

Vědecké a politické konference nemají naštěstí nic společného. Úspěch politické dohody závisí na obecném souhlasu všech nebo většiny účastníků. Zřetel k počtu hlasů a k vetům je však vědecké diskusi cizí: nesouhlas se tam obvykle osvědčuje jako produktivnější než souhlas. Nesouhlas odkrývá antinomie a napětí v diskutované oblasti a vyzývá k novému výzkumu. Spíše než politické konference tvoří analogii vědeckých setkání výzkumná aktivita v Antarktidě: mezinárodní odborníci různých disciplín usilují zmapovat neznámý kraj a pátrají tam, kde se výzkumník setkává s největšími překážkami, s nepřekročitelnými vrcholky a propastmi. Takové mapování bylo zřejmě hlavním úkolem naší konference, a z tohoto hlediska byla její práce zcela úspěšná. Což jsme nepřišli na to, které problémy jsou nejkritičtější, nejvíce prostoupeny rozpory? Což jsme se také nenaučili, jak musíme přizpůsobovat své kódy, které termíny vyložit nebo dokonce vyloučit, abychom zabránili nedorozumění mezi lidmi užívajícími různých oborových žargonů? Věřím, že takové otázky jsou pro většinu účastníků této konference, a možná vůbec pro všechny, o něco jasnější dnes, než byly při jejím zahájení.

Byl jsem požádán o souhrnné poznámky o poetice ve vztahu k jazykovědě. Poetika se především zabývá otázkou, co činí slovní sdělení uměleckým dílem. Protože hlavním předmětem poetiky je differentia specifica slovesného umění v poměru k ostatním uměním a v poměru k ostatním druhům jazykového chování, je poetice předurčeno vedoucí místo v bádání o literatuře.

Poetika se zabývá problémy slovesné struktury, právě tak jako rozbor malířství se soustřeďuje k struktuře obrazu. Protože lingvistika je komplexní vědou o slovesné struktuře, poetika může být pokládána za integrální součást lingvistiky.

Argumenty proti takovému tvrzení je zapotřebí důkladně probrat. Je zřejmé, že mnoho prostředků, jimiž se zabývá poetika, není omezeno uměním slova. Můžeme se odvolat na možnost přenést *Bouřlivé výšiny*

na filmové plátno, středověké legendy do fresek a miniatur nebo *Faunovo odpoledne* do hudby, baletu nebo grafiky. Jakkoli směšná se může zdát představa *Iliady* a *Odysseje* v podobě comics, jisté strukturální vlastnosti jejich fabule mohou i zde být zachovány navzdory likvidaci jejich slovesného tvaru. Možnost položit otázku, zda W. B. Yeats tvrdil právem, že William Blake byl „dokonale vhodným ilustrátorem pro *Peklo* a *Očistec*“, je dokladem srovnatelnosti různých druhů umění. Problémy baroka nebo jakéhokoli jiného historického stylu překračují rámec jednotlivého uměleckého odvětví. Zabýváme-li se surrealistickou metaforou, těžko můžeme pominout Ernstovy obrazy nebo Buñuelovy filmy *Andaluský pes* a *Zlatý věk*. Krátce řečeno, mnoho básnických jevů náleží nejen vědě o jazyce, nýbrž celé teorii znaku, to jest obecné semiotice. Avšak toto tvrzení neplatí jen pro slovesné umění, ale také pro všechny druhy užití jazyka, neboť jazyk sdílí mnoho vlastností s některými jinými znakovými systémy, nebo dokonce se všemi (pansemiotické vlastnosti).

Podobně ani druhá námitka neobsahuje nic, co by bylo specifické jen pro literaturu: otázka vztahu mezi slovem a světem se týká nejen slovesného umění, ale vlastně všech druhů jazykového styku. Lingvistika je s to zkoumat všechny možné otázky vztahu mezi promluvou (discourse) a širším univerzem, v němž se promluva uskutečňuje (universe of discourse): zkoumat, co z tohoto univerza je danou promluvou verbalizováno a jak je to verbalizováno. Avšak pravdivostní hodnoty, pokud jsou – řečeno s logiky – „mimojazykovými entitami“, samozřejmě překračují hranice poetiky a lingvistiky vůbec.

Někdy slyšíme, že v protikladu k lingvistice se poetika zabývá hodnocením. Toto vzájemné oddělení dvou oblastí se zakládá na běžném, ale mylném výkladu kontrastu mezi strukturou poezie a jinými typy slovesné struktury: ty se prý odlišují svou „nahodilou“, nezáměrnou povahou od „nenahodilého“, účelového charakteru básnického jazyka. Vlastně však je každá jazyková činnost cílově zaměřena, ale cíle jsou různé, a shoda určitých prostředků se zamýšleným účinkem je otázka, jež pokaždé zaměstnává badatele nad různými druhy slovesné komunikace. Existuje těsná souvztažnost, těsnější, než si to uvědomují kritické, mezi šířením jazykových jevů v prostoru a čase a prostorovým a časovým rozpětím literárních modelů. Dokonce i tak diskontinuitní způsob expanze, jako je náhlé vzkříšení zamítaných nebo zapomenutých básníků – např. posmrtný objev a následující kanonizace Emily Dickinsonové († 1886), Gerarda M. Hopkinse († 1889), zpožděná sláva Lautréamontova († 1870) mezi surrealisty nebo pozoruhodný vliv dosud zanedbávaného Cypriana Norwida († 1883) na moderní polskou poezii –, nachází paralelu v dějinách spisovných jazyků, jež snadno oživují zastaralé vzory, někdy i dlouho zapomenuté, jako to bylo ve spisovné

češtině, opírající se počátkem devatenáctého století o vzorce století šestnáctého.¹

Naneštěstí terminologická konfuze literární vědy („*literary studies*“) a kritiky („*criticism*“) svádí literární badatele k náhradě popisu vnitřních hodnot literárního díla subjektivními, cenzorskými rozsudky. Nálepka „literární kritik“ užitá k označení pracovníka zabývajícího se zkoumáním literatury je právě tak mylná, jako kdybychom lingvistu nazývali „gramatickým (lexikálním) kritikem“. Syntaktické nebo morfologické zkoumání nesmí být vytlačováno normativní gramatikou – a stejně ani žádný manifest, vnucující kritikův osobní vkus a názor na literární tvorbu, nemůže působit jako náhrada za objektivní vědeckou analýzu slovesného umění. Tato teze nemá být mylně ztotožňována s kvietistickým principem *laissez faire*; každá slovesná kultura předpokládá programatické, projektující, normativní snahy. Proč však máme přímočaře rozlišovat čistou a užitou lingvistiku nebo fonetiku a ortoepii, ale nikoli literární vědu a kritiku?

Literární věda s poetikou jako ústředním oddílem se shodně s lingvistikou skládá ze dvou souborů otázek: *synchronie* a *diachronie*. Synchronní popis zkoumá nejen literární produkci každého daného období, nýbrž také tu část literární tradice, která v příslušném období zůstala živá nebo byla oživena. Tak například na jedné straně Shakespeare, na druhé straně Donne, Marvell, Keats a Emily Dickinsonová patří k živé zkušenosti současného anglického básnického světa, zatímco díla Jamese Thomsona a H. Longfellowa nepatří v přítomné chvíli k živoucím uměleckým hodnotám. Výběr klasiků a jejich reinterpretace novými proudy je podstatným problémem synchronního studia literatury. Stejně jako synchronní lingvistika nemá být ani synchronní poetika směřována se statikou; každé stadium rozlišuje mezi konzervativnějšími a novátoršějšími formami. Každé současné stadium se vnímá ve své časové dynamice a na druhé straně historický přístup jak v poetice, tak v lingvistice se zabývá nejen změnami, ale i nepřetržitě působícími, trvalými, statickými činiteli. Opravdu všeobecná historická poetika nebo historie jazyka je nadstavbou, která musí být vybudována na řadě následných synchronních popisů.

Naléhání, aby se poetika oddělila od lingvistiky, je oprávněno jen za těch okolností, když oblast lingvistiky je bezdůvodně omezována, jako například když někteří lingvisté se dívají na větu jako na nejvyšší analyzovatelnou konstrukci, nebo když obor lingvistiky se omezuje na samotnou gramatiku nebo jen na mimosémantické otázky vnější formy nebo

¹ Viz pěkný výklad B. Havránka, *Spisovný jazyk český*, Československá vlastivěda, 2. řada, Praha 1936.

konečně na inventář označujících prostředků bez ohledu na volné variace. Voegelin² jasně ukázal na dva nejdůležitější, navzájem spjaté problémy, které stojí před strukturální lingvistikou, jmenovitě na potřebu revize „hypotézy o monolitním jazyku“ a na nutnost zabývat se „vzájemnou závislostí různých struktur uvnitř jednoho jazyka“. Není pochyb, že pro každé jazykové společenství, pro každého mluvčího existuje jednota jazyka, ale tento všeobjímající kód představuje systém vzájemně spjatých subkódů; každý jazyk obsahuje několik souběžných struktur, a každá z nich je charakterizována jinou funkcí

Musíme ovšem souhlasit se Sapirem, že obecně „ideace svrchované vládne v jazyce...“³ ale tato svrchovanost nedává lingvistům pravomoc k přehlížení „sekundárních činitelů“. Emotivní elementy řeči nemohou být popsány podle Joosova názoru „konečným počtem absolutních kategorií“, a proto je týž badatel klasifikuje „jako mimolingvistické elementy reálného světa“. Pro nás tedy prý „zůstávají nejasnými, proteovskými, kolísavými jevy“, a my, jak uzavírá Joos, „je odmítáme strpět ve své vědě“.⁴ Joos je ovšem vynikajícím expertem na experimenty s redukcí, a tak jeho důrazný požadavek „vymýcení“ emotivních elementů z „lingvistické vědy“ je radikálním experimentem v oblasti redukce – *reductio ad absurdum*.

Jazyk musí být zkoumán ve veškeré různotvárnosti svých funkcí. Než přikročíme k básnické funkci, musíme určit její místo mezi ostatními funkcemi jazyka. K nástinu těchto funkcí potřebujeme stručný přehled konstitutivních činitelů každé řečové události, každého aktu slovní komunikace. MLUVČÍ (*Addresser*) posílá SDĚLENÍ (*Message*) ADRESÁTOVI (*Addressee*). Aby mělo působnost, vyžaduje sdělení nějaký KONTEXT (*Context*, „*referent*“ v jiném, poněkud mnohznačném názvosloví), k němuž poukazuje, vnímatelný adresátem a buď verbální nebo přístupný verbalizaci; dále vyžaduje KÓD (*Code*), plně nebo přinejmenším částečně společný mluvčímu a adresátovi (nebo jinými slovy, kódovateli a dekódovateli sdělení); a konečně KONTAKT (*Contact*), fyzikální kanál a psychické spojení mezi mluvčím a adresátem, umožňující oběma zahájit komunikaci a setrvat v ní. Všechny tyto činitele, neodlučně obsažené v slovní komunikaci, lze schematicky sestavit takto:

² C. F. Voegelin, *Casual and Noncasual Utterances within Unified Structures*, *Style in Language*, Cambridge, Mass. 1960, str. 57–68. – Voegelinův referát, jakož i řada dalších textů, o nichž se tu Jakobson zmiňuje, byl přednesen na téže konferenci jako výklad Jakobsonův. Viz poznámky na konci knihy. (Pozn. vyd.)

³ E. Sapir, *Language*, New York 1921, str. 40.

⁴ M. Joos, *Description of Language Design*, *Journal of the Acoustical Society of America* 22, 1950, str. 701–708.

| | | |
|--------|---------|---------|
| | KONTEXT | |
| | SDĚLENÍ | |
| MLUVČÍ | | ADRESÁT |
| | KONTAKT | |
| | KÓD | |

Každý z těchto šesti činitelů určuje jinou jazykovou funkci. Rozlišujeme šest základních aspektů jazyka, těžko bychom však našli jazykové sdělení, jež by plnilo pouze jedinou funkci. Rozdíl nezáleží v monopolu jediné z několika funkcí, nýbrž v rozdílné hierarchii funkcí. Slovesná struktura sdělení závisí v prvé řadě na funkci dominantní. Ale i když zaměření (*Einstellung*) k označovanému předmětu (*referent*), orientace na KONTEXT – zkrátka tzv. REFERENČNÍ (*referential*), denotativní (*denotative*), poznávací (*cognitive*) funkce – má v početných sděleních vedoucí úlohu, musí pozorný lingvista brát v úvahu, že i v takových sděleních mají průvodní účastenství funkce ostatní.

Takzvaná EMOTIVNÍ (*emotive*) nebo „expresivní“ funkce, koncentrovaná k MLUVČÍMU, míří k přímému vyjádření postoje mluvčího k tomu, o čem hovoří. Směřuje k vytvoření dojmu jisté emoce, pravdivé nebo fingované; proto termínu „emotivní“, uvedenému a obhajovanému pražským teoretikem Antonem Martym,⁵ je vhodné dát přednost před termínem „emocionální“. Čistě emotivní vrstva v jazyce je prezentována citoslovci. Ty se liší od prostředků referenčního jazyka jak svou zvukovou podobou (zvláštní zvukové řady nebo i zvuky jinde neobvyklé), tak svou úlohou syntaktickou (nejsou součástí vět, nýbrž jejich ekvivalenty). „Tut! Tut!“, řekl McGinty⁶: celá výpověď postavy z románu Conana Doylea se skládá z dvou mlasknutí, konvenčně reprodukováných anglickým pravopisem. Emotivní funkce, odhalená v citoslovcích, zabarvuje do jisté míry všechny naše výpovědi, a to na fonické, gramatické a lexikální rovině. Analyzujeme-li jazyk z hlediska obsažené informace, nemůžeme pojem informace omezit na poznávací aspekt jazyka. Člověk, užívající expresivních příznaků k naznačení svého hněvného nebo ironického postoje, sděluje zveřejnitelnou (*ostensible*) informaci, a toto jazykové chování samozřejmě nelze srovnávat s takovou nesemiotickou, vyživovací činností, jako je „pojídání grapefruitu“, jak by to vyplývalo z Chatmanova troufalého přirovnání. Rozdíl mezi [big] a [bi:g] s emfatickým prodloužením samohlásky je právě tak konvenčním, kódovým příznakem jako rozdíl mezi krátkou a dlouhou samohláskou v českých dvojicích typu [vi] vy a [vi:] ví, pouze s tím rozdílem, že v druhém příkladu je diferenční informace

⁵ A. Marty, *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie* 1, Halle 1908.

fonemická a v příkladu prvním je emotivní. Pokud nám jde o fonemické invarianty, pak anglické /i/ a /i:/ vystupují jako pouhé varianty téhož fonému, ale zabýváme-li se jednotkami emotivními, poměr variant a invariant je obrácen: délka a krátkost jsou invarianty, realizované různými fonémy. Saportův dohad, že emotivní diference je mimojazykový příznak, „příslušející k přednesu sdělení, a ne sdělení samému“,⁶ libovolně redukuje informační kapacitu sdělení.

Někdejší herec Stanislavského Moskevského divadla mi vyprávěl, jak při přijímací zkoušce mu slavný režisér dal vytvořit rozlišením expresivních odstínů čtyřicet různých sdělení z věty *Segodnja večerom* (Dnes večer). Napsal seznam asi čtyřiceti emocionálních situací, a pak vyslovoval danou větu tak, aby odpovídala každé z nich; posluchači měli rozeznat situaci z pouhých proměn zvukového obrysu týchž dvou slov. Požádali jsme tohoto herce, aby nám pro potřebu naší práce o popisu a analýze současné spisovné ruštiny (za podpory Rockefellerova fondu) opakoval Stanislavského test. Zapsal nějakých padesát situací jako rámeček téže eliptické věty a vytvořil z ní padesát odpovídajících sdělení, jež byla zaznamenána na magnetofonovou pásku. Většinu sdělení byli moskevští posluchači s to správně a zevrubně dekodovat. Mohu připojit, že všechny takové emotivní narážky se dají lehko podrobit lingvistické analýze.

Orientace na ADRESÁTA, KONATIVNÍ (*conative*) funkce, nachází nejčistší gramatický výraz ve vokativu a imperativu, které se syntakticky, morfologicky a často i fonologicky odchyľují od ostatních jmenných a slovesných kategorií. Rozkazovací věty se od základu liší od vět oznamovacích: v protikladu k nim nepodléhají pravdivostnímu ověření. Když Nano v O'Neilově hře *The Fountain* praví (prudkým rozkazovacím tónem) „Pij!“, pak imperativ nemůže vyvolat otázku „je to pravda?“, která může však být zcela dobře položena po větách jako „někdo pil“, „někdo bude pít“, „někdo by pil“. (Oznamovací věty, v protikladu k rozkazovacím, lze přeměnit v otázky: „pil někdo?“, „bude někdo pít?“, „pil by někdo?“.)

Tradiční model jazyka, jak ho objasnil jmenovitě Bühler,⁷ se omezoval na tyto tři funkce – emotivní, konativní, a poznávací – a na tři vrcholy tohoto trojúhelníkového modelu, prvou osobu mluvčího, druhou osobu adresáta a na „třetí osobu“, lépe na toho nebo na to, o čem se mluví. Z tohoto triadického modelu lze snadno vyvodit jisté přídatné jazykové funkce. Tak magická, zařikávací funkce je v podstatě jakousi přeměnou nepřítomné nebo neživé „třetí osoby“ v adresáta konativního sdělení: „Ať toto ječné zrno vyschne, tjuj, tfuj, tfuj, tfuj.“ (Litevská čarodějná

⁶ S. Saporta, *The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language*, Style in Language str. 88.

⁷ K. Bühler, *Die Axiomatik der Sprachwissenschaft*, Kant-Studien 38, 1933, str. 19–90; týž, *Sprachtheorie*, Jena 1934.

formule).⁸ „Vodo, řeko královno, úsvite! Pošlete hřích za sivé moře, pošlete na dno mořské, ať jako šedý kámen nikdy nepovstane ze dna mořského, ať se hřích nikdy nevrací tížit lehké srdce služebníka božího, ať se hřích ztratí a potopí.“ (Severoruské zaříkadlo).⁹ „Slunce v Gabaon zastav se, a měsíc v údolí Aialon. I zastavilo se slunce, a stál měsíc...“ (Jozue 10, 12).

Pozorujeme však tři další konstitutivní činitele slovní komunikace a tři odpovídající funkce jazyka.

Jsou sdělení sloužící v prvé řadě k navázání, pokračování a přerušování komunikace, k ujištění, že kanál normálně pracuje (Haló, slyšíte mě?), k připoutání nebo udržení partnerovy pozornosti (Jste tam ještě?; nebo Shakespearovými slovy Ponechte mi sluchu!; a na druhém konci drátu Ehm ehm). Toto zaměření na **KONTAKT**, nebo v Malinowského¹⁰ terminologii **FATICKÁ funkce**, může být vyjeveno ve štedré výměně ritualizovaných formulí, v dokonalých dialozích s jediným účelem prodloužení komunikace. Spisovatelka Dorothy Parkerová zachytila výmluvné příklady: „Tak!“ řekl mladík. „Tak!“ řekla. „Tak jsme,“ řekl. „Jsme,“ řekla, „nebo ne?“ „Možná že jsme byli,“ řekl, „a co! Jsme.“ „Tak!“ řekl, „tak.“ **Úsilí zahájit a udržovat komunikaci** je typické pro mluvčí ptáky: fatická funkce jazyka je tak jedinou funkcí, kterou sdílejí s lidmi. Je to také první verbální funkce, kterou si osvojí děti; mají sklon komunikovat dřív, než jsou schopny vyslat nebo přijmout informativní sdělení.

Moderní logika činí rozdíl mezi dvěma rovinami jazyka, „předmětovým jazykem“, který mluví o předmětech, a „metajazykem“, pojednávajícím o jazyce – podle známého termínu, vytvořeného Alfredem Tarskim.¹¹ Metajazyk však není pouze nezbytným vědeckým nástrojem, užívaným logiky a lingvisty; hraje také důležitou roli v našem každodenním jazyce. Tak jako Molièrův Jourdain užíval prózy, aniž o tom věděl, užíváme metajazyka bez vědomí metajazykového charakteru své činnosti. Kdykoli si mluvčí anebo adresát potřebují ověřit, zda užívají téhož kódu, řeč se soustředí na KÓD a plní METAJAZYKOVOU (tj. vysvětlivkovou – *glossing*) funkci. „Nerozumím vám, co jste tím mínil?“ ptá se adresát; Shakespearovými slovy – „What is't thou say'st?“ A mluvčí, předpokládaje takovou pochybnost, se ujišťuje: „Víte, co mám na mysli?“ Představte si takový

⁸ V. J. Mansikka, *Litauische Zaubersprüche*, Folklore Fellows Communications č. 87, 1929, str. 69.

⁹ P. N. Rybnikov, *Pesni* 3, Moskva 1910, str. 217n.

¹⁰ B. Malinowski, *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, v knize C. K. Ogden a I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, New York and London 1953 (9. vyd.), str. 296–336.

¹¹ A. Tarski, *Pojecie prawdy w jazykach nauk dedukcyjnych*, Warszawa 1933; týž, *Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen*, *Studia Philosophica* 1, 1936.

dráždivý dialog: „Ten beán vybuch.“ „Ale co je to *vybuch*?“ „*Vybuch* znamená, že *prolít*.“ „*Prolít*?“ „*Prolítnout* je *neudělat zkoušku*.“ „A co je to *beán*?“ trvá na svém tazatel, v oblasti studentského slovníku nevinná duše. „*Beán* je (nebo znamená) *student nižšího ročníku*.“ Všechny tyto věty, vyjadřující totožnost, sdělují informaci výlučně o lexikálním kódu příslušného jazyka; jejich funkce je přísně metajazyková. Každý proces jazykového učení, zvláště dětské osvojování mateřštiny, široce využívá takových metajazykových operací; a afázie může být často vymezena jako ztráta schopnosti k operacím téhož druhu.

Uvedli jsme všech šest činitelů slovní komunikace s výjimkou sdělení samého. **Zaměření (*Einstellung*) na sdělení jako takové**, koncentrace na sdělení pro ně samo, je **POETICKÁ (*poetic*)¹² funkce jazyka**. Tuto funkci nelze účinně studovat v izolaci od obecných problémů jazyka, a na druhé straně systematické poznání jazyka vyžaduje důkladnou pozornost k jeho poetické funkci. Každý pokus omezit sféru básnické funkce na poezii nebo ohraničit poezii básnickou funkcí by byl klamným zjednodušením.

Poetická funkce není jedinou funkcí slovesného umění, ale pouze jeho dominantní, determinující funkcí; v ostatní jazykové činnosti pak působí jako podřízená, přídatná složka. Tato funkce posiluje hmatatelnost znaků a tak prohlubuje základní dichotomii znaků a objektů. Proto lingvisté zabývající se poetickou funkcí nemohou se omezit na oblast poezie.

„Proč vždycky říkáte *Jana a Magdaléna*, a nikdy *Magdaléna a Jana*? Máte radši Janu než druhé dvojče?“ „Ale vůbec ne, jen to plynněji zní.“ V řadě dvou souřadných jmen, pokud nezasahují záležitosti hierarchie, mluvčímu podvědomě vyhovuje – jako správné uspořádání tvaru výpovědi – postavení kratšího jména dopředu.

Jedna dívka obvykle říkála „darebák Darek“. „Proč *darebák*?“ „Protože ho nemám ráda.“ „A proč ne *protiva*, *rošťák*, *lump* nebo *pacholek*?“ „Nevím proč, ale *darebák* mu sedí nejlíp.“ Aniž si to uvědomovala, držela se básnického prostředku, **paronomázie**.

Jadrně konstruované politické heslo *I like Ike* /aj lajk ajk/ se skládá ze tří jednoslabičných slov a zahrnuje tři dvojhlásky, z nichž každá je symetricky následována jedním konsonantem /.l.k.k/. Sestava těchto tří slov vytváří variaci: žádná souhláska v prvním slově, dvě obklopují dvojhlásku ve druhém, jedna koncová souhláska ve třetím. Podobné dominantní jádro /aj/ postřehl Hymes v některých sonetech Keatsových.¹³ Obě kóla tříslabičné formule *I like / Ike* se rýmují, přičemž druhý člen rýmového páru je plně obsažen v prvním (rýmové echo), /lajk/ – /ajk/,

¹² Pro stylistickou diferenciaci užíváme občas také synonyma *básnická funkce*. (Pozn. vyd.)

¹³ D. Hymes, *Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets*, *Style in Language*, str. 123–126.

paronomastický obraz citu naprosto objímajícího svůj předmět. Obě kóla navzájem aliterují, a první aliterující slovo je obsaženo v druhém /aj/ – /ajk/, paronomastický obraz milujícího subjektu objatého milovaným předmětem. Sekundární básnická funkce tohoto volebního sloganu posiluje jeho působivost.

Jak jsme řekli, jazykovědný výzkum básnické funkce musí překračovat hranice poezie, a na druhé straně jazykovědné zkoumání básnictví se nesmí omezovat na básnickou funkci. Při dominanci poetické funkce předpokládá osobitost rozličných básnických druhů různě odstupňované účastenství ostatních jazykových funkcí. Epika, soustředěná k třetí osobě, do značné míry zahrnuje referenční funkci jazyka; lyrika, orientovaná na osobu prvou, je intimně spojena s funkcí emotivní; básnictví druhé osoby je prosyceno konativní funkcí, a je buď prosebné, nebo exhortativní, podle toho, zda prvá osoba je podřízena druhé nebo naopak.

Když je nyní náš zběžný popis šesti základních funkcí slovní komunikace víceméně úplný, můžeme schéma fundamentálních činitelů doplnit odpovídajícím schématem funkcí:

| | | |
|----------|--------------|-----------|
| | POZNÁVACÍ | |
| EMOTIVNÍ | POETICKÁ | KONATIVNÍ |
| | FATICKÁ | |
| | METAJAZYKOVÁ | |

Jaké je empirické jazykové kritérium básnické funkce? A zvláště, jaký je nezbytný příznak, inherentní každému básnickému dílu? Pro odpověď na tuto otázku musíme připomenout dva základní postupy uspořádání, užívané při jazykové činnosti, výběr a kombinaci. Je-li tématem sdělení „dítě“, mluvčí vybírá jedno z daných víceméně podobných jmen jako dítě, děcko, chlapec, jež jsou všechna v jistém ohledu ekvivalentní; vypovídá pak o svém předmětu, může vybrat jedno ze sémanticky příbuzných sloves – spí, dřímá, klímá, dává si dvacet. Obě vybraná pojmenování se kombinují v proudě řeči. Výběr se uskutečňuje na základě ekvivalence, podobnosti a rozdílnosti, synonymity a antonymity; kombinace, výstavba řady, je založena na souměznosti (*contiguity*). Poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace. Ekvivalence je povýšena na konstitutivní prostředek řady následných členů (*sequence*). V poezii vystupuje jedna slabika jako ekvivalentní s kteroukoli jinou slabikou řady; slovní přízvuk je pokládán za ekvivalentní jinému slovnímu přízvuku, a stejně se navzájem rovnají slabiky nepřízvučné; prozodicky dlouhá slabika je srovnatelná s dlouhou, krátká s krátkou; mezislovní předěly jsou navzájem

rovnocenné, a stejně pozice, kde předěly nejsou přítomny; totéž platí o předělech syntaktických. Slabiky se mění v jednotky míry, a stejně móry nebo přízvuky.

Lze namítnout, že i metajazyk vytváří řady ekvivalentních jednotek, když totiž kombinuje synonymické výrazy do výroku o rovnosti: $A = A$ (*Klisna je samice od koně*). Básnictví a metajazyk jsou však navzájem v diametrální opozici: v metajazyku je řady využito k vytvoření rovnosti, v básnictví je rovnosti využito k vybudování řady.

V poezii a do jisté míry i v latentních projevech básnické funkce se stávají řady, oddělené mezislovními předěly, srovnatelnými, ať jsou po-
ciťovány jako izochronní, nebo jako odstupňované. *Jana a Magdaléna* nám ukázaly básnickou zásadu slabičného narůstání, princip, jenž ve veršových klauzulích srbské lidové epiky byl povznesen na závazný zákon.¹⁴ Symetrie tří dvouslabičných sloves s identickou počáteční souhláskou a koncovou samohláskou dodala skvělosti Caesarově lakonické zprávě o vítězství: „*Veni, vidi, vici.*“

Kvantitativní měření (measure) řad je prostředek, jehož se mimo dosah poetické funkce v jazyce neužívá. Jenom v poezii s jejím pravidelným opakováním ekvivalentních jednotek je čas řečového proudu vnímán stejně jako – abych uvedl jinou semiotickou strukturu – čas hudební. Gerard Manley Hopkins, vynikající badatel v oblasti básnického jazyka, definoval verš jako „řeč plně nebo částečně opakující touž zvukovou figuru“.¹⁵ Na následující Hopkinsovu otázku „Je však všechen verš poezií?“ lze definitivně odpovědět, jakmile básnická funkce přestane být svévolně omezována na básnictví. Hopkinsem citované mnemotechnické řádky, jako *Thirty days hath September*, novodobé reklamní rýmovačky, středověké veršované zákoníky, připomenuté Lotzem,¹⁶ nebo konečně sanskrtská veršovaná vědecká pojednání, jež jsou v indické tradici přísně rozlišována od pravé poezie (*kāvya*) – všechny tyto metrické texty užívají básnické funkce, aniž by jí ovšem připisovaly vedoucí, určující roli, jakou má v poezii. Tak verš skutečně překračuje hranice poezie, ale současně vždy implikuje básnickou funkci. Pravděpodobně žádná lidská kultura nepomíjí veršování, existuje však mnoho kulturních útvarů bez „užitkového“ verše; a také v těch kulturách, jež vládou jak čistým, tak užitkovým veršem, jeví se druhý typ jako sekundární, nepochybně odvozená záležitost. Přízpusobení básnických prostředků nějakým cizorodým účelům nemůže skrýt jejich původní podstatu, právě tak jako elementy emotivního jazyka, když je jich užito v poezii, dále zachovávají své emotivní zabarvení. Obstruující poslanec, filibuster, mů-

¹⁴ T. Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama*, Zagreb 1907, § 81–83.

¹⁵ G. M. Hopkins, *The Journals and Papers*, London 1959, str. 289.

¹⁶ J. Lotz, *Metric Typology*, Style in Language, str. 137.

že z tribuny parlamentu recitovat *Hiawathu*, protože je to dlouhá báseň, básnickost však zůstává primárním záměrem samého textu. Existence veršovaných, hudebních a obrazových reklam neodděluje otázku veršové, hudební nebo malířské formy od studia básnictví, hudby nebo výtvarného umění.

Souhrnně řečeno, rozbor verše je plně v kompetenci **poetiky**, a tu lze definovat jako onu součást jazykovědy, jež se **zabývá poetickou funkcí** v jejím vztahu k ostatním funkcím jazyka. Poetika v širším slova smyslu se zabývá básnickou funkcí nejen v poezii, ale i vně poezie, kde zase nějaká funkce jiná je nadřazena jí.

Návratná „zvuková figura“, v níž Hopkins viděl konstitutivní princip verše, může být dále specifikována. Taková figura vždy využívá přinejmenším jednoho (nebo více než jednoho) **binárního kontrastu** relativně vysoké a relativně nízké význačnosti (*prominence*), vytvářeného jednotlivými úseky v řadě fonémů.

V rámci slabiky význačnější, nukleární, slabikotvorná část vytvářející vrchol slabiky stojí v protikladu proti méně význačným, okrajovým, neslabičným fonémům. Každá slabika obsahuje jeden slabičný foném; interval mezi dvěma následujícími slabičnými fonémy je v některých jazycích vždy a v jiných v převážné míře vyplněn okrajovými, neslabičnými fonémy. V takzvané sylabické versifikaci počet slabičných fonémů v metricky ohraničeném řetězu (časové sekvenci) je konstantní, zatímco přítomnost neslabičného fonému nebo skupiny takových fonémů mezi dvěma fonémy slabičnými v metrickém řetězu je konstantní jen v jazycích, kde výskyt neslabičných fonémů mezi slabičnými je nezbytný, a tedy v těch veršových systémech, kde je zakázán hiát. Jiný projev tendence k jednotnému slabičnému modelu je vyloučení zavřených slabik na konci verše, jak to pozorujeme např. v srbských epických zpěvech. Italský sylabický verš vykazuje tendenci brát řadu samohlásek neoddělených souhláskovými fonémy jako jedinou metrickou slabiku.¹⁷

V některých versifikačních vzorcích (*patterns of versification*) je slabika jedinou konstantní jednotkou veršové míry a gramatický předěl je jedinou demarkační čarou mezi měřenými řadami, zatímco v jiných systémech jsou slabiky naopak rozlišeny na význačnější a méně význačné, a/nebo jsou z hlediska metrické funkce rozlišovány dvě roviny gramatických předělů – předěly mezislovní a syntaktické pauzy.

S výjimkou těch odrůd tzv. volného verše, jež jsou založeny výlučně na navzájem spjatých intonacích a pauzách, užívá každé metrum, přinejmenším v určitých veršových úsecích, slabiky jako jednotky míry. Tak v čistě akcentovém verši (*sprung rhythm*, „skákavý rytmus“ v Hopkin-

¹⁷ A. Levi, *Della versificazione italiana*, Archivum Romanicum 14, 1930, odd. 8–9.

sově terminologii) počet slabik v nedůrazné části taktu („*slack*“, slabé, podle Hopkinse)¹⁸ se může měnit, ale část důrazná (iktus) trvale obsahuje slabiku jedinou.

V každém akcentovém verši se protiklad vyšší a nižší význačnosti uskutečňuje jako kontrast slabik přízvučných a nepřízvučných. Většina akcentových systémů pracuje primárně s protikladem slabik se slovním přízvukem a bez něho, ale některé druhy akcentového verše užívají syntaktických, větných přízvuků, těch, jež Wimsatt a Beardsley¹⁹ uvádějí jako „hlavní přízvuky v hlavních slovech“ a jež jsou v opozici jako význačnější proti slabikám bez tohoto hlavního, syntaktického důrazu.

V kvantitativním („časoměrném“) verši jsou jako více a méně význačné postaveny do opozice slabiky dlouhé a krátké. Nositeli tohoto kontrastu jsou obvykle slabičná jádra, fonologicky dlouhá nebo krátká. Ale v metrických systémech, jako je starořecký a arabský, které „poziční“ délku pokládají za ekvivalentní délce „přirozené“, hrají minimální slabiky, složené ze souhláskového fonému a jednomórové (krátké) samohlásky, úlohu jednoduššího a méně význačného elementu, a jako takové jsou postaveny do opozice proti slabikám, jež mají navíc druhou móru (obsahují dlouhou samohlásku) nebo koncovou souhlásku, a jsou tedy složitější a význačnější.

Zůstává otevřená otázka, zda vedle akcentového a časoměrného verše existuje „tonemický“ versifikační typ v jazycích, kde k rozlišování slovních významů se užívá slabičných intonací.²⁰ V klasické čínské poezii²¹ slabiky s modulacemi (čínsky *tsé*, „šikmé tóny“) jsou v opozici proti slabikám nemodulovaným (*p'ing*, „rovné tóny“), ale v základech této opozice pravděpodobně leží časoměrný princip, jak to předpokládal už Polivanov²² a bystře interpretoval Wang Li;²³ v čínské metrické tradici jsou „rovné“ tóny v opozici proti tónům „šikmým“ jako dlouhé intonační slabičné vrcholy proti vrcholům krátkým, takže verš je založen na opozici délky a krátkosti.

¹⁸ G. M. Hopkins, *The Poems*, 4. vyd., London 1967, str. 45.

¹⁹ W. K. Wimsatt a M. C. Beardsley, *The Concept of Meter: an Exercise in Abstraction*, zkráceně v cit. sb. *Style in Language*, v plném znění Publications of the Modern Language Association of America 74, 1959, str. 592.

²⁰ R. Jakobson, *Základy českého verše*, Praha 1926, v této knize str. 157.

²¹ J. L. Bishop, *Prosodic Elements in T'ang Poetry*, Indiana University Conference on Oriental-Western Literary Relations, Chapel Hill 1955, str. 49–63.

²² E. D. Polivanov, *O metričeskom karaktere kitajskogo stichosloženija*, Izbrannyye raboty: staťji po obščemu jazykoznaniju, Moskva 1968, str. 310–313.

²³ Wang Li, *Ha-yü shih-lü-hsüeh* (= Čínská versifikace), Šanghaj 1958. Srov. nyní též R. Jakobson, *The Modular Design of Chinese Regulated Verse*, Échanges et Communications – Mélanges offerts a Claude Lévi-Strauss, The Hague–Paris 1970, str. 597–605 a SW 5.

Afrikanista Joseph Greenberg²⁴ mě upozornil na jinou variantu tónemické versifikace – na verš hádanek v jazyce Efík, založený na příznaku tónové výšky. V ukázce citované Simmonsem²⁵ úkol a řešení hádanky tvoří dva osmislabičné verše se stejným rozložením vysokých (v) a nízkých (n) slabičných fonémů; nadto v každém půlverši poslední tři slabiky ze čtyř vytvářejí totožný tonemický vzorec: *nvvn/vvvn//nvvn//vvvn//*. Zdá-li se být čínská versifikace zvláštní odrůdou časoměrného verše, pak verš efických hádanek je spojen – na podkladě opozice dvou stupňů význačnosti (síla nebo výška) slabičného tónu – s běžným veršem akcentovým.

Versifikační systém může být tedy založen na opozici vrcholové a okrajové části slabiky (sylobický verš), na relativní úrovni vrcholů (akcentový verš), nebo na relativní délce slabičných vrcholů nebo slabik vcelku (kvantitativní verš).

V literárních příručkách se někdy setkáváme s pověrečnou kontrapozicí sylabismu, prý pouhého mechanického počítání slabik, s živým tepem akcentového verše. Když však srovnáme dvoudobá metra²⁶ přísně sylobické a zároveň akcentové versifikace (tj. verše sylobotónického), pozorujeme dva stejnorodé vlnovité sledy vrcholů a nížin. Ta z těchto dvou vlnovek, jež představuje slabiky, nese na hřebeni nukleární slabičné fonémy a v dolících obvykle fonémy marginální. Přízvuková křivka navrstvená (*superimposed*) na křivku slabik zpravidla ve svých vrcholech a dolících střídá slabiky přízvukové a nepřízvukové.

Pro srovnání s anglickým veršem, který byl na této konferenci obšírně analyzován, upozorňuji na podobné ruské dvoudobé veršové formy, jež byly v posledních padesáti letech podrobeny vyčerpávajícím výzkumům.²⁷ Strukturu verše lze velmi přesně popsat a interpretovat v termínech pravděpodobností přechodu. Vedle závazného mezislovního předělu mezi verši, který je invariantou všech ruských meter, pozorujeme v klasickém systému ruského slabičného akcentového verše (sylobotónického po-

²⁴ Viz J. Greenberg, *Survey of African Prosodic Systems in Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*, New York 1960, str. 927–978. Prozodické a rýmové korespondence mezi otázkou a odpovědí v rozmanitých druzích afrických hádanek nebo mezi složkami přirovnání v analogických formách přísloví musí být – čím podrobněji je zkoumáme, tím je to zřetelnější – pečlivě odlišovány od otázek veršového uspořádání. Viz též K. L. Pike, *Tone Puns in Misteco*, *International Journal of American Linguistics* 11, 1945 a 12, 1946.

²⁵ D. C. Simmons, *Specimens of Efik Folklore*, *Folk-lore* 46, 1955, str. 228. Viz též týž, *Cultural Functions of the Efik Tone-Riddle*, *Journal of American Folklore* 71, 1958 a *Erotic Ibibio Tone-Riddles*, *Man* 56, 1956.

²⁶ Dvoudobá metra, tj. řady s členěním po dvou slabikách, trochej a jamb. (Pozn. vyd.)

²⁷ Viz zejména K. Taranovski, *Ruski dvodelni ritmovi*, Bělehrad 1955. Srov. J. Bailey, *Some Recent Developments in the Study of Russian Versification*, *Language and Style* 5, 1972, str. 155–191.

dle domácí terminologie) následující konstanty: 1. stálý počet slabik ve verši od počátku po poslední iktus; 2. závazná přítomnost slovního přízvuku na posledním iktu; 3. závazná nepřítomnost slovního přízvuku na slabice neiktové, jestliže na iktus připadá nepřívukná slabika téže slovní jednotky (takže slovní přízvuk může padnout na neiktovou slabiku jen v případě, že je to přízvuk jednoslabičné slovní jednotky).

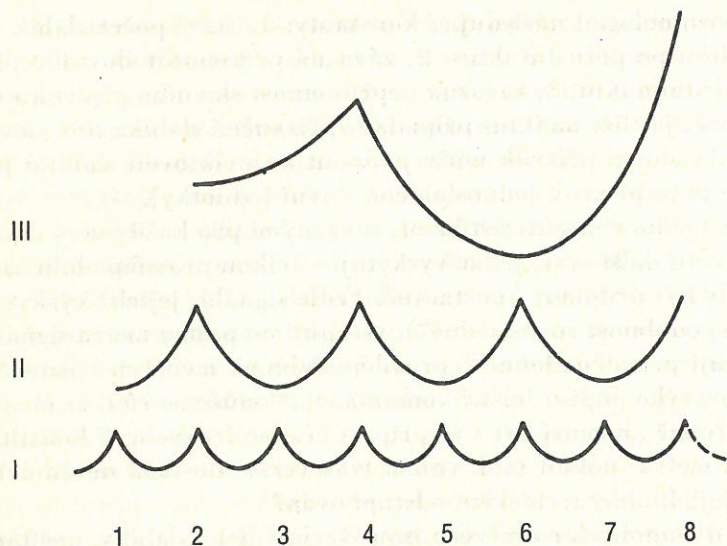
Souběžně s těmito charakteristikami, závaznými pro každý verš daného metra, existují další rysy, jež se vyskytují s velkou pravděpodobností, aniž by musely být přítomny konstantně. Vedle signálů, jejichž výskyt je jistý („pravděpodobnost rovna jedné“), vstupují do pojmu metra signály, jež se vyskytují pravděpodobně („pravděpodobnost menší než jedna“). Ujijeme-li Cherryho popisu lidské komunikace,²⁸ můžeme říci, že čtenář poezie samozřejmě „nemusí být s to připsat číselné frekvence“ konstitutivním rysům metra, pokud však vnímá tvar verše, dostává nevědomky představu o jejich „hierarchickém odstupňování“.

V ruských dvoudobých rozměrech jsou všechny liché slabiky, počítáno nazpět od posledního iktu²⁹ – stručně, všechny slabiky neiktové – obvykle vyplněny slabikou nepřívuknou, vyjímaje jakési velmi nízké procento přízvukných monosylab. Všechny sudé slabiky, zas počítáno od posledního iktu, dávají značnou přednost slabikám se slovním přízvukem, ale pravděpodobnosti výskytu přízvuků jsou na jednotlivých iktech verše rozloženy nestejně. Čím vyšší je relativní četnost slovních přízvuků na daném iktu, tím nižší se ukazuje tato četnost na iktu předchozím. Poněvadž je poslední iktus přízvukován konstantně, vykazuje iktus předposlední nejnížší procento slovních přízvuků; v dalším předchozím iktu je zase jejich počet vyšší, aniž by dosahoval maxima, demonstrovaného iktem posledním; na dalším iktu směrem k počátku verše počet přízvuků znovu klesá, aniž by bylo dosaženo minima z iktu předposledního. A tak lze postupovat dále. Tak rozložení slovních přízvuků na iktech v rámci verše, diferenciací silných a slabých iktů, vytváří *regresivní vlnovitou křivku*, jež je nadstavbou nad vlnivou alternací iktů a slabik neiktových. Mimochodem, vzniká zajímavá otázka vztahu mezi silnými iktu a větnými důrazy.

Ruská dvojslabičná metra jeví rozvrstvené uspořádání tří vlnovitých křivek: I/ alternace slabičných jader a okrajů; II/ rozdělení slabičných jader na alternující jádra iktová a neiktová; III/ alternace silných a slabých iktů. Např. ruský mužský čtyřstopý jamb devatenáctého a dvacátého století lze znázornit následujícím obrazcem:

²⁸ C. Cherry, *On Human Communication*, New York 1957.

²⁹ Jako prvá se tu počítá slabika těsně před posledním iktem; poslední iktus sám je v tomto počítání pozic „nulovou“. (Pozn. vyd.)



Podobné trojdílné schéma se objevuje v odpovídajících formách verše anglického.

V Shelleyho jambickém verši *Laugh with an inextinguishable laughter* jsou tři ikty z pěti zbaveny slovního přízvuku. Sedm z šestnácti iktů nemá přízvuk v následujícím čtyřverší z Pasternakovy *Země* (čtyřstopý jamb):

*I úlica za panibráta
S okónnicej podslepovátaj,
I béloj nóči i zakátu
Ne razminúťsja u rekí.*

Poněvadž převážná většina iktů souhlasí se slovními přízvuky, je posluchač nebo čtenář ruských veršů připraven, že se – s velkou pravděpodobností – setká se slovním přízvukem na každé sudé slabice jambického verše; ale na samém počátku Pasternakova čtyřverší čtvrtá a hned v následující stopě i šestá slabika, a to jak v prvním, tak ve druhém verši, mu poskytnou *zklamané očekávání*. Stupeň takového zklamání je vyšší, když přízvuk chybí na silném iktu, a vystupuje mimořádně do popředí, když nepřívzvučnou slabiku nesou dva ikty za sebou. Nepřívzvučnost dvou sousedních iktů je méně pravděpodobná a více překvapující, když objímá celý půlverš, jako je tomu v následujícím verši téže básně: *Čtoby za gorodskóju grán'ju* [štəbyzəgərackóju grán'ju]. Intenzita očekávání závisí na traktování daného iktu v básni a obecně v celé příslušné metrické tradici. V předposledním iktu může nepřívzvučnost převážit nad přízvukovou realizací. Tak v této básni jen 17 veršů z 41 má slovní přízvuk na

šesté slabice. Ale i v takovém případě setrvačnost přízvukných sudých slabik, střídajících se s nepřívzvučnými slabikami lichými, vyvolává jisté očekávání přízvuku také na šesté slabice čtyřstopého jambu.

Zcela přirozeně to byl Edgar Allan Poe, básník a teoretik uchvacující prozíravosti, kdo z hlediska metriky i psychologie vyzdvihoval lidský mysl pro požitek z neočekávaného, jež vyrůstá z očekávanosti; oba tyto protikladné členy jsou navzájem neodmyslitelné, „jako zlo nemůže existovat bez dobra“.³⁰ Také bychom tu snadno mohli uplatnit formuli Roberta Frosta: „Figura je táž jak pro lásku“.³¹

Takzvaná přesunutí slovního přízvuku vícslabičných slov z polohy rytmicky důrazné na nedůraznou („převrácená stopa“), jež jsou neznámá běžným formám ruského verše, se objevují zcela obvykle v anglické poezii po metrické a/nebo syntaktické pauze. Pozoruhodným příkladem je rytmická variace téhož adjektiva v Miltonově *Infinite wrath and infinite despair*. Ve verši *Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee* se přízvuková slabika jednoho a téhož slova dvakrát objevuje mimo iktus, poprvé na začátku verše a podruhé na počátku samostatného větného úseku. Tato licence, analyzovaná Jespersenem³² a běžná v mnoha jazycích, je plně vysvětlitelná mimořádnou důležitostí vztahu mezi slabikou neiktovou a bezprostředně předcházejícím iktem. Když takové bezprostředně předcházení je narušeno vsunutou pauzou, stává se neiktová slabika něčím na způsob *syllaby anceps*.³³

Vedle pravidel určujících závazné rysy verše náleží do oblasti metra i pravidla, jež řídí jeho vlastnosti fakultativní (*optional*). Míváme sklon označovat jevy jako nepřívzvučnost v iktu a přízvuky v poloze neiktové jako odchylky, ale je nutno si uvědomit, že jsou to dovolená kolísání, variace v rámci hranic zákona. Jak se říká v britském parlamentě, není to opozice proti Jeho Veličenstvu metru, nýbrž opozice Jeho Veličenstva. Pokud jde o jistá porušení metrických zákonů, vzpomínám si při jejich rozboru na Osipa Brika, snad nejbystřejšího z ruských formalistů, který říkával, že političtí konspirátoři jsou souzeni a popravováni jen za nezdařilé pokusy o násilný převrat, neboť v případě úspěchu právě oni přebírají úlohu soudců a vykonavatelů trestu. Když se poruchy metra uchytí, stávají se samy metrickými pravidly.

³⁰ E. A. Poe, *Marginalia*, The Works 3, New York 1855, str. 492.

³¹ R. Frost, báseň *The Figure a Poem Makes*, Collected Poems, New York 1939.

³² O. Jespersen, *Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique germanique*, Psychologie du langage, Paris 1933; též, *Notes on Metre*, Linguistica, London 1933.

³³ Podobná licence se stala součástí normy i v sylabotónickém verši českém: *Přízraky jakés plynou v jejím šeru, / mršiny cti, odpadky charakteru.* (Dyk) (Pozn. vyd.)

Vzdáleno od abstraktního, teoretického schématu, metrum – nebo, explicitněji řečeno, veršový vzorec (*verse design*) – je základem struktury každého jednotlivého verše – nebo realizace verše (*verse instance* v logické terminologii). Vzorec a realizace jsou korelativní pojmy. Veršový vzorec určuje invariantní rysy realizací a vymezuje hranice variací. Srbský venkovský přednášec epické poezie si pamatuje, předvádí a do značné míry improvizuje tisíce a někdy desetitisíce veršů, přičemž jejich metrum živě působí v jeho vědomí. Je neschopen abstrahovat jeho pravidla, avšak i nejslabší jejich porušení zaznamená a odmítne. Každý verš srbské epiky obsahuje přesně deset slabik a na konci má syntaktickou pauzu. Dále je tu závazný mezislovní předěl před pátou slabikou a závazná nepřítomnost tohoto předělu před slabikou čtvrtou a desátou. Nadto má ten verš výrazné charakteristické rysy, týkající se slabičných délek a přízvuků.³⁴

Tato srbská epická cézura, zároveň s mnohými podobnými příklady ze srovnávací metriky, je výmluvným varováním proti chybné identifikaci cézury se syntaktickou pauzou. Závazný mezislovní předěl nemusí být kombinován s pauzou a dokonce nemusí vždy být přímo sluchově vnímatelný. Rozbor gramofonových záznamů srbské epiky dokazuje, že nejsou žádné závazné slyšitelné příznaky cézury; a přece lidový pěvec ihned zamítá každý pokus likvidovat mezislovní předěl před pátou slabikou, i když je tato likvidace důsledkem pouhé bezvýznamné změny v pořádku slov. Gramatický fakt příslušnosti čtvrté a páté slabiky verše k různým slovním jednotkám je dostatečný k uznání cézury. Veršový vzorec tedy daleko překračuje otázky pouhého zvukového útvaru; je to mnohem širší jazykový jev, což vylučuje izolující fonetický přístup.

Pravím „jazykový jev“, ačkoli Chatman říká, že „metrum jako systém existuje mimo jazyk“.³⁵ Pravda, metrum se objevuje také v jiných uměních, operujících časovými sekvencemi. Je mnoho lingvistických problémů – například syntax – podobně překračujících hranice jazyka a pro různé semiotické systémy společných. Lze hovořit i o gramatice dopravních signálů. Existuje signálový kód, kde žluté světlo, je-li kombinováno se zeleným, označuje blízké uzavření volného průjezdu, a je-li kombinováno s červeným, ohlašuje blížící se „volno“; takový žlutý signál nabízí těsnou analogii se slovesným dokonavým videm. Básnické metrum má však tolik vnitřně jazykových charakteristických vlastností, že je nejvhodnější popisovat je z čistě lingvistického hlediska.

³⁴ R. Jakobson, *Slavic Epic Verse: Studies in Comparative Metrics*, Oxford Slavonic Papers 3, 1952, str. 21–66 a SW4; srov. též *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen*, Archives néerlandaise de phonétique expérimentale 7–9, 1933, str. 44–53 a SW4.

³⁵ S. Chatman, *Comparing Metrical Styles*, *Style in Language* str. 158.

Připojme, že žádná jazyková vlastnost veršového vzorce nemá být opominuta. Tak např. by bylo zásadní chybou zamítat konstitutivní hodnotu intonace v anglických metrech. Nemluvě ani o její základní roli v metrech takového mistra anglického volného verše, jako je Whitman, nelze zanedbat ani metrický význam intonačních předělů, ať již kadence nebo antikadence,³⁶ v básních jako Popeova *The Rape of the Lock*, kde je záměrně vyloučen přesah. Ale ani mocné nahromadění přesahů nikdy neskryje jejich odchylnou, variační povahu; enjambements se vždy odrážejí od normální souběžnosti syntaktických pauz a příslušných intonací s předěly metrickými. Intonační zaměření básně zůstává v platnosti, ať je recitátorův způsob čtení jakýkoli. Intonační obrys vlastní básni, básníkovi, básnické škole je jedním z nejpozoruhodnějších témat, uvedených ruskými formalisty.³⁷

Veršový vzorec je vtělen do veršových realizací. Svobodná variabilita těchto realizací se obvykle označuje poněkud mnohoznačným termínem „rytmus“. Variace veršových realizací v rámci básně je nutno přísně odlišovat od různých realizací deklamačních (*delivery instances*). Záměr „popsat verš, jak je skutečně vyslovován“, má menší užitek pro synchronní a historickou analýzu poezie než pro studium recitace v minulosti a dnes. A zatím věc je prostá a jasná: „Je mnoho recitačních realizací těžé básně, mnoha způsoby navzájem odlišných. Recitace je akt, ale sama báseň, pokud jest nějaká báseň, musí být svého druhu trvalý objekt.“ Toto moudré memento Wimsatta a Beardsleyho³⁸ nesporně náleží k základům moderní metriky.

V Shakespearových verších obvykle padá druhá, přízvučná slabika slova *absurd* na iktus, ale jednou v třetím jednání *Hamleta* přichází na lehkou dobu: *No, let the candied tongue lick absurd pomp*. Recitátor může vyslovit toto slovo s přízvukem na prvé slabice, nebo zachovat koncový přízvuk podle běžného přízvukování. Může také podřídít slovní přízvuk adjektiva silnému syntaktickému důrazu následujícího řídicího slova, jak předpokládá Hill³⁹ (... *lick absurd pomp*) nebo Hopkinsova koncepce anglických antispastů: *regrét never*.⁴⁰ Konečně je možnost emfatických modifikací, buď v podobě „kolísavé akcentuace“ (*schwebende Betonung*), zasahující obě slabiky, nebo v podobě exklamačního posílení

³⁶ S. Karcevskij, *Sur la phonologie de la phrase*, Travaux du Cercle Linguistique de Prague 4, 1931, str. 188–223.

³⁷ B. Ejchenbaum, *Melodika ruského liričeského sticha* (1922), přetištěno in *O poezii*, Leningrad 1969, str. 327–511; V. Žirmunskij, *Voprosy teorii literatury*, Leningrad 1928.

³⁸ Wimsatt a Beardsley, c. d. str. 587.

³⁹ A. A. Hill v recenzi, *Language* 29, 1953, str. 549–561.

⁴⁰ Hopkins, *The Journals...*, str. 276.

první slabiky: *àb-súrd*. Ať však volí recitátor jakékoli řešení, posun slovního přízvuku z polohy iktové na neiktovou (aniž předchází pauza) vždy upoutává pozornost a moment zklamaného očekávání zůstává stále živý. Ať položí recitátor přízvuk kamkoli, diskrepance mezi anglickým slovním přízvukem na druhé slabice slova *absurd* a iktem, spojeným se slabikou prvou, zůstává jako konstitutivní rys dané realizace verše. Napětí mezi iktem a obvyklým slovním přízvukem je vlastní tomuto verši nezávisle na tom, jak je řeší různí herci a čtenáři. Jak si všiml Gerard Manley Hopkins v předmluvě ke svým básním, „dva rytmy jaksi probíhají zároveň“.⁴¹ Jeho popis takového kontrapunktického průběhu lze interpretovat takto: uplatnění principu ekvivalence na řadu slov, nebo jinými slovy „namontování“ (*mounting*) metrické formy na běžnou formu řeči, nezbytně vyvolává v každém, komu je dobře znám daný jazyk a verš, pocit dvojitého, dvojnásobného útvaru. Jak divergence, tak konvergence obou forem, jak splněné, tak zklamané očekávání podporují tento pocit.

Jak je daná veršová realizace uskutečněna v dané realizaci recitační, to závisí na recitačním vzorci (*delivery design*) přednášечově; může být zaměřen k skandovacímu stylu nebo k prozaické prozódii nebo svobodně oscilovat mezi oběma těmito póly. Musíme být na stráži proti zjednodušujícímu binarismu, který redukuje dva páry na jednu jedinou opozici, buď tak, že potlačuje základní rozlišení mezi veršovým vzorcem a veršovou realizací (právě tak jako mezi recitačním vzorcem a recitační realizací), nebo tak, že chybně identifikuje recitační vzorec a recitační realizaci s vzorcem a realizací veršovou.

„But tell me, child, your choice; what shall I buy
You?“ – „Father, what you buy me I like best.“

Tyto dva verše z Hopkinsova *The Handsome Heart* obsahují silný přesah, který klade veršový předěl před závěrečné jednoslabičné slovo na konci větňého úseku, věty i promluvy jednoho mluvčího. Recitace těchto pětistopých jambů může být přísně metrická, se zřetelnou pauzou mezi *buy* a *you* a s potlačenou pauzou po zájmenu. Nebo naopak může být nahrazena pojetím zaměřeným k próze, bez rozdělení slov *buy you* a s výraznou intonací pauzy na konci otázky. Avšak žádný z těchto způsobů recitace nemůže skrýt záměrnou roztržku metrického a syntaktického členění. Veršový útvar básně zůstává zcela nezávislý na různých recitacích; tím nechci anulovat přitažlivou problematiku *Autorenleser* a *Selbstleser*, nadhozenou Sieversem.⁴²

⁴¹ Hopkins, *Poems*, str. 46.

⁴² E. Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse*, Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft – Festschrift für W. Streitberg, Heidelberg 1924.

Není pochyb, verš je především opakující se zvukový útvar. Především, ne však výlučně. Každý pokus omezit takové básnické konvence jako metrum, aliterace, rým na úroveň zvuku je spekulací bez empirického oprávnění. Projekce principu ekvivalence do řady má mnohem hlubší a širší dosah. Valéryho názor na poezii jako na „váhání mezi zvukem a významem“⁴³ je mnohem realističtější a vědecktější než kterýkoli před-
sudek fonetického izolacionismu.

Ačkoli rým je ex definitione založen na pravidelném návratu ekvivalentních fonémů nebo jejich skupin, bylo by neoprávněným zjednodušením zkoumat ho pouze z hlediska zvuku. Rým nezbytně má za následek sémantické příbuzenství rýmujících se jednotek („*rhyme-fellows*“, rýmoví souputníci, v Hopkinsově nomenklatuře). Při výzkumu rýmu vždy stojíme před otázkou, zda běží o homeoteleuton⁴⁴, konfrontující podobné odvozovací a/nebo flektivní přípony (*stvořenie – narozenie* atd. v tzv. písni Ostrovské), nebo zda rýmující se slova patří k týmž nebo k různým gramatickým kategoriím. Tak např. Hopkinsův čtyřnásobný rým je srovnáním dvou substantiv, *kind* a *mind*, jež společně kontrastují s adjektivem *blind* a slovesem *find*. Existuje sémantické příbuzenství, druh přirovnání mezi rýmujícími se lexikálními jednotkami, jako je tomu v běžných rýmech *láska / páška, lidu / bídu, hluboký / vysoký, svoboda / národa*? Mají rýmové členy totožnou syntaktickou funkci? Rozdíl mezi morfoloogickým typem a syntaktickým užitím může být odhalen právě v rýmu. Tak v Poeových verších „*While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping, as of someone gently rapping*“ rýmující se slova, morfoloogicky shodná, jsou všechna tři syntakticky odlišná. Jsou (zcela nebo částečně) homonymické rýmy zakázány, povoleny nebo favorizovány? Takové plně homonymní rýmy jako *čel / cell* (Hlaváček), *hoře / v ...hoře, za mnou / zamnou, pravý / praví* (Dyk), nebo na druhé straně rýmová echa jako *vkročí / očí, panno / ano, mluvil / uvil, omyl / zlomil, dusnu / usnu*? Analýzy vyžadují též rýmy složené (nebo „lomené“), kde jedna slovní jednotka souzní se slovní skupinou: *zvedne se / profese, ode mne / příjemné, ozvěnám / padne nám, vzdálené / řekne: Ne, vítr-li / umrlí, rozhodne / světlo dne*. (Dyk)⁴⁵

Básník nebo básnická škola se může orientovat na gramatický rým nebo proti němu; rýmy musí být buď gramatické, nebo antigramatické; agramatický rým, lhostejný ke vztahu mezi zvukem a gramatickou strukturou, by jako každý agramatismus náležel do oblasti jazykové patologie.

⁴³ P. Valéry, *The Art of Poetry*, Collected Works 7, New York 1958.

⁴⁴ Figura založená na homonymii, zvukové shodě významově různých slov (pozn. vyd.).

⁴⁵ České příklady vesměs vybral vydavatel, v poslední řadě dokladů podle studie V. Jiráta, *Rýmové umění Viktora Dyka*, O smyslu formy, Praha 1946. (Pozn. vyd.).

Jestliže básník směřuje k vyloučení gramatických rýmů, existují pro něho, jak řekl Hopkins, „dva elementy rýmové krásy, podobnost nebo totožnost zvuku a nepodobnost nebo rozdílnost významu“.⁴⁶ Ať je v rozličných rýmových technikách vztah mezi zvukem a významem jakýkoli, zahrnují tyto techniky nezbytně obě sféry. Po Wimsattově vyjasnění významovosti rýmu⁴⁷ a bystrých moderních slovanských studiích o rýmových strukturách může bádání o poetice těžko setrvávat v názoru, že mohou něco znamenat jen velmi neurčitým způsobem.

Rým je pouze zvláštním, kondenzovaným případem mnohem obecnějšího, lze dokonce říci základního problému poezie, to jest paralelismu. Zde znovu Hopkins ve svých teoretických pracích z r. 1865 skvěle pronikl do nitra básnické struktury:

Umělecká stránka poezie, a snad smíme říci – všechno její umělectví se redukuje na princip paralelismu. Struktura poezie je záležitostí stálého paralelismu, rozkládajícího se od technických tzv. paralelismů hebrejské poezie přes antifony církevní hudby až po složitou stavbu řeckého, italského nebo anglického verše. Paralelismus má však nezbytně dva druhy – za první typ s jasně vyznačenými opozicemi, za druhé typ s plynulými nebo chromatickými přechody. Jen první typ, výrazný paralelismus, se týká struktury verše – v rytmu, tj. opakování určitých slabičných řad, v metru, opakování jistých řad rytmických, v aliteraci, asonanci a rýmu. Síla tohoto opakování musí vyvolat odpovídající opakování nebo paralelismus ve slovech nebo myšlenkách; zhruba řečeno, výraznější paralelismus struktury... vyvolává výraznější paralelismus slov a smyslu... Do výrazného nebo ostrého paralelismu náleží metafora, přirovnání, parabola atd., kde účín vychází z podobnosti věci, a antiteze, kontrast atd., kde vychází z jejich nepodobnosti.⁴⁸

Stručně řečeno, zvuková ekvivalence, promítnutá do následnosti (*sequence*) jako její konstitutivní princip, má nutně za následek ekvivalenci sémantickou; pak na každé jazykové rovině každý člen takové následnosti vyvolává jeden ze dvou korelativních zážitků, Hopkinsem jemně definovaných jako „srovnání z hlediska podobnosti“ a „srovnání z hlediska nepodobnosti“.⁴⁹

Folklor nabízí nejvyhraněnější a nejstereotypnější básnické formy, mimořádně vhodné pro strukturní rozbor (jak to demonstroval Seboek na čeremisském vzorku).⁵⁰ Ústní tradice, které využívají gramatických paralelismů ke spojení následných veršů, např. ugrofinská veršová schémata⁵¹ a ve vysoké míře i ruskou lidovou poezii, lze plodně analyzovat na

⁴⁶ Hopkins, *Journals and Papers*, str. 286.

⁴⁷ W. K. Wimsatt Jr., *On the Relation of Rhyme to Reason, The Verbal Icon*, Lexington 1954, str. 152–166.

⁴⁸ Hopkins, *Journals...* str. 85.

⁴⁹ tamt. str. 106.

⁵⁰ T. A. Seboek, *Decoding a Text: Levels and Aspects in a Cheremis Sonnet*, *Style in Language*, str. 221–235.

⁵¹ R. Austerlitz, *Ob-Ugric Metrics*, *Folklore Fellows Communications* č. 174, 1958; W. Steinitz, *Der Parallelismus in der finisch-karelischen Volksdichtung*, dtto č. 115, 1934.

všech jazykových úrovních – fonologické, morfologické, syntaktické a lexikální: zjišťujeme, které elementy jsou pokládány za ekvivalentní a jak podobnost na jistých rovinách je vyvažována nápadnou rozdílností na rovinách jiných. Takové formy nám umožňují ověřit Ransomův moudrý názor, že „metrico-významový proces je organickým aktem básnictví a vyvolává všechny jeho závažné rysy“.⁵² Tyto vyhraněné tradiční struktury mohou rozptýlit Wimsattovy pochyby o možnosti sestavit gramatiku vzájemného působení metra a významu, právě tak jako gramatiku uspořádání metafor.⁵³ Jakmile je paralelismu přidělena úloha kánonu, přestává být interakce metra a významu i uspořádání tropů „volnou, individuální a nepředpověditelnou složkou poezie“.

Uvedme několik typických veršů z ruských svatebních písní, popisujících příjezd ženichův:

*Dobroj mólodec k séničkam přivoráčival,
Vasílij k téremu pricházival.*

Verše si plně odpovídají po stránce syntaktické a morfologické. Obě přísudková slovesa mají tytéž předpony a přípony a tytéž alternativní samohlásky v kořeni: jsou shodná ve způsobu, času, čísle a rodu; a co navíc, jsou synonymická. Oba podměty, obecné jméno a jméno vlastní, se vztahují k téže osobě a tvoří apoziční spojení. Dvě příslovečná určení místa jsou vyjádřena totožnými předložkovými konstrukcemi a prvé stojí k druhému v synekdochickém poměru.

Tyto verše mohou být předcházeny jinou řádkou podobné gramatické (syntaktické a morfologické) výbavy. *Ne jasěn sokol zá gory zalětyval* nebo *Ne retív kón' kó dvoru priskákival*. Jasný sokol a bujný kůň těchto variant jsou kladeni do metaforického vztahu s dobrým mládcem. To je tradiční slovanský záporný paralelismus – negace metaforického stavu na prospěch stavu faktického. Zápornka *ne* však může být také vypuštěna: *Jasěn sokol zá gory zalětyval* nebo *Retív kón' kó dvoru priskákival*. První z obou příkladů zachovává *metaforický* vztah: dobrý mládec se objevil v sínce tak, jako jasný sokol přiletěl zpoza hor. V druhém případě však se sémantické spojení stává dvojznačným. Nabízí se srovnání mezi objevujícím se ženichem a klusajícím koněm, ale zároveň hrdinovu příchodu do domu skutečně předchází to, že se u dvora zastaví kůň. A tak před uvedením jezdce a nevěstina domu píseň vyvolává soumezné (*contiguous*), *metonymické* obrazy koně a dvora: vlastnictví (kůň) místo vlastníka a okolí domu místo jeho vnitřku. Zobrazení ženicha lze rozložit na

⁵² J. C. Ransom, *The New Criticism*, Norfolk, Conn. 1941, str. 295.

⁵³ Viz *Style in Language*, str. 205.

dva následné okamžiky, aniž nahradíme jezdce koně: *Dobroj mólodec kó dvoru priskákival, / Vaslij k séničkam prichážival*. Tak bujný kůň, objevující se v předchozím verši v podobné metrické a syntaktické poloze jako dobrý mládec, figuruje zároveň jako srovnání a jako reprezentativní vlastnictví mládce – správně řečeno jako pars pro toto jezdce. Obraz koně je na hranici mezi metaforou a synekdochou. Z těchto suggestivních přidružených významů bujného koně vyplývá metaforická synekdocha: ve svatebních písních a jiných druzích ruského erotického folkloru se maskulinum *retiv kón* stává skrytým nebo i zjevným falickým symbolem.

Už v osmdesátých letech minulého století ukázal A. Potebňa, význačný badatel slovanské poetiky, že v lidové poezii se symbol zdá být materializován (*oveščestven*), proměněn v příslušenství daného světa: Zůstává symbolem, je přesto začleněn do spojení s akcí. Tak přirovnání je prezentováno ve tvaru časové následnosti.⁵⁴ V Potebňových slovanských folklorních příkladech vrba, pod níž prochází dívka, se zároveň stává jejím obrazem; strom a dívka jsou oba přítomny v tomtéž slovním zobrazení vrby. Zcela podobně kůň z milostných písní zůstává symbolem mužnosti, nejen když hoch prosí dívku, aby nakrmila jeho oře, ale i když ho sedlají, vedou do maštale nebo uvazují ke stromu.

V poezii nejen fonologická řada, ale stejně i každá následnost sémantických jednotek usiluje vytvořit vztah rovnosti členů (*equation*). Podobnost tvořící nadstavbu nad soumezností dává poezii její mnohonásobné vrstvení, její všudypřítomnou symbolickou podstatu krásně vyjádřenou Goethovým výrokiem *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*. Řečeno techničtěji, každá následnost je přirovnání. V básnictví, kde podobnost je nadstavbou soumeznosti, je každá metonymie tak trochu metaforou a každá metafora má metonymický odstín.

Mnohoznačnost je vnitřní, nezczitelnou vlastností každého sdělení, zaměřeného na sebe sama, zkratka – centrálním rysem poezie. Můžeme opakovat po Empsonovi: „Postupy vedoucí k mnohoznačnosti (*the machinations of ambiguity*) náleží k samým kořenům poezie.“⁵⁵ Nejen samo sdělení, i mluvčí a adresát se stávají mnohoznačnými. Vedle autora a čtenáře tu máme „já“ lyrického hrdiny nebo fiktivního vypravěče a „ty“ myšleného adresáta dramatických monologů, proseb a dopisů. Například v básni *Wrestling Jacob* titulní hrdina oslovuje Spasitele, zároveň však běží o subjektivní sdělení básníka Charlese Wesleyho (1707–1788) vlastním čtenářům. Potenciálně je každé básnické sdělení quasinepřímou řečí

⁵⁴ Viz A. Potebnja, *Ob'jasnenija malorusskich i srodných narodnych pesen 1*, Warszawa 1883, str. 160–161, 179–180, a 2, 1887.

⁵⁵ W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, 3. vyd., New York 1955.

(*quasi-quoted discourse*) se všemi zvláštními, spleťnými problémy, jež lingvistovi nabízí „řeč uvnitř řeči“.⁵⁶

Nadvláda poetické funkce nad funkcí poznávací nelikviduje referenci (*reference*), ale činí ji mnohoznačnou. Dvouvýznamné sdělení koresponduje s rozdvojeným mluvčím, rozdvojeným adresátem a s rozdvojením v označovaných jevech, jak se to naléhavě vyhláhuje v preambulích pohádek rozličných národů, např. v obvyklých počátečních slovech vyprávěčů z Mallorky *Aixo era y no era* (Bylo nebylo).⁵⁷ Opakovatelnost, vyvolaná působením principu ekvivalence na řadu, vede nejen k návratnosti dílčích řad básnického sdělení, nýbrž i k návratnosti sdělení jako celku. Tato návratnost, ať už okamžitá nebo odložená, tato reifikace básnického sdělení i jeho složek, tato přeměna sdělení v trvalý předmět, to vše tvoří inherentní a působivou vlastnost básnictví.

V řadě, kde podobnost je nadřazena soumeznosti, mají dvě navzájem podobné a blízko sebe umístěné skupiny fonémů sklon získat paronomastickou funkci. Slova zvukově podobná se spínají i významově. Je pravda, že první verš poslední sloky Poeova *Havana* široce užívá opakovaných aliterací, jak poznamenal Valéry⁵⁸, ale nepřekonatelná působivost tohoto verše a celé strofy je založena především na moci básnické etymologie.⁵⁹

*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the
floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!*

Místo, kde havran hřaduje, *the pallid bust of Pallas*, splývá pomocí zvukové paronomazie /pæləd/ – /pæləs/ v jeden organický celek, podobně jako Shelleyův plastický verš *Sculptured on alabaster obelisk* – /sk.lp/ – /l.b.st/ – /b.l.sk/. Obě takto konfrontovaná slova byla už předtím smíšena v jiném epitetu téže busty *placid* /plæsid/, což je jakási básnická splynulina, a sepětí mezi sedícím a sedadlem bylo zase posíleno paronomazií: *bird or beast upon the... bust*. Pták sedí *just above my chamber door*, a je – přes milencovo imperativní *take thy form from off my door* – k tomuto místu přibit pomocí slov /ʒəst əbáv/, jež jsou obě smíšena ve slově /bást/.

⁵⁶ V. Vološinov, *Marksizm i filosofija jazyka*, Leningrad 1930.

⁵⁷ W. Giese, *Sind Märchen Lügen?*, Cahiers S. Puşcariu 1, 1952, str. 137n.

⁵⁸ Valéry, c. d. str. 319.

⁵⁹ Srov. studii *Jazyk v akci* na str. 605 této knihy (pozn. vyd.).

Nekončící pobyt chmurného hosta je vyjádřen řetězcem důmyslných paronomazií, částečně převrácených, jak se dá čekat od tak uvážlivého experimentátora v oblasti anticipačního, regresivního modu operandi, takového mistra v „psaní nazpátek“, jakým byl Edgar Allan Poe. V úvodní řádce této závěrečné strofy se *raven* věcně související s bezútěšným refré- novým slovem *never*, objevuje ještě jednou jako vtělený zrcadlový obraz tohoto *never*: /n.v.r./ – /r.v.n./. Nápadné paronomazie propojují oba emblémy provždy trvajících zoufalství, první, *the Raven never flitting* na začátku koncové sloky, a druhý v jejích koncových řádcích, *shadow that lies floating on the floor a shall be lifted – nevermore*: /névər flítin/ – /flótín/ – /flór/ – /lɪftəd névər/. Aliterace, jež ohromily Valéryho, tvoří paronomastický řetěz: /stí/ – /sít/ – /stí/ – /sít/. Invariantnost této skupiny je zvláště zdůrazněna variacemi v pořadí jejích členů. Dva světelné efekty v chiaroscuro – *fiery eyes* černého ptáka a světlo lampy, vrhající *his shadow on the floor* přispívají k zasmušilosti celkového obrazu a jsou znovu spjaty „živoucím efektem“ paronomazie: /sɪlðə símɪ/ – /dímənz/ – /ɪz drímɪ/ – /ɔrɪm strímɪ/. „Stín, který leží“ /láyz/ vytváří dvojici s havranovýma očima /áyz/ pomocí rýmového echa, umístěného s působivou neobvyklostí.

Každá nápadná zvuková podobnost je v básnictví hodnocena ve vztahu k podobnosti a/nebo nepodobnosti významové. Ale Popeův aliterující pokyn pro básníky – „zvuk se má zdát ozvěnou značeného“ – má širší aplikaci. V jazyku referenčním je spojení mezi signans a signatum převážně založeno na jejich kodifikovaném společném výskytu, soumeznosti (*contiguity*), což se často matoucím způsobem označuje za „arbitrárnost jazykového znaku“. Relevance svazku mezi zvukem a významem je pak prostým důsledkem navrstvení podobnosti na soumeznost. Zvukový symbolismus je nesporně objektivní vztah, založený na jevovém spojení mezi různými smyslovými oblastmi, zejména mezi vizuální a sluchovou zkušeností. Jestliže výsledky bádání v této oblasti byly někdy mlhavé nebo rozporné, je to zaviněno především nedostatečnou pozorností k metodám psychologického a/nebo lingvistického výzkumu. Jmenovitě z lingvistického hlediska byl obraz často zkreslován nepozorností k fonologickému aspektu hlásek nebo nepodloženými operacemi s komplexními fonologickými jednotkami místo s jejich základními komponenty. Ale když ověřujeme například takové opozice mezi fonémy jako *gravisový / akutový* (vysokotonální / nízkotonální) a ptáme se, co je temnější, zda /i/ nebo /u/, odpovědí možná někteří tázaní, že taková otázka pro ně nemá smysl, ale sotva bude jen jediný tvrdit, že temnější v dané dvojici je /i/.

Básnictví není jedinou oblastí, kde zvukový symbolismus dává pocítit svou působnost, ale je sférou, kde vnitřní spojení mezi zvukem a významem se z latentního mění ve zřejmé a manifestuje se, jak to ve své pod-

nětné přednášce zaznamenal Hymes, s maximální hmatatelností a intenzitou.⁶⁰ Nadprůměrné nahromadění jisté třídy fonémů nebo kontrastní sestava dvou protikladných tříd ve zvukové tkáni verše, strofy, básně působí, abychom užili Poeova pitoreskního vyjádření, jako „spodní proud významů“. ⁶¹ V antonymech může být vztah mezi jejich fonémy ve shodě s opozicí sémantickou, jako v českém *den – noc* s vysokotonální samohláskou a ostrými souhláskami v označení dne a odpovídající nízkotonální samohláskou ve jménu noci. Je-li tento kontrast posílen tím, že první slovo je obklopeno vysokými a ostrými fonémy, zatímco slovo druhé se nachází v sousedství fonémů nízkých, promění zvuk v dokonalé echo významu. Ve francouzském *jour a nuit* je však rozložení nízkých a vysokých samohlásek obrácené, takže Mallarméovy *Divagations* obviňují mateřtinu z ošidné perversity; dni připisuje temný timbre a noci světlý.⁶² Whorf stanoví, že když co do zvukového tvaru „má slovo akustickou podobnost se svým vlastním významem, můžeme ji postřehnout... Když však se objevuje protikladnost obou, nikdo si toho nevšimne.“ Avšak básnický jazyk a zvláště francouzská poezie buď hledá cestu z fonologické kolize, kterou objevil Mallarmé, a pátrá po fonologické alternaci tohoto nesouladného stavu, zakrývá „obrácené“ rozložení samohláskových rysů, obklopuje *nuit* nízkými a *jour* vysokými fonémy, nebo se uchyluje k sémantickému posunu a její obraznost dne a noci nahrazuje obrazy světla a tmy jinými synestetickými korelátami fonologické opozice vysoký / nízký: například se klade těžký, teplý den do kontrastu se vzdušnou, chladnou nocí; neboť „zdá se, že lidé navzájem asociují vjemy jasu, ostrosti, tvrdosti, výše, lehkosti, rychlosti, vysokého tónu, nízkého prostoru atd. v jediné dlouhé řadě; a naopak, v jiné dlouhé řadě, vjemy temnoty, tepla, poddajnosti, měkkosti, tuposti, nízkosti, tíže, pomalosti, nízkého tónu, šíře atd.“ ⁶³

Jakkoli je v poezii působivý důraz na opakování, zvukovou tkáň nelze omezovat na numerické mechanismy; foném, jenž se objevuje byt pouze jednou, ale v klíčovém slově a ve vhodné poloze, na kontrastním pozadí, může získat nápadnou významnost. Jak říkali malíři, „Un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi kilo“.

Každá analýza básnické zvukové výstavby musí důsledně brát v úvahu fonologickou strukturu daného jazyka a vedle obecného kódu i hierarchii fonologických rozdílů v dané básnické konvenci. Tak přibližné rýmy, užívané slovanskými národy v ústní tradici a v některých stádiích tradice psané, připouštějí nestejně souhlásky v rýmových členech (např. české

⁶⁰ D. Hymes, c. d.

⁶¹ E. A. Poe, *The Philosophy of Composition*, The Works 6, Chicago 1895, str. 46.

⁶² S. Mallarmé, *Divagations*, Paris 1899.

⁶³ B. L. Whorf, *Language, Thought, and Reality*, New York 1956, str. 276n.

boty, stopy, kosy, sochy), ale, jak zaznamenal Nitsch, není dovolena korespondence znělých a neznělých souhlásek,⁶⁴ takže uvedená česká slova se nemohou rýmovat s *boby, doby, kozy, rohy*. V písních některých indiánských kmenů jako Pima-Papago a Tepecano, podle Herzogových pozorování, jen zčásti uveřejněných v tisku⁶⁵, je fonologická distinkce mezi znělými a neznělými kompaktními samohláskami a mezi nimi a nosovými nahrazena svobodnou variací, zatímco distinkce mezi retnými, zubnými, velárními a palatálními se rigorózně zachovává. Tak v poezii těchto jazyků ztrácí souhlásky dva ze čtyř distinktivních rysů, znělá / neznělá a nosová / ústní, a zachovávají druhé dva, vysokotonální / nízkotonální a kompaktní / difúzní. Výběr a hierarchické rozvrstvení relevantních kategorií je prvořadý faktor pro poetiku, a to jak ve fonologické, tak v gramatické rovině.

Staroindická a středověká latinská literární teorie ostře rozlišovala dvě stránky slovesnosti, označované v sanskrtu *Pāñcāṭī a Vaidarbhī* a v latině obdobně *ornatus difficilis* a *ornatus facilis*;⁶⁶ druhý z nich se evidentně mnohem těž poddává lingvistické analýze, neboť v takových literárních formách jsou jazykové prostředky nenápadné a jazyk se zdá být téměř průhledným oděvem. Nutno však říci s Charlesem Sandersem Peircem: „Tyto šaty nelze nikdy úplně svléci, ty se jen vyměňují za něco průsvitnějšího.“⁶⁷ „Bezveršová kompozice“ – jak nazývá Hopkins prozaické odvětví slovesnosti –, kde paralelismy nejsou tak důsledně vyznačeny a tak přísně pravidelné jako „stálý paralelismus“ a kde není žádné dominantní figury zvukové⁶⁸ – předkládá poetice zamotanější problémy, stejně jako každá přechodná jazyková sféra. V tomto případě běží o přechod mezi přísně básnickým a přísně sdělovacím jazykem. Ale Proppova pionýrská monografie o struktuře pohádky⁶⁹ ukazuje, jak důsledně syntaktický přístup může být svrchovaně užitečný i při klasifikaci tradičních dějových linií a při průzkumu nejasných zákonů, které jsou základem jejich kompozice a výběru. Nové výzkumy Lévi-Straussovy ukazují mnohem hlubší, ale v podstatě podobný přístup k témuž problému konstrukce.⁷⁰

⁶⁴ K. Nitsch, *Z historii polských rymów*, Wybór pism polonistycznych 1, Wrocław 1954, str. 33–77.

⁶⁵ G. Herzog, *Some Linguistic Aspects of American Indian Poetry*, Word 2, 1946, str. 82.

⁶⁶ L. Arbusov, *Colores rhetorici*, Göttingen 1948.

⁶⁷ C. S. Peirce, *Collected Papers I*, Cambridge, Mass. 1931, str. 171.

⁶⁸ Hopkins, c. d. str. 267, 107.

⁶⁹ V. Propp, *Morfologija skazki*, Leningrad 1928.

⁷⁰ C. Lévi-Strauss, *Analyse morphologique des contes russes*, International Journal of Slavic Linguistics and Poetics 3, 1960; týž, *La Geste d'Asdival*, Paris 1958; týž, *The Structural Study of Myth*, Myth: A Symposium, Philadelphia 1955, str. 50–66.

Ne náhodou jsou metonymické struktury méně prozkoumány než oblast metafory. Snad mohu opakovat své staré pozorování, že studium básnických tropů bylo zaměřeno hlavně na metaforu, a takzvaná realistická literatura, úzce spjatá s metonymickým principem, dosud vzdoruje interpretaci, ačkoli táž lingvistická metodologie, jaké užívá poetika při analýze metaforického stylu romantického básnictví, je plně aplikovatelná na metonymickou výstavbu realistické prózy.⁷¹

Příručky vyslovují víru v existenci básní bez obraznosti; nedostatek lexikálních tropů se tu však vyvažuje hojností tropů a figur gramatických. Zdroje básnivosti skryté v morfologické a syntaktické struktuře jazyka, krátce řečeno poezie gramatiky a její literární produkt, gramatika poezie, jsou jen zřídka známy kritikům a většinou zanedbávány lingvisty; mistrně jich však využívají tvůrčí spisovatelé.

Hlavní dramatické síly vstupu Antoniovy pohřební řeči nad mrtvým Caesarem dosáhl Shakespeare pomocí hry s gramatickými kategoriemi a konstrukcemi. Marcus Antonius znevažuje Brutovu řeč tak, že proměňuje tam uvedené příčiny Caesarovy vraždy v prázdné jazykové fikce. Brutova obžaloba Caesara, *as he was ambitious, I slew him*, je podrobena postupným transformacím. Antonius ji napřed redukuje na pouhý citát, čímž přenáší odpovědnost za tvrzení na citovaného mluvčího: *The noble Brutus / Hath told you...* Při opakování se toto odvolání k Brutovi klade do protikladu k Antoniovým vlastním názorům pomocí odporovacího *but* a dále je degradováno připouštěcím *yet*. Odvolání na čest mluvčího se nemůže stát ospravedlněním jeho důvodů, dochází-li při jeho opakování k náhradě původního kauzálního *for* prostě slučovacím *and*, a je-li konečně uvedeno v pochybnost prostřednictvím zlomyslného vložení modálního *sure*:

The noble Brutus

Hath told you Caesar was ambitious;

For Brutus is an honourable man,

But Brutus says he was ambitious,

And Brutus is an honourable man.

Yet Brutus says he was ambitious,

And Brutus is an honourable man.

Yet Brutus says he was ambitious,

And, sure, he is an honourable man.

⁷¹ R. Jakobson, *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch*, Fundamentals of Language, 's Gravenhage 1956; v této knize str. 55.

Následující polyptoton – *I speak... Brutus spoke... I am to speak* – předkládá opakované tvrzení jako pouhou reprodukovanou řeč na místě reprodukováných faktů. Působení záleží, jak by řekla modální logika, v nepřímém kontextu uváděných argumentů, který je přeměňuje v neprokazatelné výpovědi o víře:

*I speak not to disprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know.*

Nejpůsobivějším prostředkem Antoniově ironie při shrnutí Brutových názorů je proměna *modus obliquus* v *modus rectus*, jež má odhalit, že tyto zvěcněné přívlastky jsou pouhé jazykové fikce. Na Brutův výrok *he was ambitious* Antonius napřed odpovídá tak, že přenesse adjektivum od činitele k činnosti (*Did this in Caesar seem ambitious?*), pak osamostatní abstraktum *ambition* a učiní z něho podmět konkrétní pasivní konstrukce *Ambition should be made of sterner stuff*, a konečně predikativní jméno tázací věty *Was this ambition?* Na Brutovu výzvu *hear me for my cause* se odpovídá týmž jménem *in recto* jako hypostazovaným podmětem tázací aktivní konstrukce: *What cause withholds you...?* Zatímco Brutus volá *awake your senses, that you may the better judge*, v Antoniově reprodukcii se abstraktní podstatné jméno, odvozené od *judge*, stává apostrofovaným činitelem: *O judgment, thou art fled to brutish beasts...* Mimo chodem, tato apostrofa s vražednou paronomazií *Brutus – brutish* je reminiscencí na Caesarovo smrtelné zvolání *Et tu, Brute!* Vlastnosti a činnosti jsou uváděny *in recto*, zatímco jejich nositelé se objevují buď *in obliquo* (*withholds you, to brutish beasts, back to me*), nebo jako podmínky záporných akcí (*men have lost, I must pause*):

*You all did loved him once, not without cause;
What cause withholds you then to mourn for him?
O judgment, thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason!*

Poslední dva verše Antoniova proslovu ukazují nápadnou nezávislost těchto gramatických metonymií. Ustrnulé *I mourn for so-and-so* a obrazné, ale stejně stereotypní *so-and-so is in the coffin and my heart is with him* nebo *goes out to him* vytvářejí v Antoniově řeči příležitost pro odvažně realizovanou metonymii; tropus se stává částí básnické zkušenosti:

*My heart is in the coffin there with Caesar
And I must pause till it come back to me.*

V poezii vnitřní forma pojmenování, tj. sémantické zatížení příslušných morfémů, získává nazpět svou motivaci. *Cocktails* (etymologicky *cocktail* – kohoutí ocas) mohou znovu získat své zapomenuté příbuzenství s peřím. Jejich barvy oživují v Hammondových verších *The ghost of a Bronx pink lady / With orange blossoms afloat in her hair*, a etymologická metafora dochází realizace: *O, Bloody Mary, / The cocktails have crowed not the cocks! (At an Old Fashion Bar in Manhattan)*. V komedii T. S. Eliota *The Cocktail Party* uvedení koktejlů je prostoupeno zlověstnými zvířecími motivy. Hra začíná Alexovým zvoláním:

*You've missed the point completely, Julia:
There were no tigers. That was the point.*

Julia si připomíná jediného muže, kterého kdy potkala, „*who could hear the cry of bats*“. Za chvilku vyhlašuje: „*Now I want to relax. Are there any more cocktails?*“ A v posledním jednání se Julie ještě jednou ptá Alexe „*You were shooting tigers?*“ a ten odpovídá:

*There are no tigers, Julia,
In Kinkanja /.../
Though whether the monkeys are the core of the problem
Or merely a symptom, I am not sure. /.../
The majority of the natives are heathen:
They hold these monkeys in peculiar veneration. /.../
Some of the tribes are Christian converts, /.../
They trap the monkeys. And they eat them.
The young monkeys are extremely palatable /.../
I invented for the natives several new recipes.*

Pokud jde o pohany, „*instead of eating monkeys, / They are eating Christians. / Julia: Who have eaten monkeys /...!*“ A znenadání vykřikne:

*Somebody must have walked over my grave:
I'm feeling so chilly. Give me some gin!
Not a cocktail. I'm freezing – in July!*

Báseň W. Stevense *An Ordinary Evening in New Haven* oživuje základní slovo, pojmenování města, nejprve diskrétní narážkou na nebesa (*heaven*), a potom přímou konfrontací, příbuznou slovní hříčce, podobnou Hopkinsovu *Heaven-Haven*.

*The dry eucalyptus seeks god in the rainy cloud.
Professor Eucalyptus of New Haven seeks him in New Haven...
The instinct for heaven had its counterpart:
The instinct for earth, for New Haven, for his room...*

Adjektivum *New* ve jménu města je obnaženo prostřednictvím řazení opozit:

*The oldest-newest day ist the newest alone.
The oldest-newest night does not creak by...*

Když jsme v roce 1919 v Moskevském lingvistickém kroužku diskutovali, jak definovat a ohraničit kategorii epiteton ornans, básník Vladimír Majakovskij nás plánil a pravil, že pro něho každé adjektivum už tím, že vystupuje v básni, se stává poetickým epitetem, dokonce i *velký* ve *Velkém Voze* nebo *velký* a *malý* v takových jménech moskevských ulic jako *Bolšaja Presnja* a *Malaja Presnja*. Viz Majakovského báseň z r. 1915 *Já a Napoleon*, jež začíná slovy *Žiju na Velké Presni. Zdá se, že mi nic není do toho, že kdesi v bouři-světě se sebrali a vymysleli válku*. A báseň končí: „*Ještě jednoho zabila válka, básníka z Velké Presni.*“ Stručně řečeno, poetičnost není doplněním promluvy rétorickými ozdobami, ale totálním přehodnocením výpovědi právě tak jako každého z jejích komponentů.

Jeden misionář vytýkal svým africkým farníkům, že chodí nazí. „A co vy?“, ukazovali na jeho tvář, „nejste taky vy někde nahý?“ „Ano, ale to je tvář.“ „No a u nás,“ odtušili domorodci, „je všude tvář.“ Tak i v poezii každý jazykový element je přetvořen ve figuru básnické řeči.

Můj pokus vindikovat právo a povinnost lingvistů zaměřit výzkum na slovesné umění v celém jeho rozsahu končí stejným refrénem, jakým jsem shrnul svůj referát na konferenci lingvistů a antropologů na univerzitě v Indianě 1953: „Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto.“⁷² Má-li pravdu básník Ransom (a on ji má), když tvrdí, že „poezie je druh jazyka“,⁷³ pak lingvista, jehož polem je každý druh jazyka, smí a musí zahrnout poezii do svého studia. Pamatujme na moudrý pokyn Paula Valéryho: „La Littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du Langage.“⁷⁴ Naše konference zřetelně ukázala, že doby kdy jak lingvisté, tak literární his-

⁷² C. Lévi-Strauss, R. Jakobson et al., *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*, Baltimore 1958 (SW 2).

⁷³ J. C. Ransom, *The World's Body*, New York 1958, str. 235.

⁷⁴ P. Valéry, *De l'enseignement de la poésie au Collège de France*, Variété 5, Paris 1945, str. 289.

torici obcházeli otázky básnické struktury, jsou nyní bezpečně za námi. Věru, jak řekl Hollander, „zdá se, že není důvod ke snaze oddělit literární od všeobecně jazykového.“⁷⁵ Jsou-li dosud někteří kritici, kteří pochybují o kompetenci lingvistiky zahrnout oblast poetiky, pak já věřím, že básnická nekompetence některých lingvistů s úzkým rozhledem se tu mylně pokládá za neadekvátnost jazykovědy samé. My všichni zde však bezpečně víme, že lingvista hluchý k poetické funkci jazyka a literární vědec lhostejný k lingvistickým problémům a neznalý lingvistických metod jsou oba stejně křiklavým anachronismem.

⁷⁵ J. Hollander, *The Metrical Emblem*, *Kenyon Review* 21, 1959, str. 295.