

7] ПУШКОВСКИЙ, Копитовы & Česky poděky I 1948.
1
Svoboda

O JAZYCE BÁSNICKÉM

I. Básnický jazyk jako jazyk funkční a jako materiál

Celý souhrn otázek, týkající se básnictví vůbec a zejména básnického jazyka, změnil v posledních letech pronikavě svou tvářnost. Změnu tuto umožnila moderní jazykověda, která si uvědomila rozrůznění jazyka podle cílů, za kterými se jazykový projev děje, podle funkcí, ke kterým jsou jednotlivé jazykové prostředky i celé jejich soubory určeny a přizpůsobeny. Tak objevil se i básnický jazyk jako součást jazykového systému, jako trvalý útvár, který má svůj vlastní zákonitý vývoj, jako významný činitel ve vývoji lidského vyjadřování jazykem vůbec.

Básnického jazyka jako jednoho z jazyků funkčních týká se tato studie. Vzhledem k tomu však, že donedávna bývalo pojetí jeho, třebaže bohatě rozrůzněné, ve všech svých obměnách zásadně odlišné od dnešního, nebude snad od místa říci úvodem stručně, čím vším se stanoviska dnešního básnický jazyk *není*, v čem netkví jeho podstata. Nemí především daleko vždy vyjádřením *osádobným*. Má ovšem tuto vlastnost v jistých vývojových obdobích, a to takových, která pocitují rozdíly mezi vyjadřovaným obsahem a jazykovým výrazem, hodnotice výraz jako rouchu obsahu. Jsou však i období, kdy obě tyto složky splývají k nerozlišení a kdy se toto jejich těsné sepětí stává charakteristickým rysem básnického vyjádření. Ani *krása* není stálým znakem básnického slova: dějiny básnictví jsou plny případů, kdy básník úmyslně vyhledával svůj jazykový materiál v slovníkových oblastech lhostejných k měřítku krásy nebo dokonce záporných vzhledem k němu; tak Neruda měl — podle známého výroku Šaldova — „strašnou odvalu, že vzal slova z ulice, nemytá a nečesaná, a učinil z nich posly věčnosti“. Básnický jazyk není však totožný ani s jazykem určeným k vyjadřování citů, *emocionálním*. Rozdíl je již ve směřování obou těchto jazyků: emocionální jazyk směřuje podle své podstaty k výrazu citového hnutí co nejbezprostřednějším, a proto i omezenému svou plamotností na jedinečné psychické rozpoložení mluvčího individua; cílem jazykového výrazu básnického je však vytváření hodnot nadosobních a trvalých. Básnictví může ovšem užít k svým

účelům prostředků jazyka emocionálního, a užívá jich hojně, zejména v obdobích, kdy básnický výraz zdůrazňuje svůj vztah k jedinečné osobnosti svého tvůrce; přece však je emocionální vyjádření toliko *jedním* z mnoha prostředků, jež si básnictví k svým cílům z bohaté zásoby jazyka vůbec osvojuje — stejně sahá i k jiným jazykovým vrstvám. Jsou také období, kdy se v básnictví odklon od citovosti výrazu stává programovým požadavkem: u nás Machar, Gellner.

Básnický jazyk není dále plně charakterisován ani *názorností* („plastičností“). Jsou období, kdy se — opět programově — chýlí k abstraktnosti, nenázornosti. Tak na př. mívají před zdůrazněnou názorností pojmenování obavu období klasicismu. Ostatně i sám význam slova „názornost“ je mnohoznačný a rozumí se jím po každé něco jiného: jednou vyvolání zřetelné představy, jindy doprovázení slova shlukem neurčitých představ sdružených atd. Básnický jazyk pak během svého vývoje spíše kolísá mezi názorností a nenázorností, než aby se vždy klonil k prvnímu z těch pólů. V souvislosti s tím třeba podotknout, že ani *obrazný* ráz není bezvýjimečně charakteristický pro básnický jazyk: jednak je běžné obrazné pojmenování v jazyce vůbec, netoliko básnickém, a to i obrazné pojmenování „živé“;¹⁾ jednak jsou naopak ve vývoji básnictví případy odklonu od pojmenování obrazného nebo aspoň od jeho převažování. Konečně ani *individuálnost*, zdůrazněná osobitost jazykového výrazu necharakterisuje básnický jazyk obecně: nebledě k tomu, že výrazně osobitý sloh je možný i mimo básnictví, na př. v projevu vědeckém, je třeba mít na zřeteli, že jsou celá vývojová období, kdy se básnický jazyk osobitostí vyjádření vyhýbá. Tak na př. v obdobích klasicismu bývá stanoveno, kterých slovy, ba i kterých básnických obrazů se v poesii smí užítí, aby tak byla postavena hraná individuální invence. Jsou dokonce celé oblasti básnictví, jejichž slohový kánon se skládá z pevných konkrétních konvencí, formulí, závazných pro každého tvořícího jedince; srv. po té stránce na př. bohatýrský epos řecký nebo slovanský: „dlouhostinné kopí“, „bílá nádra“, „siné moře“. M. Jousse v knize „Études de

¹⁾ Tak na př. bývají v řeči hovorové leckdy obrazná pojmenování (metafory, přirovnání atd.) improvizována za účelem bezprostřední charakteristiky situace. Dobře ilustruje tuto vlastnost hovorového jazyka K. M. Čapek-Chod v povídce „Deset deka“: „Postaví se tuhle Lucka nad tuší, kterou napěchovala prádlem, a mistr aby se s tuší konečně „hnoula“ k hokynáři na mandl, stojí jako ten elektrický transportátor — nebo jak se to říká — na chodníku, každý nejvíc lidí chodí“. Jak vidět, milovala Réza ve svých metaforách variace.“

psychologie linguistique“ (Paris 1925, str. 113) praví o tom: „Vypravování guslarů, stejně jako vypravování Homéra nebo proroků a rabínů, stejně jako listy Barucha, sv. Petra, sv. Pavla atd. záleží v seřadování cliché poměrně nečetných. Rozvíjení takového cliché děje se automaticky, podle pevných pravidel. Toliko jejich pořádek se může měnit. Dobrý guslar je ten, kdo s formullemi hraje jako my s kartami, kdo je dovede různě uspořádat podle účinnu, jakého jimi chce dosáhnout.“ Osobitost je tedy v takovýchto básnických útvarech zřejmě odkázána do druhé řady a je jí zůstačen toliko vliv na sestavování obrátů předem daných.

Takový je výčet vlastností, jež bývaly a zčásti bývají dosud prohlášeny za charakteristické pro básnický jazyk vůbec, jež však ve skutečnosti vyznačují jen jednotlivá vývojová období nebo jednotlivé speciální aspekty básnictví. Lze z něho usoudit, že vůbec žádná vlastnost necharakterisuje básnický jazyk trvale a obecně. Básnický jazyk je trvale charakterisován jenom svou funkcí; funkce však není vlastností, nýbrž *způsobem využití* vlastnosti daného jevu. Staví se tak básnický jazyk po bok četným jiným jazykům funkčním, z nichž každý znamená příspůsobení jazykového systému nějakému cíli vyjádření; cílem vyjádření básnického je estetický účín. Estetická funkce však, která takto dominuje v jazyce básnickém (jsouc v jiných funkčních jazycích toliko zjevem průvodním), přivozuje soustředění pozornosti na jazykový znak sám — a je tak pravým opakem skutečného zaměření na cíl, jímž je v jazyce sdělení. Estetické „zaměření na výraz sám“, které ovšem platí netoliko pro výraz jazykový a netoliko pro umění básnické, nýbrž pro všechna umění a pro jakékoli estetické, je zjev *podstatně jiný než logické zaměření na výraz mající za úkol jeho zpřesnění*, jak je zejména zdůrazňuje t. zv. směr logistický („vídeňský kruh“) a z něho zvláště R. Carnap. Především již sam pojem jazyka je zcela jiný pro logiku než pro estetiku, třebaže se logisté (ostatně v souhlase i s jinými směry současné logiky) opírají víc než logika starší o skutečný jazyk postupující od celkového kontextu k větě a od ní teprve k pojmutům (M. Schlick, L'école de Vienne et la philosophie traditionnelle, Travaux du IX^e congrès international de philosophie IV, Paris 1937). Pro estetiku jazyka básnického a řeči vůbec rozumí se jazykem určitý národní jazyk se všemi konkrétními vlastnostmi, které vzešly a neustále vzcházejí z jeho historického vývoje. Pro logisty je však označením „jazyk“ míněn jistý logický kontext, charakterisovaný tím, že si uvnitř něho významové jednotky, spjaté vzájemnými logickými vztahy, určují vzájemně smysl, nepřihlíží se „k významu znaku

(na př. slov) a ke smyslu výrazů (na př. vět), nýbrž jen k druhu a seřazení znaků, z kterých jsou výrazy vybudovány“ (Carnap, Logische Syntax der Sprache, Wien 1934, str. 1). Jediný podklad a zákon významové souvislosti v „jazyce“ logiky tvoří proto podle názorů logistů syntax; v jazyce „přirozeném“ však, jak ještě uvidíme, je významová souvislost řízena zároveň a ne vždy zcela souběžně dvojím druhem vztahů: jednak vztahy syntaktickými, jednak čistě významovými (významová výstavba textu). Jazyk toho druhu, jaký mají na mysli logisté, může si vytvořit i jednotlivý badatel (srv. Carnap, Philosophical and logical Syntax, London 1935, str. 77). Takový samostatný jazyk má i každá z věd a všechny vědy dohromady směřují k vytvoření „jednotného“ vědeckého jazyka; srv. známé snahy logistů o „sjednocení vědy“. Je tedy logistický pojem jazyka zcela odlišný od pojmu jazyka jakožto prostředku dorozumění v životní praxi: co platí o jednom, nemusí nikterak nutně platit o druhém; proto také zaměření na výraz, jak o něm uvažuje estetika, je nadobro nesrovnatelné s oním, které mají na mysli logisté; nemělo by smyslu uvažovat o specifické diferencii mezi obojím tímto zaměřením. Logisté sami si otázkou specifické diference ovšem kladou a pokládají básnictví za záležitost výrazu emocionálního; třebaže se v tom shodují s Ballym, je pochybenost tohoto názoru se stanoviska dnešního zkoumání zřejmá (viz o tom výše).

Avšak ani sám pojem „zaměření na výraz“ neznámá pro logisty totéž co pro současnou estetiku. V estetice míní se jím soustředění pozornosti na výraz v celé jeho rozmanitosti, zejména funkční; ne-mizejí přitom z obzoru vnímatelova nikterak mimoestetické funkce jazykového znaku, zejména žádná z oněch tří základních, jež Bühler v své Sprachtheorie označil imény funkce zobrazovací, expresivní a apelativní; jazykový výraz při estetickém zaměření osciluje volně mezi nimi, může se kdykoli ke kterékoli z nich připojit i odklonit se od ní, rozmanitým způsobem je kombinovat atd.; to je právě noetický dosah odpoutání jeho od jednostranného sepětí s kteroukoli z nich tím, že je „zachoulen“ sám do sebe. Logické „zaměření na výraz“ znamená naproti tomu služebnost jazykového výrazu zřeteli logickému: zdůrazňuje se tedy zřetelně *jezdina* z funkci jazykového znaku a tato funkční izolace se znatelně projevuje snahou o očistění jazykového projevu od všech zřetelů mimologických. Skutečný jazyk není se stanoviska logiky nikdy dosti dokonalý (Carnap, Logische Syntax der Sprache, Wien 1934, str. 3). Krajní mezi a zároveň ideálem jazyka logiky jsou „absolutní“ znaky, v nichž by význam daný vztahem k reální skutečnosti

zcela ustoupil „smyslu“, čerpanému z logického kontextu („jazyk“ matematických formulí); jde-li však o vztah k realitě (věty „syntetické“ podle odborné terminologie logiky), pak je tento vztah kontrolován co do pravdivosti („validita“ a „kontravalidita“ syntetického soudu podle terminologie logistické). Na rozdíl od toho v básnictví, kde převládá funkce estetická, nemá otázka pravdivosti vůbec smyslu: projev „míní“ zde nikoli onu realitu, která tvoří jeho aktuální téma, ale soubor reálií všech, universum jako celek nebo — přesněji — celou životní zkušenost autora, po případě vnímatele. Nesrovnatelnost estetického „zaměření na výraz“ s logickým je tak prokázána dvojité: netoliko vzhledem k pojmu jazyka, ale i vzhledem k samému pojmu „zaměření“.

Po tomto odbočení vracíme se k samému básnickému jazyku. Okolnost, že básnické vyjádření má cílem výraz sám, nezabavuje básnický jazyk praktické důležitosti: právě pro svou estetickou „samoúčelnost“ je básnický jazyk nad jiné způsobilý k tomu, aby neustále oživoval poměr člověka k řeči a řeči ke skutečnosti, aby neustále nově odhaloval vnitřní složení jazykového znaku a ukazoval nové možnosti jeho užití. Nadvládá estetické funkce v básnickém jazyce není ovšem vylučná: je v něm stálý spor a stále napětí mezi samoúčelností a sdělením, takže jazyk básnický, třebaže svou samoúčelností stojí v protikladu k ostatním jazykům funkčním, není od nich odtržen nepřekročitelnou hranicí. Má ostatně velmi málo vlastních prostředků jazykových, t. zv. „poetismů“, jež jsou nejčastěji lexikální, ale někdy také morfologické nebo syntaktické; většinou čerpá ze zásoby, kterou mu poskytují ostatní vstřípy jazyka, přejímaje z ní často i velmi specifické způsoby vyjadřování, jež se při normálním užití omezují na jedinou jazykovou vrstvu. Tím se básnický jazyk od ostatních jazykových vrstev zároveň i odlišuje — neboť každá z nich užívá zpravidla jen vlastních svých prostředků kromě ovšem obecného majetku jazykového — i s nimi úzce spíná, stavaje se prostředníkem jejich vzájemného styku a prolínání.

Přesto však je mezi funkčními jazyky jeden, ke kterému má básnický jazyk vztah těsnější než k ostatním; je to jazyk spisovný. Básnictví a s ním ovšem i básnický jazyk může bez závady existovat i v takových narodních jazycích, které spisovné formy nemají, anebo v takových jazykových útvarech, které se spisovným jazykům nemají co činit, srv. lidové básnictví. V t. zv. básnictví „umělelem“ je však spojení jazyka básnického se spisovným do té míry těsné, že na př. ve slovnících a gramatikách kodifikujících spisovný jazyk bývají citovány příklady z děl básnických. Jakého druhu toto spojení je?

Bývá leckdy vykládáno v ten smysl, že jazyk básnický je jeden z odstínů jazyka spisovného, řídící se obecnou zákonitostí tohoto vyššího útvoru. Tak pojmají jejich vzájemný poměr zejména puristé očišťující spisovný jazyk od prvků cizorodých, t. j. netoliko cizích, ale i domácích nespisovných, odporujících normě spisovného jazyka. Pokusi-li se však stihnout touto kázní i jazyk básnický, zjeví se valná část jeho uměleckých postupů v jejich očích jako světovládné porušování jazykové „čistoty“, právě proto, že omezení jen na jistou oblast jazykových prostředků básnictví nezná. Odtud pak boje mezi puristy a básníky o právo na svobodu tvorby nebo naopak na její omezování; i u nás zažili jsme v nedávné době takoveto tažení jedněch proti druhým. Odišnost jazyka básnického od spisovného je tedy jasně zřejmá. To však není na závadu jejich těsné spojitosti, která záleží v tom, že jazyk spisovný i v obdobích, kdy básnictví porušuje jeho normu co nejradiálněji, tvoří pozadí, na kterém je jazyková stránka básnického díla vnímána. Právě *odchyly* od spisovného usu jsou v básnictví hodnoceny jako umělecké postupy. To pak neplatí o žádné jiné vrstvě jazyka (funkční, společenské a j.), ani o takové, z které v dané chvíli básnictví čerpá co nejvydatněji; tak na př. i básně psané zcela argotem nebo dialektem, pokud jsou pocítovány jako součást „umělého“ básnictví, mají za pozadí spisovný jazyk, třebaže jeho normu radikálně porušují. Se strany jazyka básnického se jeho intimní poměr ke spisovnému jazyku projevuje živem, jež básnictví vykonává na vývoj spisovné normy. Vliv ten není ovšem takový, že by vše, co po stránce jazykové básnictví vytvoří, přecházelo ihned a automaticky do spisovné normy. Zejména právě nejnápudnější jazykové výtvořiny básnictví, t. j. neologismy, ujmají se ve spisovném jazyce dosti zřídka; zato však tím účinněji projevuje se působení básnické řeči ve výstavbě jazykového projevu na př. tím, že básnictví dodává spisovnému usu nová spojení slov, nové typy významové konstrukce větné atd. Vliv básnického jazyka na spisovný je ostatně také různý v různých dobách, tak na př. u nás byl nejsilnější v době obrozenské, kdy byla podniknuta vědomě záměrná přestavba spisovné normy; charakteristická je již sama okolnost, že se tato přestavba počala *básnickými* překlady Jungmannovými. Přesto ovšem podtrhuje jazyk jak spisovný tak básnický samostatnost svého vývoje a svéprávnost svých měřítek: to, co by pro spisovný jazyk bylo revolucním převratem, je v básnictví prostým uměleckým postupem, a naopak mnohdy jistý slohový úrvar, který se se stanoviska básnictví jeví velmi osobitým a zvláštním, je se stanoviska soudobé spisovné normy zcela pravidelný; se zásadní platností ukázal to na jazyce

Máchově B. Havránek (sb. „Torso a tajemství Máchova díla“, Praha 1938, studie „Jazyk Máchův“).

Uvědomili jsme si postavení básnického jazyka uvnitř celého jazykového systému. Je však nyní ještě třeba pohlédnout na něj se strany opačné, to znamená, věnovat pozornost postavení jazyka uvnitř básnického díla. Čím je jazyk v básnictví? Je zde *materialis*, podobně jako v sochařství kov a kámen, v malířství barevná hmota a hmota obrazové plochy atd. Také on vstupuje do uměleckého díla zvenčí, jakožto jev smysly vnímatelný, aby se zde stal nositelem nehmotné struktury uměleckého díla; také on dochází v uměleckém díle zpracování, přetvoření za tímto účelem. Přesto však je značný rozdíl mezi ostatními uměleckými materiály a jazykem. Kámen, kov, barevná hmota atd. vstupují do umění jako pouhé jevy přírodní, jež teprve v umění přijímají znakovou povahu, počínají něco „znamenat“. Jazyk je znak již svou vlastní podstatou: i sám přírodní jev, který je jeho podkladem, totiž zvuk lidského hlasu, vychází z mluvidel již formován k tomuto účelu. Znakovým charakterem blíží se jazyku jakožto uměleckému materiálu toliko materiál hudby, tón, jenž také není pouhým přírodním zvukem, ale součástí tónového systému; jen jako takového je mu rozuměno. I hudební tón je do jisté míry nezávislý na své zvukové realitaci: školení hudebníci dovedou čist partituru podobně nehlasně jako čtenář knihu. Na rozdíl od jazyka je však tón svou existencí omezen téměř jen na hudbu: příroda tónů až na mízivé výjimky nemá (jako téměř jediný případ přírodního tónu bývá citován zvuk sesouvajících se písečných dun), v oblasti lidské působnosti objevují se tóny mimo hudbu jen na samém jejím okraji a v těsné souvislosti s ní; takové jsou na př. trubkové signály. Proto není tón vklíněn do životní praxe a nestává se nositelem určitého významu: „význam“ hudební melodie zůstává pouhou intencí bez určité kvality, schopnou pojmut téměř neomezené množství významů konkrétních. Řeč naproti tomu existuje a působí mimo básnictví jako nejdůležitější systém znaků, jako znak kat exochén: tvoří tmel lidského soužití a upravuje poměr člověka ke skutečnosti i ke společnosti.

Proti materiálům sochařství a malířství má tedy řeč navíc povahu znakovou a z ní plynoucí poměrnou nezávislost na smyslovém vjemu: proto neapeluje básnictví přímo na žádný lidský smysl (odmyslíme-li ovšem jeho zvukovou realitaci, jež je však po stránce umělecké předmětem umění zvláštního, recitace), ale nepřítmo na všechny. Proti materiálu hudby má řeč zase navíc existenci a působnost i mimo umění a té vděčí za významovou určitost i za intuitivní vklínění do souvislosti

denního lidského života. Vyzdvihujeme-li takto přednosti řeči jakožto uměleckého materiálu, nesmíme ovšem zapomenout ani na nevýhody tvořící její rub. Hlavní z nich je ta, že básnické dílo, opírajíc se o jazyk, jev historicky proměnlivý, podléhá i po svém ukončení snáze proměnám než díla umění jiných. Jeho umělecká výstavba může být dalším vývojem jazyka citelně porušena, ba i rozložena: to, co bylo básníkem miněno jakožto esteticky účinné, může této účinnosti pozbyt, a naopak mohou nabýt estetické účinnosti složky, které původně zůstaly nedotčeny uměleckým záměrem básníkovým.

První případ nastává, stane-li se esteticky zaměřné přetvoření jisté jazykové složky obecným usem, k druhému dochází tehdy, jeví-li se na podkladě změněného jazykového citění obecný usus doby básníkovy jako cosi nezvyklého, neobyčejného. Jiná nevýhoda řeči jako básnického materiálu je ta, že se jí básnické dílo omezuje na příslušníky daného jazykového společenství: pro lidi, kteří jazyk básnického díla neznají, neexistuje ani básnické dílo samo, ba také těm, kdo sice jeho jazyk znají, ale nikoli jako materiálu, je básnické dílo přístupno jen nedokonale a neúplně: nevládnou totiž celým bohatstvím asociací spojujících slova i formy daného jazyka navzájem i se skutečností. Čím více se uplatňuje jazyková stránka v některém básnickém díle, tím silněji je poutáno k danému národnému jazyku; odtud i nesnadná přeložitelnost nebo dokonce nepřeložitelnost některých básnických děl, zejména lyrických.

Je tedy jazyk básnický — jako ostatně každý funkční jazyk — zaklíněn do systému *určitého* jazyka národního. Tato okolnost má závažné důsledky, které přes všechnu zdánlivou její samozřejmost nebyly do nedávna jasné ani teoretikům básnictví a literárním historikům. Záleží v tom, že jistý básnický postup nabývá v různých jazycích všivem rozdílné jejich povahy podob navzájem zcela odlišných. Tak na př. též metrický vzorec může v dvou různých jazycích zvládat zcela různými způsoby jazykový materiál a působit různým dojmem. Příkladem bylo by lze ze zkoumání posledních let uvést celé množství, spojíme se však jediným, přejatým z Jakobsonových „Základů českého verše“ (Praha 1926, str. 52 n.): A. V. Jung přeložil Puškinův čtyřstopy trochej „Burja mglouju nebo krojet“ doslovně českým „Bouře mlhou nebo kryje“; přes to však je české znění hluboce odlišné od ruského jednak kvantitou (která je v ruštině složkou přízvuku, v češtině volná), jednak tím, že přesná shoda rozlohy stop s rozlohou slov, která se zde projevuje, je v češtině mající přízvuk na první slabice slova velmi běžná, v ruštině však — pro volnost přízvuku — poměrně řídká,

a proto v daném verši onomatopoeicky působivá. I v jiných případech jeví se stejná závislost básnického výrazu na povaze daného jazykového systému; proto také všeobecná literární hnutí, jako symbolismus, futurismus atp., uplatňujíce stejné programové požadavky na různých jazycích, mohou v jednotlivých národních literaturách dospět k výsledkům navzájem značně odlišným: český symbolismus je v podstatě jiný zjev a má jiný smysl v domácím literárním vývoji než na př. symbolismus francouzský ve Francii nebo ruský v Rusku, třebaže teoretické názory symbolistů samých jsou po celé Evropě navzájem značně podobné. A z toho opět lze pochopit, proč evropský literární vývoj jeví i v XIX. a XX. stol., v dobách tak značných mezinárodních styků, mnohem větší různorodnost než na př. vývoj malířství nebo architektury v téže době.

II. Vývojová proměnlivost básnického jazyka, jeho druhové rozlišení, jeho zdokonalitelnost

Isa úzce spjat s jedné strany s osudy domácího jazyka, s druhé pak s vývojem domácí a světové poesie, nemůže básnický jazyk setrávat uprostřed tohoto dvojitého pohybu beze změny; k proměnlivosti vede jej ostatně i převládající estetický ráz, neboť estetická účinnost každého postupu míží po jisté době následkem automatizace, t. j. zevšednění a zobecnění. V čem však záleží vývoj básnického jazyka? V tom, že se bez ustání proměňuje způsob, kterým básníci užívá jazykových prostředků poskytovanych mu celým příslušným jazykem národním, i že podléhá změnám jejich zásoba. Proměna bývá mnohdy značně rychlá: ani tvorba jediné generace nebývá v celém svém průběhu jednotná po stránce jazykové, ba mnohdy i u téhož spisovatele pozorujeme proměny jazyka od díla k dílu. Jak se na př. během poměrně krátké doby přetvořil básnický jazyk VI. Vančury! Třebaže základem věrné výstavby u tohoto spisovatele zůstal v celé dosavadní tvorbě jazyk biblický, je podstatný rozdíl mezi větou na př. „Pekaře Marhoula“ nebo „Posledního soudu“, plnou dadaistických významových zvrátů, a monumentální větou knihy poslední, „Obrazů z dějin národa českého“.

Obnova v jazyce básnickém jeví se i vzhledem k předěslému období vývojovému i ve srovnání s normou spisovného jazyka jako jisté násilí na jazyce, a mluví se proto o *deformativním* rázu básnického jazyka. Je ovšem třeba tohoto označení, byť v podstatě výstižného, užívat opatrně: o *zjevné* násilí směřující ke skutečnému rozbití nebo

aspoň uvolnění předchozích forem básnického vyjádření nebo forem běžného spisovného sdělení jde jen u některých škol a v některých vývojových obdobích; jindy bývají odchylky od básnické tradice nebo od spisovného usu méně citelné, takže mají spíš jen ráz zvláštního užítí daných výrazových prostředků. Je možné i to, že v některých dobách (a také v některých literárních družicích) dojde ke značnému sblížení básnického jazyka se spisovným, takže dojem odchylnosti básnického vyjádření téměř zmizí a básnické druhy stanou bez rozlišení v těsné blízkosti sdělovacích druhů písemnictví. Přihází se to zejména tehdy, vyjdou-li si obě strany vsříc do poloviny cesty, to znamená, přijme-li i jazyk sdělovacího písemnictví silné zabarvení estetické. Takový stav vidíme zejména za období klasicismu a je touhou všech klasicisticky smýšlejících teoretiků. Žádný ze jmenovaných stavů však — ani největší vzájemné oddálení spisovného a básnického jazyka ani jejich největší sblížení ani konečně zlatá střední cesta — není trvalým ideálem, neboť básnický jazyk je stálá proměna.

Jaká je však podstata vývojových proměn básnického jazyka? Taková, že se soubor jazykových složek stále přebudovává vzhledem k estetické účinnosti celého projevu. Po každé jiné složka stavi se do popředí a tím mění se i seskupení všech ostatních, neboť všechny složky básnického díla jsou navzájem spjaty mnohonásobnými vztahy protájecími strukturu díla. Jakmile se některá složka ujme vedení, strhuje za sebou ty, které jí stojí nejbližší, jiné opět odsunuje do pozadí. Tak na př. stane se dominující složkou intonace. Vedoucím postavením nabude významu. Ihned ustoupí do pozadí všechno, co by mohlo této její plynulosti bránit: ostrá artikulace jednotlivých hlásek, důraznost přízvuku a s ní i zvuková samostatnost slova, zřetelné členění věty pomocí důrazů a paus; všechno to pozbývá zřetelných obrysů a splyvá v jediné měkké vlnění (srv. na př. verše Vrchlického nebo Nezvalovy). Zároveň projevuje se vliv tohoto přesunu i v oblasti významové: básník vyhýbá se slovům významově ostře ohraničeným a volí výrazy bohaté vedlejšími asociacemi představovými i citovými. Také větná stavba podřídí se plynulosti intonační linie: nebude hromadit věty podřadné a ztlumí protiklad nadřazenosti a podřazenosti, jenž by vyžadoval náhlých přechodů tónové výšky; věty hlavní pak půjdou za sebou bez zřetelných syntaktických i významových hranic, mnohdy i splyvajíce v útvary syntakticky neurčité. Do konce na samém způsobu rozvíjení tématu, na komposici, bylo by možno zjistit vliv intonace; v krásších lyrických básních stává se někdy intonace nositelem tematického čle-

nění. A tak vidíme, jak vlivem jediné složky je uvedena v pohyb celá složitá struktura jazykového projevu a jak se jím básníkův výraz odliš od běžného způsobu vyjadřování. Nastane-li pak se změnou básnického směru i změna vládnoucí složky, nastává nová přestavba, odcizující nově básnický jazyk stavu předešlému i běžnému jazykovému usu. Jednoduché schema, které jsme takto načrtli, má ovšem výhody i nevýhody každého schématu: osvětluje sice názorně způsob, jakým se proměny v básnickém jazyce dějí, ale zůstává daleko za jejich skutečnou složitostí a mnohotvárností. Kdybychom ty chtěli poznat, nezbyvalo by než projít podrobně aspoň jistý úsek skutečného konkrétního vývoje — to však by přesáhlo rámec zásadní úvahy.

Je jen ještě třeba podotknout, že říkáme-li „básnický jazyk“, provádíme již tímto označením schematisující abstrakci. Nejen od národa k národu, ale také uvnitř daného národního písemnictví existuje vlastně celé množství básnických jazyků. Každý básnický druh představuje jazykový útvar do jisté míry soběstačný; někdy bývá jazykové odlišení jednotlivých druhů podtrženo i užitím různých dialektů, tak na př. v antickém básnictví řeckém. Zejména se však jazykové navzájem odlišují tři základní útvary básnické: epika, lyrika a drama. Drama je na rozdíl od obou ostatních básnictví dialogu, kdežto epika a lyrika jsou útvary monologické; již tento rozdíl přivozuje různost jazykových prostředků a způsobu jich užití. Lyrika pak bývá přímo definována jako básnictví jazykové a je také hlavním nositelem vývoje básnického jazyka; zejména rytmus je zde kvasem, který uvádí jazykové složky básně v neustálý pohyb. Všechny jazykové (a ovšem i mimojazykové) složky jsou ve vztahu k rytmickým rámcům: tak na př. eufonie bývá na ně přímo zavěšena (srv. Máchův Máj), intonace rozvíjí se souběžně nebo protikladně s členěním básně ve verše i s vnitřním členěním verše pomocí rytmických předělů, volba slov podle počtu slabik děje se pod vlivem požadavků metrického schématu (tak český trochej dává přednost slovům sudoslabičným a z nich opět dvojslabičným); syntaktická a významová stavba věty může se členění rytmickému podřizovat nebo se s ním rozcházet. A to vše znamená nesmírně mnoho po stránce jazykové: jaké vítězství na př. byla pro český verš a jeho další vývoj okolnost, že lumírovci, a z nich zejména Vrchlický, uvolnili dosud obvyklou shodu mezi koncem verše a koncem věty: mohl-li verš generace další zaznít monumentální kantilénou volného verše Březinova, bylo to z valné části proto, že cestu k tomu připravilo svým rytmickým a současně jazykovým činem pokolení předchozí. Rytmus a lyrika je osudová dvojice, jež do značné míry řídí osudy básnického

jazyka v celé jeho rozloze, počítaje v to i jazyk epické prózy a dramatu. Také jazyk epický má svůj zvláštní ráz daný úkoly, které mu připadají. Předešlým vstupuje v intenzivní styk s tématem, které svou soudržností klade překážky jazykové samoučelnosti; proto se epický výraz blíží k samému rozhraní mezi jazykem básnickým a sdělovacím, přijímá mnoho dokonce zdánlivou vrátnost pouhého nástroje. I v krajních případech je však poměr básníka epického k slovu jiný než poměr takového mluvčího, kterému jde o pouhé sdělení; básník vždy myslí „na věty, které musí mít svůj ráz, svůj sloh, svou vazbu a svůj pořádek, na slova a jejich bohatost, jejich ořelost, šťavnatost i vyčichlost, i na všechna nebezpečí, která mu chystá tento materiál, z něhož pracuje“ (M. Majerová, Pohled do dílny, Praha 1929, str. 13). Ústřední prvek epického jazyka je věta, složka prostrědkující mezi jazykem a tématem, nejvyšší dynamická (t. j. v čase se uskutečňující) jednotka významová, zmenšený model celkové významové výstavby projevu. Rozvoj epiky je proto souvztažný s rozvojem věty; a tak epika je vklíněna do rozvoje jazyka básnického přejímajíc jazykové výboje lyriky a prostrědkujíc jejich přechod do jazyka sdělovacího.

Tolik o druhovém rozlišení básnického jazyka. Zbývá nakonec ještě otázka, zda jeho vývoj může mít za následek zdokonalení. Má-li tazatel na mysli zdokonalení absolutní a neproměnně závazné, je mu nutno odpovědět, že každá doba a každý stav básnické struktury má svou vlastní míru umělecké dokonalosti i po stránce jazykové: jazyk básníka staročeského nebyl ani po stránce umělecké méně dokonalý než básnický jazyk dnešní, třebaže je o šest set let starší. Je však možná i jiná dokonalost básnického vyjádření, dokonalost virtuální, záležející ve schopnosti daného národního jazyka zvládat úkoly předkládané určité literatuře obecnými literárními proudy nebo imanentními vývojovými předpoklady. Tato schopnost vzrůstá hromaděním úkolů již rozřešených. I když se táž situace nikdy nevykytne ve vývoji dvakrát, dochází k situacím navzájem do jisté míry obdobným často, a tu při novém řešení umožňují starší zkušenosti v zacházení s jazykovými prostředky cestu nikoli hladší a jednodušší, ale komplikovanější a umělejší. Zdokonalení virtuální, jak jsme je výše charakterisovali, nesměřuje tedy k automatickému napodobení vzorů, ale ke zvyšování úrovně kladených úkolů i jejich řešení. Právě česká literatura, zejména počínaje obrozením, které zahájilo nové budování literární tradice, poskytuje mnohý zajímavý příklad zdokonalování v tomto smyslu. Srovnáme na př. poesii lumírovskou s puchmajerovskou! Tyto dvě básnické školy jsou navzájem spojeny značnou obdobností po stránce

básnického rytmu: jedna před romantickým uvolněním vztahu mezi prosodickou základnou a metrem, druhá pak po úplné jeho likvidaci směřují stejně k pokud možno přesné realizaci metra jazykových materiálů. Přesná realizace metra přivozuje však jednotvárnost rytmu, kterou se puchmajerovci snaží různými způsoby, leč bez úspěchu zastřít, kdežto lumirovci téměř o století později zvolí k tomu cili za účinný prostředek intonaci, strhující všechny přehradu a zatlačující rytmus v celkovém dojmu do pozadí. Zde nelze jinak než mluvit o zdomácnění, zejména jsme-li si vědomi toho, že i k tomuto řešení byly již u puchmajerovců nesmělé náběhy (Šafařík). Jakmile se pak český verš naučil zacházet s intonací, stala se tato jazyková složka častěji předmětem esteričské aktualisace; její využití bylo však dále propracováno: jestliže lumirovci potřebovali k vyzdvížení intonace neúměrného násilí na slovosledu i na slabičném skladu slov (viz lumirovské „zkratky“ jako: slední, hled), bylo v dalších školách dosaženo souvislé intonační linie s daleko menším nákladem prostředků, dokonce i bez jakéhokoliv přestavení normálního slovosledu (překlady K. Čapka, básně Nezvalovy). Není tedy, proč bychom měli popírat možnost zdokonalení básnického jazyka ve vývoji, pojímáme-li jen toto zdokonalení jako dynamického činitele.

III. Zvuková stránka básnického jazyka

Projdeme nyní souborem složek jazykového systému, abychom zjistili, jakým podílem se jednotlivé z nich účastní výstavby básnického díla. Třeba nejprve připomenout, že ve shodě s výstavbou jazykového znaku se tyto složky řadí ve dvě skupiny. První z nich zahrnuje ony, které mohou, třebaže nemusí nutně a bezpodmínečně, dospěti realizace smysly vnímatelné; jsou proto „skutečností“, která je nositelem nemotného významu jazykového znaku; de Saussure, jemuž přísluší zásluha rozlišení základních stránek jazykového znaku, nazval je termínem „signifiant“; my spokojíme se běžným, třebaže nepřilíživějším označením „složky zvukové“ (přesný termín „složky fonologické“ nevyčerpává celý rozsah zvukové stránky jazyka básnického, jež obsahuje i složky nenáležející do fonologického systému, na př. timbre). Druhá skupina zahrnuje složky postrádající vnímatelnost i jen potenciální: jsou to složky významové v širokém slova smyslu, tedy i gramatické; terminologie de Saussurova má pro ně název „signifié“. Tato dvojí rozčlenění neznamená však popření podstatné jednotnosti jazykového znaku; té nasvědčuje již okolnost, že žádná z obou

skupin nepostrádá zcela vlastností skupiny druhé. Složky „zvukové“ nejsou jen pouhým smysly vnímatelným nositelem významu, ale mají i samy významovou povahu; proto nepozbývají existence ani tehdy, nedostane-li se jim zvukové, ba ani jiné (na př. optické) realisace, jak tomu je při řeči „myslené“. Jsou především částmi jazykového znaku a pak teprve jevem akustickým; mohou dokonce nabýt i významu zcela konkrétního, na př. při onomatopoi, kdy „znamenají“ zvuky nejasného. A naopak nepostrádá zase skupina složek významových, i když nemůže dospět vnímatelnosti, spojení se skutečností: záleží samo určení významu v tom, aby poukázal k oné skutečnosti, kterou znak míní; je tedy po stránce vztahu ke skutečnosti znak jazykový skutečně symetrický: stránka zvuková od skutečnosti vychází, stránka významová k ní směřuje, třebaže jen prostřednictvím jevů psychologických (představy, city, volní hnutí řeči vzbuzené).

Odhalení základů vnitřní výstavby jazykového znaku, jak je provedl de Saussure, odlišilo jazykový znak stejně od pouhých „věcí“ akustických (zvuky přírodní atp.) jako od pouhých dějů duševních. Otevřely se jim nové cesty netoliko lingvistiky, ale pro budoucnost i teorii básnictví. Především bylo zkoumání poesie napříště osvobozeno od neoprávněné víry v přímou závislost básnického díla na akustické realisaci: padlo tak tvrzení, že skutečným životem žije dílo jen při hlasitém přednesu, tvrzení nepravdivé, neboť existují i básníci (netoliko čtenáři), kterým tane na mysli dílo psané, nikoli mluvené; pozbyly dále smyslu úvahy o jednoznačné onomatopoeické nebo citové expresivitě jednotlivých hlásek. S druhé strany otevřel se výhled na znakovou povahu básnického díla v celku i v částech: básnické dílo vyvázáno z příliš jednoznačné souvislosti se skutečností vyjádřenou jeho obsahem i z jednoznačné závislosti na duševním dění autorově a čtenářově; byla tak upoutána pozornost k jeho vnitřní výstavbě, aniž bylo — opět pro svou znakovost — vytrváno ze souvislosti s jevy okolními. Stalo se však zároveň zřejmým, že dílo může jevy, které s ním přicházejí ve styk (básníka, čtenáře, sociální skutečnost atd.), toliko mnohoznačně „znamenat“, nikoli být mechanicky nutným a jednoznačným následkem kteréhokoliv z nich. Tak na př. může tyž stav básnické struktury v různých prostředích „znamenat“ různé stavy společenské organisace. Podle vzoru jazykového dění byla básnická tvorba pojata jako součinnost autora s vnímatelem, nikoli již jako ničím neomezené sebevyjadřování autorovo nebo naopak jako automatická reakce na sociální objektivu. V dalších kapitolách vysvětlíme, jak doufáme, i ještě další vliv moderní lingvistiky na poetiku:

ten totiž, že lingvistika dodala model strukturního rozboru *celého* básnického díla, nikoli jen jeho stránky jazykové. Je přirozené, že činu de Saussurovu připadá přitom jen význam iniciativy, ovšem geniální; teprve mohutný další rozvoj lingvistiky, který z podnětu de Saussurova vzešel, odhalil podrobně a stále ještě podrobněji odhaluje výstavbu jazykového znaku; také teprve tento další vývoj umožnil aplikaci lingvistických metod na problémy poetiky.

Přistupujeme k první ze dvou velkých skupin složek básnického díla, *ke stránce zvukové*. Je již z předchozích výkladů jasné, že tato stránka nesmí být ztotožňována s akustickou realizací básnického textu; již O. Zich rozlišil (ve studii „O typech básnických“ v Č. mod. fil. VI., knižně Praha 1937) zvukové kvality dané v textu samém od oněch, které závisí na rozhodnutí recitátorově; toliko první z nich tvoří skutečnou „zvukovou“ stránku básnického díla; nesmíme se ovšem domnívat, jak opět ukázal již Zich, že je přesná hranice mezi „zvukovými“ složkami v díle obsaženými a oněmi, které jsou na textu nezávislé: každá z těchto složek je do větší nebo menší míry textem dána a opět více nebo méně nezávislá na něm. Charakteristika zvukové stránky básnického jazyka byla dále umožněna lingvistickým badáním fonologickým, jehož předmětem jsou právě ony zvukové vlastnosti řeči, které jsou lingvisticky „relevantní“, tvořící součást jazykového systému. Třeba ovšem dodat, že ne všechny zvukové vlastnosti básnického textu, nezávislé na zvukové realizaci, jsou v přísném slova smyslu fonologické, pokládáme-li za předmět fonologie skutečně jen zvukovou stránku jazykového systému (langue); mnohé ze zvukových vlastností, o které má teorie básnického jazyka zájem, patří do oblasti norem méně abstraktních, než jsou zákony „jazyka“ ve smyslu abstraktního systému — totiž do oblasti t. zv. „mluvy“ (parole). Tak na př. nepatří do fonologie ve vlastním smyslu, jak již naznačeno, timbre, t. j. zabarvení hlasu; jsou však básníci, u kterých text sám předurčuje časté změny hlasového zabarvení; timbre stává se tak součástí básnické struktury a musí být předmětem zkoumání poetiky.

Probereme nyní, ovšem jen v stručném obryse, možnosti básnického využití jednotlivých zvukových složek jazyka, jež jsou: hlasové složení jazykového projevu, intonace, síla výdechu, zabarvení hlasu a tempo. Jak již naznačeno, podléhá každá z nich v jiné míře předurčení textem. Tak hlasové složení je textem dáno zcela a jen podružné vlastnosti artikulace mohou být do jisté míry v moci recitátorově; intonace a síla výdechu řídí se textem již v menší míře; ještě méně snadno vykoná text vliv na zabarvení hlasu a na tempo. Třeba dodat,

že recitátor může si mnohdy (na př. při zacházení s intonací) osbovat volně disponování těmito složkami ještě i nad míru vymezenou textem, ovšem za cenu špatné realizace textu a dokonce i fyziologických hlasových „zábran“ (viz o tom u Sieverse v pojednání „Ziele u. Wege der Schallanalyse“, Heidelberg 1924). Mluvíme-li o předurčení zvukové stránky textem, máme na mysli jen přednes adekvátní, hlasově nedetformovaný, poddávající se požadavkům kladeným dílem.

První na řadě ze zvukových složek je hlasové složení textu a hlasový sled. Hlasovým složením míníme poměrné zastoupení jednotlivých hlásek daných fonologickým systémem národního jazyka, kterým je text psán; toto zastoupení může být v různých projevech, netoliko básnických, různé a také odlišné od průměru planého pro daný jazyk. V básnictví musí být tyto odchylky hodnoceny jako činitel estetického účinku, třebaže se výběr hlásek děje bez vědomého úmyslu autorova; jako všude jinde v umění platí i zde, že estetická záměrnost nepředpokládá nutně vědomý úmysl. Ke zjištění charakteristiky hlasového složení je třeba srovnání statistiky hlásek zastoupených v daném textu s průměrnou frekvencí jednotlivých hlásek v daném jazyce vůbec. Při technice delších bylo by možno klást i otázkou, je-li hlasové složení průběhem textu stále stejné či proměnlivé. O vlivu hlasového složení na uměleckou výstavbu díla pojednává kniha A. Arjuškova „Zvuk i stich“, Peterburg 1923.

Vedle hlasového složení a ještě viditelněji než ono je činitelem estetického účinku básnického díla i hlasový sled. Jeho záměrným uspořádáním vzniká zvukový efekt zvaný *eufonií*. Je dnes již nepochybně jasné, že estetická působivost hlásek má svůj zdroj v seřazení, kterým se na ně upozorňuje, kdežto platnost významová se připojuje teprve dodatečně jako důsledek styku eufonického hlasového vzorce s obsahem; je proto netoliko mnohorvárná (onomatopoeia, citová a představná expresivnost), ale i mnohoznačná: nelze nikdy tvrdit, že by to nebo ono hlasové seskupení, ta nebo ona hláska nutně a samy ze sebe vyjadřovaly akustickou skutečnost, opickou nebo jinou výrazem stavu, po případě cit, jejichž napodobením, zobrazením nebo výrazem se v daném případě jeví. Zejména jednotlivé hlásky jsou samy o sobě významově indiferentní: každá z nich je schopna vyjadřovat i zvuky, představy, city navzájem protikladné. Eufonické uspořádání sledu hlásek děje se nejčastěji tak, že se jistá hláska mnohonásobně opakuje, nebo že se opakuje jednou, po případě i několikrát celé jisté seskupení hlásek v sestavě buď stejné nebo poněkud obměněné. Bývá také využíváno kvalitativních vztahů mezi hláskami nestejnými, tak na př.

jsou samohlásky sestavovány v pořadí podle výšky svých svrchních tónů (v češtině stupnice: u, o, a, e, i) nebo jsou proti sobě kladeny tak, aby vynikl jejich výškový protiklad (u—i). K eufonickým činitelům patří v češtině i dlouhé samohlásky; eufonická záměrnost v zacházení s délkami se projevuje jednak jejich nadměrným užíváním, které může být zjištěno statisticky, jednak nakupením dlouhých samohlásek na nápadných místech textu, na př. na koncích veršů. V eufonické funkci uplatňuje se ovšem délka mnohem spíše jako jistá kvalita artikulační než jako trvání v čase; to proniká k čtenářově pozornosti teprve tehdy, stává-li se časový rozdíl mezi slabikou dlouhou a krátkou podkladem básnického rytmu, jak je tomu při prosodii časoměrné.

Ve všech uvedených případech potřebuje však efonie zpravidla ještě opory v rytmickém, syntaktickém nebo významovém členění kontextu: jen seskupení takto vyzvednutá jeví se záměrnými. K nahodilým seskupením stejných hlásek nebo i celých opakujících se hláskových skupin dochází pro omezenost hláskového repertoáru — tak na př. při pouhých pěti českých samohláskách — i v textech strádajících eufonické, ba dokonce i estetické záměrnosti, avšak tato váto seskupení unikají zpravidla pozornosti čtenářově podobně jako nahodilě souvislé řetězce slov trochejských nebo daktylských v próze. Nejčastější a nejučinnější oporou efonie bývá rytmické členění verše; oplátkou stává se silně zdůrazněná efonie ve veršovaném díle významovým druhovým činitelem rytmu; srv. na př. Máchův Máj, kde eufonické vzorce zpravidla netoliko zdůrazňují verš jako jednotku, ale dokonce často podtrhují jeho vnitřní rozčlenění. Jsou i doklady prosodických systémů, v kterých efonie nabyla funkce rytmického činitele základního: aliterující starogermánský „Stabreim“. Na rozhraní efonie a básnického rytmu nachází se ovšem i rým a zjevy s ním příbuzné, jako asonance; také při rýmu převažuje leckdy funkce rytmická nad eufonickou, jeť signálem ukončení základní rytmické jednotky, verše. Efonie, třeba zdánlivě nejzevnější složka básnického textu, může stejně jako každá složka jím nabýt postavení strukturální dominy; t. j. složky uvádějící právě svým vyzdvížením v pohyb složky ostatní a upravující míru jejich aktualisace; tak je tomu na př. s eufonií v Máchově Máji.

Narazili jsme již několikrát na souvislost hlásek a jejich sledu s významem; šlo o význam nebo spíš iluzi významu tkvící v hláskách samých. Hlášky nebo jejich sled mohou se však stát činitelem významovým i nepřímým, jako zprostředkovatelé významových vztahů, a to tak, že uvádějí ve vzájemný významový styk slova zvukově podobná.

Na této funkci hlásek jsou založeny některé figury jako parechese, aliterace a zčásti paronomasie; pracují s ní také slovní hříčky jako kalambur, typickým jejím případem je pak rým. Vedle funkce eufonické a rytmické má rým i úkol významový: odhalovat skryté možnosti významových vztahů mezi slovy; tuto jeho sémantickou důsaznost vyjádřil Baudelaire, když praví, že „básník, který přesně neví, kolik možných rýmů obnáší každé slovo, není schopen vyjádřit sebelepší myšlenku“ (O Euvres posthumes, Paris 1908, str. 17).

Nejbližší vyšší jazyková jednotka po hlásce je *slabika*; i ta náleží ještě plně do oblasti „zvukové“ (fonologické), nejsou samostatným nositelem významu: jednoslabičné slovo je právě již slovem, nikoli pouhou slabikou. Básnické využití slabičného skladu slov může se dít vzhledem k intonaci, expiraci, tempu, rytmu i významu; je tedy mnohostranné a jeho zkoumání je pro poetiku velmi důležité; základ k němu položen u nás O. Zichem v čl. „O rytmu české prózy“ (Živé slovo I., str. 66—78). Pro intonaci nabývá slabičný sklad slov významu tím, že slova o jistém stálém počtu slabik sloužívají leckdy v textech s aktualisovanou intonací za podklad intonačních kadencí; zcela podobně užívají texty, v nichž se výrazně uplatňuje expirace, slabičných útvárů jisté délky za podklad klausulí (o klausulích viz v knize F. Novomého, Eurhythmie řecké a latinské prózy, Praha 1918—21). Na tempo působí slabičný sklad tím, že hojnost slov mnohoslabičných nutně výslovnost zpomaluje, zejména právě v češtině, jejíž nepřilís důrazný počáteční přízvuk nestačí převážít slabiky nepřízvučné. Co se týče básnického rytmu, může se slabika stát i jeho prosodickou základnou, a to tak, že počet slabik charakterizuje verš jako rytmickou jednotku; verš takto rytmovaný nazývá se slabičným (syllabickým). Avšak i v přísně metrických systémech připadá slabikám důležitá rytmická úloha: rytmická diferenciacie odstraňující jednotvárnost metra bývá zde určována hlavně slabičným skladem lexikálního materiálu; tak na př. zcela jiný je rytmický charakter verše trochejského, skládá-li se tento verš převážně ze slov čtyřslabičných, než je-li vyplněn slovy většinou dvojslabičnými. Konečně vykonává slabičné složení slov vliv i na stránku významovou; je umožněn okolností, že některé významové kategorie slov jsou charakterisovány poměrně pevným počtem slabik v slovech, která do nich náleží; tak na př. slovesná substantiva v češtině jsou často mnohoslabičná (předvádání, kupování, odhadování, zakopávání atd.), příslovce časová a místní bývají často jednoslabičná (zde, tu, tam, kam, kde, sem, teď, již, hned, dnes atd.). Následek této okolnosti je pak ten, že, uplatňuje-li se v textu — na př.

z důvodů rytmických — jistý typ slabičného skladu slov, zdůrazňuje se tím i významová kategorie, v které slova tohoto typu mají převahu, a naopak zase zdůraznění jisté významové kategorie může vykonávat vliv na rytmus prostřednictvím slabičného skladu; srv. o tom naši studii „Polákova Vznešenost přírody“.

Další zvuková složka jazyka je *intonace*. Tímto termínem uvykla si lingvistika označovat zjev týkající se hlasové výšky: jsou to jednak poměrná výšková úroveň hlasu (vysoká — střední — nízká), platná pro celý text nebo delší jeho úsek, jednak výškové vlnění na dané úrovni, jazyková to „melodie“, lišící se ovšem od melodie skutečné, hudební, tím, že nezna pevných výškových hodnot v svém průběhu neproměnných, totiž tónů, s patřičným určitým systémem. Funkce intonace v jazyce je mnohonásobná. Především je intonace činitelem syntaktickým a její úkol v této funkci je opět několikerý: 1. sjednocuje slova a slovní výrazy, z kterých se skládá věta (souvěť), a je tak jedním ze základních příznaků věty; 2. odlišuje vzájemně věty označovací, zvolací a tázací; 3. slouží k vyjádření vztahů mezi slovními výrazy, po případě celými větami položenými vedle sebe beze spojek (Pešovskij, Ruskij syntaksis v naučnom osvěteniji, Moskva 1914). Jako činitel syntaktický je ovšem intonace pevně uzákoněna a je proto záležitostí větné fonologie (S. Karcevskij, Sur la phonologie de la phrase, Travaux du Cercle linguistique de Prague IV., Praha 1931). Jiná funkce intonace je významová; tak na př. může výškový protiklad sloužit k podtržení významového protikladu slov i vět; odstíny intonační mohou být symptomem odstínění významového; vedle své funkce v členění syntaktickém podporuje intonace i významové členění věty. Třetí konečně funkce intonace je expresivní a apelativní; může totiž jednak vyjadřovat citové zbarvení slova nebo věty, jednak signalisovat výzvu, s kterou se projev, třeba i na pohled neapelativní, obrací k posluchači. V obou posledně jmenovaných funkcích nemá intonace jednoznačné uzákoněnosti, která přísluší intonaci větné, přesto však může být její tvar určen významem nebo uspořádáním textu (srv. intonační rozdíl mezi „pojď sem!“ a „sem pojď!“; větami to odlišnými navzájem jen slovosledem a ovšem intonací).

Básnický jazyk využívá intonace ve všech třech jejích funkcích; pro daný text bude po stránce umělecké výstavby charakteristické již samo zjištění, v které z nich se jí v něm užívá nejčastěji. Podrobnější intonační rozbor básnického textu bude si vyžadovat zejména zjištění, jak intonace působí na ostatní složky po stránce estetické aktualisace i jak je jimi navzájem ovlivňována; přitom půjde i o otázku její

strukturní nadřazenosti nebo podřazenosti. Významný pro básnické dílo je také průběh intonační *linie* (hladký, splývavý či přerývaný) i výšková úroveň, které si text při přednesu žádá; také srázná či povlnná stoupavost intonačních vln a hustota nebo naopak řídkost intonačních vrcholů mají vliv na zvukové utváření textu. O všech těchto vlastnostech básnické intonace pojednává známá Sieversova studie „Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung“ (Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg 1912); na rozdíl od Sieverse třeba ovšem zdůraznit, že teprve vyšetřením vztahu jednotlivých vlastností intonace k ostatním složkám díla (na př. k větné výstavbě syntaktické i významové, k volbě lexikálního materiálu atd.) může být její danost textem prokázána a linguisticky definována. Zvlášť účinným nástrojem vytváření intonační linie v češtině je pro svou „volnost“; t. j. značnou nezávislost na gramatické výstavbě, slovosled; nejhojněji využili ho k tomuto účelu lumírovci; poválečná poesie, ač aktualisovala opět právě intonaci, zřetkla se pomocí slovosledných inverzí (K. Čapek, Nezval).

Grafickým znakem, jenž intonaci v textu odpovídá, je interpunkce; je proto při intonačním rozboru básnického textu velmi důležitě zjištěn poměr mezi básnickovým interpunkčním usem a normálním užitím interpunkce, a to i tehdy, když básník nekladl vědomý důraz na svůj kladný či záporný poměr k interpunkci a k její úpravě. Grafickými znaky intonačních vlastností textu mohou se stát i různé typy sazby (kursiva, versála), je-li jich za tím účelem užito uprostřed textu normálně sázeného, jak činili s oblibou symbolisté. Téže platnosti může nabýt i členění textu v řádky, je-li jim naznačeno stoupání či klesání intonace, po případě i jiné její vlastnosti; Mallarmé v úvodě své básně „Un coup de dés“ mluví o grafickém uspořádání stránky přímo jako o „partituru“. Také konečné členění textu v odstavce má dosah intonační: tak na př. věta stojící v textu jako samostatný odstavec má zcela jinou intonaci (a ovšem i význam, zejména významovou závažnost), než kdyby se nacházela v delším odstavci jako pouhá jeho součást; i delší odstavec představuje však osobitý intonační útvar, charakterisovaný zejména jistým druhem závěrečné intonační kadence. Důležitý úkol může případnou intonaci — zejména v lyrické básni — i při organizaci celkového kompozičního půdorysu: text bývá v takových případech členěn pomocí opakovaného intonačního útvaru probíhajícího buď celými úseky textu nebo charakterisujícího aspon v podobě „kadence“ konce nebo i začátek úseku (srv. Žirmunskij, Kompozicija lirických stichotvorenij, Peterburg 1921).

Je konečně nutno zmínit se i o vztahu intonace k básnickému rytmu: je to vztah velmi podstatný, třebaže s ním tradiční metrika málo počítá. Neměli ve verši jiného vedoucího prosodického činitele, přejímá intonace tuto funkci automaticky sama, tak na př. v „nejvolnějším“ typu moderního verše českého. Ani tehdy však, je-li vedoucí prosodickou složkou jiný zvukový prvek, na př. přízvuk, nepřestává intonace být pozadím, na kterém se metrický půdorys rozvíjí. Verš podobá se větě: podobně jako ona je charakterisována jednotou své intonační organisace a tato „veršová“ intonace se s intonací větovou v průběhu básně neustále bud kryje nebo kříží. Intonace ohraničuje tak základní jednotku veršového rytmu, jednotku, bez níž i nepravidelnější sled rytmických signálů nepůsobí dojmem „verše“. Odrud její základní význam pro básnický rytmus; vedle toho slouží ovšem i rytmické diferenciace, zejména právě svým stálým potenciálním sporem s intonací větovou, jenž může být aktualizován v podobě různých druhů „přesahu“ (enjambement). O intonaci jako rytmickém činiteli viz naši studii „Intonace jako činitel básnického rytmu“.

Nejlíže ze zvukových složek je intonaci *intensita výdechu*, expirace; i ji využívá básnictví k svým účelům. Expirace je v češtině hlavní zvukovou složkou přízvuku; proto zastává ve verši „přizvučením“ úlohu předního nositele metrického půdorysu. Je však zároveň i činitelem rytmické diferenciace, neboť výdechový proud vlní se neustále a také vrcholy jeho intenzity jsou navzájem velmi odstiněné: jen zřídka jsou přízvuky dvou sousedních slov stejně intenzivní; nauka o „větném“ přízvuku, vybudovaná pro češtinu zejména Gebauerem a Trávníčkem, daleko nestačí vystihnouti tuto bohatou proměnlivost. Také příčiny této proměnlivosti jsou mnohonásobné; jsou rázu syntaktického, významového i rytmického (máme zde na mysli „přirozený“ rytmus mluvy vůbec). Zvláštní je vztah vlnění výdechové intenzity k intonaci. Oba jevy jsou po některých stránkách souběžné, tak na př. podobně jako intonace uzavírá věty, větné členy, významové úseky atp. kadencemi, poskytuje expirace k jejich závěrům „klausule“. Často bývá jistý závěrečný zvukový útvar, nesený slovním celkem o jistém počtu slabik, zároveň i kadencí i klausulí; o tom, čím z obojího se bude spíše jevit, rozhodne převládání buď intonace nebo expirace v daném textu. Intonace a expirace se totiž navzájem vyvažují; při nadvládě intonace převládá tendence k nepřetržitému plynutí dechového proudu, ke stírání všech hranic mezi slovy, větnými členy, významovými úseky uvnitř větného celku; při nadvládě expirace je naopak snaha rozhraní zdůrazňovat a tím členit dechový proud v úseky.

Příkladem prvního typu je poesie Vrchlického, druhého pak verš Nerudův. Prvním ukazatelem takovýchto rozdílů je sluchový dojem; objektivní zjištění může však být, podobně jako při intonaci, provedeno jen syntaktickým a významovým rozbořem, který ukáže, jakými vlastnostmi textu je nadvláda intonace či expirace dána; to platí rovněž o zjišťování odstínů expirace samé.

Přistupme nyní k další zvukové složce básnického díla, k *hlasovému zbarvení*, jež bývá také označováno „mnohoznačným“ termínem „timbre“ (v jazykovědě samé označováá se jím vedle hlasového zbarvení i výška svrchních tónů při samohláskách). Na rozdíl od všech dříve jmenovaných složek zvukových, z nichž každá větší nebo menší měrou dosahuje platnosti fonologické, není hlasové zbarvení fonologickou složkou, aspoň v češtině, vůbec. Také nelze tvrdit, že by mohlo být jakkoli předurčeno výstavbou textu; jediný prostředek, kterým může být v textu implicitně dáno, je citové odstinění obsahu. Ani tento prostředek není však sám o sobě postačitelý: dokladem toho jsou četné režijní poznámky v dramatických textech („hněvivě“, „veselě“, „rozsmárně“ atp.), jimiž se autor snaží sdělit herci svou představu o proměňách hlasového zbarvení. Přesto však není timbre pouhá „zvuková“ záležitost, nýbrž vykonává vliv, často rozhodující, na smysl textu. Je schopen vyjádřit netoliko prchavé zbarvení citové, ale i významový odstín tak systematicky, jako je ironie. Ironie má ovšem k dispozici i prostředky čistě významové (zejména různé druhy dvojsmyslu); přesto však je v textu psaném chudší o důležité nástroje, jimiž je ironické zbarvení hlasu; někdy dokonce využívá tohoto nedostatku záměrně k svému maskování (viz Durychovy ironické essaye z knihy „Ejhle člověk“). Timbre nevyjadřuje tedy jen subjektivní citové odstíny, ale i hodnocení činící si nárok na objektivitu: do významové stránky textu vnáší se jím stanovisko k osobám i věcem. Má proto i pro rozbor básnického díla zjištění timbrových proměn důležitost. Je však za podmíněk výše vylíčených možné? Přejde na to, co je naším cílem. Kdybychom chtěli v jistém textu krok za krokem zjišťovat, na kterých místech nastávají proměny timbru a jaká je jejich kvalita, nedospěli bychom ovšem k tvrzením průkazným a obecně platným, už proto nikoli, že hodnocení, jehož zvukovým ekvivalentem je hlasové zbarvení, nezávisí — přes svou tendenci k objektivitě — jen na smyslu vloženém do textu autorem, ale také na interpretaci a stanovisku vloženém do textu autorem, ale také na interpretaci potřebujeme k svému účelu; toho bude zapotřebí toliko herci nebo recitátoru, ti však k němu dospějí jinou cestou než vědeckou, cestou

uměleckého tvoření. Teoretikovi stačí, bude-li moci ukázat o jistém textu zcela *obecně*, zda a jakou měrou s hlasovým zbarvením počítá; místo a kvalita *jednotlivých* proměn nemusí jej již zajímat. A takovéto zjištění nemožné není: již sama hojnost hodnotících výrazů a obrátů spojená s proměnlivostí stanoviska hodnocení, ba i bohatství prchavých a navzájem kontrastujících odstínů citových dosvědčuje badateli potenciální přítomnost timbrových proměn v psaném textu. Diagnostice usnadňuje dále i vztah existující mezi timbrem a intonací: intonace totiž, pokud v textu převládá, vyžaduje si, jak výše řečeno, nepřetržitě zvukové linie, kdežto timbre, má-li být pocíten, musí směřovat k náhlým jejím proměnám. Je-li tedy text zaměřen na intonaci, nemůže být zároveň zaměřen na využití hlasového zbarvení; tuto thesejme se pokusili prokázat ve studii „Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog“. Alternativa mezi intonací a timbrem může usnadnit zkoumání tím, že předem vylučuje texty s aktualisovanou intonací, snadněji na první pohled rozeznatelné než texty s aktualisovaným timbrem. Je přirozené, že nejčastěji a nejzřetelněji se timbre uplatňuje v dialogu, kde na sebe bezprostředně narážejí hodnotící postoje účastníků k věcem i jejich vzájemné citové vztahy. Proto připadá zjišťování timbru a jeho úlohy strukturální zvláště významná úloha v poetice dramatu; ne v každém dramatickém dialogu ovšem hlasové zbarvení dominuje — jsou i dialogické úravy s převládající intonací. Timbre může se však význačně uplatnit také i v dílech lyrických a epických, tak na př. převažuje zřetelně v zvukové stránce Erbenovy Kytice. Na důležitost timbru pro básnictví upozornil Jul. Tenner ve studii „Über Versmelodie“ v Zeitschrift f. Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft VIII; základní these Tennerova, že totiž „pro podstatu a povahu hudebnosti jazykového projevu rozhodujícím činitelem je zvukové zbarvení („Klangfarbe“).“ (l. c. 354), je ovšem zřejmě upříšlená a tato její vada má vliv i na ostatní výklady autorovy; vede mimo jiné i ke směšování hlasového zbarvení s expresivním působením eufonie.

Zvuková složka, ke které nyní přejdeme, totiž *tempo*, má povahu značně odlišnou od všech předěšých: není hlasovou kvalitou, ale vlastností trvání. Nabývá však přesto nepřímo rázu kvalitativního tím, že tempo jazykového projevu je pro posluchače převážně záležitostí významová, a to i v řeči nebasnické, zejména v hovorů; změnou tempa může být provedeno odstupňování významové závažnosti, tempem může se projevovala emocionální zbarvení významu atp. Možnosti předurčení tempa textem nejsou příliš značné; poněkud vyšší míry dosahují jen v textech rytmovaných, t. j. ve verších a v rytmické próze,

a to proto, že žádoucí tempo přednesu může zde být dáno uspořádáním a poměrnou délkou rytmických úseků. Jde v podstatě o věc dvojitou: jednak o tempo celkové, jednak o proměny tempa během textu. Celkové tempo může být do jisté míry dáno zvukovou organizací a smyslem textu; tak na př. text protkaný výraznými schematy eufonickými bude si při hlasité četbě vyžadovat přednesu pomalejšího než text s převládající výdechovou intenzitou; co se týče smyslu, lze soudit, že text provázený citovým odstínem radosti bude nutit k přednesu rychlejšímu než text zbarvený smutkem nebo resignací. Mnohem důležitější než tempo celkové jsou však pro nás proměny tempa během přednesu, tedy agogika, pokud ovšem může být textem předurčena. Ke změně tempa vede v básnickém díle nestejná délka souseďných rytmických úseků; dochází k ní na př. tehdy, následuje-li při volném rytmu verš značně dlouhý po verši velmi krátkém, nebo také střídají-li se ve verši iktovým nepravidelně „takty“ mnohosiabíčné s „takty“ krátkými. I v pravidelném verši metrickém může dojít ke střídání tempa vlivem textu, na př. při konfrontaci veršů členěných dipodicky s verši téhož metra, ale postrádajícími dipodického členění; verše dipodické si budou při přednesu žádat rychlejšího tempa než ostatní. V Nerudově Baladě horské jsou tímto způsobem odlišeny promluvy stařený od promluvy děvčátka.

V souvislosti s tempem je záhodno učinit aspoň zmínku o *pausách*. Jazyková pauza může ovšem být dána různými prostředky, zejména intonační kadencí, expirační klausulí nebo přestávkou. Pausy jsou nutným činitelem členění jazykového projevu; některé z nich jsou členy samotného gramatického systému, tak na př. ony, které vyjadřují syntaktické členění větného celku a jeho zakončení. Jiné pausy, již méně systemisované, jsou prostředkem členění významového. Všechny druhy paus mohou být v básnictví aktualisovány nakupením, nápadně pravidelným opakováním nebo užitím na neočekávaných místech, srv. na př. aktualisaci paus u Máchy (Salda v studii „K. H. Mácha a jeho dědicví“, Duše a dílo, Praha 1913) nebo u Dyka. Nezvyklé užití paus může být i tematicky motivováno, na př. vzrušením promlouvající osoby. Avšak i tehdy, není-li takové motivace, je pauza nositelem významu, stačí na př. sama o sobě „znamenat“ citové vzrušení. Může se dokonce stát ekvivalentem významu zcela určitého, je-li determinována vklíněním do okolního kontextu; to se přihází na př. v dialogu, kde odpověď nebo naopak otázka může být pouhé odmítnutí. Jindy opět naznačuje sice pauza uplývání významového proudu, avšak nenaznačuje jeho konkrétní náplň; toho druhu jsou

pausy vyznačované v textu několika tečkami, vyzývajícími čtenáře k „domýšlení“ řečeného: může tak být dosaženo lyrické neurčitosti významového obrysu, ale také naopak může být podán i zcela určitý náznak něčeho, co autor nechce přímo vyslovit. Ve verši jsou vedle paus syntaktických a významových i pausy rytmické, dané rytmickým členěním; tyto různé druhy paus vstupují v složitě vztahy pozitivní a negativní, t. j. shody a neshody, jež jsou nevýčerpatelným prostředkem rytmické diferenciaci i významového odstínění. Je dokonce možné, aby se pausy staly ve verši přechodně jediným nositelem rytmického i významového kontextu; děje se to tehdy, vyskytne-li se uprostřed básně verš nebo i celá sloka, vyplněná jen pausami; srv. o tom J. Tynjanov, „Problema stichotvornogo jazyka“, Leningrad 1924, str. 22.

Termín „pauza“ je přejat z hudební terminologie; je však třeba rozlišovat zřetelně mezi pausou hudební a jazykovou. Pauza hudební je členem měřitelné časové řady hudebního rytmu, kdežto pauza jazyková, zejména pokud se vyskytuje v řeči nerytmované, není, jak již řečeno, považována jako měřitelná časová kvantita, a to ani tehdy, je-li zvukově realizována skutečnou přestávkou. Ve verši má ovšem jazyková pauza k hudební o něco blíže než v řeči nevzvané, ale ani tehdy není s ní totožná, neboť i sam básnický rytmus, pokud není „časoměrný“²⁾, je spíše založen na periodicitě posloupnosti než na členění časové řady v úseky navzájem srovnatelné svým trváním. Není proto správné, pokoušet-li se někdy metrickové zavést do metrických schemat grafické značky hudebních paus, na př. k označení rozdílu mezi veršem akatalektickým a katalektickým nebo k „vyrovnaní“ veršů o různém počtu slov, které se střídají v téže strofě, vkládá se tak do schématu odstín časové měřitelnosti, jenž je, jak řečeno, ve většině případů básnickému rytmu cizí. Dojde-li ovšem k tomu, že při *akustické realizaci* básnického textu i nerytmovaného bude učiněna citelnou měřitelností paus a distancí mezi nimi, půjde o umělecky zaměrnou *transpozici* zákonitosti hudebního rytmu do jazykového projevu; ta však je již záležitostí svobodného rozhodování umělce, který text realizuje, nikoli textu samému; srv. po té stránce jevištní tvorbu E. F. Buriana, jejíž zásady týkající se rytmičnosti jevištní

²⁾ Termín „časoměrný“ stavíme do uvozovek, protože jím na tomto místě nemíníme jen verše založené na rozdílech jazykové kvantit, nýbrž *všechny* druhy veršů vypočtené na měřitelnosti časové distancie mezi jednotlivými rytmickými důrazy, tedy i na př. iktové verše dětských rozčítadel a říkaček, jako „Píšu, píšu patnáct“, atd.

mluvy byly formulovány v teoretickém článku tohoto umělce „Příspěvek k problému jevištní mluvy“ (Slovo a slovesnost V.).

Uzavíráme přehled zvukových složek básnického jazyka; sluší jen ještě podotknout, že — vyjma příležitostné zmínky, které se staly a ještě stanou — necháváme stranou versový rytmus, ačkoli jeho nositelem smysly vnímatelným je vždy soubor složek zvukových a z nich opět vždy zejména ta, která je v daném prosodickém systému prvkem základním. Nebylo by možné zatížit studii beztak obsáhlou podrobnějším přehledem prosodie a metriky; byl ostatně podán již v pojednání „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“.

IV. Slovo v básnictví

Předmětem této kapitoly i všech následujících bude stránka významová v širokém slova smyslu počínaje slovem a konče významovými útvary nejvyššího řádu. Pro přehlednost pojednáme postupně a odděleně o slově, větě a vyšších významových jednotkách, dále o monologu a dialogu i o významu „nevysloveném“. Rozdělení toto, třebaže teoreticky nezcela přesné, jeví se nejvýhodnějším proto, že postupuje od nejjednodušších významových jevů k nejsložitějším.

Slovo, ač nejnižší poměrně samostatná významová jednotka jazyková, není přesto nezákladnějším a nejjednodušším významovým prvkem jazyka; tím jsou *morfémy*, jež ovšem naprosto postrádají samostatnost, mohouce se vyskytovat jen jako části slova. Rozlišují se morfémy kmenové, odvozovací a koncokové. Morfém kmenový je nositelem jádra významu slovního, morfém odvozovací zařazuje slovo do jisté lexikální skupiny, vnášeje tak do jeho významu odstín společný všem slovům odvozeným pomocí tohoto morfému; sluší dodat, že kromě odvozovacích přípon patří k odvozovacím morfémům i předpony; morfém koncokový konečně zařazuje slovo do morfologického systému a činí je zároveň schopným včlenění do syntaktické výstavby větní. Všimněme si nyní způsobů, jakými může být toto vnitřní složení slova básnický aktualisováno.

První z nich záleží v tom, že se upozorňuje na „morfologické švy“, oddělující navzájem jednotlivé morfémy, z kterých se slovo skládá. Upozornění děje se na př. tím, že se konfrontují pomocí rýmového spojení nebo sousedství v kontextu dvě slova, z nichž jedno „obsahuje“ druhé v svém hláskovém složení; navozuje se tak zdání složenosti slova rozsáhlejšího a tedy i zdání příslušného morfologického švu v něm; srv. Hlaváčkův rým „natryskla - skla“ nebo větu Demlovu

(Šlépěje I., str. 60): „Ten slavičí klokot opsál jsem z Velkého Přírodopisu jen proto, aby se vědělo, že se v Šlépějích pje. Šlépěje. Pje.“ Jindy se konfrontují dvě slova zvukově podobná, z nichž každé má morfologický šev na jiném místě: „dodnes — odnes“ (rým Hlaváčkův); vzniká tak esteticky účinná nejistota o vnitřním členění slova. Podobná hra, zasahující zčásti do morfologického skladu slova, může být provozována i s mezislovným předělem: jediný slovní celek se může vlivem konfrontace jevit rozložen vedví (srv. Hlaváčkův rým „do kary — oka rty“), nebo může nastat zdánlivé přemístění mezislovného předělu (Hlaváčkův rým „plazili se — lysé“). Iluze mezislovného předělu uprostřed slova vzniká i při rýmu, nejčastěji komicky míněním, jež rozštěpuje slova: „Mysliveček a je- | ho pes šli do háje“ (Hajniš, Koprivý, Na versotepece a rymohonce).

Přistupujeme k charakteristice způsobů básnického využití jednotlivých druhů morfému jakožto významotvorných prvků; budou ovšem probírány jen morfémy odvozovací a koncovkové, protože o jádru slovního významu, jehož nositeli jsou morfémy kmenové, bude pojednáno samostatně v další souvislosti.

Morfémy odvozovací mohou být aktualizovány především nadměrným hromaděním: užíje-li se v celém textu nebo některém jeho úseku nápadného množství slov odvozených jistou příponou, je tím netoliko upozorněno na příponu jako na útvár hláskový, ale je i zdůrazněn významový odstín, který tato přípona do slov vnáší; tak na př. vzdvižením přípony -ost je čtenář veden k tomu, aby na předmětnost nazíral nepředmětně, totiž se stanoviska jejich vlastnosti (touto příponou odvozují se často substantiva z adjektiv). Jiný způsob aktualizace odvozovacích morfému, opačný vzhledem k předěslému, je ten, že se vede sebe nakupí různé odvozeniny od téhož kmene; totožnost kmene může přitom být i jen zdánlivá, t. j. podložena pouhou hláskovou shodou kmenových slabik: „spí *nyry* s *nyrnými* lístky i *nyrnými* stíny“ nebo „hází vám dolů s oblohy květy *šeršků* — zvolna se *šerš*“ (Biebl, Zlatými řetězy).

K odvozovacím sufixům možno připočíst, ač ne vždy sem patří, i záležitosti t. zv. gramatických kategorií (substantivum-adjektivum-sloveso atd.) a slovesných vidů; oba tyto jevy docházejí totiž často, ač ne po každé, vyjádření odvozovacími prostředky (-ost je přípona substantivní, -ný adjektivní, slovesný vid bývá velmi často vyjádřen předělem). Gramatická kategorie může nabýt estetické účinnosti hromaděním slov k ní příslušných a zejména hromaděním jich na nápadných místech textu; tak na př. nakupení sloves na koncích veršů

zabaruje v Máchově Máji celý text významovým odstínem „aktivitý“ (Šalda), t. j. dějovosti, charakteristické pro gramatickou kategorii sloves. Slovesný vid bývá také aktualizován nahromaděním jistého vidového odstínu; vedle toho dodává mu však estetické účinnosti nadměrné užívání málo obvyklých vidových forem; často je tímto způsobem aktualizován vid u Nerudy, srv. na př. jeho oblíbená vidová deminitiva jako „pozajásat“, jež ovšem mají vzor v běžném usu („povyskočit“), ale jsou mnohdy nezvyklá. — Jako další případ básnického využití odvozovacích přípon bylo by možno uvést básnické neologismy; ty však tvoří zároveň i jisté charakteristické „prostředí“ básnického slovníka a bude proto o nich zmínka níže.

Morfémům *koncovkovým* případá, jak již řečeno, ve složení slova úloha prvku gramatického ve vlastním slova smyslu; mohlo by se proto zdát, že pro svou systematickosti a významovou abstraktnost jsou básnické aktualizace neschopny. I ony nabývají však estetické účinnosti, je-li na ně upozorněno tím, že se nadměrně užívá jistého gramatického tvaru, viz na př. neobvyklá *instrumentální* příslověčná určení v Máchově Máji: „A *šrou dálkou* tma je pouhá“ — „V kol *suchoparem* je koření líbá vůně“. Estetické účinnosti koncovek může se básník dobrat také tím, že jisté koncovky užíje při slově, kterému je tvar touto koncovkou vytvořený cizí; tak na př. nacházíme u Březiny ve verši „a ze stromu tvého slzami horkými *teku*“ (báseň „Čas lije se“ z Tajemných dálek) první osobu sg. slovesa „teci“, tvar to, jež jsme jinač zvyklí nacházet nejvýš v mluvnickém paradigmatu. Aktualisace koncovky upozorňuje ovšem především na význam, jež koncovka do tvaru vnáší; nevádí nikterak, že tento význam je jen „abstraktní“, ba naopak: právě prostřednictvím této významové abstraktnosti koncovky může básnické slovo často proniknout až ke kořenům básnickovy noctiky; tak nezvyklé užití první osoby slovesa „teci“ je symptomatické pro Březinovo pojetí subjektu lidského jednání.

Od vnitřního skladu básnického slova přecházíme nyní k *slovnímu významu*. Na prvním místě setkáváme se zde s pojmem básnickova lexika, totiž souboru slov v jistém básnickém díle použitých. Charakteristická pro tento soubor jsou ovšem hlavně ona slova, kterých básník užívá nejčastěji a nejzáměrněji; úplný seznam slovního materiálu použitého v jistém díle je spíše v zájmu lingvistiky než teorie básnictví. Neřeba zde vykládat příliš široce, že každé individuum má svou vlastní zásobu slov, která představuje určitý výběr z celkového slovního materiálu daného jazyka. Tento výběr bývá řízen dispozicemi daného jedince (okruhem jeho zájmů, společenskou i krajovou

průslušnosti, mírou vzdělání atd.) i aktuálním cílem sdělení; pokud do něho zasahuje i záliba individua pro jista slova, po případě i odpor k jiným, je vždy již, aspoň zčásti, přítomen zámer estetický. Ten je ovšem velmi zdůrazněn při slovním výběru básnickém. Netrvdíme však nikterak, že by básník vyhledával vždy výraz „krásný“ — tento názor jsme odmítli již na začátku studie. Nechceme dokonce tvrdit ani to, že by zřetel k estetické účinnosti byl při slovním výběru básnickém vždy výlučný nebo i jen rozhodující: jeť vždy v básnictví oscilace mezi estetickou funkcí a ostatními. Tvrdíme však, že volba slovní zásoby v básnickém díle, at vzchází z jakýchkoli zřetelů, stává se nutně členem umělecké výstavby díla, vstupuje v složitě vztahy k ostatním jejím složkám a musí proto být posuzována i zkoumána se stanoviska této strukturní zaměrnosti. Tak na př. užití náboženské terminologie jako složky lexikální zásoby v jistém díle může ovšem být geneticky vysvětlováno jako důsledek výchovy, které se básníkovi dostalo, jeho společenského zařazení, jeho zaměrnání atd., po případě i jako projev snahy básníkovi získat si pochopení jisté části publika nebo aktivně na publikum působit atd.; pokud však jde badatelé o samo umělecké dílo, mohou se tyto a jim podobné zřetele uplatnit jako předmět zkoumání až v druhé řadě; nejdříve musí být jasno, jaký *umělecký* úkol splňuje volba slovního materiálu v daném díle. Otázky budou proto znít: z kterých oblastí obecného lexika je čerpána slovní zásoba díla? — jaké jsou vzájemné významové vztahy těchto jednotlivých oblastí: převažuje některá nad ostatními nebo se uplatňují všechny stejnou měrou? a jsou-li stejnoměrně zastoupeny, jeví se jejich vzájemný vztah jako soulad nebo jako rozpor, po případě protiklad? zabarvují se nějak navzájem významově, jakým způsobem se tyto jejich vzájemné vztahy promítají do výstavby díla? — je volba slovního materiálu v celém díle stejnoměrná, nebo se dějí během díla přesuny v jejím skladu (na př. zdůraznění některé lexikální složky v popisných částech epického díla na rozdíl od části výpravnych)? — je účast slov významově neplných (synsemantika) úměrná účasti slov významově plných, nebo se naopak slova významově neplná uplatňují nadměrně? — je básníková slovní zásoba rozsáhlá nebo omezená? — v jakém vztahu jsou zřetele, kterými se volba slovního materiálu v básnickém díle řídí, k jiným složkám umělecké výstavby (na př. k rytmu, k větě, k výstavbě, k tématu atd.)?

Seznam otázek mohl by být ještě rozmnožen, ovšem bez přetřechení hranic umělecké struktury. Dokonce i samo vymezování slovních oblastí, z nichž básník čerpá, musí se do jisté míry dít se stanoviska

básnictví samého: tak na př. pojmy archaismu a neologismu se jeví teorii básnického jazyka poněkud jinak než jiným odvětvím lingvistiky. Praktický, sdělovací neologismus vzniká z potřeby vytvořit jméno pro věc novou nebo aspoň postrádající dosud zvláštního označení; neologismus básnický však nevyvěrá z této potřeby, ba spíše naopak zastupuje často — se stanoviska praktického zcela neúčinné — běžné označení věci známé, aby tak bylo upozorněno na sám fakt jazykového novotvoření. Za těchto okolností je zřejmé, že se básnická neologizace bude řídit zcela jinými pravidly a bude mít zcela jiný vzhled než neologizace praktická: rozdíl bude i v tom, že neologismus básnický nebude si činit nárok na obecné přijetí a na trvalost, poněvadž tento nárok byl by v rozporu s jeho nejvlastnějším určením stavět se proti automatizaci pojmenovovacího aktu. Co se týče archaismu, mímí se zpravidla tímto termínem užití staršího, již neobvyklého, ale kdysi skutečně platného slova nebo způsobu vyjádření; v básnictví jsou možny i archaismy „umělé“, t. j. takové, které nikdy neexistovaly ve skutečném usu, ale jež působí *dějmem* dávného způsobu vyjadřování; nezáleží tu právě na genesi výrazu, ale na funkci, kterou výraz zastává v struktuře daného, přítomného textu.

Které slovníkové oblasti má básník k dispozici? Spíše než při kterémkolí jiném jazykovém projevu lze tvrdit, že všechny, již proto, že básnictví není při své volbě poutáno žádným zřetelem praktickým. Volba tato pohybuje se po linii souvislosti *věcných* (na př. dům — okno — střecha), *zvukových* (na př. láska — máj — čas — hlas — háj atd.), *morfologických* (v širokém slova smyslu: dům — domáci — domovní — doma; dům — domu — domem — domy), *funkčních* (slovníky různých prostředí společenských, různých dialektů, různých funkčních stylů). „Vlastní“ lexikální prostředí jazyka básnického jsou t. zv. poetismy; ty však tvoří jen jednu z lexikálních oblastí, mezi kterými a z kterých si básník vybírá, a jsou i doby, kdy se jim vyhýbá. Samo označení „poetismus“ není zcela jednoznačné: jednou mímí se jím tradiční zásoba slov pocitovaných jako „básnická“ (oň), jindy soubor slov charakterisujících nápadně slovní zásobu jistého básníka nebo jisté školy (tak na př. jedním z poetismů J. Wolкера a jeho napodobitelů je slovo „pecen“).

Na významový ráz básníkovy slovníku mají však vliv netoliko slovníkové oblasti, odkud svá slova čerpá, ale i celkový sémantický záměr, kterým se volba i aplikace slov v jeho díle řídí. Tak na př. existují básníci i básnické školy směřující k významovému zabarvení, které bychom mohli označit jako maximální intenzifikaci buď představovou

nebo citovou; k takovému „lexikální nadsázce“ emocionální směřoval na př. Vrchlický, jini naopak vyhledávají utlumení představové živosti nebo emocionality; tak je po stránce emocionální protikladem Vrchlického Machar. U jiných básníků nebo škol lze opět zjistit obecnou tendenci k zabarvení lexika významovým odstínem „všednosti“ nebo naopak „výjimečnosti“, „vznešenosti“ nebo „nízkosti“. Takovéto celkové lexikální zabarvení může souviset s volbou tématu, ale tato souvislost není bezpodmínečná ani jednostranná: totiž téma může být zařazeno dovojním různým zpracováním do dvou různých významových „tónin“ jen vlivem různého lexikálního zabarvení; přihází se také, že je v temže díle současně dáno lexikální zabarvení několikeré, vzájemně se prolínající, aby tak bylo dosaženo kontrastního účinku; příklady této lexikální techniky lze najít v prózách Vanturových.

Již několikrát, naposled v těsně předcházejících řádcích, narazili jsme na fakt, že významový aspekt slova není dán toliko slovníkovou oblastí, z které slovo pochází, ale také konfrontací se slovy jinými, vedle kterých se ocitne v textu. Nemáme zde však na mysli významovou *dynamiku* kontextu, o které bude řeč níže, nýbrž efekt v podstatě stále ještě *statický*, jež bychom mohli nazvat vzájemným „zrcadlením“ významů na sebe narážejících. Zevním důkazem staticčnosti významového zrcadlení je ta okolnost, že k němu zpravidla dochází na textové rozlaze co nejmenší, té totiž, kterou zaujmají dvě sousední slova, často ještě gramaticky co nejtěsněji spjata; typem takového sousloví je spojivý adjektiva se substantivem. V jednom ze svých náčrtů předmluvy k „Fleurs du mal“ napsal Baudelaire: „Poesie se poji k umění malířskému, kuchařskému a kosmetickému tím, že má možnost vyjádřit každý pocit líbeznosti, hořkosti, blaženosti nebo hrůzy *spojením* (podtrženo námi, J. M.) jistého adjektiva s jistým substantivem, významově podobným nebo naopak protikladným“ (Oeuvres posthumes, Paris 1908, str. 18). Paradoxní formulací je zde charakterisováno zrcadlení jako vytvoření *nového* významu, jenž není obsažen v žádném z obou navzájem konfrontovaných slov. Příkladem budiž nám sousloví, nalezené v Tomanově básni Aix-en-Provence (Stoletý kalendář): „smyslné chrám“ (5. Tvé platany a kašny se mnou idou — tvé chrámy smyslné i modré nebe“). Jaký významový proces nastává při vzájemném nárazu těchto dvou slov, obou běžných, ale pocházejících z tak rozdílných významových oblastí? Především proctnou v každém z nich významové souvislosti obsažené v něm potenciálně: slovo „smyslný“ bude pojednou pocíteno jako příslušník významových oblastí erotiky a smyslového vnímání a ozve se v něm i radostný citový

přízvuk; slovo „chrám“ naproti tomu bude uvedeno v aktuální vztah k významové oblasti náboženského kultu s emocionálním zabarvením významným. Oba tyto navzájem nesouhlasné významové komplexy pak splynou v složitě významové ovzduší, k jehož přímému a výslovnému vyjádření by bylo třeba mnohem více slov než dvou: byla by to celá kulturně historická úvaha. Takovým způsobem uplatňuje se významová konfrontace slov: vzniká sice posoupnost slovních jednotek, ale jejím výsledkem je statické „významové ovzduší“. Na tom nic nemění ani okolnost, že setkání slov nemusí být zcela bezprostřední, nýbrž může se stát na jistou vzdálenost, je-li na významovou souměřitost konfrontovaných slov nějak upozorněno. Tak je tomu na př. při rýmu: jeden z nejpodstatnějších významových úkolů rýmu je právě uvádět ve styk významové oblasti představované slovy, která se rýmují; nad Nezvalovým rýmem „hruskou — tužkou“ mohli bychom rozpříst zcela podobnou úvahu jako nad Tomanovým bezprostředním spojením slov „smyslné chrámy“.

Zvláštní druh konfrontace nastává někdy při opakování téhož slova, zejména bezprostředním (epizeuxis), nebo i na jistou vzdálenost; rým význam dvakrát opakovaný obráží se v sobě samém a mění se tak z pevně ohraničeného významu v neurčité významové ovzduší. Sluší nakonec ještě podotknout, že významová konfrontace pro svou schopnost sblížovat významy navzájem velmi vzdálené může vyústit v esteticky účinnou slohovou „zkratku“ (brachylogie). Hojně dokladů takového jejího využití najdeme v básních Nerudových, na př. „na *zvonivých* jsem *saních*“ (Prosté motivy, Zimní IV.), t. j. na saních, tažených spřežením, které má na postroji rolničky a zvoni jimi za jízdy; je tedy k rozvedení zkratky třeba dvou vedlejších vět o mnoha slovech, jimž v textu básníkově odpovídá pouhé adjektivum, skloněné ovšem v jistém významovém úhlu k sousednímu substantivu.

Nezanecháváme ještě zdaleka úvah o slově jakožto nejnižší samostatné významové jednotce — přes to se však ocitáme na rozhraní: od otázek básnického lexika jest nám totiž přejít k otázkám *básnického pojmenování*, od záležitosti obecné volby slovní zásoby k záležitosti aktuální aplikace slova v určitém případě, na určitou mimojazykovou skutečnost materiální nebo psychickou. Jakožto lexikální jednotka má slovo jen potenciální vztah ke skutečnosti: obsahuje velmi mnohé možnosti aktuální aplikace. Dokud je pocítováno jen jako složka lexika, jsou dány toliko *hranice* jeho možných věcných vztahů, a to významem, pocítovaným ovšem jen jako soubor všech možných sémantických schopností daného slova, nikoli jako aktuální sémantický ekvivalent

určité skutečnosti. Při aktuální aplikaci vystupují věcný vztah i význam slova ze své potenciality: ze všech možných věcných vztahů slova uplatňuje se toliko jeden, ten však jako živá sémantická energie, a jeho vlivem nabývá určitosti i význam. Jinými slovy: dokud slovo pojímáme jako lexikální jednotku, uplatňuje se především jeho význam (odtud definice významu ve slovnících); jakmile je však užito slova k pojmenování, vystoupí do popředí hlavně jeho věcný vztah. Tato převaha věcného vztahu nad významem stává se zřejmou zejména při pojmenování obrazném, jež vyhledání věcného vztahu mezi pojmenovanou skutečností a slovem ukládá čtenáři jako úkol — význam slova, jehož bylo k obraznému pojmenování užito, zůstává přitom často v pozadí; již Zich upozornil na tuto „druhotnost“ významu při pojmenování obrazném v své studii „O typech básnických“ (Č. mod. fil. VI., str. 104): „Čteme-li v Nerudově Romanci helgolandské

A člunek jeho jako liška běží...

má býtí tímto řečením vyjádřena jen rychlost a záškodnost člunu či vlastně jeho lupičského majitele. Bylo by nejvyšší nesmyslné, žádati pro dokonalé pojetí tohoto obrazného řeční, aby si tu čtenář představil běžící lišku — snad na vlnách?! K mylnému výkladu svádí tu název „básnické figury“ či „obrazy“.

Aktuální aplikace jazykového znaku, již je pojmenování, má povahu jednorázového *aktů*, kterým se vhodné slovo vyhledává; zasobou, z které se vybírá, je v zásadě celý slovník daného jazyka, se všemi vzájemnými spoji a zvrstvenými slovy, jež jej protkávají. V plné míře platí to ovšem jen o pojmenování zcela prvotním, takovém totiž, při kterém je pojmenovaný fakt teprve vydělován z reality, po případě, jde-li o pojem „abstraktní“, teprve pojmenováním aktem samým tvořený. Obvyklá aplikace slov je ovšem více nebo méně automatizována; často vzniká dokonce iluze numého a podstatného spojení slova s jistou skutečností; srv. fakt zjištěný psychologii dítěte, že děti mnohdy přikládají vlastnosti věcí slovním sloužitím obvykle k jejich pojmenování: na otázku proč se mraky tak jmenují, odpovídá dítě: „Protože jsou šedivé“, slovu „děstník“ přičítá jistou sílu „protože nás tím někdo může bodnout do oka a zabít nás tím“ (J. Piaget, La représentation du monde chez l'enfant, Paris 1938, II. vyd., str. 51 a 31). O opravdovém uvedení v pohyb celého lexika pojmenováním lze tedy mluvit jen v poměrně velmi řídkých případech pojmenování prvotních nebo jim blízkých. Nesmíme však zapominat, že mezi oběma kraj-

ními případy — naprostou aktualizací lexika a naprostou automatizací pojmenovacieho aktu — je bohatá skupina odstínů, z nichž mnohé jsou značně časté: hledání slova, které nám dosti rychle „nenapadá“, není tak řídké ani v jazykovém styku denního života, nemluvě o případech formulace odpovědné, na př. vědecké, právnícké, diplomatické. Zpravidla se ovšem při takovémto částečně oživeném pojmenovacím aktu neocitá v pohybu lexikální systém skutečně celý, nýbrž jen některý jeho úsek.

Existuje však i možnost zvýšit uměle oživení pojmenovacieho aktu, ba dokonce vyzdvihnout kterékoli pojmenování na úroveň pojmenování prvotního, a to tak, že se zvolí k pojmenování slovo pro danou věc neobvyklé. Je zde několik stupňů: především může být zvoleno slovo s danou věcí sice spjaté, ale zřídka s ní skutečně spojované, totiž vzdálenější synonymum obvyklého jejího označení; vyšší stupeň oživení pojmenovacieho aktu nastává tehdy, je-li k pojmenování užito slova spojovaného zpravidla s věcí jinou — takové pojmenování je obrazné; nejvyšší stupeň aktualizace pojmenovacieho aktu bude pak, bude-li obrazné pojmenování vybráno z významové oblasti zcela cizí příslušnému pojmenování obvyklému — tehdy dostoupí obraz úrovně pojmenování prvotního. Tyto různé stupně aktualizace pojmenování nemusí ovšem být vždy spojovány s estetickou záměrností a nemusí jich být užíváno jen v básnictví; přesto je každý z nich v básnictví častější než jinde.

Mluvíli jsme dosud o pojmenovacím aktu jako o „hledání“ vhodného výrazu; je však třeba podati jeho přesnější lingvistickou charakteristiku. Podal ji S. Karcevskij v svém článku „Du dualisme asymétrique du signe linguistique“ (Travaux du Cercle linguistique de Prague I, Praha 1929, str. 88 nn.), když ukázal, že hledání jazykového výrazu pro pojmenování děje se současně dvojím směrem: jednak v řadě synonymické (různá pojmenování možná pro touž věc), jednak v řadě homonymické (různé možné významy téhož slova). Nazírá se tedy při pojmenování zároveň i na jazyk se stanoviska pojmenovované skutečnosti (synonymita) i na pojmenovávajícího (homonymita). Lexikální systém a skutaného lexikálního systému (homonymita). Lexikální systém a skutečnost jsou přitom vždy, ne-li skutečně, aspoň potenciálně stavěny proti sobě a uváděny v pohyb jako celky, neboť i řada synonymická i řada homonymická jsou virtuálně nekonečné: ideálně vzato může být každá věc označena kterýmkoliv slovem i naopak každé slovo může znamenat kteroukoli věc — to plyne ze zásadně *konečného* vztahu mezi skutečností a jazykovým znakem, nezvratně prokazaného již de

Saurem. Pojmenování, pro které se mluví rozhodne pojmenováním aktem, leží na průsečnici obou jmenovaných řad, homonymické a synonymické; průsečík tento není ovšem, zejména při pojmenování prvotním, dán předem, nýbrž vzniká teprve pojmenovacím aktem, jenž navazuje věcný vztah mezi slovem a skutečností. Toto zjištění je důležité také pro teoretické pochopení básnického obrazu: bývalo totiž domněno, že k jeho vzniku je zapotřebí jisté „analogie“ mezi věcí, která je pojmenovávána, a věcí, jejíž jména se používá (srv. již Aristotelovu Poetiku, čes. překl. Grohův, Praha 1929, str. 40); byla tedy předpokládána jistá předzjednanost vztahu mezi slovem a věcí dokonce při samém básnickém obraze. Ve skutečnosti je však toto předzjednaní pouhá iluze, neboť „obdoba“, kterou předpokládala stará poetika, teprve pojmenováním vzniká.

Je nyní třeba — přesto, že o pojmenování básnickém bylo již mnohé řečeno — ujasnit si soustavněji některé jeho charakteristické vlastnosti. Jde především o to, jak máme rozumět termínu „básnické pojmenování“. Již na začátku této studie odmítli jsme jeho bezvýhradné ztotožnění s pojmenováním obrazným. Nutno však dodat, že ani „výjimečnost“, odlišnost od pojmenování běžného tvoří jeho nezbytný příznak. V každém téměř básnickém textu najdou se i pojmenování nejběžnější — a také ona jsou součástí básnické struktury. Má-li být zjištěna rozborová technika a strukturní funkce pojmenování v jistém básnickém textu, musí být vzata v úvahu pojmenování všechna a právě kvantitativní i kvalitativní poměr mezi pojmenováními běžnými a výjimečnými nebo mezi pojmenováními obraznými a neobraznými, jaký bude v daném textu shledán, může ukázat cestu zkoumáním dalšímu. Ukázali jsme již také, že rozdíl mezi pojmenováními obraznými a neobraznými není nepřekročitelný, nýbrž že mezi oběma těmito druhy existují mezistupně a přechody: pojmenování obrazné není než krajně vypjatá synonymita, po případě homonymita. Sluší dodat, že obraz ani v básnictví není vždy pojmenování „nové“ a „nezvyklé“; srv. t. zv. obrazová clichés, často „všednější“ než pojmenování neobrazné.

Třebaže však přechod mezi pojmenováními obrazným a neobrazným je plynulý, nelze přehlížet zvláštní postavení obrazného pojmenování v básnictví a osobitou problematiku tohoto pojmenování. Je zde především moment volby: jsou pojmenování obrazná v jistém básnickém textu volena z týchž lexikálních oblastí jako pojmenování neobrazná nebo z jiných?; jsou sama volena z prostředí jednotného nebo z několika prostředí navzájem kontrastujících? Dále je moment vztahu mezi

pojmenováním obrazným a obvyklým označením dané věci: jsou obě z téže lexikální oblasti nebo z oblastí různých?; jsou emocionálního přízvuku stejného nebo různého, po případě kontrastujícího? Konečně je otázka obrazového typu: převažují v daném textu obrazy metaforické nebo metonymické a synekdochické?; tak na př. převažuje metaforické zaměření u lumírovců, metonymickosynekdochické u symbolistů.

Obrazné pojmenování je zřídka záležitostí slova jediného: zpravidla se „rozvíjí“, t. j. zasahuje celý větší úsek kontextu okolního (obrazný podnět strhuje do svého významového okruhu sloveso atp.). Je-li na rozvíjení obrazů položen záměrný důraz, vznikají jim rozsáhlé obrazové roviny („plány“), jež mohou být do té míry zpodrobněny, že se jeví samostatným obrazovým tématem; tak je tomu na př. při rozvíjení klasického příměru. U symbolistů se rozvíjení básnických obrazů v téma děje za stálého kolísání mezi vlastním a obrazným významem slov, z kterých se rozvinutý obraz skládá; vzniká tak významový efekt slovesné „realisace“ básnického obrazu, jenž byl v pozdější poezii vystupňován do té míry, že obraz zůstává obrazem převážil nad skutečností, jím míněnou. Dodejme nakonec, že obrazového rázu mohou nabýt i vyšší významové jednotky než slovo; obrazný může být motiv (na př. motivy lásky a máje v Máchově Máji), epická nebo dramatická postava a v jistém slova smyslu i celé dílo.

V. Významová dynamika kontextu

Zabývající se slovem a jeho významem, pobývali jsme v oblasti významové *staticky*, třebaže jsme se při pojmenování, které je aktem, ocitli již na samém jejím rozmezí s významovou *dynamikou*. Co rozumíme protikladem těchto dvou pojmů v sémantice? Kdy je významová jednotka dynamická, kdy statická? Postavme proti sobě dva krajní případy: slovo jakožto typ jednotky statické a celý jazykový projev jakožto představitel významové dynamiky. Významová staticčnost slova záleží v tom, že jeho význam je nám dán jedním rázem a zcela ve chvíli, kdy je slovo vyřčeno. „Smysl“ jazykového projevu, třebaže také existuje — ovšem jen potenciálně — již v okamžiku, kdy je jazykový projev počat, dochází teprve v čase postupného uskutečnění. Je tedy jazykový projev významový proud, který strhuje jednotlivá slova do svého souvislého plynutí, odmínáje jim značnou část samostatnosti věcného vztahu a významu: každé slovo zůstává v jazykovém projevu „významově „otevřeno“ až do chvíle, kdy se projev

skončí; dokud projev plyne, každé z jeho slov je přístupno dodatečným posunutím svého věcného vztahu i proměnou významu vlivem další souvislosti; může se na př. přiklonit, že se počáteční emocionální zbarvení slova změní pod tímto vlivem v pravý opak, že se jím význam slova dodatečně zúží nebo rozšíří atd.

Významová jednotka dynamická se tedy liší od statické tím, že je dána jako postupně uskutečňovaný *kontext*. Poměr mezi významovou jednotkou statickou a dynamickou je, jak zřejmo, vzájemný: dynamická jednotka, jsouc sama o sobě pouhou sémantickou intencí, potřebuje jednotek statických k svému ztělesnění; jednotka statická nabývá naopak teprve v kontextu aktuálního vztahu ke skutečnosti. Naprostě nesprávné by bylo pojmát tento vzájemný vztah podle modelu dvojice: stavba — stavební materiál; dynamická jednotka „neskládá“ se toliko ze statických, nýbrž přetváří je a zase ani statická jednotka se vůči kontextu nechová pasivně, nýbrž klade mu odpor vykonávajíc svými významovými asociacemi tlak na směr jeho významové intence, ba snažíc se i o úplné osamostatnění. Významová statická a dynamická jsou dvě síly navzájem protikladné, přitom však bytostně spjaté, tvořící spolu základní dialektickou antinonii každého významového procesu. Konkrétní protiklad slova a jazykového projevu byl nám jen jediným příkladem z mnoha možných. Nemí statickou jednotkou jen slovo, po případě lexikalizované (t. j. významově ustrnulé a dokonale sjednocené) sousloví, ale i nejmenší jednotka obsahová, t. j. motiv. A není naopak dynamickou jednotkou teprve celý projev, nýbrž již věta, odstavec atd. Protiklad významové staticky a dynamiky není dokonce omezen jen na význam jazykový nebo jazykem vyjadřitelný, nýbrž uplatňuje se všude, kde proti sobě stojí jednorázová významová jednotka a plynulá souvislost, do které tato jednotka je zařazována; tak na př. v duševním životě přímá podoba antinomie mezi představou a souvislým proudem duševního dění; dochází uplatnění ve filmu při protikladu mezi záberem a celkovým průběhem; zasahuje do děje-pisectví v podobě protikladu mezi „faktem“ a „smyslem události“.

Avšak ke vzniku antinomie mezi významovou statickou a dynamickou není třeba ani přítomnosti dvou významových jednotek, podřízené a nadřízené; jeť v pravém slova smyslu všudypřítomná, jsouc obsažena v každém významovém faktu, i je-li vzat jen sám o sobě. Pohlédneme na př. na slovo, jehož významovou výstavbu jsme v předešlé kapitole probírali, a na větu, o které bude řeč v nejbližších odstavcích. Je zcela jasné, že přecházejíce od slova k větě přestupujeme hranici mezi statickou a dynamickou významu. Avšak již při aplikaci slova na skuteč-

nost užili jsme termínu „pojmenovací akt“, tedy termínu naznačujícího dynamičnost. A skutečně se také pojmenování v pravém slova smyslu prvotní děje nejčastěji slovem, jež je zároveň větou; srv. dětská slova-věty „Kůň!“, „Vůz“ atp. Již v slově je tedy potenciálně obsažen prvek významové dynamiky. S druhé strany je opět ve větě skryta možnost významu statického; nasvědčuje tomu lexikalizace vět příliš běžných, jako jsou některé pozdravy a formule („pozdrav Bůh!“, atp.); ostatně se každá věta již ukončená jeví v protikladu k významově dynamičnosti věty následující, teprve počaté, jako jednotka statická.

Po těchto obecných poznámkách přistoupíme k nejnižší dynamické jednotce jazykové, *větě*, abychom si položili otázku básnického využití její výstavby. Výstavba tato je vlastně dvojnásobná: jednak gramatická, jednak čistě významová. — Možnosti básnického využití výstavby *gramatické* jsou poměrně jednoduché. Již rozdíl mezi větou holou a rozvítenou může se stát zdrojem estetické účinnosti, je-li záměrně přivozena převaha jedné z těchto možností. Také rozdíl mezi větami s přísudkem slovesným a neslovesným může být básnický využit: „příznakovým“ členem této dvojice je věta s přísudkem neslovesným, a proto nadměrné užití takových vět působí estetickou aktualizací syntaktické výstavby (srv. Trávničkovo zjištění o jmenových větách neslovesných v Mahena v čl. „Mahenova básnická mluva“ ve sborníku „Mahenovi“, Praha 1933 i v čl. „Však nechci, aby slova šuměla“ v knize „Nástroj myšlení a dorozumění“, Praha 1940). Věty spojují se v souvětí souřadná nebo podřadná; také převahou jednoho z obou těchto typů v textu může být dosaženo estetického účinku, a to opět dvojím způsobem v každém z obou těchto případů: při převaze souvětí souřadných může být zdůrazněno slučovací spojení sousedních vět spojených ve větný celek, nebo naopak může být položen důraz na jejich vztahy jiné, významově určitější (stupňování, přirovnávání, účinek, podmínka, adwersace atp.); druhým z těchto dvou způsobů je větná stavba aktualizovaná na př. v poesii V. Dyky. Převažují-li souvětí podřadná, může se jejich umělecké využití díť rovněž dvoji cestou: buď se nadměrně užívá podřadných vět pojících se k jedinému slovu věty hlavní (všechny druhy vět relativních), nebo se naopak zdůrazňují ony typy vět podřízených, které se vztahují k celé hlavní větě (na př. věty časové atp.). Také poměrný podíl jednotlivých větných členů nebo vět v souvětí na celkové rozloze věty může se stát estetickým činitelem, aniž ovšem je norma dokonalosti předem dána: i rovnovážnost i nedostatek rovnováhy větné stavby mohou odpovídat uměleckému záměru autorovu. Ani konečně samo porušení větné

stavby (na př. výšin z vazby) není zbaveno možnosti estetického účinnu. Nikdy ovšem nestačí pouhé zjištění těch nebo oněch vlastností syntaktické výstavby větné: právě pro svou „formálnost“ vyžaduje syntax ještě víc než jiné složky konfrontace s celkovou strukturou díla.

Jak je tomu však s *významovou* výstavbou věty? Mohlo by při prvním pohledu vzniknout zdání, že se kryje s výstavbou větnou. Jíž mladogramatikové však tušili, že je ve větě ještě jiná významová souvislost než jen ta, která je dána syntaktickými vztahy; odtud rozlišení mezi podmětem a přísudkem gramatickým a „psychologickým“, jež vzešlo z poznání, že se „aktuální“ významové členění věty ne vždy kryje s formálním členěním syntaktickým. Podmětem „psychologickým“ rozumíme významový komplex, od kterého věta vychází a o kterém se přísudkem něco vypovídá; ten však není vždy totožný s podmětem gramatickým (srv. na př. větu: „v rybníce — bylo mnoho ryb“). Podobně ani „psychologický“ přísudek nemusí se kryt s gramatickým (tak na př. ve větě: „na měsíci — není živých bytostí“ obsahuje psychologický přísudek oba hlavní gramatické členy větné). Moderní lingvistika postoupila v této věci dále tím, že položila důraz na jednotru větného významu; srv. čl. Jul. Stenzela „Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition“ v *Jahrbuch f. Philologie* I., 1925, str. 160—201. Důležitě je také zjištění spojitosti větného významu s intonací, učiněné S. Karcevcem v studii „Sur la phonologie de la phrase“ (*Travaux du Cercle linguistique de Prague* IV, str. 188 n.); „Větný celek (phrase) je aktualisovaná sdělná jednotka. Nemá vlastní gramatické výstavby. Ale má osobitou výstavbu zvukovou, jež je dána intonací. Kterékoli slovo a kterékoli seskupení mající jakoukoli gramatickou formu nebo i pouhá interjeke mohou se stát, vyžaduje-li toho situace, sdělnou jednotkou.“ Práce V. N. Vološinova, zejména čl. „Konstrukcija vyskazanija“ (v čas. „Literaturnaja učeba“ 1930, str. 65—87) odhalily fakt významové dynamiky. V naší studii o „Genetice smyslu v Máchově Májí“ (sbor. *Torso a tajemství Máchova díla*, Praha 1938) byla pak zjištěna polarita mezi významovou statikou a dynamikou. Vycházejíce z jmenovaných premis chceme se pokusit o výčet a charakteristiku hlavních principů větné významové výstavby. Jsou celkem tři:

1. První z nich je jednotnost větného smyslu, na kterou jsme za měření od chvíle, kdy nějakou počínající významovou řadu pojímáme

jako větu, i když tento celkový smysl zůstává pro nás potenciální, dokud věta není ukončena. Správně ukázal Karcevskij k tomu, že jakýkoli soubor slov, bude-li nám větnou intonací signalisován jako věta, bude pro nás sdělnou jednotkou (unité de communication), do které budeme, třeba i násilně, vkládat celkový smysl. Této základní vlastnosti významové výstavby větné využívá moderní básnictví hojně různými způsoby: tak symbolismus donucoval na základě postulované jednotky větného smyslu čtenáře k tomu, aby hledal souvislost mezi několika obrazovými „plány“, které se uvnitř věty protínaly; některé pozdější směry (na př. futurismus nebo dadaismus) nutí čtenáře vkládat významovou záměrnost do nahodilých seskupení slov, opět na základě významové jednotky větné.

2. Druhý princip větné významové výstavby lze označit jako „významovou akumulaci“. Zakládá se na dvou okolnostech. První z nich je ta, že významové jednotky, z kterých se věta skládá, jsou vnímány v nepřetržité posloupnosti, bez ohledu na složitou architekturu syntaktických podřízeností a nadřazeností; vzniká tak řada, kterou lze schematicky vyznačit: a — b — c — d atd. Přistupuje však ještě okolnost druhá, totiž ta, že každá jednotka následující po jiné je vnímána již na pozadí jejím i všech dřívějších, takže při ukončení věty je v myslí posluchačově nebo čtenářově simultánně přítomen celý soubor významových jednotek, z kterých se věta skládá. Postup významové akumulace, ke které tímto způsobem dochází, bylo by lze schematicky vyznačit takto:

a	b	c	d	e	f
a	b	c	d	e	
	a	b	c	d	
		a	b	c	
			a	b	c
				a	b
					a

Vodorovně abecedně uspořádaná řada písmen v první řádce schématu znamená posloupnost významových jednotek uvnitř větného celku; svislé sloupce pod každým z písmen prvního řádku pak vyjadřují schematicky postup významové akumulace: ve chvíli, kdy vnímáme jednotku *b*, je již v našem povědomí jednotka *a*, při vnímání jednotky *c* známe již jednotky *a—b* atd. — Nutno podotknout, že stále, i při výsledném nakupení všech významových jednotek věty, záleží na pořadí, v jakém nakupení vzniklo. Věta „na stole mezi knihami stála

⁹⁾ Termin V. Mathesia; viz čl. „Funkční lingvistika“ ve Sborníku přednášek, prošov. na I. sjezdu čsl. profesorů filosofie, filologie a historie, Praha, 1929.

lampa“ není celkovou organizací svého významu totožná s větou gramaticky stejnou „lampa stála na stole mezi knihami“ a obě dvě jsou významově jiné než věta třetí, opět gramaticky jim rovná „mezi knihami na stole stála lampa“; příčina významových rozdílů mezi nimi je ta, že významová akumulace má v každé z nich jiné pořadí. Teorie „psychologického“ podmětu a přísudku by nestačila ke zdůvodnění všech těchto rozností, neboť předěl mezi psychologickým podmětem a přísudkem je stejný ve větě první a třetí. Mathesiovo citované pojetí větného skladu jako „aktuálního členění“, kladouc důraz na „slovosled“ jako činitele větné výstavby, blíží se již našemu pojmu akumulace.

Básnická aktualisace významového nakupení děje se tím způsobem, že se postup akumulací komplikuje a brzdí hromaděním významů navzájem velmi odlehklých uvnitř téhož větného celku: srv. na př. větný typ Vančurova Posledního soudu, kde tato tendence byla vyhrocena v experiment: „Smál se potruhuje ramenem, které nosívá stříelnou zbraň, jako hospodyně, jež v důvodném veselí rozřítě nad zástěrou kličku tkalounu.“

3. Třetí v řadě je princip oscilace mezi významovou statikou a dynamikou; je dán tím, že každá významová jednotka ve svazku větném (slovo, větný člen) jednak směřuje k tomu, aby navázala bezprostřední věcný vztah ke skutečnosti, kterou sama o sobě znamená, jednak je vázána souvislostí věty jako celku a teprve prostřednictvím tohoto celku navazuje styk se skutečností. Jde tedy o polaritu mezi pojmenováním a kontextem, jež v různých případech může docházet různého vyřešení. Tak na př. u Máchy převládá samostatnost věcného vztahu jednotlivých pojmenování nad soudržností větného kontextu; zde mají svůj pramen na př. četná zeugmata v Máchově slohu, dále významová nekongruence slovních spojení, jako „večerní máj“, „rozlehlý strom“, jakož i syntaktická nesoudržnost vět. U K. Čapka jeví se naopak převaha nepřetržitosti kontextu nad nezávislostí jednotlivých pojmenování; odtud měkká vlnitost větné intonace a sklon k oslabování syntaktických rozmezí. Složitější je případ poesie Březinovy; zde totiž projevují jednotlivá obrazná pojmenování snahu vydat každé samo ze sebe svůj osobitý kontext. Činí to rozvíjejíce se v rozsáhlé obrazové „plány“, které na sebe navzájem narážejí; celkovému kontextu pak připadá úloha koordinovat navzájem tyto různé kontexty dílčí; sam zůstává přitom mnohdy ve stavu pouhé významové intence; odtud mnohoznačnost celkového smyslu některých Březinových básní.

Úhrnem lze říci o významové výstavbě věty, že jsou méně „formální“ než výstavba syntaktická, prostředkuje mezi ní a individuální významovou náplní každé jednotlivé věty. Zároveň má však, jak zřejmí, i dosti obecných vlastností, aby byla dostupná vědeckému rozboru. Z obou těchto důvodů je důležité pro teorii básnického jazyka věnovat jí pozornost. Zejména zkoumáním umělecké výstavby básnické prózy a jejího imanentního vývoje není možné bez přihlížení k významové výstavbě věty; tím lze také vysvětlit, proč vědecké zvládnutí prózy pokročilo dosud méně než studium poesie, které po jistou dobu vystačilo s rozбором stránky zvukové, lexika a syntaxe.

Věta není ovšem poslední a nejvyšší stupeň v hierarchii významových jednotek vyplňujících rozlohu mezi slovem a celkem jazykového projevu. Jednotky vyššího řádu jsou na př. odstavce, kapitola. Jsou však to ještě jednotky jazykové? Jsou jimi v tom smyslu, že jsou součástí jazykového projevu: nemůže přesahovat rámeček jazyka, co je dáno sledem jazykových znaků. Nepojednává-li o nich jazykověda, je to jen proto, že jejich výstavba není řízena zákonitostí gramatickou: nejvyšší gramatickou jednotkou jazyka je věta. Viděli jsme však, že věta není toliko výstavba syntaktická, ale zároveň i významová. A všechny principy významové výstavby věty, které jsme výše vyjmenovali, mohou být aplikovány i na výstavbu vyšších celků, než je věta.

Věta také často významově poukazuje k širšímu kontextu, zejména k onomu, který před ní předcházel. Uvedli jsme výše na objasnění principu významové akumulace tři věty stejného složení lexikálního stejné výstavby gramatické, ale mající různý pořádek významových jednotek. Dvou z nich užijeme zde ještě jednou, abychom na nich zjistili způsob, jakým věta poukazuje k širší významové souvislosti. Znejí takto: 1. „Lampa stála na stole mezi nakupenými knihami.“ —

2. „Mezi knihami nakupenými na stole stála lampa.“ První z nich předpokládá, že byla již řeč o *lampě*, druhá, že se v předchozím kontextu již mluvilo o *stole*. Vzhledem ke kontextu následujícímu nejsou již obě věty tak jednoznačné: po obou mohla by na př. zcela dobře následovat věta: „Seděl u ní zahlobán v četbu jakýsi člověk“; přece však by věta „Kniha bylo velmi mnoho“, mohla spíše následovat po větě první než druhé. Zpětná významová determinace kontextem se tedy osvědčuje silnější než postupná; to je zcela přirozené. Pro nás je na věci poučné to, že přechod od věty k vyšším významovým jednotkám je plynulý, bez podstatného předělu. Třeba nakonec poznamenat, že ani po stránce gramatické není zde nepřekročitelná hranice: navázání větného celku na větný celek bezprostředně následující může se

dít i prostředky gramatickými, tak na př. mohou být oba větné celky spjaty ukazovacími zájmeny nebo adverbii danými v druhém větném celku, avšak poukazujícími k některému členu prvního z nich; také může být podmíněný společný dvěma nebo i několika sousedním větným celkům.

Pro teorii básnictví je sourodost významové výstavby větné s výstavbou vyšších významových jednotek, ba i celého textu velmi důležitým pracovním předpokladem. Tvoří totiž most, po kterém lze přejít od rozboru jazykového ke zkoumání celkové významové výstavby textu. „Komposiční rozbor“ není odsouzen ke ztrnulé staticitě, budou-li na něj aplikovány zásady významové dynamiky, jejichž výčet byl podán při rozboru významové výstavby větné; nabývá tak možnosti vyústit ve zjištění „formálního“ a přece konkrétního „sémantičného gesta“, jímž je dílo organizováno jako jednota dynamická od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu obrysu. Přes svou zdánlivou „formálnost“ je sémantičké gesto něco zcela jiného než forma pojetá jako „roucho“ díla; je faktem sémantičným, významovou intencí, třebaže kvalitativně neurčenou. A právě proto, že je podstaty významové, umožňuje pochopení a určení vnějších souvislostí díla s básnickovou osobností, se společností, s jinými oblastmi kultury. Pojem sémantičného gesta, třebaže se týká *vnější* výstavby díla, odstraňuje poslední zbytky herbarovského formalismu ze strukturní teorie básnictví.

Zbývá ještě přihlédnout k vyšším jednotkám významovým, sémantičticky konkretisovaným, totiž k těm, které bývají nazývány tematickými složkami básnického díla; jde zejména o pojmy motivu, děje, celkového tématu. Bývá zvykem stavět tyto prvky mimo souvislost s jazykem nebo aspoň vymezovat poměr jazyka k nim jako pasivní podle zásady, že obsah si určuje formu. Předěl mezi nimi a prvky jazykovými není však daleko tak ostrý, aby bylo možno bez výhrady stavět tyto dvě skupiny proti sobě jako dvě věci zcela různé: viděli jsme již (při úvaze o básnickém obrazu), že i jazykový, slovní význam může být tematizován, a naopak může mnohdy motiv, jednotka obsahová, dojít vyjádření jediným slovem, a tak splývat se slovním významem; také lexikalisace motivu, t. j. ustrnutí jeho v jednorázovou konvenční významovou jednotku podobnou slovu, není nemožná, jak názorně ukazují lexikalisované motivy, z kterých se skládají lidové pohádky. Kromě toho ukázalo moderní zkoumání přesvědčivě, že i téma, zejména právě básnické, je v oboustranné, vzájemné souvislosti s jazykem: neradil se jen jazykový výraz tématem, ale i téma jazykovým výrazem.

Velmi názorný doklad toho byl podán v Jakobsonově studii „K popisu Máchova verše“ (sb. *Torso a tajemství Máchova díla*). Ukazuje se tam, že Máchovo pojímání prostoru je jiné ve verších schematu jambického než ve verši trochejském: v jambických verších jeví se prostor jako jednosměrné kontinuum dané pohybem od pozorovatele do pozadí, v trochejských pak jako neklidná různosměrnost. Pojetí prostoru je tedy u Máchy v úzkém vztahu k rytmu, a to ve vztahu oboustranném, takže nelze říci, která z obou složek druhou předurčuje. Rytmus je však převážně záležitost jazyková, opřena o zvukovou (fonologickou) organizaci textu; pojímání prostoru patří naopak ke stránce tematické. Ani téma nevytvýká se tedy lingvistickému rozboru, jehož úkolem a pracovní oblastí je *celá* struktura básnického díla; lingvistický způsob práce znamená zde metodologické zaměření, nikoli látkové omezení vědeckého výzkumu.

VI. *Monolog a dialog. „Skrývý“ význam*

Prošli jsme v několika předchozích kapitolách hierarchii zvukových a významových složek básnického díla. Tím však není ještě vyčerpána celá problematika básnického jazyka. Zbývá především záležitost účasti subjektu při jazykovém projevu, t. j. rozdílu mezi monologem a dialogem, i otázka „nevysloveného“ významu skrytého za slovem.

Monolog a dialog jsou dva základní aspekty významové organizace jazykového projevu i zároveň dvě navzájem protikladné formy jazykové výstavby ve smyslu funkcím; proto se v lingvistice mluví o „řeči“ monologické a dialogické (srv. L. P. Jakubinskij, „O dialogičeskoj řeči“ ve sb. *Russkaja reč I.*, Petrohrad 1923). Přesto jsou však monolog a dialog víc než jen pouhé funkční jazyky, neboť o monologičnosti anebo dialogičnosti jazykového projevu rozhoduje okolnost, zda projev vychází od jednoho nebo více subjektů — rozhodování o aplikaci kteréhokoliv z jiných funkčních jazyků je však záležitost subjektu jen jediného. Je tedy rozdíl mezi monologem a dialogem základnější než ostatní druhy funkčního rozlišení jazyka, což nepřimo vysvětluje i z okolnosti, že při dialogu může každý z účastníků užívat jiného funkčního stylu; funkční rozlišení jeví se tak vzhledem k rozdílu mezi monologem a dialogem jako druhotná nadstavba.

Básnictví je rozdílem mezi řečí monologickou a dialogickou rozštěpeno ve dvě nerovné části: na jedné straně jsou lyrika s epikou jako útvary monologické, na druhé pak drama jako básnictví dialogu. Neznámená to ovšem, že by dialog jako způsob jazykového výrazu byl

při vnímání zařízením pro jidlo a práci; proto jen takové jeho položení, které umožňuje tyto úkony, jeví se nám spontánně jako normální. Sam tvar různých předmětů *vidíme* jako zákonitě uspořádaný jen tehdy, víme-li, k čemu tyto věci slouží; předměty, jejichž funkce neznáme, mohou se nám jevit jako tvarově nepřehledné, ba i jako bez-
tvaré.

Domníváme se proto, že nejsme příliš daleko od pravdy, charakteri-
sujeme-li vzájemný vztah jazykového projevu a příslušného psychic-
kého dění jako vztah dvou souběžných a souvztažných významových
řad. Rozdíl mezi oběma těmito řadami je ovšem ten, že jen význam
jazykový je plně sdělitelný, má k dispozici takovéto možnosti systema-
tického projevu postrádá: má k dispozici toliko symptomy, které jej
vyjadřují jen velmi neúplně, totiž *spontánní* mimiku, gesta, činy,
úhrnem „chování“ („behaviour“). Klademe důraz na adjektivum
„spontánní“, protože stavají-li se gesta, mimika atd. vědomými a
dokonce systematickými, jde již o *transpozici* duševního dění do jistého
systému znaků, zcela podobně jako když je vědomě sdělujeme pomocí
znaků jazykových.

Zkoumání vztahu mezi jazykem a duševním děním je stejně v zájmu
lingvistiky jako psychologie. Se strany jazykovědy jde zejména o otáz-
ku, jakými způsoby psychické dění souběžně s jazykovým projevem
může dát najevo svou přítomnost, po případě i svou konkrétní význa-
movou kvalitu *bezprostředně*, aniž je deformováno transpozicí do
systému jazykových znaků a jejich zákonitosti. Není ovšem úkolem
naší studie zabývat se touto otázkou do podrobnosti a v celém jejím
rozsahu; chceme toliko načrtnout, a to ještě jen v nejhrubším obryse,
způsoby *básnického* využití souvztažnosti mezi významovým procesem
duševního dění a jazykem.

První z těchto způsobů je poměrně velmi jednoduchý: *jdeť o za-
mlčení* významu v podstatě již jazykového, totiž takového, který by
mohl být bez obtíží slovy formulován. Máme na mysli tak zvanou
„narážku“. Dochází k ní často i v řeči sdělovací, omezi-li se mluvčí
na pouhý náznak nějakého faktu, myšlenky, hodnocení atp.; takovéto
zamlčení mívá svůj důvod v ohledu na partnerovo citění soukromé
nebo mravní, po případě v ohledu na censuru společenskou, politickou
atd. Co je takto v řeči sdělovací dáno zřeteli rázu „praktického“, může
se v básnictví stát samoučelným prostředkem estetického účinnu, i když
tato samoučelnost nevyklučuje genetický vliv jmenovaných zřetelů
praktických. Narážka může být v básnictví rozvinuta i v systematický

umělecký postup. Tak na př. je na ní založena významová výstavba
poesie Dykovy, a to i lyricky intimní, kde „zamlčování“ nemá vůbec
praktického důvodu. Technika narážky je zde taková, že se o faktech
zcela konkrétních mluví obecnými větami rázu gnomického; čtenáři
se ukládá, aby uhadoval zamlčený konkrétní význam ze vzájemné
významové souvislosti takových gnomických vět. Konkrétní význam
skrývá se tu doslova „mezi“ větami.

Složitější je další případ, totiž jazykové vyjádření „nevyslovitelného“
psychického významu. Víme každý z vlastní zkušenosti, že jazykový
výraz, tak snadno poměrně zvládající vnější skutečnost, stává se ihned
chabým a nedostatečným prostředkem, žádá-li se na něm, aby vyjádřil
průběh našeho duševního dění. Požadujeme na něm v takovém pří-
padě něco, co je cizí samé podstatě a určení jazyka, totiž to, aby se
smysly vnímatelný jazykový symbol, nositel *jazykového* významu, stal
nositelem významu *psychického*. Právě tento paradoxní experiment
stal se však uměleckým problémem básnického směru zvaného sym-
bolismus. Způsob, jakým jej symbolistická poesie, aspoň v své nejčistší
formě, u nás představované zejména O. Březinou, vyřešila, je znám:
významová výstavba symbolistické básně je zařízena tak, aby *každé*
slovo bylo pocítováno jako obrazné. Je-li toho dosaženo, dochází ke
zvláštnímu významovému zjevu: třebaže básník mluví téměř napořád
o hmotných skutečnostech vnějšího světa, jsou jeho výroky, poněvadž
bez ustání obrazné, promítány *jinam* než do vnější skutečnosti. Jejich
„vlastní“ význam je kladen právě do oblasti „nevyslovitelných“ vý-
znamů psychických. Řekli jsme výše, že se básnické obrazy Březinovy
zhusta tematisují; ústřední téma celé básně však přitom, ba právě
proto zůstává neurčité, často doopravdy nevyslovitelné; ne nadarmo
opatřil Březina titul jedné ze svých básní otazníkem: „Zem?“ Vlastní
domov „smyslu“ je v Březinově poesii mimo jazyk: ve skrytém krá-
lovství psychických významů.

Třetí konečně případ básnického využití souvztažnosti mezi jazykem
a psychickým děním je ještě paradoxnější obou předeslých; vzešel
z poznání, že zřetelnější než „slovníkem“ svých významů je duševní
dění charakterisováno způsobem jejich spojování: kdežto jazykové
spoje mezi lexikálními jednotkami jsou syntaktickologické, je psychic-
kému životu vlastní předcházet od jednotky k jednotce cestou asociace,
jež nazývána se stanoviska logiky působí dojmem nezdůvodnitelné
nahodilosti (ovšem právě jen se stanoviska logického, neboť se stano-
viska psychického dění samého má — jak ukázala moderní hlubinná
psychologie — i asociace svou přisnou, ač velmi složitou zákonitost).

Výcházejíc z poznání o asociativní podstatě významových spojů psychických, pokusilo se básnické učení z jazyka co možná přímý výraz duševního dění tím, že normální logickou souvislost jazykových významů nahrazuje jejich asociativním přiřazováním. Logické vztahy stojí *na*d konkrétními významy; jejich přirozená tendence, dostupující téměř cíle v matematických a logických formulích, směřuje k tomu, aby se zbavily konkrétního významu až do nejmenších zbytků; na protě tomu mají spoje asociativní svůj zdroj ve významech samých a dávají se jimí od etapy k etapě určovat. Pro svou nezávislost na konkrétních významech mají logické vztahy možnost vybírat si jen ty jejich stránky, které se do dané, předem určené souvislosti logické hodí, kdežto vztahy asociativní, na konkrétních významech závislé a z nich se pramenící, potřebují k svému zdárnému rozvíti co největší bohatosti konkrétních významů. Proto básnictví zaměřené na přímé, nikoli jen náznakové podání průběhu dějů psychických pomocí slova, snaží se o záznam co neúplněnější jednotlivých fází duševních procesů. Nemůže ovšem jít o naprosto přesný otisk, jednak proto, že je vůbec nemožné vymýtit logické vztahy z jazyka, jednak proto, že bytostným předpokladem umění je distance mezi materiálem a jeho uměleckým přetvořením; stejně jako při každém řešení uměleckého problému jde i zde o pouhé umělecké směřování.

Svědectvím toho je i okolnost, že bylo podáno řešení již několik, z nichž každé má platnost samo o sobě, nikoli jako etapa na cestě za zdokonalením zápisu. Již v letech osmdesátých minulého století bylo naznačeno E. Dujardinem první z těchto řešení v románu „Les lauriers sont coupés“; Dujardin vytvořil zde t. zv. „vnitřní monolog“, pracující s krátkými souřadnými větami a neočekávanými přesuny významové souvislosti mezi nimi. Od té doby nebyla opuštěna cesta jím nastoupená; dočasně poslední její etapou je „automatický záznam“ („écriture automatique“), zdůrazňující zejména naprostou vzájemnou odlehlost sousedních významových jednotek, tak aby jejich spojení v plánu racionálním bylo zcela nemožné; významové jednotky jeví se pak jako symboly, jejichž „vlastní“ významy setkávají se teprve v nedosažitelném nevědomí: „nahodilost“ asociativních spojů je zde vyřocena na samu mezní možnost. Pro vzájemný vztah těchto různých uměleckých metod je charakteristické, že metoda „vnitřního monologu“ vniká do české literatury (v románech M. Součkové) současně s metodou „automatického zápisu“, jež je svým vznikem mnohem pozdější. Takový postup je zřehla nemyslitelný ve vědě, kde každá metoda podřizuje svou platnost jen do té doby, než byla překonána

jinou, dokonalejší — opět důkaz, že jmenované metody počínaje vnitřním monologem jsou fakty vývoje uměleckého.

Jsmo u konce svého souhrnu problematiky básnického jazyka. Přesto, že jeho vypracování bylo záležitost delší doby (první stručnou verzi viz v publikaci lingvistického sjezdu v Bruselu 1939), nepokládáme jej ani v nejmenším za kodifikační názorů o otázkách tak živých. Za deset let dopadl by podobný pokus o přehled jistě zcela jinak, stejně jako byl zcela odlišný od dnešní studie článek, kterým jsme se před lety pokusili shrnout tehdejší nauku o básnickém jazyce („O současné poetice“, Plan 1929); rozdíl mezi nazíráním dnešním a tehdejším nabádá k opatrnosti i pro budoucnost. Jediná citázdost naší studie je naznačit směr, jakým se ubírá dnešní zkoumání otázek básnického jazyka, i poukázat k problémům, které se v přítomném okamžiku nejnáláhavěji dožadují řešení. Před desíti lety vystupovala nejnápádněji do popředí zvuková stránka básnické řeči; z otázek významu byly v dohledu hlavně jen problémy lexika a jeho básnického užití. Dnes jsou v popředí záležitosti významu, dokonce i při zkoumání zvukové stránky samé, a z nich opět zdá se nejnáláhavější problém vzájemného vztahu významové statiky a dynamiky, v souvislosti s ním pak otázky významové výstavby. Je to jednak přirozený postup od základu do dalších pater, kterým jako každý vědecký směr prochází i literárně vědný strukturalismus (ostatně v těsné souvislosti se strukturálními lingvistikou), jednak také i tlak vědecké praxe: po otázkách veršované poesie, které již došly jistého, aspoň elementárního vyřešení, přichází na řadu próza a její vývoj, problém to, jak již výše poznamenáno, neřešitelný bez podrobnějšího poznání výstavby dynamických významových jednotek počínaje větou. Kromě toho počíná se rýsovat i možnost srovnávací teorie umění na základě semiologickém, to však, co je společné různým uměním, jsou právě otázky významové výstavby a významu vůbec, nikoli otázky hmotných substrátů (materiálů), které tento význam nesou podobně jako v básnictví zvuk — ty jsou v různých uměních různé a namnoze nesrovnatelné. Všechny vyjmenované okolnosti přispívají k tomu, že teorie básnického jazyka a poetika vůbec, zejména právě česká, počínají pocítovat problémy významové výstavby jako nejnáláhavější.

Charakteristické pro dnešní stav bádání o básnickém jazyce je, jak již výše řečeno, i definitivní překonání formalismu. Odhacení významové dynamiky a jejího protikladu k významové statice sblízuje význam s dynamikou psychického dění. Stává se napříště možným zkoumat jejich vzájemný vztah bez nebezpečí „psychologismu“, které

hrozilo, dokud byl statický význam sám o sobě pojímán jako pasivní složka „formální“ souhry jazykových znaků. Dnes stalo se zřejmým, že významu přísluší imanentní iniciativa; nejeví se již pouhým ilusivním odleskem skutečnosti, ale zdrojem energie a netřeba se proto obávat jeho konfrontace s ostatními životními slami člověka. V tom je, tušíme, nejzávažnější klad dnešní teorie jazyka básnického.

Slovo a slovesnost VI, 1940.

DVĚ STUDIE O DIALOGU

I

DIALOG A MONOLOG

I. Vstupní poznámky

Otázka vztahu mezi monologem a dialogem patří k naléhavým otázkám dnešní poetiky i teorie dramatu, avšak také — a vlastně především — samé jazykovědy. Zejména úvaha o promluvě jakožto aktuální aplikaci jazykového znaku nemůže, jak ještě vysvitne z další souvislosti naší studie, být dovedena ke zdárnému konci, dokud nebude vyšetřen vztah mezi dialogem a monologem¹⁾; dosud linguisté, pojednávající o promluvě, mívají na mysli zpravidla projev monologický. Větší studie, zabývající se (mimo jiné otázky dialogu) vzájemným poměrem monologu a dialogu, jsou vlastně jen dvě, jedna z nich Tardova v knize „L'opinion et la foule“ (Paris 1922), kde otázkám dialogu je věnována obsáhlá kapitola „L'opinion et la conversation“, druhá pak L. P. Jakubinského, jež pod názvem „O dialogičeskoj reči“ vyšla ve sborníku „Russkaja reč“ I. (Petrohrad 1923, red. L. V. Ščerba.) Rozdíl mezi těmito studii po stránce metody je ten, že Tardovy úvahy jsou orientovány sociologicky, činitele si vychodiskem mimojazykové okolnosti, za kterých k dialogu dochází a které mají vliv na jeho vývoj, kdežto Jakubinskij jakožto linguista vychází od vnitřní výstavby dialogu, i když přitom nezanedbává vztah řeči k vnějšku, zejména k předmětné situaci, do které je hovor zaklíněn. Pokusíme se v několika následujících odstavcích o kritický rozbor oněch thesů Jakubinského a také Tardových, které se zblízka dotýkají našeho tématu.

Dvojice monolog-dialog jeví se Jakubinskému jedním z funkčních protikladů jazykových, podobně jako na př. jazyk spisovný a hovorový nebo intelektuální a emocionální. A v této dvojici jeví se Jakubinskému základním (podle pozdějšího označení N. S. Trubetzkým:

¹⁾ Termín „monolog“ pojímáme zde ovšem ve smyslu linguistickém, nikoli v onom, který mu přisuzuje usus divadelní; tam mní se jím vlastně dialog s nepřítomným nebo pomyslným partnerem; pro linguistiku znamená však monolog jazykový projev o jediném účastníku aktivním bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost účastníků ostatních, pasivních; typickým monologem ve smyslu linguistickém je proto na př. vypravování.