

Hrabák, Josef

Příznakové jazykové projevy a verš

In: *Teorie verše. II, Sborník druhé brněnské versologické konference, 18.-20. října 1966*. Palas, Karel (editor); Levý, Jiří (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1968, pp. 47-57

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120150>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PŘÍZNAKOVÉ JAZYKOVÉ PROJEVY A VERŠ

JOSEF HRABÁK (Brno)

I

V zápalu boje se často vyhrocují teze, jejichž plná platnost je omezena jen na krajní případy a které proto nelze absolutizovat; jsou to vlastně formulace synekdochické povahy, a tak je s nimi také třeba operovat. Taková dvojice protikladných tvrzení jsou teze, že verš je „znásilněním jazyka“,¹ a protikladné tvrzení, že „ve verši není nic, co by nebylo v jazyku“.² Je však otázka, zda jsou tyto teze platné absolutně a zda se opravdu vylučují; je otázka, zda nemá každá kousek pravdy a zda je možno jednu z nich absolutně a beze zbytku zavrhnout. Obě tyto protikladné teze chci proto kriticky rozebrat.

Proti první tezi je možno namítnout, že všechny typy jazykových „deformací“, které nacházíme ve verši, jsou doloženy i v projevech běžného jazykového úzu, a že tedy verš pouze uvádí tyto prvky v nový systém. Proti druhé tezi — rozpracované v pojetí verše jako stylizace emociálního jazyka³ — lze namítnout, že veršovaný projev nemusí nutně vyjadřovat emoci.

Podívejme se napřed na některé zdánlivé deformace jazyka, využívané ve verši, z hlediska živého jazykového úzu. Omezím se na češtinu, a zde na tři případy: na zvláštnosti v přízvuku, v kvantitě a ve frázování. Volím tyto případy proto, že jde vesměs o jazykové zvláštnosti využívané ve výstavbě českého verše. Obecně lze říci, že se v češtině všechny aktualizují tehdy, když chce mluvčí vyjádřit individuální vztah k situaci, mají tedy specifickou sdělovací hodnotu.⁴

V oblasti přízvuku se zvláštnosti objevují zejména ve větné souvislosti. Je například něco jiného, když řeknu *bratr šel do kina* s důrazem na slově *bratr*, a když vyslovím touž skupinu slov s důrazem na výrazu *do kina*. Nejlépe to poznáme, když si oba výroky představíme jako odpovědi na otázky. V prvním případě by otázka zněla *Kdo šel do kina?* a v druhém případě by zněla *Kam šel bratr?* V prvním případě víme, že někdo šel do kina, ale nevíme, *kdo*; v druhém případě víme, že bratr někam šel, ale nevíme, *kam*. V každém případě tedy jde o jinou informaci, jádro výpovědi je jinde při témže slovním pořádku.

Jazykozpytec ovšem řekne, že zde hraje primární úlohu pořádek slov a nikoli posouvání větného přízvuku, že tedy v podstatě jde o záležitost slovosledu: nor-

¹ Např. u ruských formalistů.

² L. I. Timofejev, *Teorija sticha*, Moskva 1939, str. 74; B. V. Tomaševskij, *Stich i jazyk*, Moskva—Leningrad 1959, zvl. str. 60.

³ Tento názor se šíří zejména z učebnice L. I. Timofejeva *Osnovy teorii literatury*, Moskva 1959; srov. též Timofejev, *Očerki teorii i istorii russkogo sticha*, Moskva 1958, str. 17—72.

⁴ Předpoklad, že verš slouží k vyjádření „subjektivního podtextu“, rozpracovala např. M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa 1963, str. 29 aj.

málně je větný přízvuk na jádru výpovědi, a když se jádro dostane na začátek úseku, přízvuk jde za ním. Obecně řečeno, různé postavení jádra výpovědi má za následek různé umístění větného přízvuku, přičemž je normální (bezpříznakové) umístění jádra výpovědi (a větného přízvuku) na konci výpovědi. Přízvukové poměry v citovaném příkladu („bratr šel do kina“) jsou tedy důsledkem nezměněného pořádku slov při dvou různých informacích a spíše bychom očekávali, že se v obou případech změní slovosled a větný přízvuk zůstane na témž (koncovém) místě; přesunutí důrazu z výrazu *do kina* na slovo *bratr* kompenzuje nedostatek změny slovního pořádku. Pro versologa jsou však důležité jiné aspekty. Pro něho je zde nejdůležitější to, že stejná skupina slov může mít větný přízvuk pokaždé na jiném místě.

Z lingvistického hlediska jsou zajímavější případy úsekového přízvuku. Mluvíme o něm tam, kde se přízvuk různě uplatňuje v rámci východiska nebo jádra výpovědi. To nastává tehdy, když jádro výpovědi nebo východisko výpovědi obsahuje několik představ, které je třeba hierarchizovat. Jako příklad uvádím větu „Zápis z dnešní schůze pošlete urychleně na okres“.⁵ Zde lze v rámci jádrové i východiskové části různě klást úsekový přízvuk podle toho, který pojem chceme zdůraznit: *urychleně* — *na okres* (důraz na tom, *jak* máme poslat zprávu, nebo na tom, *kam* ji máme poslat) nebo z *dnešní* — *schůze*. V uvedeném příkladu jde tedy o deautomatizaci polohy větného přízvuku. Ta je silně příznaková a bývá spojena se změnou nepříznakové intonace v intonaci příznakovou.

Pokud jde o verš, uplatňuje se větný a úsekový přízvuk jako nositel rytmu zejména ve verši volném. Různá možnost jeho uplatnění přispívá k zvyšování tvárnosti verše. Jako malý příklad cituji začátek z básně *Balada kočiči* od Josefa Kainara:

Kocourek v noci
vřískal za komínem.
— Všechno je ztraceno!
My úpíme!
My hynem!⁶

Každý verš má dvě těžké doby; první je rozepsán do dvou řádků, a tím se naznačuje, že v každém poloverši je jen jeden metrický přízvuk; podle rýmu je to přízvuk koncový, tedy na výrazech *v noci* a *za komínem*.

V uvedených případech nelze říci, že by se postavení přízvuku dostávalo do rozporu s gramatickou normou spisovného jazyka. Do rozporu s touto normou se však často dostává živý jazykový projev v případě slovního přízvuku, a to zejména ve spojení předložky se substantivem. Třebas výraz *na kopeček* se vyskytuje v živé, mluvené řeči s přízvukem na předložce (jak to odpovídá gramatické normě spisovného jazyka), ale i s přízvukem na substantivu. I zde jde ovšem o významový rozdíl: v druhém případě je dynamizováno substantivum. Kdybychom si zase chtěli vypomoci předpokládanou otázkou, v druhém případě by asi šlo o odpověď na otázku „Stojí XY na rovině, nebo na kopečku?“ Posunutí slovního přízvuku však může nastat i mimo spojení s předložkou; tu mívá afektivní funkci, např. v káravém „Já ti dám zábavu!“

○ úloze slovního přízvuku a o jeho přesouvání ve verši pojednám níže (kap. II).

⁵ Příklad z kartotéky doc. M. G r e p l a, jemuž děkuji také za připomínky k této studii.

⁶ *Veliká láska*, 1950.

Pokud jde o kvantitu, nejnápadnějším deformujícím prostředkem bývá v mluveném jazyce její přesouvání. Pejorativně řekneme např. *áno, hraje tenis, musí lžžovat, má povedenou céru* atp. Častěji se ponechává kvantita sice na původním místě, ale délka se nadměrně prodlužuje. Ironicky řekneme např. *to je milááček*, ironický souhlas vyjádříme nadměrnou délkou vokálu i v obratu *ano prosím* atp. I v první kategorii (typ *áno*) bývá délka nadměrná. Všechny uvedené případy mívají i zvláštní intonaci.

Příklady na zvláštní kvantitu najdeme i v literatuře, a to u spisovatelů, kteří realisticky zachycovali mluvený projev. Aspoň jeden příklad za mnohé:

— Táák, — protáhla teta, — přivedl jste děvče do hanby a pak se od toho odtahujete...⁷

Přesouvání kvantity ve verši je časté v časoměře. Nacházíme je však i v písních, kde však nemá specifickou metrickou funkci; mám na mysli případy, kdy se zpívá na krátkou notu dlouhá slabika nebo naopak. V přízvučném verši se kvantita někdy neutralizuje. Je to např. u Vrchlického a jeho školy, kde se ve zvukové rovnici rýmu pokládá krátká samohláska za rovnocennou samohlásce dlouhé (např. *víc-nic, kraj-báj, muže-může, mana-požehnána*...).

Zvláštnosti větňého členění jsou v hovorovém jazyce daleko častější než v jazyce spisovném. Nejen že je mluvený jazyk plný různých anakolutů apod., ale i normální pauzy se často prodlužují nebo se pauzy kladou na místa, na která bychom ve spisovném projevu pauzu nepoložili. V prvním případě je základem frázování (segmentace) melodie (intonace), pauzy jsou jen průvodní jev. V druhém případě jde o tzv. citovou segmentaci, jejímž základním prostředkem jsou pauzy, přesněji deformování normálního rozložení pauz.

Uvedu napřed několik případů na prodlouženou „normálně“ položenou pauzu. Vybírám je z beletrie, a to z autorů, kteří dovedli dobře vystihnout mluvený jazyk.

„To by bylo škoda známky — pane rado —“ řekla paní Maříčková a zakloktala v hrníčku koprovou omáčku, „jak začne svítit sluníčko a cvrlikat tihle vrabci — nono — dycinky v dubnu — přijde Frantův čas — sebere svou peřinu — nacepe ji do ruksaku — uteče a vrátí se až v červnu — nono — bez peřiny, rozthanej, vyhublej a taky někdy pobitej —“⁸

Vtom vrazila do pokoje Máňa s rozpalenými tvářemi, a zalykajíc se dychtivostí, vyřázela: — Maminko, maminko! Tatínka si vzal policajt ... On se s ním pral ... protože policajt chtěl pokutu a tatínek se zlobil ... moc se zlobil a křičel ... strážník taky křičel ... bylo u toho moc lidí a všichni křičeli ... já jsem taky křičela ... (atd.)⁹

— Však já už ..., — mumlá mdle, — já už udělám opatření ... To je to nejmenší ...¹⁰

(*Hoch se nahlas učí:*)

— Matyášovo úsilí o korunu českou. Matyáš Korvín povznesl Uhry znamenitě ... povznesl Uhry znamenitě. Staral se nejen o hmotný blahobyť, nýbrž o kulturní ... o kulturní rozvoj státu. Když zemřel k zármutku celé země kníže pokoje ... k zármutku celé země ..., když zemřel celé země kníže ... Matyáš Korvín povznesl Uhry znamenitě ...¹¹

⁷ K. Poláček, *Michelup a motocykl*, 1935.

⁸ J. John, *Výbušný zlotvor*, 1959.

⁹ K. Poláček, *Michelup a motocykl*, 1935.

¹⁰ *Tamt.*

¹¹ *Tamt.*

— No, pomalu abych se zdvíhal, — odpověděl muž ochotně. — Ale dříve bych ... jářku ... ty si opravdu snad myslíš, ale to by byla chyba ... já opravdu ... jeden inženýr, víš, co mně psal psaní ...¹²

— My jsme jednoduchá rodina ... — mluvil chvatně, — vy byste si u nás nezvykl. A také nemohu moc platit, to víte ... my ... já ..., nevedeme veliký dům ... všechno skromně ...¹³

Nyní několik příkladů na deformování pauzy. To je časté v mluvených projevech. Buď jde o posunutí pauzy na jiné místo, než které je obvyklé, nebo jde o drobení výpovědi (především jádrového úseku) na krátké segmenty.

V prvních dvou příkladech je položena pauza za spojku *a*, ačkoliv normálně ve spisovném jazyku tato spojka funguje jako předklonka. Příklady jsou z magnetofonového záznamu svědeckých výpovědí.

Měl nápady a ... a nebál se.¹⁴

Použil jsem k tomu zejména dusičnanu draselného nebo sodného, sirného květu a ... asi 10dekagramovou nálož jsme na Štvanici podpálili pomocí doutnáku.¹⁵

V dalším příkladu jde o frázování jádrového úseku výpovědi na menší celky. Pro jádrový úsek výpovědi máme k dispozici jen jeden větný přízvuk, jestliže tedy chceme zdůraznit více slov, musíme je osamostatnit ve výpovědi eliptické povahy, a tím získat potřebný počet intonačních center. Tak ve větě „Tu žádost ministerstvu jsem odeslal doporučeně včera večer“¹⁶ je jádrem výpovědi skupina slov *jsem odeslal doporučeně včera večer*. Jestliže chci zdůraznit např. tři pojmy, musím jádro výpovědi rozčlenit na tři eliptické výpovědi: ... *jsem odeslal. Doporučeně. Včera večer*.

V oblasti „vázané řeči“ se využívá všech zmíněných zvláštností. Přímo na nich se zakládá verš volný. Jako příklad uvádím první část skladby K. Biebla *Šest kratších básní*:

Někdy odpoledne
Chodíval jsem po městě
Před každou výkladní skříní
Můžete spatřit několik rozjasněných žen
Tady
Na ulici
Nijak neváhajících před vašima
užaslýma očima
Vysvléknouti se do naha
Aby vyzkoušely všechna růžová kombiné
A hedvábná pyjama
Co jich nabízí Praha

A jak roztomile se otáčejí před
svými milenci
Tak hloupými
Že ani nepozvednou hlavy
Od svých papírů
V kanceláři na druhém konci města¹⁷

¹² *Tamt.*

¹³ *Tamt.*

¹⁴ R. Cílek a J. Křivan, *Smrtný byl druhý zásah*, 1967.

¹⁵ *Tamt.*

¹⁶ Z kartotéky doc. Grepla.

¹⁷ *Nebe, peklo, ráj*, 1931.

Zvláštnosti v rozložení pauz najdeme ovšem i v sylabotónickém českém verši. Zde je jednoznačně naznačeno hranicí verše (přesah) a uvnitř verše závaznými dierezemi. Uvedu dva úryvky z Vrchlického básně *Braři „železného prstenu“*¹⁸

1: Gubernialní pan rada
seděl večer za svým stolem;
od stropu již, z koutů řada
dlouhých, černých stínů padá

Zde je menší pauza na konci 3. verše (po slově *řada*) než uvnitř 4. verše (po slově *dlouhých*). Metrum tak diktuje jiné rozložení pauz než větná stavba.

29: Divný symbol, divné jméno,
nebezpečných novot skrýváš

V druhém verši tohoto úryvku nám metrum ukládá udělat pauzu za slovem *nebezpečných*, ač bychom spíše podle normální větné stavby očekávali pauzu za slovem *novot*.

V mluveném jazyku dochází i k rozložení slova na slabiky. Uvedu příklad z beletrie.

(*Engelbert navštíví v kanceláři svého bývalého spolužáka, nyní ministerského úředníka. Ten je zaměstnán a vyřizuje si při návštěvě úřední věci.*)

„... to je, Čeněčku, něco ohromného tahle tvoje návštěva, odpusť, momentíček, já tady jenom něco tento ...“ mluvil a přehazoval netrpělivě akta na stole, „– jenom ta-dy-hle to ten-to, to pošlu ...“ a stiskl zvonek.¹⁹

V citovaném úryvku chce úředník naznačit přátelský tón; kdyby nedekomponoval slova, vzniklo by zdání, že návštěvníka ignoruje, jeho projev by vypadal příliš koženě.

Dekomponování slova je nejčastější v afektivních jazykových projevech. Když např. zdůrazňuji nemožnost něco udělat, dekomponuji, a tím zdůrazňuji slovo *ne-mo-hu*, když nechci něco dát, řeknu *ne-dám* atp. Do této kategorie patří vlastně i povely typu *po-chod!*

Zvláštnosti v rozložení pauz mají důsledky pro intonaci a pro přízvukování. Zvláště důležité jsou tam, kde se dekomponuje slovo. Každá jeho slabika dostává vlastně hlavní přízvuk, takže dekomponované slovo dostává tolik slovních přízvuků, na kolik slabik bylo rozloženo. Dekomponuje se foneticky vlastně na několik slov.

Ve verši dekomponoval slova např. V. Majakovskij, srov. tento úryvek z jeho básně *Správná věc* v překladu Jiřího Taura:²⁰

Pan-
ta-
tín-
ku
statkáři,

po-
je-
de-
te
na káře!

¹⁸ Já nechal svět jít kolem, 1901–1902.

¹⁹ J. John, *Výbušný zlovor*, 1935.

²⁰ Vl. Majakovskij, *Z díla*, 1950.

Co jsem uvedl, zdá se svědčit pro druhou z tezí: právě ty prostředky, jejichž stylizací vzniká verš, existují v mluvené řeči, jsou tedy v jazyce. O „znásilňování“ jazyka se zde dá mluvit jen z hlediska normy knižního jazyka; verš vychází z prostředků jazyka mluveného, který má ovšem také své normy, i když je naše gramatická práce dosud nezachytila. Avšak teze o znásilňování jazyka ve verši se nedá jen tak odbýt, protože verš je stylizací a každá stylizace se může chápat jako určitý druh deformace. Pokud jde o tezi, že verš stylizuje afektivní jazyk, domnívám se, že při jejím potírání jde do jisté míry o spor jen slovní. Při užívání termínu *emocionální jazyk* se myslí vlastně na to, co by se dalo nazvat *příznakovými* jazykovými útvary. K nedorozumění dochází patrně v důsledku terminologické tradice. Obdobné nepřesné termíny jsou v jazykovědě dosti časté, např. *zájmeno* nezastupuje vždycky jméno, *citoslovce* nevyjadřuje nutně cit atp. V jazykovědě jsou tyto termíny tak ustálené, že nám jejich ne zcela výstižné slovní označení nevádí; v literární vědě, která je poměrně mladá a vytváří si svou terminologii, proráží však příliš často etymologický význam slova a zastírá skutečný obsah pojmu.

Shrnuji asi takto: verš je deformací v tom slova smyslu, že je určitou stylizací; ve verši není nic, co by nebylo v jazyce, v tom smyslu, že verš využívá prostředků mluvených jazykových projevů, kdežto tradiční gramatika je vlastně gramatikou knižního jazyka; sám verš lze pokládat za jeden z příznakových jazykových útvarů.

Je třeba vyložit, co si představuji pod pojmem *bezpříznakové* a *příznakové* jazykové projevy. Toto vyjasnění je důležité i pro určení veršotvorných prvků v jazyku.

Bezpříznakové jazykové útvary jsou vlastně abstrakce. Stylisticky bezpříznakovým jazykem se vlastně nikdy a nikde nemluví, resp. užívá se ho zcela výjimečně, v promluvách uměle konstruovaných pro ilustraci mluvnické normy knižního jazyka. Za typicky bezpříznakový pokládám tedy tzv. psaný jazyk, jehož normy zachycuje tradiční gramatika. Naproti tomu příznakové útvary náležejí do živého jazykového úzu. Ve srovnání s bezpříznakovými jazykovými útvary podléhají dalším normám (stylistickým), které se namnoze kříží s normami bezpříznakových jazykových útvarů. Jedním jejich typem je emocionální jazyk, v němž se např. porušuje základní větné členění nebo se klade nenáležitá kvantita; příklady jsem uvedl výše.

Zvláštním typem příznakového projevu je jazyk veršovaný, v němž se normuje např. počet přízvuků v každém úseku nebo kde se normuje délka úseků. Právě ta skutečnost, že ve verši je nadřazení další normy základní normě imperativní povahy, a proto velmi nápadné, vyvolala v život názor o znásilňování jazyka ve verši a vůbec v literárních projevech. Ve skutečnosti zde však nemusí jít o opravdové násilí na jazyku, nýbrž pouze o částečné podřizování jiné normě, která sice nemusí být v souladu s normou kodifikovanou od gramatiků pro bezpříznakové projevy (tradiční gramatika se vlastně omezuje jen na tyto bezpříznakové projevy), ale která objektivně existuje v příznakových jazykových projevech. Jazyk jako nástroj komunikace a exprese musíme chápat v celém rozsahu jeho výrazových prostředků a potenci a z tohoto hlediska by měli teoretikové jazyka odhalit specifické normy i pro tak zvané vybočování z gramatické jazykové normy (např. při vyjadřování subjektivního postoje ke sdělované skutečnosti).

Vedle uvedených tří prostředků (přízvuk, kvantita, členění) najdeme v příznakových jazykových projevech i jiné zvláštnosti charakteristické pro verš. Jednou z nich je tendence k izolabismu; vystupuje ve vzrušené řeči. (Příklad jsem uvedl v knížce *Z problémů českého verše*, Praha 1964, str. 33n.) Jiným takovým prostředkem je opakování slov. V afektu např. řeknu „ne a ne a ne“. S tím je příbuzná tendence k opakování intonačního schématu, hromadění podobně znějících slov (zvl. paronomasie typu *darebáku darebáckej, ožralče ožralej* atp.).

Najdeme tedy v příznakových jazykových projevech všechny prvky, které jsou usystemizovány v různých typech verše: normování délky mluvnických celků je ve verši nejvýrazněji usystemizováno v podobě sylabismu, zvláštní organizace přízvuku v podobě tónismu, kvantita v časoměře. K tomu přistupuje ještě zvláštní normování intonace (volný verš, v akademickém verši závazné diereze a přesahy) a eufonie (opakování slov, konfrontace podobně znějících slov v rýmu).

Co jsem výše uvedl, svědčilo proti tezi o deformování jazyka ve verši. Podívejme se však na problém ještě z druhé strany! Náзор, že je ve verši jazyk deformován, podpírá zejména to, že uvedené příznakové prostředky jsou v mluveném jazyce do značné míry fakultativní povahy, tj. můžeme např. použít neobvyklého frázování, zvláštní kvantity a intonace nebo posunout místo slovního přízvuku, ale nemusíme tak učinit. Ve veršované skladbě je taková fakultativnost zredukována, ne-li odstraněna, protože metrum samo nám naznačuje, jak máme rozložit slovní přízvuky, jak zacházet s kvantitou, jak členit verš, jak klást intonaci atd. Fakultativní prostředek je tedy znormován, jeho fakultativnost je omezena, protože způsob jeho využití je do značné míry přímo diktován metrem.

II

Nyní mi půjde o praktické aplikace uvedených úvah na rozbor verše. Soustředím se na akademický verš sylabotónický.

Jak již bylo naznačeno, metrum diktuje jazyku určité požadavky. K tomu dodávám, že se to děje dvojím způsobem: na jedné straně určuje, kterou z více potenciálních možností vyvolit, a na druhé straně „deformuje“ běžný úzus bezpříznakového jazyka. Jako příklad uvádím dva verše z Vrchlického *Poesie*:²¹

7: na útesu skal, tam kde lovcé noha

Označíme-li v tomto verši jednotlivé slovní celky číslicemi podle počtu slabik, dostaneme schéma 411122. Je zde tedy uvnitř verše 5 potenciálních mezislovních předělů. Při konkrétní realizaci verše však sotva bude ve verši 5 pauz, recitátor bude patrně realizovat jen některé, jak to vyžaduje metrum, nejspíše si zvolí tedy možnost s pauzou po páté, sedmé a deváté slabice.

12: jen mraků let, stavěkých sosén šumy

Metrum verše zde vyžaduje, aby se ve slově „stavěkých“ položil slovní přízvuk na druhou slabiku.

Z uvedených příkladů vyplývá, že by se při rozboru verše mělo ujasnit, zda se má pracovat s veršem o sobě, nebo s konkrétní zvukovou realizací verše. V dosavadních pracích o verši se zřetelně projevovaly dva směry: směr experimentálních fonetiků, kteří zkoumali verš exaktními metodami jako „řadu zvuků“, a směr fonologický, který pracoval s abstraktním schématem beroucím v úvahu všechny potenciální možnosti zvukové realizace skryté v jazykovém materiálu (třeba však dodat, že pouze z hlediska bezpříznakového jazykového projevu). V prvním případě se tedy pracovalo s jednou z několika možných realizací. To nebylo správné,

²¹ *Duše mimosa*, 1902–1903.

protože se tím absolutizovala jedna recitační konvence, a tím se mohla zastříť skutečná reálná povaha daného verše. V druhém případě se naopak usilovalo o zachycení všech možností, které v sobě verš obsahoval. Avšak i zde bylo určité nebezpečí, že totiž budeme pracovat s abstraktním schématem místo s živým organismem.

Nevýhody obou tradičních přístupů ukáží na citovaném verši Vrchlického *na útesu skal, tam kde louce noha*. Tento verš lze zachytit na magnetofonovou pásku v určité zvukové realizaci, ale ve skutečnosti skrývá více potenciálních zvukových realizací, tj. je možno jej recitovat i jinými způsoby. Jestliže chceme vzít v úvahu např. všechny potenciální možnosti ve frázování tohoto verše, dostaneme — jak již bylo uvedeno — schéma 411122. Neznamená to ovšem, že při konkrétní realizaci bude opravdu uprostřed verše pět pauz. Tolik pauz je sice teoreticky možno udělat, ale přednašeč sotva bude verš drobit na jednoslabičné úseky, a bude tedy realizovat jen některé pauzy. Přitom má ovšem několik možností. Krajiný případ představuje přednes splývavý, tj. realizace jediné pauzy (po páté slabice verše), optimální případ představuje však přednes verše s pauzami diktovanými metrem.

Který z obojího přístupu je správný — přihlížení k jediné zvukové realizaci, nebo přihlížení ke všem potenciálním možnostem, které jsou ve verši obsaženy? Tato otázku je nezbytné si položit a dobře ujasnit, protože jde o zásadní noetický problém: jde o to, zda chceme ve versologii pracovat s veršem o sobě (tj. s modelem beroucím v úvahu všechny potenciální možnosti), nebo zda chceme pracovat s konkrétní realizací verše (tedy s modelem jedné realizace). Domnívám se, že musíme dělat rozdíl mezi tím, zda nám jde o obecný a abstraktní model verše (např. pětistopého jambu), nebo zda nám jde o model verše konkrétního básníka a konkrétní básně. Při práci s konkrétním veršem musíme vycházet z konkrétní realizace, protože jinak bychom se dostali do oblasti abstrakce, v níž by se nám vlastně mohl konkrétní verš ztratit. Ale ani obecný model určité veršové formy nemůžeme dělat deduktivně, musíme jej konstruovat na základě skutečných, reálných, realizovaných veršů.

K tomu je ovšem nutno dodat, že nemám na mysli nějakou nahodilou recitační podobu verše. Nemělo by cenu pracovat s libovolným (a tedy subjektivním) recitačním přístupem. Je třeba vybrat takovou podobu, která by byla v co největším souladu s metrem. To pak není realizace nahodilá, ale z hlediska jazykové i estetické normy realizace optimální. Obdobně jako počítáme s ideálním „zvukovým modelem“ nevázané řeči, který se v ústech mluvčího může různě modifikovat, i pro verš je možno vytvořit ideální model, tj. takovou zvukovou realizaci, kterou sugeruje metrum a která je nejbližší básníkově intenci. Nazvu ji *optimální zvuková realizace*.

Vraťme se však ještě k druhému z výše citovaných veršů! Zde jsme viděli na přesunutí přízvuku v slově *stavěkých* na druhou slabiku, že optimální zvuková realizace může vybočit z jazykové normy bezpříznakových jazykových projevů. Mohlo by se zdát, že zde jde o záměrnou neshodu mezi požadavky metra a požadavky jazyka, která nevyžaduje zvláštní jazykovou realizaci. Taková neshoda totiž bývá funkční a záleží právě na tom, aby byla při recitaci odhalena. Proto také nevyžaduje porušení gramatické normy při zvukové realizaci verše, jinými slovy, vnímateli se má předložit právě jako neshoda. Takové vybočení z normy nacházíme v odhalené podobě v rýmech, např. tam, kde se vybočí z pravidelného rozložení rýmujících se slov. V našem případě však jde o jev jiné kategorie. Zde stojí požadavek metra nad normou bezpříznakových jazykových projevů. Při

výslovnosti slova *stavěkých* s přízvukem na druhé slabice nejde tedy o jednu z recitačních konvencí, nýbrž o skutečnou optimální zvukovou realizaci.

O tom, že se optimální zvuková realizace může rozcházet s normou bezpříznakového, knižního spisovného jazyka, svědčí několik faktů.

Nejpřesvědčivější jsou v oblasti frázování, kde naprosto jednoznačně mluví hranice verše. Nenacházíme zde jen běžnou neshodu mezi členěním na celky veršové a syntaktické, ale setkáváme se i s případy, kde hranice verše rozrušuje hranice slovních celků.²² Stačí jen uvést dvojverší z citované básně K. Biebla

A jak roztomile se otáčejí před
svými milenci

nebo toto dvojverší ze staročeského *Života sv. Kateřiny* (šedesátá léta 14. stol.):

Tiesář vecí: „Juž proneslo
sě jest tvé učenie divné²³

V prvním citovaném dvojverší je hranicí verše oddělena od substantiva předložka, v druhém dvojverší je hranicí verše oddělena příklonka od svého slovesa, v obou případech je tedy rozrušen slovní celek. Jestliže byla formulována pro bezpříznakové jazykové projevy určitá pravidla o přízvukování předložkových výrazů nebo o proklizi a enklizi, nelze je tedy beze zbytku aplikovat na jazykové projevy příznakové, k nimž náleží i verš. Je vidět, že verš přímo diktuje, jak se mají členit nejen větné celky, ale i celky slovní.

Z toho je třeba vyvodit některé důsledky. Při tradičním fonologickém popisu verše se např. obrat *a on* pokládal za dvojslabičný slovní celek, obrat *směje se* za slovní celek trojslabičný atd., ve verši se však mohou takovéto slovní celky pod tlakem metra dekomponovat, a tak může vzniknout neobvyklé frázování, a to nejen na hranici verše, ale i uprostřed verše, kde může být vyznačeno např. tendencí verše k stopovitosti. Ve verši dochází dokonce i k dekompozici slova, srov. strofu M. Schulze

To byl jsem ještě studiós,
tak žítím brán a laskán,
že prožíval jsem stud i os-
tatní, co patří k laskám²⁴

Dekompozice slova *ostatní* má zde ovšem komickou funkci, ale to nic nemluví proti skutečnosti, že se může ve verši posouvat slabičná hranice.

S rozložením slovních přízvuků je tomu obdobně jako s frázováním. Není sice veršovou formou vyznačeno tak jednoznačně a imperativně jako frázování při přesazích na hranici verše, ale dá se vyčíst z rozboru verše jako celku. V našem případě je pro Vrchlického verš příznačná celková splyvavá intonace: verš není droben na menší celky, ale intonačně je scelen. To vyžaduje, aby se neizolovalo slovo z kontextu a aby se přízvukování podle možnosti tlumilo. Toho se dosáhne právě zachováváním maximální shody mezi místem přízvuku a těžkou dobou; kde dojde ke kolizi, musí se přizpůsobit přízvuk.

Z izolovaného verše nebo i jediné básně by se ovšem optimální zvuková realizace nedala dobře určit, je nutno znát celkový ráz poetiky příslušné básnické školy. Kde neznáme dobové konvence, musíme se omezit pouze na abstraktní schéma z hlediska bezpříznakových jazykových projevů. To platí např. pro verš staročeský a patrně i obrozenský.

²² *Slovní celek* je slovo se svými příklonkami a předklonkami.

²³ Verš 1271–72.

²⁴ *Napalmanach*, 1960.

I když metrum diktuje jazykové realizaci určité požadavky, stále ponechává přednášečům určitou volnost v dalších prostředcích. Např. závazné frázování může být doplněno ještě dalšími pauzami.

To všechno je třeba vzít při rozboru verše v úvahu. Pokud se mluvívalo o takovýchto případech jako o „znásilňování“ jazyka, nebylo to ovšem zcela případné, správnější by bylo mluvit o využití prostředků příznačných pro příznakové jazykové projevy. V každém případě by se však měl zavést do teorie verše pojem *optimální zvuková realizace* verše.

Jak s tímto novým pojmem pracovat? Nejplodnější by byl takový postup, že by se spojil rozbor „verše o sobě“ s rozbohem jeho optimální zvukové realizace. Pro frázování by se zachytily všechny potenciální frázovací možnosti verše tradičním způsobem, a optimální zvuková realizace by se vyznačila svorkami nebo závorkami. Např. výraz *a on* by se označil 11 nebo (11). Pak by se ovšem musely jako zvláštní potenciální celky označit i předklonky a příklonky; v takových případech, kde je jejich samostatnost naprosto výjimečná, označily by se menším typem, např. výraz *na kopec* by se označil 12. Citovaný verš by se tedy označil takto: (1 3 1) (1 1) 2 2. Tím by bylo na první pohled patrné, že optimální zvuková realizace tvoří čtyři frázovací celky.

Jako příklad na to, jak se rozchází konkrétní optimální zvuková realizace u Vrchlického s normou bezpříznakového jazykového projevu ve frázování, uvedu ještě dva verše z citované básně; v prvním je spojka *a* předklonkou, v druhém se táž spojka stává příklonkou; hranice frázovacích celků označují svislými čarami:

20: ten prostý | hlásku | spád a | melodický
23: a pije, | perla | s zobáčku mu | splývá

Obdobné případy nacházíme v hovorovém jazyce ostatně dosti často.

Při rozboru frázování je tedy nutno stanovit dvě řady: jednu z hlediska gramatické normy a druhou z hlediska optimální zvukové realizace. Tak např. ve verši Vrchlického *se k vodě chýlí skrz blatouchů houští* (tamt., v. 22) by předložka *skrz* neměla mít přízvuk a měla by se stát předklonkou slova *blatouchů*; požadavek metra nás však nutí k jiné realizaci, totiž k přesunutí hlavního přízvuku na předložku *skrz*. Podobné přesouvání přízvuku na předložku nebo naopak z předložky na substantivum je v hovorovém jazyce také časté.

V dalším příkladu ukazují, jak se přesouvá přízvuk doprostřed slova:

18: kterému ucho samotáře zvykne

Ve výše uvedeném přízvukování slova *stavěkých* není odchylka příliš násilná, protože jde o slovo složené. V nyní citovaném verši je však nutno číst slovo *kterému* s přízvukem na druhé slabice slova. Mohlo by se ovšem zdát, že zde není transakcentace nutná, protože jde o častou licenci u českých básníků, kteří začínají jambickou řadu daktylem; celkový ráz básně však svědčí pro interpretaci s přesunutím slovního přízvuku. Domnívám se, že by se při interpretaci verše měly i takovéto případy brát v úvahu.

Z toho vyplývá, že by se tradiční statistické údaje měly rozšířit: vedle údajů o verši o sobě by se měly uvádět také údaje o optimální zvukové realizaci. Dostali bychom tak pro frázování a rozložení přízvuků dvoje údaje a na grafu dvě křivky, které by se u různých autorů a u různých škol rozcházely buď více nebo méně. Podle toho, jak veliký by zde byl rozchod, dalo by se také určit, jaká je distance mezi veršem o sobě a mezi jeho optimální zvukovou realizací, tj. jaká

byla distance mezi daným příznakovým jazykovým projevem (tj. zkoumaným veršem při jeho optimální zvukové realizaci) a týmž jazykovým projevem nazíraným z hlediska normy jazykového projevu bezpříznakového. Ukázalo by se tak, jaký byl tlak metra v daném jazykovém projevu na jazyk, a to pokud jde o selekci mezi více potenciálními možnostmi i pokud jde o skutečné „znásilnění“ jazyka, tj. pokud jde o využití specifických prvků příznakových jazykových projevů.

ПРИЗНАКОВЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ФОРМЫ И СТИХ

В первой части своего доклада автор дает критическую оценку тезисам „стих является насильем над языком“ и „в стихе нет ничего чуждого, инородного языку вообще. ничего принципиально от него отличного“.

Против первого тезиса, сформулированного русскими формалистами в 20-х годах, можно возразить, что все типы „языковых деформаций“, свойственные стиху, встречаются также в некоторых выражениях живого разговорного языка (передвижение ударения, измененное количество, особенности во фразировке и т. д.); против второго тезиса, разработанного Л. И. Тимофеевым, по концепции которого стих является стилизацией элементов эмоционального языка, можно возразить, что стих не должен выражать эмоцию.

Оба приведенных тезиса полемически заострены. Из этого вытекает, с одной стороны, некоторые упрощения и, с другой стороны, известная негочность в формулировке. Автор настоящего доклада предлагает ввести термины „беспříznakovые языковые выражения“ и „пříznakovые языковые выражения“. О беспříznakovых выражениях можно было бы говорить в таких случаях, когда выражение укладывается в рамки нормальных грамматических правил книжного языка. О пρίznakovых выражениях могла бы идти речь в случае специального использования языкового материала, при котором образуются новые нормы (напр., изменение количества в эмоциональном выражении, разные формы фразового ударения для выражения субъективного отношения и т. п.). Стих использует средства пρίznakovых языковых выражений (с точки зрения беспříznakovых языковых выражений он кажется деформацией языка) и его метрическая норма является особым случаем пρίznakovого выражения (с этой точки зрения в стихе нет чуждого языку вообще).

Вторая часть доклада содержит практическое применение этих взглядов к анализу стиха.

Определенные требования диктуются языку метром, а именно двумя способами: а) он определяет, какую именно выбрать потенциальную возможность; б) он „деформирует“ обиходное употребление беспříznakovого языка. В качестве примера можно привести два стиха чешского поэта XIX века Ярослава Врхлицкого:

а) *na útesu skal, tam kde louce noha*

Если обозначить в этом стихе отдельные словесные единицы посредством цифр в соответствии с количеством слогов, то получается схема 411122. Как видно, в данном случае здесь внутри стиха пять потенциальных словоразделов. Однако при конкретном исполнении стиха в стихе не будет пять пауз. Чтец осуществит только некоторые из них в соответствии с метрическими требованиями. По всей вероятности, он выберет возможность делать паузы после пятого, седьмого и девятого слога.

б) *jen mraků let, stavěkých sosen šumy*

Метр стиха требует в данном случае, чтобы ударение в слове „stavěkých“ ложилось на второй слог.

Из приведенных примеров вытекает, что при разборе стиха следовало бы обращать внимание на отношение между потенциальными возможностями беспříznakovого языка и между звуковой реализацией, диктуемой метром. Для стиховеда из этого вытекает необходимость не описывать только „стих в себе“, но описывать также его оптимальную звуковую реализацию (которая возникает под воздействием метра) и изучать их взаимное отношение. В результате статистических данных получается метрическая схема с двумя рядами: один из них будет обозначать „стих в себе“ со всеми его потенциальными возможностями, второй же будет обозначать оптимальную реализацию стиха. Расстояние между этими обоими данными у разных поэтов и поэтических школ будет различным.

