se uplatňuje jak ve staré germánské poezii, tak i v americké poezii moderní.

Ve svém kursu o poezii vyjmenovává Robert Frost pouta, kterými je básník vázán. První omezení určuje rytmus básně: po každém slovu, které bylo do díla dosazeno, je volba slov následujících stále nesnadnější a možnosti omezenější, až se básník nakonec ocitá v síti imperativní nutnosti. Podle Romana Jakobsona „struktura poezie může být úplně popsána a vyložena na základě vazebnosti pravděpodobnosti“ (1960). Podle Abernathyho, jak se zdá, se poezie nutně vyznačuje mnohem větším stupněm redundance než jakýkoliv jiný typ verbálního vyjadřování.

Ba i volný verš se podřizuje přísnějším pravidlům (než próza). Srovnáme-li distribuci přízvuchných slabik ve *volných verších* maďarských básníků a v próze psané tímž jazykem, zjišťujeme nejen, že tato distribuce je ve volném verši příznačně pravidelnější než např. v komedii psané v próze, ale že dokonce i pravidelnější než v epické básni napsané v hexametrech. Entropie systému — čili míra jeho nepravidelnosti — vyjádřená jako funkce distribuce párových seskupení rytmických skupin (frázi) je dána číslem 5,29 pro skupinu v próze, kdežto ve volném

verši činí 4,08 a u hexametru 4,79 (Fónagy 1965); tím se potvrzuje axiom T. S. Eliota, pro kterého „verš vlastně pro toho, kdo chce odvést pečlivou práci, nikdy volný není“ (str. 31).

Je zvláštní, že básníci ve svém Procustově loži zřejmě nacházejí zalíbení a že všechna tato pouta omezující jejich svobodu nejsou pro ně ani tak překážkou, jako spíše stimulem.

Závaznost opakování v poezii ostatně není jen doménou plánu fonetického. V poezii nacházíme opakování slov, skupin, celých vět a slok, ať už doprovázené variacemi nebo ne. Dokonce i *obsah* lyrické nebo epické poezie je maximálně strukturován a sladěn (srov. Jakobson, 1961). „Tematické opakování je v poezii stejně přirozené jako v hudbě. Možnosti verše mají jistou analogii s rozvíjením tématu v různých nástrojích...; námět je vhodný pro nejpružnější úpravu kontrastu“ (T. S. Eliot, str. 32). Motivy uvedené v první sloce Shelleyova „Zpěvu mužů Anglie“ (Song of the Men of England) jsou ve sloce páté rozvíjeny takto:

*The seed ye sow, another reaps;
The wealth ye find, another keeps;
The robes ye weave, another wears;
The arms ye forge, another bears.*

Zrno, které zaséváš, jiný sklízí;
Poklad, který nalézáš, jiný drží;
Šat, který tkáš, jiný nosí;
Zbraní, kterou koveš, jiný vládne.¹⁾

Všechny čtyři verše mají stejnou strukturu: podstatné jméno + *keré (ty)* + sloveso + *jiný* + sloveso.

V plánu lexikálním máme v každém verši tři varianty. Varianty jsou navzájem těsně spojeny, jak horizontálně, tak vertikálně. *Leitmotivy* básně jsou rozděleny podle osy vertikální, a každý z nich je rozvíjen na ose horizontální:

seed	sow	reap
wealth	find	keep
robes	weave	wear
arms	forge	bear

Šestá sloka je organizována obráceně, je to jakási antistrofa, která je v protikladu k předcházející. Pořádek slov je opačný, sloveso je postaveno před jméno: to je slovesem vytlačeno na druhé místo. Imperativ pak nastupuje místo prezentu indikativu.

¹⁾ České překlady bez označení překladatele jsou víceméně doslovné převody; uvádíme je tam, kde není vhodný český překlad básnický nebo kde by takový překlad dobře nedokumentoval jev originálu, o který ve výkladu jde. Pozn. př.

Sow seed — but let no tyrant reap;
Find wealth — let no impostor heap;
Weave robes — let not the idle wear;
Forge arms — in your defence to bear.

Zasej zrno — ale nedopusť, aby je sklízel tyran;
Najdi poklad — ale nedopusť, aby se ho zmocnil podvodník;
Utkej šat — ale nedopusť, aby jej nosil lenoch;
Ukuj zbraň — ale na svou obranu ji ber.

Ale i divadelní hra nebo román se liší od neorganizované reality sladěním událostí do prokomponovaného útvaru. „Román byl pro mne vždy symfonií složenou z punktů a kontrpunktů, osnovou sestavenou z přediva námětů, v němž myšlenky hrají stejnou úlohu jako motivy v hudbě,“ prohlásil Thomas Mann ve své přednášce v Princetownu, když mluvil o „Kouzelném vrchu“ (Zauberberg).

Teorie imitace: zvuk a význam

Klasická rétorika, odvozená z Aristotelovy *Poetiky*, považovala redundantní prvky v poezii za jakousi ozdobu, stejně jako „figury řeči“. Podle jiné tradice, též velmi staré, která je jasně formulována již v díle Dionysia z Halikarnasu (v 1. století před n. l.), mají hlásky nejen označovat předměty, ale i dávat podněty k uvažování; mají emoce vyjadřovat, a ne jen sloužit k jejich zaznamenání. V každodenní řeči se afektivita mluvčího projevuje v rychlosti pronášeného slova a v intonaci, objevují se nenadálé pauzy a odmlky, dochází k přemístování přízvuku, k emfatickému prodlužování určitých samohlásek nebo souhlásek i k expresivní modifikaci artikulace, která se obráží v posunech zasahujících do škály hlásek: když se například jazyk posune výše nebo dopředu, je zabarvení samohlásek živější a může se jím vyjádřit veselí, kdežto neobvykle napjatá artikulace některých souhlásek vyjadřuje zlost. Ale tato možnost libovolně artikulaci fonémů obměňovat z expresivních důvodů v poezii absolutně chybí (Jakobson 1933).

Avšak básník, odborník v magii slov, lehce tuto mezeru kompenzuje tím, že podle slov Dionysia z Halikarnasu dovedně slova přeskupuje. Místo posouvání místa artikulace samohlásek, kterým je možno dosáhnout jejich jasnějšího timbru, se v poezii užívá podobného posunutí celé samohláskové škály v celém verši nebo v strofě, tj. změny distribuce samohlásek, která se pak odchyluje od distribuce a frekvence obvyklé nebo předvídané;

tak je možno dávat přednost například samohláskám jasným. 84

Auf grüner Linde sitzt und singt
Die süsse Philomele;
Wie mir das Lied zur Seele dringt,
So dehnt sich wieder die Seele

(Heine, *Die schönen Augen der Frühlingsnacht*)

V překladu Fr. Hrubína:

V zelené lípě slavíka
je slyšet, něžně zpívá;
když píseň k duši proniká,
zas v duši volněji bývá.

(Philomelé byla v řeckém bájesloví dcera krále Pandiona z Athén, „Zpěvumilovná“; byla přeměněna v slavíka; pozn. překladatele.)

Básníci, estetikové, gramatikové a filosofové všech dob, patřící k nejrůznějším prostředím kulturním i ideologickým — Dante, Vida, Scaliger, Opitz, Lomonosov, Diderot, abbé Batteux, Condillac, Lessing, Shelley, Friedrich Schlegel, Jean Paul, Mallarmé, Valéry a ještě mnoho dalších — ti všichni jsou v tomto bodě asi zajedno s Dionysiem.

Přesto však příklady, kterých se dovolávají, aby ilustrovali „imitaci zvukem“, by docela dobře mohly být jen náhodné a teorie imitace pouhým plodem iluze předávané z generace na generaci. To je dnešní mínění většiny lingvistů a také velkého množství estetiků.

Rozpravu o čtyřech stěch stranách věnoval ve Francii Jean Combarieu důkazu o nicotnosti a neplatnosti teorie imitace a americký lingvista Archibald Hill mladší se podivuje, že ještě dnes je možno najít v seriózních lingvistických dílech tolik narážek na expresivní hodnotu zvuků založených na pouhém subjektivním dojmu (*Language* 31, 1955, str. 251 n.)

Teorie Dionysia z Halikarnasu, kterou za poslední dva tisíce let tolik myslitelů převzalo a rozvíjelo, tolik jiných uvádělo v pochybnost nebo popíralo, může dnes být snadno podrobena testu statistickému.

Statistická metoda

Tak například M. M. Macdermott, opíraje se o statistickou analýzu jistého počtu anglicky psaných básní, objevil, že temné samohlásky jsou četnější ve verších, které evokují tmavé barvy,

85 temnotu a tajemství, těžké a nemotorné pohyby nebo nenávisť a konflikt (str. 89—92). Sami jsme srovnali celý cyklus „*Beznamečných lásek*“ maďarského básníka Sándora Kisfaludiho (1772—1844) s cyklem „*Šťastných lásek*“, které autor napsal o několik let později, a zjistili jsme zvětšení počtu jasných samohlásek, a to z 54,4 % na 60 %.

Statistická analýza lyrických básní Petöfiho (napsaných v období od r. 1847 do jeho smrti v r. 1849), při které básně útočného obsahu byly zkoumány odděleně od básní obsahu něžného, ukazuje charakteristické rozdíly pro některé souhlásky: *t*, *k* a *r* dominují v básních *útočných*; „něžně“ vyslovované souhlásky *l* a *m* převažují v básních *idylických*. Korelace mezi frekvencí „tvrdých“ souhlásek *t*, *k*, *r* a útočnými motivy není omezena na básně maďarské, jak dosvědčuje statistické šetření, jejímž předmětem byly dva cykly básní Rückertových, idylický cyklus „*Jarních lásek*“ (*Liebesfrühling*) a heroický cyklus „*Obrněných sonetů*“ (*Geharnischte Sonette*). Podobně vidíme převahu „tvrdých“ souhlásek *t* a *k* v Hugových „*Trestech*“ (*Les Châtiments*) nebo ve Verlainových „*Výpadech*“ („*Hanopisech*“) (*Invectives*), srovnáváme-li je s Hugovým „*Uměním býti dědečkem*“ (*L'art d'être grand-père*), resp. s Verlainovou „*Dobrou písní*“ (*La Bonne Chanson*) (Fónagy, 1961).

Dojem napjaté artikulace je v básních hněvu vyvolán převahou tvrdých nebo napjatých souhlásek; dojem uvolněné artikulace vzniká v básních s něžnými náměty převahou likvidních souhlásek, a to jak ve francouzštině nebo v němčině, tak i v poezii maďarské.

Hlavním cílem *překladau* prozaického díla je přeložit sdělení z původního jazyka do jazyka cílového takovým převedením, při němž forma *a* jazyka originálu se nahradí v cílovém jazyce formou *b*. Překlad by byl značně ztížen, kdyby se měl překladatel pokoušet i o respektování formálních charakteristických rysů originálu a snažil se o jejich vystižení v jazyce, do kterého překládá (v jazyce cílovém). Jestliže však překladatel pracuje s poezií, pak je tomu opačně. V tom případě se snaží určit charakteristické rysy formy originálu *a* pokud možno reprodukovat a vtělit do formy *b* cílového jazyka. Stříbřitě cinkání zvonků (v mrazivém nočním vzduchu) v básni Edgara Poea je v maďarském, německém i italském překladu vyjádřeno převahou hlásek *i* a spřežkami obsahujícími nosový element: *ng*, *nk*, *nt*, *nd*.

How they *tinkle, tinkle, tinkle*

In the icy air of night...

halld mind pendül, kondul, esendül...

Wie sie klingen, klingen, klingen...
Zwinkernd sich zum Reigen schlingen...
(Th. Etzel)

Come *tintinnano*, *tintinnano*, *tintinnano*
Di una *crystallina delizia*...
(Frederico Olivero)

Ve Vrchlického překladu:

Slyš, jak znějí, znějí, znějí
v ledný zimní noci vzduch!

V Nezvalově překladu:

Jak to cinká, cinká, cinká
cestou, na níž padá sněh

Fonémy chybějící v jazyce, do něhož se překládá, se nahradí hláskami blízkými nebo analogickými seskupeními. Tak například ve Verlainově „Podzimní písní“ (*Chanson d'Automne*) byly charakteristické nosové samohlásky nahrazeny v anglickém překladu nosovými souhláskami (a především jejich seskupeními, jako *ng*, *nd*):

Les sanglots longs	When a sighing begins
Des violons	In the violins
De l' automne	Of the autumn-song
Blessent mon coeur	...
D'une langueur	(Arthur Symons)
Monotone	

V Hrubínově překladu:

Ó podzime,
tak dlouze tvé
housle lkají
mou duši tou
hrou unylou
utýrají

Řešení, které u takových básnických překladů vidíme, snad svědčí o tom, že některé zvukové rysy nejsou jen *prostředkem* sdělení, nýbrž dokonce samy sdělení *konstituují*.

Jak si vysvětlit to, že některé fonémy nacházíme častěji v básních vyjadřujících hněv, kdežto jiné převládají v básních něžných? Proč některým zvukovým vlastnostem jazyka přisuzujeme hodnotu „tvrdou“, nebo „měkkou“ či „něžnou“, „jasnou“, nebo „temnou“, „rafinovanou“, nebo „vulgární“, „mužnou“, nebo „žženštilou“ atd?

Všechny tyto metafory jsou časté v pracích o fonetice a rétorice. Můžeme je nalézt už v dílech řeckých a latinských gramatiků a někdy i v moderních článcích z akustické fonetiky. Možná, že tu jde o konvence uzákoněné klasickou tradicí. Ale jak si potom vysvětlíme, že podobné metafory nacházíme i v dílech gramatiků tibetských nebo japonských? (Fónagy, 1963). Také testy provedené u pětadvaceti dětí maďarské mateřské školy, jejichž cílem bylo zkoumat užívání fonetických metafor, daly shodné výsledky. K tomu poznamenáváme, že děti byly pravděpodobně velmi málo ovlivněny gramatickými tradicemi. Všechny děti prohlásily shodně, že *i* je lehčí, rychlejší, tenčí než *u*. Že hláska *r* (jde o dentální hrčivé maďarské *r*) je muž a že *l* je žena. Pro většinu dětí je *i* mnohem něžnější než *u* (srov. *mimi*, *huhu*). Souhlásky *k* a *r* jsou tvrdší než *l*; *m* a *l* jsou příjemnější než *t* nebo *k* atp.

Podobným testům jsme podrobili asi dvacet studentů střední školy a asi padesát osob dospělých; výsledky byly podobné (Fónagy 1963). Zdá se, že pokusy provedené s osobami původu amerického, německého, francouzského, švýcarského a s několika osobami původu čínského (Sapir, Newman, Wissemann, Chastang) potvrzují univerzální platnost této symboliky hlásek.

Hlásky, jimiž je konstituována řeč, mají dvojí materiální realitu: *akustickou* a *fyzilogickou*. Metafory k nim se vížící mohou mít základ *artikulační* nebo *akustický* nebo mohou být vyvolány stimuly obojího druhu (podle toho, stavíme-li se na hledisko fonační nebo na hledisko auditivní). Jak máme v těchto metaforách rozeznat a oddělit to, co vychází ze stimulu artikulačního, tedy motorického, od toho, co vychází ze stimulu akustického? Existují bohužel lidé od narození zbavení užívání některého ze smyslů. To nám dalo možnost, abychom své pokusy o užívání metafor prováděli i s dvaceti dětmi od narození hluchými a s dvaceti dětmi od narození slepými; i tu srovnání výsledků ukazuje, že jsou u všech skupin překvapivě podobné. Hluché děti prohlásily, že pro ně *r* a *k* mají zvuk tvrdší než *l* a *m*; zdá se jim, že *r* je rodu mužského a *l* rodu ženského; hlásku

i pociťují jako jasnější, rychlejší a tenčí než hlásku *u* atd. Na-
prostá jednota odpovědi je u mladých nevidomých ještě ná-
padnější než u vidících. Tím se zdá prokázáno, že *motorické*
asociace ve všech těchto případech převažují.

Pocit tenkosti, který se přidružuje k samohláске *i*, může být
důsledkem kinestetické percepce pozice jazyka, kterou si při
vyslovení této hlásky podvědomě uvědomujeme. Abychom
vyslovili hlásku *i*, jazyk se zvedá k přednímu patru a vypouštěný
vzduchový proud musí procházet velmi úzkou šterbinou. Zvuk
je pociťován jako jasnější asi proto, že jazyk je namířen kupředu
a směrem vzhůru. I nevidomé děti, které měly jen velmi vágní
ponětí o světle jako o něčem, co přichází zvenčí a zhůry, vnímaly
u v 95 procentech případů jako temnější než *i*. Souhláska *r* se
jeví jako silnější proto, že při artikulaci je třeba vyvinout větší
svalové úsilí (máme na mysli dentální hrčivé *r*) než např. při
vyslovení alveolárního *l* nebo labiálního *m*. Souhláska *r* se zdá
také prudší, svárlivá, a to vzhledem k mocnému chvění jazyka,
které si jeho vyslovení při průchodu vzduchu vynucuje. Při
artikulování změkčených souhlásek (*t*, *d*, *n*) je plocha kontaktu
vlhkého hřbetu jazyka s patrem větší než při vyslovení dentál-
ních nebo velárních okamžitých a neměkčených okluzív. Už
samo vědomí tohoto kontaktu změkčených ploch mohlo diktovat
vznik metafory „měkké“ souhlásky, kterou se takto tvořené
palatály označují.²⁾

Na rozdíl od normálních dětí děti hluché naopak hodnotí *i* jako
silnější než *u*: to znamená, že jejich hodnocení je založeno na
silnější svalové kontrakci, k níž dochází v okamžiku artikulace
hlásky *i*; na rozdíl od toho děti normální asociují zvuk *i* s barvou
hlásků dětských nebo ženských a s hlasy drobných živočichů,
kdežto *u* sdružují s hlasy mužskými nebo s hlasy vydávanými vel-
kými zvířaty (Trojan 1952, str. 22).

V běžném a každodenním mluvení užíváme slov jako znaků
konvenčních a vůbec se nestaráme o pohyby artikulačních orgá-
nů a o průběh artikulace *i* nebo *r*. Veškerá činnost fonačních
orgánů je ve vědomí zatlačována a relevantní je vnímání slov,
která se identifikují podle svých distinktivních rysů. Podle
Saussura a Hjelmsleva to, co patří do oblasti zvuku, nepatří do
jazyka. Ale v poezii naopak se jeden cíp opony nadzvedává a my
se stáváme mnohem citlivějšími vůči této hláskové gestikulaci,
kterou francouzský básník a kritik André Spire tak přiléhavě
nazval „ústní tanec“ (*danse buccale*).

²⁾ Anglicky „ovlažené“ (moistened), francouzsky *mouillé* znamená doslova „navlhčený“
(*consonne mouillée* „měkká souhláska“). Pozn. pr.

Hlásková gestikulace je ještě obvyklejší v útvarech básnických.
Zrychlení rytmu řeči se může projevit ve zvětšené frekvenci
samohlásek krátkých a ve zmenšené frekvenci samohlásek dlou-
hých. V souboru Petöfilho básní s *živým* spádem (útočných anebo
veselých) stoupá poměr *krátkých samohlásek* ze 75 % na 81,7 %
(ve srovnání s jiným souborem obsahujícím básně klidné nebo
melancholické). V cyklu Paula Eluarda „Mravní naučení“
(*Une Leçon de morale*), který je jakýmsi dvouhlasým zpěvem,
v němž se střídá tón melancholický s radostnějším, se první část,
nazvaná *Au mal* („Zlu“), od druhé části *Au bien* („Dobru“)
zřetelně liší co do distribuce délky veršů. V první části, která je
psána v tónině durové, optimistické, převládají verše krátké,
stejně jako věty krátké, svižné a veselé. V druhé části, pesimistic-
ké, která připomíná tóninu mollovou, převládají verše deseti-
slabičné a dvanáctislabičné alexandríny.

Rozložení frekvence veršů podle slabik v *Une leçon de morale*
P. Eluarda (*Au mal et Au bien*); celkový počet zkoumaných
veršů je 1225:

Počet slabik	2	3	4	6	7	8	9	10	12	14	16
<i>Au mal</i>											
v procentech:	0,46	—	1,62	13,77	0,81	19,03	0,81	9,31	53,03	0,81	0,40
<i>Au bien</i>											
v procentech:	0,63	0,21	0,42	6,65	8,16	38,08	—	5,83	40,37	0,63	—

Nepravidelnost dýchání, které charakterizuje mluvu zasaženou
silnou emocí, se v poezii supljuje přemístěním *césury* nebo metrické
pausy směrem k začátku verše. V monologu Faidry přestupuje
Racinova hrdinka pravidla metriky v tom okamžiku, kdy po-
rušuje i zákony morálky. Naproti tomu klid Theramenův zůstává
bohorovný, i když mluví o Hippolytových protivenstvích: jeho
alexandríny jsou bez jakékoliv poruchy a nepravidelnosti děleny
na přesné poloverše, z nichž každý se nejčastěji dále člení na dvě
stopy po třech slabikách. Naopak v textu Faidřině počet veršů,
které jsou z hlediska klasických pravidel nepravidelné, tj. u nichž
je *césura* přemístěna, dosahuje neobyčejně vysokého procenta:
9,3 %, což je u Racina výjimečné (srov. Fónagy, 1960). Vynechá-
ní některých hlásek, ba i slabik, jako výraz silného vzrušení,
se nesměle objevuje v moderní poezii a je vyjádřeno i změněným
pravopisem, jak je tomu v následujícím verši Cummingsově
(Just-spring):

Betty-a-Isabela přicházejí tanečním krokem

V klasické poezii jsou emotivní artikulační úchytky *vyjádřeny elizemí, formou synéréze nebo aféréze*:

Schöne unde schönē unde schönē allir schönist
ist si, mīn vrouwe...

(Heinrich de Morungen, *Leitliche blicke*)

Krásná a krásná a krásná ze všech nejkrásnější
je ona, má žena...

Elize a aféréze jsou v Horatiových satirických básních mnohem častější než v jeho Epištolách (42,8 % proti 19,5 %, podle N. Nilsona). Ve slově se často pod vlivem emoce přemísťuje přízvuk (srov. ve fr. l'impertinence, proti pertinence) a přízvuk stejné síly se tak může octnout na dvou sousedních slabikách, ba i na více slabikách za sebou následujících. Tento jev lze v psaném verši napodobit uměle, nastrojením konfliktu mezi strukturou jazykovou a strukturou metrickou, jestliže je na první slabice verše přízvuk metrický (*ictus*) a na druhé přízvuk slovní. Hegel (op. cit. str. 299) pravděpodobně jako první poukázal na dialektickou jednotu a vzájemnou závislost metriky a rytmu. Po něm někteří lingvisté protiklad metriky a rytmu přirovnávali k protikladu jazyka (language, fr. langue) a mluvy (speech, fr. parole) (srov. Gáldi, Trojan, 1951). Rozdíl mezi přízvukem sémantickým a metrickým byl kodifikován (a zafixován) termíny *pevná* nebo *nepevná* distribuce přízvuku v básnických útvarech (Deutsch). Dokonalá synchronizace slovních přízvuků a metra odráží klid středomořské krajiny a harmonii přírody u Goetha v básni Mignon, kdežto arytmičnost zdůrazňuje neklid člověka a touhu po vymanění:

Kennst du das Land? wo die Citronen blühen, xxxxxxxxxx //!
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen, xxxxxxxxxx
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, xxxxxxxxxx
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, xxxxxxxxxx
Kennst du es wohl? xxxxx //!
Dahin! Dahin! xxxxx
Möcht'ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn! xxxxxxxxxx //!

V překladu O. Fischera:

Znáš onen kraj citronů rozkvetlých,
kde pomeranč žhne zlatě ve větvích,
kde vánek hrá si v modrém jasu dní
a myrta tiše, vavříin hrdě ční?
Znáš onen kraj?

Naopak Cummings charakterizuje své milence *anyone* („kdo-koliv“) a *noon* („polední chvíle“), kteří žijí a umírají v dokonalé harmonii s přírodou, čtyřverším dokonale pravidelným, složeným z jambů, jediných pravidelných veršů v básni jinak z metrického hlediska velmi volné (Marks, 43). Verše jsou „předivo očekávání naplněných nebo zklamaných, předivo překvapení“ (Richards, str. 137) a krása básně nezávisí ani tak na její pravidelnosti, jako na jejích nepravidelnostech (podle Willema de Groota, 1964).

Méně nápadné, avšak tím významnější jsou metrické efekty, kterých je možno dosáhnout přesahy slov z jednoho verše do druhého (*enjambement*). Zda má být verš ukončen ve shodě s ukončením věty nebo sémantického celku, nebo zda je možno naopak dopustit, aby se metrické a sémantické jednotky nekryly a aby se křížily, to bylo považováno většinou za pouhou otázku metrické techniky.

Ale i tu by statistický rozbor mohl objevit zajímavé souvislosti. V dílech básníka, který patří k rytmicky nejcitlivějším, Heinricha Heina dochází k náhlému přerušení větné konstrukce jen v 3,5 % strof, zkoumáme-li básně jeho mladosti (napsané v letech 1817–1821). Naopak v básních napsaných ve třech posledních letech jeho života na smrtelném loži (*Matratzengrab*) nacházíme 24,2 % veršů přervaných (Fónagy, 1960). To už není hlas mladého muže bloudícího po cestách Německa, je to hlas „muže za živa pohřbeného, který lká po celé noci, hlas mrtvého, který leží v hrobě“ — jak to sám svěruje jednomu ze svých přátel, když mluví o svých básních (*Gespräche mit Heine*, vyd. H. H. Houben, Frankfurt am Main, 1926, str. 897):

Ein Wetterstrahl, beleuchtend plötzlich ≠
Des Abgrunds Nacht, war mir dein Brief;
Er zeigte blendend hell, wie tief ≠
Mein Unglück ist, wie entsetzlich...

Jako blesk času, který svítne náhle ≠
do mého hrobu tmy, to byl tvůj dopis;

Maďarský básník Lőrinc Szabó ztratil milenkou po šestadvaceti letech. O jejich milostném vztahu a neodvolatelném odloučení se vypráví v cyklu básní, které je třeba zařadit mezi nejkrásnější a nejupráhlejší lidské dokumenty o lásce a smrti. Cyklus jako celek odráží ovzduší jasné pohody, která je v nápadném kontrastu s tím obdobím básníkovy vývoje, kterým se řadí do období „*Sturm und Drang*“. Ve svém díle z mladých dob, „Mistrovské dílo Satanovo“, v němž je také slavný cyklus „Ať mně dají jed nebo revolver“, je 63,4 % veršů přerванých, na rozdíl od svazku nazvaného *Dvacátý šest rok* (A Huszonhatodik Év), obsahujícího básníkovy vzpomínky, kde je jen 29,4 % přerванých veršů. Jestliže srovnáváme ještě podrobněji, pak vidíme, že mezi sto dvaceti sonety tohoto svazku, které jsou seřazeny chronologicky, je frekvence přerванých veršů největší v prvních deseti sonetech, které byly napsány krátce po milenině smrti, a že se pak s postupem času zmenšuje. Frekvenční křivka, která má celkově tendenci mírně sestupnou, je v pravidelných intervalech přerušena náhlými vzestupy, které signalizují období básníkovy života naplněná nepokojem a úzkostí (Fónagy 1965). Zdá se tedy, že distribuce frekvenční tabulky přerванých veršů a přesahů odpovídá i nejmenším změnám básníkovy nálady.

Nepravidelnosti v členění verše mají v poezii v podstatě stejnou významovou hodnotu jako pauzy a odmlky, které v normálním vyjadřování jsou vyvolávány emočním hnutím mysli. Jsou známkou silného vzrušení, hněvu nebo hluboké skleslosti. V některých básních Verlainových přerušeni, která jdou až k rozdělení slova mezi konec verše jednoho a začátek druhého, slouží dramatickému prodlužování pomlky. Tento postup se stal v současné francouzské poezii velmi oblíbeným.

Např.

Autres que toi que je vais sac- ≠
Cager de si belle maniere...

(Verlaine, *Et puisque ta photographie*)

Jiné než ty, které po-
plením báječně...

Přerušeni věty může zvětšit napětí, vzbudit zájem čtenářův:
There will be the cough before the silence, then ≠

Expectation...

(William Stanley Merwin, *Dictum: for a masque of deluge*)

Kašel přijde před odmlčením a pak
Čekání...

Takovým přerušeni je možno vytknout poslední slovo prvního verše nebo naopak první slovo verše následujícího:

...till one greater *MAN* ≠

Restore us, and regain the blissful Seat...

(Milton, *Paradise Lost*)

doslovně:

až jeden větší Člověk

nás obrodí a znovu získá to blažené sídlo

V Jungmannově překladu (*Ztracený ráj*):

...až nás Bůh člověk

vykoupil a získal opět blažené

ono sídlo

...I would give ≠

All that I am to be as thou now art!

(Shelley, *Adonais*)

...Dala bych

vše, co jsem, abych byla tím, čím jsi nyní ty.

V překladu J. Vrchlického:

...Ráda vše dám v plen,

co jsem, abych mohla čím ty's, být v tvé strasti

Často svědčí o přání vyhnout se nepříjemné nebo bolestné myšlence nebo ji potlačit:

...sagen kann ≠

Nimmer ich's; doch dass ich dies ≠

Grässliche hier mit Augen schau',

Solches gewiss ja, weiss ich.

(Goethe, *Faust II, Akt II.*)

Nelze to

nikdy říci; že to však

strašlivé, okem vlastním zřím,
toto, že jisté jest; vím to

Veult et ordonne que j'endure ≠
La mort, et que plus je ne dure...

(Villon, *Lais*, V)

Chce a nařizuje, abych přetrpěl ještě ≠
Smrt, a pak aby mne již nebylo...

Odmlčení, jako kterýkoliv jiný prozodický rys, je expresivní — ale jen expresivní v každodenní řeči. Narážím tu na slavný model řeči, jak jej navrhl Karl Bühler. Podle tohoto trojúhelníkového modelu má řeč tři hlavní funkce: expresi (výraz), apel a reprezentaci. Podle Bühlera jen slova mohou mít v obyčejné řeči úkon reprezentovat předmět. V poezii mohou jak zámlky, tak i všechny ostatní prozodické prostředky nabýt reprezentativní funkce.

To už je identifikace v pravém slova smyslu. Básník, to je Brutus, který noří dýku do Caesarovy hrudi:

Wir schlafen ganz wie Brutus schlief
Doch jener erwachte und bohrte tief
In Caesar's Brust das kalte Messer
(Heine, *Zur Beruhigung*)

V překladu J. Hiršala: (Meč a plamen, Praha 1962, Mladá fronta, Květy poezie, svazek 34, II, Na uklidněnou str. 61):

My spíme tak, jak Brutus spal —
ten se však jednou probudil a vklál
v hrud Caesarovu chladnou dýku!

Když čteme tyto verše, i náš hlas se chvěje a odráží záchvěvy hlasivek, které jsou charakteristické pro jakoukoliv prudkou svalovou námahu; my pak tak bezprostředně vnímáme vražedný akt, že téměř cítíme, jak maso klade odpor vnikání nože.

To však není vše: básník současně identifikuje verše, kterými popisuje vnější svět, s tímto vnějším světem a zachází se slovy jako s cihlami, z nichž svou konstrukci buduje. A když takto vytváří model vnějšího světa, znázorňuje prostorové nebo časové rozměry mezerami, které vkládá mezi slova následující normálně ve větě v těsné posloupnosti:

...quand, sur l'or glauque de lointaines ≠
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines...
(Mallarmé, *L'Après-Midi d'un Faune*)

V překladu A. Procházky:

...na sivém když zlatu v dálece tkvících ≠
zelení, révovi své zřídům věnujících.
(Odpoledne Faunovo)

...To stand ≠
Remote and call it merciful?
(W. Stevens, *The man with the blue guitar*, VII)

...Stát ≠
opodál a říkat si milosrdný

Five years have past; five summers, with the length ≠
Of five long winters!...
(Wordsworth, *Tintern Abbey*)

Uplynulo pět roků; pět let dlouhých ≠
jako pět vlekoucích se zim!

Typografické uspořádání veršů, které jsou pod sebou, může evokovat stejné vertikální uspořádání ve vnějším světě anebo vzestupný či sestupný pohyb:

That with no middle flight intends to soar ≠
Above the Aonian mount
(Milton, *Paradise Lost*)

V Jungmannově překladu:

(Vzývám odtamtud tvou pomoc k písni své)
kteráž nad aonské hory vzlétnouti
směle míní...

And let their liquid siftings fall ≠
To stain the stiff dishonoured shroud.
(T. S. Eliot, *Sweeney among the nightingales*)

V překladu J. Valji:

a tekutý trus dopadal ≠

v třinácti skvrnách na rubáš.
(Sweeney mezi slavíky)

Přerušení, konstrukční zlom věty na konci verše — Němci nazývají přesah Zeilenbruch — by mohlo být považováno za jakousi magickou operaci a v jistých případech přímo znázornovat akt zlomu nebo destrukce:

Another in her willful grief would break ≠
Her bow and winged reeds...
(Shelley, *Adonais*)

V překladu J. Vrchlického:
A jiný ve svém bolu bez naděje
luk, šípy opeřené zlámat spěl

Francouzský termín „enjambement“ evokuje překonání překážky, skok z jednoho verše do druhého, přes příkop.

vil kleine grase mügge
wâ wilt du hüpfen hin ≠
ab dem nēste?

(Nithart, *Ir fröut iuch*)

Ty malý cvrčku,
kam to chceš skočit
z hnízdečka?

Pierrot qui d'un saut
De puce
Franchit le buisson...
(Verlaine, *Colombine*)

V překladu J. Krejčara:

Pierrot poskokem
Jako blecha
Přes křoví drásavé
.....
Kvapem spěchá.

(Colombina)

V básni „Vzdechy jara“ Waltera von der Vogelweide přímo vnímáme, jak míč přeskočí z jednoho verše do druhého:

Saehe ich die megde an der stráze den bal
werfen, sô kaeme uns der vogeleschal.

Kdybych viděl dívky na ulici míč
házet, dolehlo by k nám i ptačí štěbetání.

Protože věta probíhá od jednoho verše do druhého (kde se teprve uzavírá), přesahy inspirují dojem pohybu, který je v sobě uzavřen:

...The sixth age shifts
Into the lean and slipper'd pantaloons...
(Shakespeare, *As You Like It*)

V překladu V. Renče:

...V šestém dějství
se změní v šmatlavého dědulu...
v kalhotách z mládí ještě zachovalých...
(*Jak se vám líbí*)

What fond and wayward thought will slide ≠
Into a lover's head!
(Wordsworth, *Lucy*)

Jaké bláznovství a jaké rozmary se mohou vplížit ≠
do hlavy zamilovaného!

Such as Columbia saw arise when she ≠
Sprung forth a Pallas, arm'd and undefiled?
(Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*)

Takového, jakého Kolumbia viděla se vztyčit, když
vyskočila jako Pallas Athénae, ozbrojena a panenská?
(*Childe Haroldova pouť*)
(Columbia = Amerika, Spojené státy)

Jindy může přesah vykreslit pohyb z vnitřku ven:
In the soothing thoughts that spring ≠
Out of human suffering...
(Wordsworth, *Lucy*)

Ve sladkých myšlenkách, které tryskají ≠
z lidského utrpení.

She rose like an Autumnal Night, that springs ≠
Out of the East...

(Shelley, *Adonais*)

V překladu J. Vrehlického:

I vstala jak noc v jeseni, jež vzhází
na Východě...

Zdá se, že prozodická gestikulace nezná rozdíl mezi významem abstraktním a konkrétním. Stejná gesta slouží k tomu, aby vyjadřovala jak vztahy abstraktní, ideální, tak i vztahy hmotné.

Impitoyable sort, dont la rigueur sépare ≠
Ma gloire d'avec mes désirs!

(Corneille, *Le Cid*, V, 2)

V překladu J. Vrehlického:

Bezcitný osude, kteréhož příkrost dělí ≠
od sebe touhu mou i čest...

Stejně jako básničtí překladatelé Verlainovy *Podzimní písně* (Chanson d'Automne) se snažili transponovat významné zvukové rysy básně napsané původně francouzsky do svých vlastních jazyků, i překladatelé Rilkeova *Starobylého torosa Apollónova* se velmi striktně snažili zachovat metrické odchylky, verše přerývané přesahy, které evokují zmrzačenost sochy.

sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt ≠
sich hält und glänzt. Sonst konnte nicht der Bug ≠
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen ≠
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen ≠
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Překlad anglický:

his torso lik a branching street lamp's glowing,
wherein his gaze, only turned down, can shed ≠
light still. Or else the breast's insurgency ≠
could not be dazzling you, or you discerning ≠
in that slight twist of loins a smile returning ≠
to where was centred his virility.

(J. B. Fleishman)

Tu skvělou hlavu s párem panenek
jsme nikdy nepoznali. Přesto ale

se jeho torso jako svícen stále
třpytí a zrak, ač zmizel navenek,
v něm svítí. Jinak by ta zářivá
oblá hrud neoslnila tě; ani
ten bok a jeho smavé směřování
ke klínu, v kterém úd se ukrývá;

Poezie a kontrapunkt

Fonémy a jejich rysy mají v poezii *dvoji úlohu*. Jednak jsou to elementy, z nichž se skládají morfémy, které na základě arbitrární konvence vážou ve větném celku znak k realitě; ale na druhé straně jsou k mimojazykové zkušenosti *vázány přímo*, korespondencemi symptomatického (příznakového) a symbolického³⁾ charakteru mezi jevy fonetickými a jevy nejazykovými.

Pojmový (konceptuální) obsah sdělení, které je předáváno prostřednictvím hlásek, se nutně liší od sdělovaných obsahů prekonceptuálních, které jsou obsaženy přímo v samém sřetení hlásek a v rytmu. Stává se též, že slova a hlásky tlumočí významy *odlišné* a že slovům hláskové kvality a rytmus konkurují. Přímo cítíme, jak je do Swinburnových veršů vtělen vánek (i když tu o vánku přímo žádná zmínka není):

The full streams feed on flower of rushes,
Ripe grasses trammel a travelling foot,
The faint fresh flame of the young year flushes
From leaf to flower and flower to fruit;
And fruit and leaf are as gold as fire,
And the oat is heard above the lyre...

Hojné proudy živí květy sítin,

Uzralé traviny brání noze v chůzi,
Nesmělé plamínky svěžího léta planou
od listu na květ a z květu k plodu
A plod a list jsou zlaté jako oheň
A píšťala přehlušuje lyru

Slyšíme však šumot větru skrze opakující se spiranty *s, f, sh, (š), th*.

„Ne sama slova jsou nadána schopností vyjadřovat významy. Také rytmus je vyjadřuje, a to na základě intuice,“ píše maďar-

³⁾ U Fónagye má termín „symbolický“ jiný význam než výše u Romana Jakobsona, který vychází z Piercea (srov. zde na str. 32).

102 sekundárního sdělení: *Blanche!* je výkřik, který s prvotním sdělením interferuje a je doplňuje.⁴⁾ Takto změněný gramatický pořádek, odpovídající způsobu, jímž subjekt reaguje na některé stimuly (a to především na percepci oslňujícího světla; za druhé, na identifikaci světelného zdroje), se nazývá v Reitzově terminologii *impresivní* (nebo impresionistický). Poněkud odlišné uspořádání, které odráží posloupnost emocí, se nazývá *expresivní* (nebo expresionistické).

Doch ein Sturmwind (o er kommt! entflieh du,
Eh' er daherrauscht)
Grausam, indem du nun an hellsten glänzt,
Dich hinstürzen!
(Klopstock, *Ode an die tote Clarissa*)

Tu však větrná bouře (oh, ona přichází! prehni,
dříve než se tu rozehřmí)
Hrozná, zatímco ty nyní po kousku jasného nebe pátráš,
tě srazí!

(Óda na mrtvou Clarissu)

Normální gramatická struktura: *Entfliehe, eh' der Sturmwind daherrauscht dich hinstürzen, indem du am hellsten glänzt!* je přerývána, ba roztrhána náhlým děsem ze smrti, která se blíží.

Stejný typ záměrného nepořádku může mít reprezentativní funkci. Viz např. zpřeházený slovosled v Cummingsově básni, evokující spadané listí:

leaf of ghosts some
few creep there
here or on
unearth
(Cummings, *Nonsun blob*)

Listí, fantómy jakési
některé se plazí tam
či sem, či nad
zemi

Tyto verše v seskupení rekonstituovaném Barrym A. Marksem v jeho kritické studii vypadají takto:

„Some few ghosts of leaf creep there, here, or on unearth“.

⁴⁾ Ve skutečnosti tu nejde o odchylku gramatickou, ale o přívětnou apozici, hojnou i v próze.
Pozn. př.

103 „Kubické“ uspořádání slovních konstrukcí v takovém případě může zároveň být podřízeno též plánu hudebnímu a odpovídat alternujícímu mechanismu *tense: relaxace*. V jedné Shelleyově básni nazvané *Waning Moon* je evokace zapadající hvězdy zajímavou paralelou k „impresivní“ evokaci Večerní hvězdy u Verlaina:

And like a dying lady, lean and pale,
Who totters forth, wrapt in a gauzy veil,
Out of her chamber, led by the insane
And feeble wanderings of her fading brain,
The moon arose upon the murky earth,
A white and shapeless mass.
(Percy Bysshe Shelley, *Posthumous poems, 1824*)

V překladu J. Vrchlického:

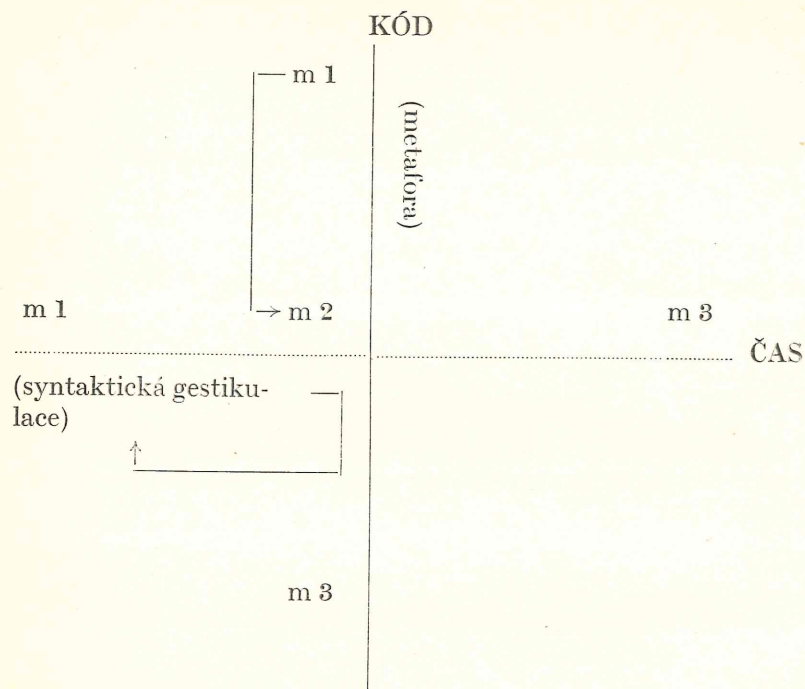
Jak mroucí dáma, hubená a bledá,
jež v šláři gazovém jde zahalena
a z komnat svých mdlou nohou cestu hledá
již skoro šílená a vysílená:
Tak v chmury západu se luna zvedá,
beztvarná hmota a bílá...

(Mizící měsíc)

Identifikaci hvězdy tu předchází série asociací vyvolaných východem měsíce. Napětí — psychologické a sémantické — postupně narůstá až do vyřčení větného predikátu (tj. s koncem pátého verše), a tím se stupňuje efekt konečného uvolnění.

Substituce: gramatické metafory

Velmi bohatá a velmi rozmanitá mnohost básnických struktur může být převedena na dva základní principy: 1^o změna gramatického uspořádání neboli transpozice elementů, z nichž je konstituována věta, na ose časové (syntagmatické); a 2^o substituce neboli nahrazení jedné, očekávané gramatické kategorie kategorií jinou (neočekávanou): například místo singuláru nacházíme plurál, místo času minulého nacházíme čas přítomný, místo slovesa nacházíme jméno atd., to znamená, jde o transpozici určitých prvků na ose paradigmatické.



Náhrada jedné gramatické kategorie jinou (*gramatická metafora*) je jeden z velmi oblíbených postupů Cummingsových:

Blow king to beggar, and queen to seem,
(blow friend to fiend; blow space to time)
(What if a much of a witch of a wind)
(E. E. Cummings, *1 x 1*, 1944)

Foukej, ať žebrá král, a aby mu královna byla podobná,
sfoukni přítele k dáblu; sfoukni prostor k času
Coby čarodějný veliký vítr
(E. E. Cummings, ze sbírky „*Jedenkrát jedna*“, báseň
„*Co kdyby síla kouzelného větru*“)

Nepravidelná konstrukce *blow king to beggar* může být redukována na dvě věty: (a) *the wind may blow* (optativ: ať vítr duje); a (b) *the wind may transform the king into a beggar* (důsledek: ať vítr přemění krále v žebráka). V druhém pŕlverší „and queen to seem“ je substituce: je tu sloveso místo očekávaného jména. Podle Barryho A. Markse je to způsob, který dovoluje, aby se zesílil protiklad mezi oběma pojmy, král a žebrák. K tomu

bychom mohli ještě dodat: tímto způsobem autor z pojmu „královna“ odlučuje veškerou substanci, nepřiznává jí právo na pojmenování vyjádřené substantivem. Její existence už není zjistitelná, je jen výtvozem zdání.

V jedné z nejznámějších Cummingsových básní je nejdůležitějším subjektem neurčité osobní zájmeno, *Anyone*, tj. *who lived in a pretty how town*, tj. „Někdo, kdo žil v jakémsi hezkém městě“ a kdo nikdy nedospěl až k tomu, aby si udělal nějaké jméno, podobně jako jeho milenka, kterou představuje příslovce „noon“ („v poledne“). Svět bral tak, jak byl, a spokojoval se tím, co mu bylo dáno (Marks, 40).

he sang his didn't he danced his did.⁵⁾

A dále podle Markse, *anyone*, na rozdíl od „everyone“, tj. na rozdíl od všech těch, kteří „did their dance“, tj. kteří tancovali bez naděje a bez radosti, jak se sluší a patří, a protože se to patří, nachází v plnění své povinnosti zalíbení (Marks, 40 a násl.).

Věty tohoto druhu by nemohly být generovány podle pravidel sebedokonalejší anglické gramatiky (Levin). Kdyby bylo možno tvořit je podle pravidel, pak by nemohlo být řeči o gramatickém transferu a tyto věty by druhotný obsah tlumočit nemohly.

Přenesené užití gramatických kategorií není omezeno jen na poezii moderní. Zajímavý příklad takového užití nacházíme v jedné z dávných literárních památek francouzského jazyka, v *Chanson de Roland*:

Mult larges terres de vos avrai conquises⁶⁾

Čas futur antérieur (*j'aurai conquises*) se tu zdá nevhodný a nepřesný: jsou to poslední slova umírajícího Rolanda, o kterém už nelze předpokládat, že dobude nových zemí na pohanech. *Futur antérieur* tu je tedy třeba interpretovat jako *passé composé* („*passé indéfini*“) a „omyl“ v užití času je třeba interpretovat jako transpozici věty: „Il a conquis bien des terres sur les infidèles“, (tj. „Dobyl na nevěřících četné země“), kterou budou zpívat budoucí bardové.

Hledání prvotní zkušenosti

Každému jazyku je vlastní základní protiklad, který, jak ukázal Hegel, je dán tím, že zatímco jazyk má vlastně vyjadřovat individuální zkušenost, je schopen vyjadřovat jen obecné (*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, 1833, XIV, 2).

⁵⁾ Smysl tohoto verše je: „Když nic nedělal, zpíval, a dělal-li něco, pak tancoval“.

⁶⁾ Četné rozsáhlé země, kterých dobudete.

Lexikální a gramatické metafory jsou dobrým svědectvím o tom, s jakým úsilím se básníci snaží tuto základní překážku překonat.

V poezii se tento proces rozvíjí nejprve jakousi náhlou, ale chtěnou amnesií. Básník zavrhuje náležité pojmenování, které je dáno tradicí a které existovalo až do okamžiku, kdy se dostává jeho vlastní zkušenost, a které, právě pro tento důvod, je subjektivně nejnevhodnější. Místo něho dosazuje pojmenování objektivně nenáležité. Tak si počíná např. R. M. Rilke, když mluví o proroku:

...Eisenstücke, Steine,
die er schmelzen muss wie ein Vulkan,
um sie in dem Ausbruch seines Mundes
auszuwerfen, welcher flucht und flucht.
(R. M. Rilke, *Ein Prophet*)

...kousky železa, kameny
které musí tavit jako vulkán,
aby je při výbuchu svého chřtánu
vyvrhoval, chrle kletbu za kletbou

Ani od proroka se nenadějeme, aby „tavil ve svých ústech kusy železa a kamení“. Tento básníkuv údaj je evidentně v rozporu s pravdou. Filozofové arabští považovali každou metaforu za lež a nepřijímali metaforickou interpretaci termínů z koránu — protože přece korán nemohl lhát.

Nepravdivé tvrzení nebo lež mají určitý vlastní obsah. Zato však sdělení obsažené v metaforickém výroku široce přesahuje slova výroku. Protiklad mezi konvenčním významem slov konstituujících metaforu s kontextem, který tento konvenční význam vylučuje, vyvolává u čtenáře sérii myšlenkových asociací, která odpovídá snění vyvolanému ve vědomí básníkově určitou událostí — například jevem, který pak nazveme *slovo* — a je obsažena v metafoře „kusy železa a kamení“. Konvenční termín, který daný pojem reprezentuje a který je jakousi kostrou materializující všechny minulé zkušenosti, je básníkem, nalézajícím se tváří v tvář zkušenosti prvotní, nezkrácené, ještě panenkové a nedotčené rukou člověka, zavržen; básník na tuto prvotní zkušenost nahlíží zcela bezprostředně. Připomíná nám to zkušenost Heleny Kellerové, která přišla ve věku dvou let o zrak a sluch. Když se pak až o několik let později naučila mluvit, resp. když pak obnovila dovednost mluvení, mohla svědčit, a to způsobem velice dojemným, o svém úžasném dojmu vyplývajícím z odhalení, že existuje dostatečně mocná kouzelná

107 formule umožňující ovládnout a organizovat chaotické jsoucno a komunikovat s jinými lidmi. — Rilke, který s každým použitým slovem reprodukuje vždy znova zkušenost Heleny Kellerové, chápe slova jednou jako kusy železa nebo kamení, jindy jako černé ptáky opisující kruhy kolem jeho hlavy (*Sibyla*), nebo jako zeď (*Oft fühlt sich in scheuen Schauern*).⁷⁾

Téměř stejnou metaforu nacházíme v básni Dylana Thomase, který „také je uzavřen ve věži vytvořené slovy“: Shut too, in a tower of words. Slova jsou hvězdnou sprškou u Apollinaira: Tous les mots que j'avais à dire se sont changés en étoiles.

(*Fiançailles*)⁸⁾

Metafora a fonetická gestikulace představují hlubší vrstvu jazykové komunikace než nemotivované znaky, které nemají přímý vztah k individuální zkušenosti. Básník, trubadúr, výrobce tropů (tropator) se na okamžik *vrací* zpět k dřívějšímu stadiu, kdy ještě jazyka nebylo, *regresí* k dětství, k infantilitě (infans = nemluvící osoba).

Prvotní zkušenosti raného dětství se odrážejí v metaforách, s nimiž tak důvěrně zachází Hugo. V tom světě střecha je klobouk, řeka had, loď se stává rybičkou (srov. Huguet). Dominuje představivost dítěte, které ještě nevládne pojmem perspektivy. V metaforách Heymových nám břeh řeky „letí vstříc“, sedíme-li v loďce (*Die Dampfer auf der Havel*, Parníky na Havelu). Jsme obklopeni gigantickými siluetami (*Jaro, Savonarola*). V maďarské básni Attily Józsefa *Téli éjszaka* (Zimní noc) „několik snítek keře, jak jehly nabroušených, rozškrabává jemné sklo nebes“. Regrese k dětství je ještě patrnější na slovních hříčkách básníka jako Mallarmé. Ve slavném sonetu, o kterém se tolik diskutuje, *Surgi de la croupe et du bond* vidíme světlici v Tournonu očima deseti nebo jedenáctiměsíčního dítěte. A za těchto okolností vůbec nepřekvapuje, že se obrysy předmětů, nábytku, hranice mezi skutečností a představovaným světem stírají. Není možno rozhodnout — o tom se dlouze diskutovalo a diskuse ještě pokračují — zda máme před očima prázdnou vázu nebo nerozsvícený lustr; zda rameno lustru nás nutí, abychom mysleli na skřítku, nebo zda skřítek je zcela jednoduše namalován na stropě, anebo zda o nic takového nejde atd. (srov. Chassé, Mauron Michaud).

Sdělování nevědomého

Metafora je účinným prostředkem snů a projevů nevědomí,

⁷⁾ Často je zachvácen plachým chvěním.

⁸⁾ Všechna slova, která jsem chtěl říci, se změnila ve hvězdy.

108 které Varendock nazývá *das vorbewusste phantasierende Denken* (předvědomé fantazijní myšlení). Při vytváření metafory se pozornost odvrací od svého objektu a na určitou dobu — delší nebo kratší — se ubírá směrem introspekce. Čím je toto odvrácení delší, tím nesnadnější je nalezení cesty zpět a tím zmatenější se bude metafora jevit. Asociace obrazů se vybavují regresivně a stěží mohou uniknout před atrakcí nevědomého (Freud, X, str. 291; Hollós, 1919, str. 94). V takových případech se některé články řetězu vymaní z kontroly vědomého myšlení a výsledek procesu, tj. metaforický termín, je tím sugestivnější, čím je nejasnější. Tak např. slovo *süss*, kterého užívá básník Trakl, když mluví o nejrůznějších předmětech, působí vždy nesmírně krásně, i když jeho užití nikdy není zcela odůvodněno v rovině jasného vědomí. O *süsser Helios!* (*Der Spaziergang*),⁹⁾ takový je básníkův výkřik v okamžiku, kdy si vzpomíná na svůj „Ztracený ráj“. Mluví o „pití bílých vod rybníka, o pití sladkosti smutného dětství“:

Wenn uns dürstet,
Trinken wir die weissen Wasser des Teichs,
Die Süsse unserer traurigen Kindheit.
(Trakl, *Abendlied*)

V překladu L. Kundery:

Když jsme žízniví,
pijeme z bílých vod rybníka
sladkost svého smutného dětství —

A stejný přívlastek se vrací, i když je evokován jinou oklikou duševních procesů, když jde o starou ukolébavku, při pohledu na matku, která dává prs svému dítěti. Básník jím evokuje chléb a víno, jimž sladkost propůjčuje tvrdá práce.

Und Brot und Wein sind süß von harten Mühn.
Nach Früchten tastet silbern deine Hand.
Die tote Rahel geht durchs Ackerland...
(Georg Trakl: *Gesang des Abgeschiedenen*, Gedichte, Insel-Verlag Leipzig, Nr. 436, *Der Spaziergang* 3, str. 10)

V překladu L. Kundery:

Chléb s vínem sládnou, když je po dřině.
Tvá ruka blíž a blíž má k ovoci.

⁹⁾ Ó, sladký Hélie!

109 Jde mrtvá Ráchel polem do noci.

...
Tyto příklady podle mého názoru stačí, aby ukázaly, jak důležitá je orální — ústní cathexis¹⁰⁾ v poezii. Uvedl jsem těchto několik veršů jenom proto, abych ilustroval, jak je možno tímto způsobem *sdělovat nevědomé myšlenky a přitom je zcela neodhadlit*; básník jakoby jen poodhaluje cípek opony.

Povrchová neprůzračnost: demotivace a revalorizace

Druhotná sdělení obsažená ve fonetické a syntaktické gestikulaci nebo předávaná prostřednictvím lexikálního nebo gramatického přenesení lze méně snadno sešněrovat přesnou definicí než sdělení primární; tato druhotná sdělení patří částečně do oblasti podvědomého.

Obvykle, jde-li o city, pojímáme skrytý objekt jako *hluboce* pohřbený do země, jako zapadlý do *hloubek* půdy nebo srdce. Paralela:

Forma	≈	Nevědomé
Obsah		Vědomé

nás právem překvapí. Je pro nás těžké, abychom si představili skrytá poselství na povrchu, skryté sdělení, které samo lze *identifikovat* s povrchem.

Klíčem k záhadě je, domnívám se, sama podstata jazykových znaků. Jazykové znaky jsou vnímány jako znaky právě jen ve vztahu k jiným předmětům. A to znamená, že znak jako znak může existovat jen tehdy, nemá-li vlastní svébytnou existenci. Naše pozornost se od znaku jakožto artikulované reality odvrací a vnímá foném, od fonému se naše pozornost soustřeďuje na morfém, odtud na větu, od věty na kontext a na situaci, do které je věta včleněna a kterou implikuje. Mimika hlásek je potlačena právě existencí fonému jakožto souboru charakteristických rysů; foném je maskován morfémem; a velmi často si neuvědomujeme ani význam morfému. Např. v sousloví *Bad nehmen, take a bath, prendre un bain* (vykoupat se, doslova „vzít koupel“) vlastní význam elementů *nehmen, take* nebo *prendre* není vnímán zvlášť, jako by nebyl vůbec žádný vztah mezi významem těchto sloves v uvedených souslovích a významem týchž sloves ve větách jako: *Er nimmt ein Stück Brot, he takes a piece of bread, il prend un*

¹⁰⁾ Z řečtiny, odv. od *kathexo, kathexein* „usadit“, „ustanovit“.

morceau de pain (bere kus chleba). Základní význam morfému — *Bruch* („break“, „úloemek“) je vnímán samostatně v *Knochenbruch* („zlomenina kosti“), ale je úplně neutralizován v *Ehebruch* (nevěra). Slovní hříčky však svědčí o tom, že prvotní význam morfémů je zcela zachován na úrovni myšlení *nevědomého*. Tak například v historce, o níž referuje Freud (VI, 5—96), se původní význam slovesa *nehmen* v syntagmatu *Bad nehmen* obnovuje: na otázku: „Hast du ein Bad genommen?“ („Vykoupal ses“, otrocky „vzals koupel“, podobně jako ve fr. *As-tu pris un bain?*) žid odpovídá: „Warum, fehlt eins?“ (Proč? Copak nějaká chybí?). Kdyby původní význam slovesa *nehmen* nebyl na úrovni *nevědomého* myšlení zachován, odpověď druhého žida by neměla smysl. Kdyby byl původní význam ještě zcela zachován na úrovni vědomí, typická židovská historka by neměla žádný vtíp a ztratila by anekdotický charakter. Ještě výmluvněji o původních významech svědčí analýza snů. Jednomu německému lékaři se zdálo, že ošetřoval četné zlomeniny u jedné své pacientky. V té době prožíval právě manželský rozvrat. Podle Freudovy analýzy (II—III, 413) zlomenina kosti má být interpretována jako nářžka na nevěru, cizoložství (německy *Knochenbruch* „zlomenina kosti“, *Ehebruch* „manželská nevěra“).

V běžném životě si latentních metafor, které obsahují frazeologické výrazy, všímáme jen málo. Uvedme několik příkladů z maďarské příručky fonetiky: *lándzsát tör*: doslova „láme kopí“, tj. brání svá práva; *kardoskodott*: doslova „vytáhl meč“, tj. bránil své mínění; *éles a harc*: doslova „bitva je v plném proudu“, tj. „diskuse je v plném proudu“; *vallatora fógta*: doslova „mučil“, tj. „zkoumal to“, „vyšetřoval to“ (řeč je o souhláskách). Text se přímo hemží nářžkami na všechny možné klasické a moderní zbraně, přičemž nikoho nenapadlo, aby se nad tím pozastavil, ani ty z kolegů tohoto vynikajícího lingvisty, kteří mu jinak rádi vytýkali jeho bojovný charakter.

Stejně mohou být formalizována i gesta mimojazyková. I polibek může být takto formalizován. Stačí, uvedeme-li jako příklad líbání ruky, které se v určitých kruzích praktikuje jako zdvořilý pozdrav vůči ženě.

V této souvislosti nemůžeme nemyslet na dobrodružství lišáka Renarta, který jednoho dne málem upadl do rukou svých pronásledovatelů. Lovci prohledávají zámek od sklepa až na půdu, ale pana Lišáka nenacházejí. Vše je marné. Nakonec jedí a opouštějí zámek, a vůbec si nevšimnou lišáka Renarta, který po celou tu dobu byl přitisknut k háku v jídelně, viditelný všem, kteří měli oči k vidění.

Tato demotivace neboli *formalizace* je proces, který ve vývoji jazyků neustále pozorujeme. Z hlediska psychologického ji můžeme chápat jako *sebeobraný* mechanismus; jde o odmítání odpovědnosti za jisté myšlenky nebo jisté city. Ale zdá se, že tento mechanismus se v poezii neuplatňuje v té míře jako jinde. Čteme-li báseň, naše vědomí reaguje citlivěji i na sdělení *nevědomá*, která jsou ve výrazech obsažena.

Dokonce se zdá, že i osoby, které jsou účastny na ději dramatických básní, reagují v původním a doslovném smyslu určitých metafor.

Ach, kann ich nie

Ein Stündchen ruhig dir *am Busen hängen*

Und Brust an Brust und *Seel' in Seele drängen?*

jsou slova Faustova adresovaná Markétce. V každodenním normálním jazyce *dir am Busen hängen* (doslova „viset na tvých nadrech“) by prostě znamenalo „být u tebe“; a *Seel' in Seele drängen*, s nepopiratelnou nářžkou sexuální z hlediska roviny formální, by jen prostě tlumočilo přání Faustovo, aby mohl s dívkou klidně bez vyrušování o samotě hovořit. Ale Markétka odpoví jako osoba, která odhalila skryté poselství:

Ach, wenn ich nur alleine schlief!

Ich liess dir gern heut Nacht den Riegel offen.

V překladu J. Vrchlického:

Faust:

... Pospícháš

mi chvíli nelze na tvých nadrech dlíti,
do hrudi hrud', do duše duši vlíti?

Markétka:

Ach, kdybych sama spala jen!

Já ráda nechala bych dvířka odstrčená;

Sdělení tlumočené individuálním stylem

Prozatím jsme uvažovali přesahy u Heina nebo Rilka či v básních Lórince Szabó jako formu prozodické gestikulace. Může se nám namítnout, že přesahy jsou četné v posledních básních Heinových a téměř ve veškeré poezii Rilkově nebo L. Szabó. A že by tedy bylo přehnané, kdybychom každý verš přerванý přesahem považovali za významotvorný fakt obsahující svůj vlastní význam. Anebo že by bylo přehnané docházet k závěru, že *přesahy* v básních Rilkových mají funkci ryze fysiognomickou, tj. že přispívají ke konstituování jeho osobního stylu.

Ale můžeme uvažovat i obráceně. Vysoká frekvence přerva-

ných veršů v posledních básních Heinových může velice dobře tlumočit zlomený hlas zmírajícího básníka, a přitom nemusíme vylučovat možnost zvláštních konotací družících se k přesahu v každém jednotlivém případě. Jednotlivá, příležitostná prozodická fakta neztrácejí svou osobitou hodnotu proto, že se často opakují; naopak, můžeme docela dobře připustit, že permanentní sdělení se klade nad zvláštní, příležitostná.

A tedy individuální styl básníkův by měl být považován za permanentní sdělení. Jestliže srovnáváme distribuci a frekvenci fonémů a ostatních zvláštních prozodických rysů v básních Lórinca Szabó, jednoho z nejdynamičtějších a nejútočnějších maďarských básníků, s distribucí frekvencí u Gyuly Juhásze, jednoho z nejmírnějších a nejpasívnějších z našich básníků lyrických, pak se ukáže, že „tvrdé“ souhlásky, krátké samohlásky a verše s přesahem jsou mnohem početnější u Lórinca Szabó. Narážím tu na výsledky statistického rozboru maďarského jazyka, který byl prováděn ve strojní početní stanici Maďarské akademie věd (Fónagy, 1965). Velké procento přesahů bylo třeba interpretovat ve smyslu vystupňované útočnosti, s přihlédnutím k velmi zřetelné převaze slov obsahujících „tvrdé“ souhlásky a vyjadřujících pojmy spjaté s násilím, jako *rosz* (špatný), *vad* (divoký), *harc* (boj), *gyűlölet* (nenávidět), *gyűlölet* (nenávisť), *halál* (smrt), *fél* (má strach).

Velmi důležitá a velmi výmluvná statistická šetření prováděl Paul Guiraud (1953, 1954) na dílech francouzských symbolických básníků. „Klíčová slova“ Stéphana Mallarmého, abychom uvedli jen tento příklad, jsou: *azur*, *baiser*, *or*, *pur*, *rêve*, *rose*, *nu*, *vierge*, *fuir*, *blanc*, *froid*, *aile*, *ou*, *triste*, *ciel*, *soleil*, *ombre*, *cheveux*, *jadis*, *soeur*.¹¹⁾ Nejsm dalek myšlenky, že tento seznam klíčových slov by mohl být považován za fragmentární text osvobozený od gramatické logiky, tak jako jsou od ní osvobozeny i sny, ale přitom přece jen představující roztrhané a rozptýlené útržky obsahu přicházejícího z hlubin básníkovy nevědomí. Zdá se, že tato klíčová slova jsou u Mallarmého svázána do základního souboru, charakterizujícího básníka, který ztratil matku ve věku pěti let a od toho okamžiku se stáhl do vnitřního světa snů (*rêve*), v němž nebe (*ciel*) a strážný anděl s bílými křídly (*blanc*, *aile*) hrají prvořadou roli. A do tohoto světa snů se ponořil ještě hlouběji, když o deset let později ztratil jedinou lidskou bytost, které se cítil opravdu blízký a kterou vášnivě miloval; opustila ho (*fuir* „prchat“) Marie, jeho zlatovlasá sestra (*or*, *cheveux*, *soeur*),

¹¹⁾ Azurový, polibek, zlato, čistý, sen, růže, nahý, panna, prchat, bílý, chladný, křídlo, smutný, nebe, slunce, stín, vlasy, kdysi, sestra.

113 zmizelá v království stínů (*ombre*), převtělená v chladnou (*froid*) a čistou (*pur*) pannu (*vierge*), která, obnažená (*nu*), tančíc, s růží (*rose*) v ruce, vystupuje z hrobu pokrytého sněhem (který je bílý, chladný, tj. *blanc*, *froid*). Srov. Mondor, *Etudes sur la jeunesse de Mallarmé*, 1944.

Jestliže tento výklad je jen trochu správný, pak bychom v tomto seznamu klíčových slov měli zpověď, po které jinak v lyrické a vysoce neosobní poezii Stéphana Mallarmého není ani stopy.

Polyfonie v básnickém stylu

Vyšli jsme z předpokladu, že básnický jazyk je charakterizován pravidly zavádějícími do textu nadbytečné, redundantní prvky nad míru obvyklou v běžné řeči a v próze. A nyní docházíme k závěrům zdánlivě velmi odlišným. Zvuková matérie jazyka se uplatňuje dvěma různými způsoby, nepřímou, prostřednictvím konvenčního jazykového kódu, a přímo, prostřednictvím kódu, který můžeme označit jako „přirozený“, který představuje jakousi hudební polyfonii. Lexikální a gramatické metafory jsou dynamické morfémy, které mezi sebou svazují několik sérií navzájem si odpovídajících sdělovaných obsahů. Metafora Endre Adyho (1877–1919) *agyonyyargalt akarattal* „s vůlí hnánou až k smrti“ vyjadřuje podstatu celé sloky. Metafora Vörösmartyho (1800–1855) *az ember fáj a földnek* (člověk trpící pozemskostí) kondenzuje celou mytologii. Všechny ty různé „hlasy“ se doplňují permanentním obsahem: básníkovým sebevyjádřením, vyjádřením postoje a ideologie sociální skupiny (toho, co někteří kritikové nazývají *duch doby*); anebo obsahem tlumočeným povahou literárního žánru básníkem zvoleného.

Lineární charakter mluvy, který zdůrazňuje Lessing ve svém Laokoontu a později Ferdinand de Saussure, skrývá bohatou polyfonii, harmonický *koncert různých obsahů*. Stejně jako komplexní zvuková vlna je výslednicí série složek, jednoduchých sinusových křivek.¹²⁾

Když pronikáme do oblasti poezie, zaujme nás *sémantická zahuštěnost* jejího jazyka: přes nutná opakování, symetrii, pa-

¹²⁾ Denis Diderot ve svém dopise o hluchoněmých (*Lettre sur les sourds et muets*) rozlišuje intelektuální obsah básně, který se sděluje konvenčními znaky, od básnického obsahu ve vlastním slova smyslu, který se vyjadřuje hieroglyfickým jazykem, který jsme ještě zdaleka nerozšifrovali. „Le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais c'est encore un tissu d'hieroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire, en ce sens, que toute poésie est emblématique“. Promluva pak už není jen zřetěžením účinných výrazů, které mocně a úšlechtilě vyjadřují myšlenku, ale je to též předivou hieroglyfů, které jsou navrstveny na sobě a které myšlenku dokreslují. V tomto smyslu bychom mohli říci, že poezie je vždy symbolická.

ralelismy a přes všechny ostatní formy redundance, s kterými se tu setkáváme, se ukazuje, že básně jsou podivuhodně bohaté na informaci, a to i v odborném slova smyslu.

Na začátku padesátých let jsme v kroužku přátel hráli velice zajímavou hru. Vždy jsme si vzali úvodník nedělních novin a každý účastník měl uhodnout námět článku na základě rozboru určitého množství hlásek. Na konci pokusu bylo možno určit procento omylů a správných odpovědí. Tyto hry nás nevedly sice k tomu, abychom objevili (nebo znovu objevovali) teorii informace, ale přesto nám daly možnost, abychom došli k několika zajímavým závěrům. Aby bylo možno rekonstruovat např. básně Endre Adyho, stačilo dodat 61 % zvukového materiálu obsaženého v básni, kdežto v případě úvodníkařova článku stačilo dát 33 % fonémů, aby zkoušená osoba mohla celý obsah sdělení rekonstruovat. Rozbor konverzace se dvěma dívkami, která byla nahrána, prokázal, že jen 29,3 % textu mělo skutečnou informační hodnotu. I ve vědeckých článcích, na kterých jsme provedli také několik namátkových rozborů, jsme odhalili značné množství redundancí. Je známo, že odborné nebo vědecké články sepsané v cizím jazyce jsou srozumitelnější než poezie a dokonce i než romány.

V každodenním jazyce jsou slova navzájem spojena velmi silnými asociačními pouty.

Básník provádí do těchto jazykových konvencí radikální zásahy a jak slova, tak i myšlení osvobozuje od tradičních asociací. Pracuje s nejmenšími sémantickými jednotkami a užívá velmi jemně opředeného pletiva slovního materiálu; do tohoto pletiva pak se snaží zachytit podrobnosti, které normálnímu jazyku unikají a které v něm adekvátně nelze vyjádřit. Dítě, na které silně zapůsobila mléčná běloba vod Balatonského jezera, za soumraku zvolalo: pohleď, maminko, jak je voda bílá. A matka mu na to přísně odpoví: „Ale kdepak, voda přece může být jen zelená nebo modrá.“ Básník takové mateřské námitky ignoruje. Chce vyjádřit svou myšlenku, a to svými vlastními slovy.

Thou lovest, but ne'er knew love's *sad satiety*...

Shelley, *To a skylark*

Miluješ, ale nikdy jsi nepoznal smutnou nasycenost lásky
(*Skřivánkovi*)

ty miluješ, však lásky ty neznáš přesycení.
(*Vrchlický*)

Toto neobvyklé spojení smutku a ukojenosti nelze zdůvodnit pouhou aliterací: *sad satiety*. Toto spojení je posíleno etymologicky: původní význam slova *sad* je „satisfied (nasycený)“.

Kdežto jazyk má tendenci vytvářet sémantické jednotky pomocí slov, jejichž sdružování je posvěceno územ, básník naopak projevuje tendenci rozbít sémantickou solidaritu slov, a tak z nich vyextrahovat nový význam zvláštním druhem analýzy, kterou bychom mohli nazvat „statická etymologie“.¹³⁾

A tak se například zdá, že Dylan Thomas chce etymologicky sdružovat sloveso *crab* v *crabbing sun* se substantivem *crab*, které v angličtině označuje „kraba“ (*Especially when the October wind...*).¹⁴⁾

Cummings jde ještě dále a po svém si segmentuje slovo *nowhere*:¹⁵⁾ *its way to now — here*

a oživuje tak potenciální elementy, které jsou obsaženy v morfému, dochází k stvrzení zásadní identity života a smrti (*now-here* identifikuje s *nowhere*, srov. Marks, str. 120).

I morfém¹⁶⁾ *soft* může být desintegrován:

so

!f!

t

(*Poems 1923—1924*, str. 458)

Když Cummings takto oddělil „f“, tedy tím vyjadřuje jakýsi výkřik, je to zvuková metafora, která anticipuje ticho a půvab vyjádřený slovem *soft*¹⁷⁾ (Marks, 101). Tyto básnické metafory jsou v úzkém vztahu s předvědomým a nevědomým užíváním slov a s diskrétním nebo latentním přehodnocením jazykových elementů, s nímž se v slovní hříčce nebo ve snu tak často setkáváme.

Vizuální sdělení

Francouzský romantický estetik Ténint vidí ve střídání dlouhých veršů, v jejich postupném prodlužování a zkracování dusot kopyt, který se přibližuje a pak opět mizí v dálce. Typografické uspořádání básně Mallarmého *Un coup de dés* mělo připo-

¹³⁾ Autor používá tohoto termínu podle Romana Jakobsona, který podává brilantní rozbor falešných etymologií, ať už uvědomělých nebo neuvědomělých, vyskytujících se v klasické a moderní poezii, ve svém cyklu přednášek v M I T v r. 1964.

¹⁴⁾ Sloveso *to crab* znamená „škrábat“, „bojovat“ a ve skutečnosti s „krabem“ a s koryši nemá nic společného. Pozn. překl.

¹⁵⁾ *No-where* znamená „nikde“, *now-here* „yní“ + „zde“, *hic et nunc*. Pozn. př.

¹⁶⁾ Jak vidíme už z předcházejícího příkladu (*nowhere*), je u tohoto autora obsah termínu morfém vágní. Pozn. př.

¹⁷⁾ *soft* = „tíše“, „pomalu“, „polehounku“. Pozn. př.

mínat partituru pro orchestr, vizuální symfonii písmen, která se navzájem liší tvarem, stylem, druhem tisku, barvou a mezera-
mi, jimiž jsou oddělena („les ,blancs‘ en effet, assument l'importance, frappent d'abord“ „mezery jsou totiž důležité, protože nejdřív ze všeho bijí do očí“, str. 456): slova jako „plume solitaire éperdue“ („zmatená osamělá pírká“) poletují sama, ztracena uprostřed bílé stránky.

Uspořádání slov do tvaru znázorňujícího nějaký předmět: doutník (v Apollinairových Kaligramech): „Un cigare allumé qui fume“ (Zapálený doutník, který hoří), nálevka (*Trichter* od Morgensterna) — to vše je postup, který lze sledovat až k antice.¹⁸⁾

Méně nápadné a také pravděpodobně bezděčné symetrie v typografické úpravě a v organizaci stránky nacházíme také v básních La Fontainových, Goethových, Heinových, Traklových a jiných básníků. Jsou-li diskrétnější, jsou o to účinnější:

Nur dass am untern Fenster
Ein Mädchen sitzt,
Den Kopf auf den Arm gestützt...
(Heine, *Seegespenst*)

V překladu L. Kundery:

jen u spodního okna
sedí dívka
s hlavou opřenou o paži

První a poslední verš německého originálu jsou rámcem pro kratší verš druhý, podobně jako okenní rám obklopuje dívku, která se dívá z okna.

Hudební sdělení

Právě to, co jsme dosud považovali za prostou redundanci — tj. pravidelnou distribuci samohlásek a souhlásek, samohlásek krátkých a dlouhých, slabik přízvučných a nepřízvučných, složité korespondence mezi rovinou fonetickou, lexikální a syn-

¹⁸⁾ Wilhelm Ténint cituje jako příklad kaligramu sonet znamenitého básníka Paula de Ressayguiera, básně, která si uchovála větší slávu než sám autor:

Fort	sort	Rose	brise
Belle	frêle	close	P'a
Elle	quelle	la	prïse
dort	mort		

A připouje tento komentář: „Obvykle ve svazku básní jsou násilnosti dobré jen k tomu, aby si čtenář trochu oddechl, a není dobře zneužívat jich příliš často...“ („En général, dans un volume de poésie, les tours de force ne sont bons que pour reposer l'esprit du lecteur, et il n'en faut point abuser...“) Ténintova „Prosodie de l' Ecole Moderne“ je z r. 1844.

117 taktickou, symfonické uspořádání celého obsahu — všechny tyto redundance musíme nyní zkoumat ještě jednou, a to jako zvláštní druh obsahu estetického či hudebního, který nahrazuje zvláštní hudební doprovod od té doby, co se poezie oddělila od hudby. „Hudba“ v poezii je tak expresivní jako hudba sama, kterou nelze redukovat na pouhý rytmický sled napětí a uvolnění. Aliterace konstituovaná souhláskou „t“ v *The Man with the blue guitar* (Muž s modrou kytarou) od W. Stevense neevokuje pouze veselý zvuk kytary, ale i ducha veselícího se muže, který hraje:

To strike his living hi and ho,
To tick it, tock it, turn it true...

Vydělávat si na živobyті brnkáním, hola hej,
tralala cink, brnky, ťuky, cvrnk...

Vnitřní rýmy slavné básně Heinovy *Die Rose, die Lilie*... jsou jen hudebním vyjádřením zcela osobní filosofické doktríny, ovšem improvizované jen pro daný okamžik, podle níž *die EINE*, Jediná, kterou Heine zbožňuje, je obsažena ve všech květech, ve všech živoucích tvorech i ve světle Slunce, dárce veškerého života, podobně jako slovo *eine* („jediná“) je obsaženo v každém ze slov, která konstituují tento verš:

Die kleine, die feine, die reine, die Eine

Malá, jemná, čistá, Jediná

Slova, která jsou k sobě připoutána rýmem, mohou představovat i fyzický kontakt:

O zärtliches Phantom, umschliesse
Mich fest und fester, deinen Mund
Drück' ihn auf meinen Mund...

(H. Heine, *Ich sah sie lachen*)

Ó něžný přízraku, obejmi
mne pevně a pevněji, svá ústa,
ta přitiskni na má ústa...

Jeho ústa se setkávají s jejími a jsou pevně spojena rýmem.

Forma a funkce

To, co se jeví jako opakování, v sobě skrývá mnohost význa-

118 movou. A tak hravě opakování, kterého básník volně využívá, je v takovém případě tolerováno naším nejprísnejším soudcem, a tím je naše Nadjá, které přece jinak v nás s postupem doby stále více odsuzuje tendenci k *nutkavému opakování*, v útlém dětství tak silnou (Hollós 1922, Spitz). Naproti tomu jsou pro nás mnohem méně příjemná skrytá opakování v běžné konverzaci, když náš partner v rozhovoru opakuje výroky vlastní nebo někoho jiného, a vůbec se nesnaží, aby vypovídáný obsah zhušťoval.

Jen užívání umělecky přesných, pečlivých a osobitých prostředků umožňuje onu ekonomii, výrazovou úspornost, která charakterizuje básnické struktury. A to nám připomíná Freudův výklad (VI, str. 133) komického efektu slovních hříček a vtípů, v nichž vidí částečně výsledek ekonomie vědomého intelektuálního úsilí, která je zajištěna superpozicemi a kondenzacemi vlastními básnickým strukturám a pro ně typickými. To je postup společný jak pro poezii, tak i pro slovní hříčky. Ovšem ekonomie úsilí je u vtípu a hříček omezena na daný okamžik a je neočekávaná. U poezie jsme na ni připraveni pocitem uvolení, který je dle permanentní ekonomii výrazových prostředků, a ta je vlastní jak vtípům, tak i poezii. Tento rozdíl se jasně projevuje ve fyziologické reakci, kterou v nás vyvolává jak humor, tak poezie. Vtipy provokují výbuch smíchu, poezie vyvolává na našich rtech libý úsměv.

Polyfonická orchestrace zdaleka není v poezii přepychem. Dovoluje básníkovi vyjadřovat zároveň sdělení rozčleněná do tří plánů, do plánu jasného vědomí, do plánu předvědomí a do plánu duševního života nevědomého. Upřímnost tu není v rozporu s protipravdami, a básník si může dovolit pronášet je.¹⁹⁾

A naopak, libý efekt poezie představuje redukci zábran a dovršuje osvobozující akt. *Vy-jádrřit* znamená, v původním slova smyslu, vybrat z plodu jeho cenné jádro, přinutit mandli, aby vyšla z tvrdé skořápky: A to je třeba dokázat: vypudit stimulant, který způsobil napětí, a tak dosáhnout obvyklé rovnováhy. A právě sémantická entropie slouží potřebám vyjádření a touto cestou je podle našeho názoru rozřešen rozpor mezi snahou dojít k maximální entropii a snahou o maximální redundanci na druhé straně.

Vyjádřování nevědomých myšlenek a citů je usnadněno

¹⁹⁾ „Dans le langage des vers la maladresse fait mentir“. (V jazyce veršů je lež jen neobratnost), říká Sully-Prudhomme (VII, 58). Anebo, jak říká i velký maďarský básník XIX. století, János Arany: „Je možno napsat bez přesvědčení úvodník, ale nikdy básně.“ A můžeme se odvolat i na Heina: Dem Lügner wird der gute Still erschwert (Pro lháře je dobrý styl nesnadná záležitost). Dopis A. Meissnerovi, Paříž, 1. listopad 1859.

119 narkotickým účinkem slovní hudby, měnivým leskem obrazů, uklidňující pravidelností kadencí. A i exkurze do dávného dětství, náhlá pohroužení do minulosti vyvolaná metaforami, jsou podmíněny fonetickými redundancemi. Básnická forma, to je víc než vyjádření — a zejména víc než výraz obsahu myšlení. Básník, který si vypomáhá všemi možnými zdroji expresivní mimiky, prozodické a syntaktické gestikulace, se snaží znovu uvést několik udobených úloмок *skutečnosti* do světa ryze slovního, kam se uchyluje. Buduje si svůj vlastní svět v mikrokosmu zvukové stopy, kterou rýsuje. Chce opravdovou bouři, autentický vánek, jeho cílem je skutečné zažití věci skrze slova, jichž užívá. Tvrdé předměty jsou evokovány „tvrdými“ hláskami, které jako by byly produkovány násilím; vlhkost cítíme skrze dotyk jazyka na měkkém patru; úsilí bojovníkovo, jeho zuřivost vnímáme skrze rotující chvění špičky jazyka, která brání průchodu vzduchového proudu:

Rursus in arma feror, mortemque miserrimus opto...

Z českých překladů to nejlépe vystihuje překlad L. Sasky (z r. 1864):

Do zbraně zas se vrhám, a smrt v té bídě si žádám

Stačí, aby přemístil césuru, a prožívá naše *l'airdry*; přerve verš a noří nůž Brutův v Caesarovu hruť vtěluje osoby a předměty do substance, s níž pracuje, artikuluje svými metaforami přímo myšlenky, gestikuluje slovy.

Poezie je totiž na poloviční cestě mezi výrazem a činem, mezi skutečností a pojmovým, slovním zobrazením skutečnosti. Pro Wallace Stevense je básnický jazyk „vzletem k realitě“ — nebo, abychom mluvili bez okolků, substitutem reality.

Totéž platí také pro čtenáře. Přijímat sdělení básníkovo znamená jakési náboženské přijímání: rozumět, co říká básník, to neznamená nic jiného než se s ním ztotožnit. Ať jsme jakkoliv pozorní, když vnímáme prózu, přece jen se v pravém slova smyslu ztotožňujeme jen s básníkem. Náš dech se podřizuje rytmu veršů; cítíme, jak jsme puzeni k tomu, abychom básníková slova doslova opakovali, abychom opakovali jeho slovní gestikulaci, abychom si osvojovali každý jeho čin.

Poezie nás nutí k účasti na tvůrčím aktu, na genezi básně: například máme veškerou volnost, abychom si vykládali po svém sdělení, které je nám předáno a tlumočeno metaforami. „Všechny možné interpretace mohou být dílčími formulacemi identického obsahu,“ říká T. S. Eliot, „a interpretace čtenářova může být „ještě lepší“ než naše (s. 23).“

A proto mezi všemi ostatními formami slovní komunikace má jazyk básnický tak velkou sugestivní moc. Polský generál Josef Bem, který se proslavil v době maďarské války za nezávislost v letech 1848—1849 a kterého se ptali, zda raději chce, aby mu dali svěží jednotky nebo aby mu jako pobočníka dali Sandora Petöfiho, bez váhání se rozhodl pro revolučního básníka jako pobočníka. Bezpochyby neznal Heinovu báseň, v níž autor líčí básníka „jehož slova se mění v dýky a v meče“ (*rede Dolche, rede Schwerter*).

Poezie působí především *ve své vlastní oblasti*, tj. v monologu a v snění, které čtenář s básníkem sdílí. Naproti tomu „popis“ předmětů, které se nacházejí v pokoji Mallarmého (jde o báseň *Surgi de la croupe et du bond*), by prokázal velmi malou službu truhláři nebo obchodníku s nábytkem. Kdyby tu šlo jen o technickou stránku nebo o pořízení inventáře, pak by tak dlouhé váhání, zda vnímáme vázu nebo lustr, bylo málo pravděpodobné. Ale když sémantickou a gramatickou redundanci básník redukuje na tuto neobvyklou rovinu, snaží se sdělit to, co vlastně je nesdělitelné. Stoupavá tendence míry informace obsažené ve sdělení jde ruku v ruce se zvětšující se mírou šumu, prostého nesrozumitelného šumění, které odpovídá bílým prázdným místům na potištěné stránce, a tedy představuje sdělení o maximální entropii (Pierce).

Žádný z *básnických prvků* nepatří poezii výhradně a specificky (Spitzer, str. 231). Fonetická gestikulace (Kaiser, Trojan 1952; Fónagy 1962, 1963) a dokonce i gestikulace syntaktická (redistribuce slov v jiném pořádku, za účelem dosažení zdůrazňujícího efektu) mají nesmírně důležitou úlohu v každodenní řeči. I metafory patří do každodenní řeči a jsou nutné dokonce i ve vědě, kde jsou předstupněm objektivní analýzy a pomáhají ji připravovat. Tak například metafory, jichž se užívá pro popis fonetického materiálu: samohlásky „temné“ nebo „jasné“, souhlásky „tvrdé“, „měkké“ nebo „změkčené“ v našich řeckých nebo latinských gramatikách odrážejí instinktivní znalost jistých, fonologických a akustických rysů, která mohla usnadnit užívání a třídění elementárních jazykových znaků. Totéž je možno říci o metaforách, kterých se užívá ve filosofii (Eucken, Fónagy 1963) a v jiných vědách.

Zvláštní rysy básnického jazyka jsou univerzální, podobně jako jsou univerzální některé funkce poezie. Básnický jazyk jako celek, tj. jako systém zahrnující všechny tyto rysy, je zvláštní formou komunikace, nutnou k vyjadřování básnického myšlení.

BIBLIOGRAFIE

- Abernathy, R., „Mathematical Linguistics and Poetics“, *Poetics*, The Hague, 1961, pp. 563—570.
- Austerlitz, R., „Problems of Parallelism“, *Poetics*, The Hague, 1961, pp. 439—44.
- Bally, Ch., *Traité de stylistique française*, Heidelberg-Paris, 1909, I—II.
- Bühler, K., *Sprachtheorie*, Jena, 1934.
- Chassé, Ch., *Les clefs de Mallarmé*, Paris, 1954.
- Chastaing, M., „Le symbolisme des voyelles“, *Journal de psychologie normale et pathologique*, 55 (1958).
- Combarieu, J., *Les rapports de la musique et de la poésie*, Paris, 1894.
- De Groot, A. W., „The Description of a Poem“, *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists* (Cambridge 1962). The Hague, 1964, pp. 295—300.
- Deutsch, B., *Poetry Handbook*, New York, 1957.
- Dionysios z Halikarnasu, *De compositione verborum*, Ed. A. Schaeffer, Lipsiae, 1808.
- Eliot, T. S., *The Music of Poetry: On Poetry and Poets*, New York, 1957.
- Eucken, R., *Über Bilder und Gleichnisse in der Philosophie*, 1880.
- Fónagy, I., „Die Redepausen in der Dichtung“, *Phonetica*, 5 (1960), pp. 169—203.
- Fónagy, I., „Communication in Poetry“, *Word*, 17 (1961), pp. 194—218.
- Fónagy, I., „Mimik auf glottaler Ebene“, *Phonetica*, 8 (1962), pp. 209—219.
- Fónagy, I., *Die Metaphern in der Phonetik*, The Hague, 1963.
- Fónagy, I., „L'information du style verbal“, *Linguistics*, 4 (1964), pp. 19—47.

- Fónagy, I., „Der Ausdruck als Inhalt“, *Dichtung und Mathematik*, München, 1965, 243–274. 122
- Freud, S., *Gesammelte Werke*, London, 1940–1941.
- Gáldi, L., „Le mètre et le rythme“, *Etudes Hongroises*, 25 (1936–1937), pp. 71–85.
- Guiraud, P., *Language et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, Paris, 1953.
- Guiraud, P., *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954.
- Hegel, G. W. F., „Vorlesungen über die Aesthetik III“, *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe.
- Hollós, I., „Die Phasen des Selbstbewusstseinsaktes“, *Intern. Z. ärztl. Psychoanalyse*, 5, (1919).
- Hollós, I., „Über das Zeitgefühl“, *Intern. Z. f. Psychoanalyse*, 8 (1922).
- Huguet, E., *Les métaphores et comparaisons dans l'oeuvre de Victor Hugo*, I–II, Paris, 1904–1905.
- Jakobson, R., „Über den Versbau der serbo-kroatischen Volksepen“, *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII–IX (1933).
- Jakobson, R., *Linguistics and Poetics: Style in Language*, ed. Th. Sebeok, New York – London, 1960, pp. 350–377.
- Jakobson, R., „Poetry of Grammar and Grammar of Poetry“, *Poetic*, The Hague, 1961, pp. 397–418.
- Kaiser, L., *Les sons du langage et leur information*, *Cours international de phonologie et de phoniatrie*, Paris, 1953.
- Kaplan, B., „Radical Metaphor, Aesthetics, and the Origin of Language“, *Rev. exist. psychology and psychiatry* (1962).
- Konrad, H., *Etude sur la métaphore*, Paris, 1939.
- Levin, S. R., „Poetry and Grammaticalness“, *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists (Cambridge 1962)*. The Hague 1964, pp. 308–314.
- Macdermott, M. M., „Vowel Sounds and Poetry. Their Music and Tone-Colour“, *Psyche Monographs*, No. 13, London, 1940.
- Mallarmé, St., *Oeuvres complètes*, Paris, 1945.
- Marks, B. A., *E. E. Cummings*, New York, 1964.
- Mauron, Ch., *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, 1950.
- Michaud, G., *Mallarmé, L'homme et l'oeuvre*, Paris, 1953.
- Moles, A. A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958.
- Mondor, H., *Mallarmé plus intime*, Paris, 1944.
- Newman, S., „Farther Experiments on Phonetic Symbolism“,

- American Journal of Psychology*, 45, (1933), pp. 53–75.
- Nilsson, N., *Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz*, *Studia Latina Holmiensa I*, Uppsala, 1952.
- Pierce, J. R., *Symbols, Signals, and Noise*, New York, 1961.
- Rank, O., *Der Künstler und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens*, Leipzig-Wien-Zürich, 1925.
- Reitz, H., *Impressionistische und expressionistische Stilmittel bei Rimbaud*, München, 1937.
- Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism*, New York, 1930.
- Sapir, E., „A Study in Phonetic Symbolism“, *Journal of Experimental Psychology*, 12, (1929), pp. 225–239.
- Shewel, E., *The Structure of Poetry*, New York, 1952.
- Spire, A., *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, 1949.
- Spitz, R., „Wiederholung, Rhythmus, Langeweile“, *Imago*, 22 (1937).
- Spitzer, L., *Language of Poetry: Language, An Inquiry into its Meaning and Function*, New York, 1957.
- Stutterheim, C. F. P., *Het begrip Metaphoor. En taalkundig en wijsgeering onderzoek*, Amsterdam-Paris, 1941.
- Trojan, F., *Sprachrhythmus und vegetatives Nervensystem*, Wien, 1951.
- Trojan, F., *Der Ausdruck der Sprechstimme*, Wien, 1952.
- Varendonck, J. B., *Über das vorbewusste phantasierende Denken*, Leipzig-Wien-Zürich, 1922.
- Wisse mann, H., *Untersuchungen zur Onomatopoiie*, Heidelberg, 1954.