

Hrabák, Josef

Vztah verše k literárním žánrům

In: Hrabák, Josef. *Z problémů českého verše*. vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1964, pp. 22-40

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119584>

Access Date: 24. 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.

VZTAH VERŠE K LITERÁRNÍM ŽÁNŘŮM

Verš se dnes asociuje s určitými literárními druhy. Klasický epos není myslitelný v próze, román je dnes normálně psán prózou, lyrika veršem. Nicméně tato vázanost není zcela pevná a bezvýjimečná: do lyriky se tlačí někdy próza (a vznikají např. básně v próze, nehledíc k lyrickým pasážím v epice, např. v románě), moderní rozsáhlá epika sahá někdy k verši, drama je střídavě psáno veršem i prózou, prozaické a veršované partie se střídají i v mezích téže památky. Je patrný i vývoj uvnitř téhož žánru, např. v epice byl pro rytířský středověký román normální výrazovou formou verš, ale v průběhu historického vývoje jej vystřídala próza. Vzniká tedy otázka, zda je vázanost verše k literárním druhům věcí konvence, nebo zda vyplývá z významové hodnoty verše samého, a jestliže je to věc významová, proč se mění v historickém vývoji poměr verše a prózy uvnitř téhož žánru.¹⁾

Abychom mohli na tyto otázky odpovědět, musíme se napřed zamyslit nad tím, co je to žánr. Mnohá nedorozumění totiž vyplývají z toho, že se operuje pojmy, jejichž obsah není dosti jasný, a tím vzniká zmatek.

Co je to literární žánr

a) *Objektivní a subjektivní moment*

Jednotlivá literární díla nejsou v povědomí čtenářstva a spisovatelů navzájem izolována, ale existují mezi nimi rozličné vztahy a souvislosti. Podle nich se literární útvary sdružují ve vyšší celistvosti. Tyto celistvosti jsou vždycky podloženy některými společnými zvláštnostmi děl, tj. skupina literárních výtvorů tvořících celistvost je poutána vždycky dohromady něčím objektivně daným. K tomu však musí přistupovat i subjektivní prvek, tj. společné rysy musí být uvědomovány. Přitom to mohou být prvky povahy ryze subjektivní, existující jen v povědomí jedince, ale důležitější (a z hlediska teorie literatury jediné důležité) jsou prvky existující v povědomí většího počtu jedinců. V tomto pří-

¹⁾ Nejde mi samozřejmě o případy výjimečné, které mají význam jen okrajový a časově omezený, jako je např. užití prózy v lyrice (a vznik žánru *básně v próze*), ale o takové změny, kde jde o celý bohatě pěstovaný žánr — např. o středověkou epiku.

padě se sdružují literární díla na základě společných prvků v takové celistvosti, s nimiž musí literární věda počítat, protože vstupují do společenského vědomí a stávají se tím literárněhistorickými fakty. Je však nezbytné, aby nešlo o celistvosti nahodilé povahy.²⁾

Jako příklad ryze subjektivního celku existujícího jen v povědomí jedince lze uvést díla, která má někdo uložena ve své knihovně ve stejné polici nebo která si dal u kniháře svázat do stejné vazby. To jsou hlediska čistě vnější, ale díla se mohou ve vědomí jedince sdružovat v celky i podle hledisek vnitřních, obsahových. Zájemci o některou oblast životní činnosti budou jistě považovat jako svérázný celek taková díla, která se budou k této oblasti obsahově vztahovat (např. odborná literatura různých specializací, vybraná podle určitého úkolu, na kterém někdo pracuje).

I celky existující ve vědomí celé skupiny jedinců mohou být náhodné povahy. Takový celek tvoří např. díla, která jsou uložena v příruční knihovně na pracovišti. To však nejsou literárněvědné celky ve skutečném a pravém slova smyslu. Za první proto, že jsou v podstatě nahodilé povahy, a za druhé proto, že existují jako celky pouze v povědomí omezeného okruhu lidí; normálnímu čtenáři se sdružují v celek spíše knihy téhož autora nebo námětu, zatímco sestavení příruční knihovny je záležitostí jen jejích uživatelů. Skutečný literárněvědný celek vzniká jen tehdy, jestliže splňuje dva základní předpoklady: 1. jestliže má společné vnitřní rysy a 2. jestliže je považován jako celek celou pospolitostí, k níž se literatura obrací, nebo aspoň naprostou většinou této pospolitosti. Tak třeba takové tématické celky, jako „žena v literatuře českého obrození“ nebo „Praha v básních Jar. Vrchlického“ jsou celistvosti utvořené ad hoc, zpravidla za účelem zkušebním — jde o častá témata maturitních písemek nebo klauzurních zkoušek, jejichž účelem je zjistit, zda si kandidát osvojil určitou znalost literárních faktů.

Aby celá pospolitost, k níž se obrací literatura (nebo její podstatná část), uvědomila shodné rysy určité skupiny děl, musí jít o společné rysy obecnějšího rázu, ideového, estetického a morfologického. V literárněvědné praxi bývá obzvláště zdůrazňována jen stránka morfologická, ale ta se nedá oddělit od obsahu (míním obsah v širokém slova smyslu, nejen téma, ale především obsah ideový), jak se ještě dále zmíním. Takovým celkem jsou například díla téhož autora, určité spisovatelské skupiny nebo školy, určité vývojové periody, a jako nejvyšší celek — díla jedné národní literatury. Vznikají však i takové celky, které nejsou vázány na společný prostor (s nímž bývá spojen i společný jazyk; konkrétně míním národní literaturu) nebo na společný čas (konkrétně míním určité vývojové periody, jako třeba klasicismus); to jsou tzv. *literární druhy* (žánry),

²⁾ O literárněvědných celcích z hlediska literární historie srov. Felix Vodíčka, *Literární historie, její problémy a úkoly* (ve sborníku *Čtení o jazyce a poezii*, Praha 1942, str. 309 až 400) na str. 384 n.

jako román, povídka, črta, reportáž atd. O tyto literárněvědné celky mi půjde v dalších úvahách.

Teoretik literatury si při jejich studiu klade několik otázek: jak takoveto celky vznikají a jak se rodí ve vědomí publika (a ovšem spisovatelů) žánrové povědomí; jak se přesouvá hierarchie žánrů; jak se žánry rozvíjejí a jak odumírají.

Při definování literárního žánru abstrahujeme nejen od autorů, směrů a od doby vzniku děl, ale je tu i snaha po zobecňování přesahujícím rámec národních literatur. Tak mluvíme např. o povídce vůbec (tj. antické, středověké i moderní), o tragédii vůbec atd. Tím se dostává do popředí hledisko morfologické.³⁾ Ve skutečnosti se však hlediska obsahová a morfologická navzájem podmiňují, jsou vedle sebe, nedají se od sebe navzájem izolovat. Pokud se izolují, je to jen metodická pomůcka, ke které saháme proto, abychom si usnadnili rozbor. Nesmíme nikdy zapomínat, že obsahová stránka je primární a že právě ona podmiňuje zvláštnosti morfologické. Ty nejsou předem dány ani netvoří kategorii nezávislou. Jejich „život“ není samostatný. Jestliže se dostávají v našem povědomí právě morfologické zvláštnosti literárních druhů často na první plán, je to vlastně optický klam. Třeba ustálené morfologické znaky novely jsou dány rázem konfliktu a způsobem přístupu autora ke skutečnosti, tedy hlediska obsahovými: novela vypravuje o události, která je zajímavá neobvyklým řešením. Právě na toto řešení se novela zaměřuje, a proto omezuje tzv. dekorativní živel atd. To má nepochybně kořeny ideové povahy, které ovšem nelze vykládat paušálně; stejně může jít o druh typizace (např. v Drdově Němé barikádě), jako to může být projevem nezájmu o společenskou problematiku nebo neschopnosti ji pochopit a zobrazit. Jiným příkladem může být komedie. V ní je rozhodujícím vztah autora k hrdinovi („komický hrdina“) a hrdinova povaha, a z toho pak vznikají určité morfologické znaky charakteristické právě pro komedii na rozdíl od tragédie.

Jako literární druhy jsou počítovány celky různé povahy, od celků velmi rozsáhlých (epika, lyrika) až po celky poměrně malé (reportáž, detektivní novela, báseň v próze). Podle toho se někdy uplatňuje quasipřírodovědecké třídění literárních druhů a rozlišují se rody, odrůdy a druhové formy atd. Pro literární vědu je však třeba pracovat i s takovým termínem, který by vystihl, že jde

³⁾ Platí to především pro západní vědu, srov. např. Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946; Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 2. vyd., Bern 1951; René Wellek a Austin Warren, *Theory of Literature*, 2. vyd., London 1953; Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (ruský překlad — *Общие Литературоведение*, Moskva 1957). — Se způsobem zobrazení života spíná problematiku žánrů sovětská věda, srov. Leonid I. Timofejev, *Teorijska literatura*, Moskva 1948 (český překlad — *Theorie literatury*, Praha 1953), a Dmitrij Sergejevič Lichačev, *Sistema literaturnych žanrov drevnej Rusi* (ve sborníku *Slavjanskije literatury. Doklady sovětskoj delegacii. V meždunarodnyj sjezd slavistov*. Moskva 1963, str. 47–70).

o literárněvědný celek, aniž by se určovala jeho velikost a postavení v hierarchii literárněvědných celků. V tomto případě budu užívat termínu „žánr“ a budu jím označovat jakýkoliv celek, od nejvyššího (lyrika, epika) až po nejmenší (báseň v próze).

Nemohu se zde podrobně zabývat oprávněností nebo neoprávněností přírodovědeckého dělení žánrů na rody, druhy a odrůdy; chci však upozornit na nebezpečí, které s sebou nese tato klasifikace. Nebezpečí vidím v tom, že se jí implikuje dojem, jako by žánry tvořily předem danou neměnnou strukturu, která se rozrůstá podle imanentních zákonů. Nebezpečí je tím větší, že se často soudívá, jako by tradiční základní dělení literárních žánrů na lyriku a epiku bylo apriorní povahy. Poukazuje se na to, že vyplývá prostě z dvojího možného postoje ke skutečnosti (subjekt : objekt),⁴⁾ že je těsně spjato s jazykem (3. osoba : 1. osoba)⁵⁾ atd. Není divu, že pak vzniká názor, jako by se tyto základní žánry členily v dalším rozvoji literatury na menší celistvosti formou jakéhosi rozrodu, z něhož vzniká rozvětvený rodokmen. Jistě, žánry se rodí, rostou a zanikají, ale to není dáno metafyzickým rozrodem, nýbrž vývojem poznání skutečnosti; nové poznání si vyžaduje nové sdělovací formy, a tak je předpokladem vzniku nových žánrů. Žánry jsou tedy kategorie historicky vzniklé.

Jak jsem již uvedl, při definování žánru je třeba brát v úvahu i s u b j e k t i v n í m o m e n t, tj. uvědomování si žánru jako zvláštní kategorie. A po té stránce je poučné studium starších poetik. Zvláště podnětné jsou literární teorie středověku, a to proto, že se naše dnešní žánrové povědomí opírá z valné části o antiku, kdežto středověk se pokoušel o přiblížení k literární teorii z jiné stránky, nezávislé na antice. A zde je nápadné už to, že se uplatňovala jiná hlediska a jiné klasifikační principy, než je tomu v antice.

Jako příklad může posloužit Beda Venerabilis († 735). Tento univerzální autor — profesor ve Wearmouth a v Jarrow — zabýval se mnoho školními příručkami; mezi nimi je známá i poetika *De arte metrica*.⁶⁾ Vedle otázek verše se zde Beda zmiňuje stručně i o literárních žánrech a rozeznává 1. genus activum (kde mluví samy osoby), 2. genus enarrativum (imitativum — mluví autor sám) a 3. genus commune (mixtum — střídá se vyprávěč s přímými řeči postav). Podle dnešního třídění by genus activum spojoval lyriku s dramatem, a epika by byla rozdělena do genus enarrativum a genus commune. V Bedově povědomí tedy neexistovaly dnešní kategorie epiky, lyriky a dramatu, přestože objektivně existovaly všechny jejich morfologické zvláštnosti (takže my dnes mluvíme a středověké epice, lyrice atd.).

⁴⁾ Toto pojetí se traduje už od Platona a Aristotela.

⁵⁾ Např. John Erskine, *The Kinds of Poetry*, New York 1920; toto učení rozvedli ruští formalisté.

⁶⁾ Rozbor podal Bronisław Gładysz, *Éléments classiques et postclassiques de l'œuvre de Bède „De arte metrica“*, Eos 34, 1932/33, str. 319—343.

b) Hledisko morfologické a obsahové

Dosud jsem si všimal základních žánrů. Když od nich přejdeme k celistvostem menším, na první pohled se zdá, že dnes ustálený třídící princip při definování žánrů není jednotný, protože se kříží hledisko morfologické a hledisko obsahové: na jedné straně je pocítován jako žánr např. román a na druhé straně např. přírodní lyrika. Obsahová hlediska vyvstávají do popředí především u podrobnějšího dělení: román se definuje sice morfologicky, ale dále jej dělíme tradičně podle obsahu, dějiště a podobných hledisek (román psychologický, historický, společenský, dobrodružný, detektivní atd.). Při bližším zkoumání ovšem zjistíme, že i tyto různotvary mají své morfologické zvláštnosti. Obsahová stránka ostatně není jediná při klasifikaci různotvarů. V lyrice se pocítuje např. jako zvláštní různotvar (tedy podle mé terminologie *žánr*) lyrika formalistní. Nejednotnost třídění je však jen zdánlivá. Vyplývá z toho, že rozhodují stejně činitelé povahy obsahové jako činitelé povahy morfologické (přičemž činitelé první kategorie jsou rozhodující) a v důsledku toho se při klasifikaci hledisko obsahové s hlediskem morfologickým vzájemně kombinují. Již jsem to stručně naznačil výše, ale nebude ke škodě, jestliže to ukáži ještě na několika příkladech.

Nejpoučnější jsou takové případy, kdy můžeme srovnávat odraz téže objektivní skutečnosti v několika žánrech. S touž skutečností je možno se vyrovnat např. lyrickou básní nebo povídkou, ale každý tento odraz je specifický; proto není možno beze zbytku „převést“ lyrickou báseň do povídky nebo naopak. Táž objektivní skutečnost může být zobrazena z různých stran, z bohatosti životních faktů lze vybírat různé prvky, a tento výběr si vyžaduje různé žánry. Lyrické zobrazení básníkovy lásky nutně vede k jinému výběru faktů a motivů, než k jakému by vedlo zobrazení v podobě povídky. Jiný odraz není tedy jen důsledkem různého formálního zpracování, ale je podmíněn výběrem faktů. Tento výběr faktů je primární — v něm spočívá vlastní „obsah“ sdělení.

Jestliže není celkem sporu o tom, že se nedá beze zbytku převádět lyrika do epiky a naopak, složitější je to uvnitř epiky s různými epickými žánry, a s poměrem epiky k dramatu. Zde by se mohlo zdát, že o volbě formy nerozhoduje sám obsah, protože touž příhodu lze zpracovat v podobě povídky, novely nebo dramatu. Zdánlivě tomu nasvědčují různé dramatizace románů a povídek nebo tzv. zkrácená vydání románů, jimiž se vlastně mění román v novelu. Je sice pravda, že se i po takové úpravě sděluje táž příhoda, ale přesto se mění při každém novém zpracování a úpravě ideový obsah. Tím, že se třeba z románu vypustí celé kapitoly (že se „proškrtná“), přesouvá se těžiště z líčení prostředí na čirý děj — a to je významná změna obsahová.

Názor, že „digest“ může nahradit román, vyplývá z krátkozraké fetišizace látky. *Látka* však není totéž co *obsah* a zužovat obsah na látku by bylo splošťování literárněvědné problematiky. O tom nás přesvědčují (ještě výmluvněji

než proškrtávání románů a výroba různých digestů) divadelní adaptace románů nebo povídek. Sled událostí může být při takové dramatizaci zachován, takže se „obsah“ ve školském slova smyslu nezmění, ale přesto vzniká zcela nový útvar, zcela nové sdělení; obsah se změnil po té stránce, že se dostaly v hierarchii prvků tvořících původní dílo do popředí prvky jiné. Při nejmenším musely být při dramatizaci vynechány popisné partie a vůbec muselo být nějak pozměněno všechno, co sdělovala autorská řeč. Tím se však změnil smysl výpovědi původního autora. Obsah, který byl v původní verzi sdělen řečí autorskou, je nyní vyjádřen prostředky jiné povahy — a už tím se mění. Jestliže se například předvádí vizuálně na jevišti něco, co původní autor popsal (a zpravidla se kromě toho předvádí i řada věcí, které vůbec nepopsal!), má to veliké důsledky pro vnímání, a tím pro obsah nového díla ve srovnání s dílem původním.

Vezměme si třeba popis zevnějšku postav nebo interiéru a jejich předvedení na jevišti! Stačí jen vzpomenout na to, jaké pocity zažíváme při pohledu na zfilmovanou povídku nebo román, jak se nám hrdinové i prostředí často rozcáhají s představou, jakou jsme si o nich udělali z četby. Při autorském líčení zůstává mnoho ponecháno čtenářově fantazii a vizuální předvedení postav a prostředí tak bezděky porušuje obraz, jaký si o nich čtenář udělal.

Příkladů lze uvést velmi mnoho. Zvláště výmluvný je Shakespeare, který zpracovával v některých svých dramatech látky známé z povídek. Ale stejně dobře je známo, že při jeho zpracování nešlo o pouhé „přelití“ obsahu, nýbrž že vznikal nový obsah. Tento proces lze ukázat i z opačné strany. V českém prostředí byly na počátku obrození dvě Shakespearovy hry převedeny do povídek.⁷⁾ Ale ani zde nešlo o trpné „přelití“ obsahu, nýbrž bezděky vznikl obsah nový. Zpracování divadelní hry v povídkové formě je totiž buď na úrovni „přepisu děje“, a pak nejde o literární útvar povídkový (takové zpracování má vlastně funkci zprávy o filmu nebo o divadelní hře), nebo jde o skutečně nové zpracování téže látky se všemi zvláštnostmi nového žánru. Takové dvojí zpracování téže látky můžeme dobře sledovat např. na Brechtově Trígrošovém románě a Žebrácké opeře. Jde o různý postoj k látce, a tento různý postoj se projevuje v novém žánru.

Souvislost formálních a obsahových prvků při vzniku žánrového povědomí je zcela evidentní. Vyvstává však otázka, zda je určující pro volbu žánru postoj k látce (a vůbec obsahové hledisko), nebo zda naopak postoj k látce není trpným důsledkem žánru. Jinými slovy, jde o to, zda není postoj k látce vyvolán potřebami žánru, tj. zda si žánr sám nevytváří do jisté míry obsah.

Zde je třeba rozlišovat hledisko genetické a synchronické. Z hlediska genetic-

⁷⁾ Kupec = *Wenedyku nebo Lásky a přátelství*, Jindřichův Hradec 1782; *Makbet, vůdce skotského vojska*, tamt. — Nově vydal v Praze 1954 Vladimír Müller pod titulem *Dvě rokokové povídky ze Shakespeara*.

kého nový žánr vzniká proto, že si jej „vytvoří“ nový obsah. Nejde tedy o samopohyb formy. Jakmile se však žánr ustálí, může být sám určujícím pro vztah k látce. Žánr pak bývá primárním, určujícím činitelem zejména u autorů, kteří píšou na objednávku. Tak třeba v době, kdy se těší oblibě novela, bývá často spisovatelé zadáván úkol, aby „předělal“ na nově drama nebo román. Nemusí jít jen o literárního řemeslníka, často jde o běžný zásah nakladatelského redaktora. V tomto případě budou skutečně obsahové zvláštnosti, jimiž se liší nový útvar od útvaru výchozího, důsledkem formy. Ale nemá smysl rozvádět tuto otázku, zdá se mi scholastickou. Podstata problému spočívá v tom, že je souvztažnost mezi žánrem a obsahem a že žánrové povědomí spočívá stejně na obsahovém hledisku jako na hledisku tvarovém.

Když srovnáme zpracování těchto látek v epice a v dramatech, pohybujeme se na rozhraní základních žánrů. Neméně poučné je však srovnávání jednotlivých žánrů uvnitř epiky nebo uvnitř dramatu. V dramatech se žánrové dělení zakládá tradičně na povaze konfliktu a na vztahu k postavám (srov. protiklad tragédie a komedie), zde je vztah k obsahu evidentní a bylo by absurdní předpokládat, že se může předělat komedie na tragédii nebo naopak, aniž by se tím změnil obsah autorova sdělení. Jak je tomu však v mezích epiky? Zde stačí jen vzpomenout na to, co jsem uvedl výše o dělání výtahů z románů.

Můžeme si však udělat ještě jiný myšlenkový experiment. Je to úvaha, zda lze rozložit román do několika samostatných povídek nebo novel osamostatněním jeho kapitol, nebo zda je naopak možno mechanicky spojit několik novel s týmiž hrdinou (třeba s Enšpíglem nebo s Palečkem) v rozsáhlejší epické kompozici, v román. Jistě je to možné — ale jen mechanicky, z hlediska počtu stránek, nikoli z hlediska obsahového. „Rozpuštěním“ románu do několika novel by vznikl soubor podávající méně než původní celek, protože by se ztratilo těsné sepětí a spolu s ním i vzájemná podmíněnost jednotlivých částí. Celek je více než matematický součet částí. A obdobně při mechanickém spojení několika samostatných vyprávění o týmiž hrdinovi nevznikne skutečný román.⁸⁾ To by se mohlo říci jen z hlediska dějového obrysu (např. spojením dobrodružných novel s týmiž hrdiny); román však nečiní románem pouze děj. Suma novel je méně než román. Mezi jednotlivé novely s týmiž hrdiny bychom museli přinejmenším vložit spojovací partie, ale tím by vzniklo nové dílo. Román jako zvláštní celistvost podává více než mechanický součet dějů jednotlivých kapitol. V obou případech by tedy změna žánru měla přinášet obsahové důsledky.

Je ovšem ještě jiná otázka: může se zhustit román do novely? Ani to není možné beze změny obsahu. Lze sice zpracovat touž příhodu jednou v podobě

⁸⁾ Neřeším tímto tvrzením otázku geneze moderního románu; jde mi o dnešní žánrové povědomí.

románové a podruhé v podobě novely, ale v obou případech půjde o různá sdělení, útvar bude zaměřen pokaždé jinak z hlediska svého obsahu. Novela nemůže a nechce podat obraz hrdiny ve vývoji ani průřez společnosti, při přepracování románu do novely by tedy šlo o vypreparovaný „čistý“ děj. Proto nelze román zhustit do novely, vzniklo by „zkrácené vydání“, digest. A totéž by platilo mutatis mutandis i při postupu opačném, totiž při pokusu o „rozvedení“ látky novely do podoby románové.

Upozornil jsem již na důležitost subjektivního momentu při vytváření žánrového povědomí. K tomu ještě dodávám, že nás často může uvést na scesti autorovo (nebo vydavatelovo) označení žánru. Samo žánrové označení určitého díla autorem nebo vydavatelem nemusí být totiž rozhodující pro určení, zda šlo skutečně o živé žánrové povědomí. Když se např. těšil zvláštní oblibě román, označovali velmi často nakladatelé i sami autoři z čistě obchodních důvodů jako román každé prozaické vypravování, i když šlo o vyloženou novelu nebo povídku. Kromě toho se žánrové povědomí v časovém průběhu mění. Středověké rytířské eposy se nazývaly v soudobé francouzské terminologii romány — dnes bychom toho termínu pro ně sotva užili. V staročeské literatuře se zase jakékoliv epické vypravování nazývalo kronika, i když bychom dnes mluvili zpravidla o povídkách. Rovněž se nedělal rozdíl mezi komedií a tragédií (obou termínů se užívalo promiscue) atd.⁹⁾

V historickém vývoji se však mění i sám ráz základních žánrů. Např. středověké drama mělo své těžiště v dialogu a nikoli v dramatické výstavbě textu a v povaze konfliktu. (Často se proto mluvívá o jeho „nedramatickém“ nebo „epickém“ rázu.) Kdybychom s tímto vývojem nepočítali, mohlo by nás to zavést do těžkých komplikací při snaze provádět abstrakci shrnující charakteristické rysy děl vzniklých v různých dobách. V našem případě vyvstává třeba otázka, zda máme hledat podstatu dramatu v dialogu, v předvádění nebo v povaze konfliktu. Zdá se, že se uplatňují všechny tyto prvky. Pouze s jedním počítat je těžké. Kdybychom počítali například jen s předváděním (drama jako podívaná), pak bychom museli zahrnout do oblasti dramatické i pantomimu a balet — a to jsou útvary neliterární povahy. Kdybychom budovali jen na rázu konfliktu, museli bychom zase vymýtit celé středověké drama. Na druhé straně však i dnes se předvádějí na jevištích dialogizované útvary bez skutečně „dramatického“ konfliktu a existuje jako zvláštní divadelní žánr revue, která je určena především pro podívanou.

Rozpory, které jsem naznačil, dají se však překonat tehdy, když připustíme, že se určitý typ konfliktu dá nejlépe zobrazit prostřednictvím dramatické (je-

⁹⁾ Co se pocítovalo v dané době za žánr, můžeme určit nejlépe tím, že prozkoumáme všechny útvary označované soudobými teoretiky, autory a čtenáři tímž shrnujícím názvem a pak hledáme, co měly společného, tj. zkoumáme jejich morfologii a tematiku. Morfologii nemíním jen kompozici, ale i styl. A samozřejmě užítí prózy nebo verše.

všichni) formy, a proto se k ní v povědomí spisovatele i publika přímo váže. Z toho však neplyne, že by se týž konflikt nemohl zobrazit i jinak (třebas formou epickou) a na druhé straně, že by se nemohly v jevištní formě zpracovávat a podávat konflikty „nedramatické“ povahy. Známe přece analogické případy i odjinud, např. lyrické romány, básně v próze atd. Zkrátka, volba žánru není něco naprosto závazného, ale vhodný žánr poskytuje optimální podmínky k zobrazení určitého obsahu. Žánr je tedy taková organizace látky, která je považována jako optimální pro určitý obsah. A k této organizaci patří i eventuální užití verše.

Žánr je kategorie vzniklá historicky zobecněním určitých společných rysů konkrétních literárních děl. Vzniká tedy ze spisovatelské praxe. Je to určitá konvence, které musí předcházet praktická tvorba⁴⁰⁾ — není tomu naopak, že by byl žánr dán předem jako abstraktní kategorie. Že se v historickém průběhu mění a vyvíjí obsah, nemusím zdůrazňovat; je však třeba stále důrazně opakovat, že se v souvislosti s tím mění i žánry, nové se vynořují a staré mizí.

Jak je tomu z hlediska synchronického? Nepochybně jsou vedle sebe v určité době různé žánry. Žánrové povědomí je přitom podmíněno povědomím společné struktury. Jakmile se určité typy stabilizovaly, mají relativní autonomii. Ale tato struktura není něco abstraktního mimo prostor a čas, ani není jediným určujícím činitelem. Je neoddělitelná od určitého vztahu ke skutečnosti a k látce. Jinými slovy, vztah ke skutečnosti a vztah k látce jsou vlastně součástí této struktury.

K tomu ještě dodávám, že obsahové hledisko bylo příznačné pro žánrové povědomí i ve středověku (kterého jsem se již jednou dovolával). Nejlépe je to vidět na starofrancouzské literatuře, kde se jako zvláštní žánr vyvinula na jedné straně hrdinská epika (chansons de geste) a na druhé straně epika kurtoazní (tzv. rytířské romány). Z hlediska genetického hrdinská epika byla starší, ale po vzniku epiky kurtoazní se obě tyto větve vyvíjely vedle sebe. Po určitou dobu byly tedy synchronní. Uvnitř těchto dvou větších celků se pak vytvářely cykly, které bychom mohli z dnešního hlediska pokládat zase za žánry. Výstižně to charakterizuje v často citovaných verších básník Bertrand de Bar-sur-Aube (okolo 1200):

N'ot que trois gestes en France la garnie:
Du roi de France est la plus seignorie
Et l'autre apres, bien est droiz que gel die,
Est du Doon a la barbe florie . .

⁴⁰⁾ K tomu srov. Boris V. Tomáševskij, *Stich i jazyk*, Moskva—Leningrad 1959, str. 221 (v studii *Strofiká Puškina*): „Každý žánr je určován (opredelajajetsja) tradicí, tj. tím, že si umělec uvědomuje příslušnost svého výtvoru k už dříve existujícímu okruhu jiných výtvorů.“

La tierce geste, qui molt fait a proisier,
Fu de Garin de Monglane le fier.¹¹⁾

Srovnáme-li díla těchto tří cyklů mezi sebou, neujde nám, že si tyto cykly, které byly v soudobém povědomí vymezovány obsahově, vytvořily specifické formální prostředky, tedy vyvinuly se v nich zvláštnosti morfologické. Nešlo ostatně o proces známý pouze z literatury francouzské, v podstatě to platí i pro soudobou literaturu anglickou a německou. Některé výrazné kompoziční prvky byly podmíněny i čistě technickými okolnostmi, např. dvojdílná kompozice středověkých dobrodružných románů. Hrdina zpravidla těsně před dosažením cíle ztroskotá a musí se pustit do nového řetězu dobrodružství. Řemeslný recitátor, cestující po hradech, vypravoval patrně příhodu nadvakrát, po dva večery.¹²⁾ Takové kompoziční zvláštnosti se pak udržely i později, když se změnila okolnosti. Působila zde tradice, díky které se takové zvláštnosti staly/součástí žánrového povědomí.

c) *Shrnutí*

Žánr je kategorie historicky vzniklá. Žánrové povědomí se vytváří ze spisovatelské praxe, která vytváří morfologické postupy optimální pro určité obsahy. K těmto morfologickým zvláštnostem patří i jazykové rysy, z nichž nás zde zajímá užití verše. Dále je třeba už zde upozornit na to, že žánr není absolutně závazný: jde pouze o optimální tvar, resp. o tvar pocíťovaný v dané době (v dané literární škole, u daného autora) jako optimální. Žánr se vyvíjí a spolu s tím se mění jeho výrazové konvence. To má zvláštní důležitost pro naši otázku, pro vztah verše k žánrům.

2. Verš a literární žánry

V těchto úvahách se omezím na ilustrační materiál a problematiku z české literatury. Domnívám se však, že přes toto omezení mohou mít hlavní mé vývody platnost obecnější. Rozdělím je do tří hlavních úseků.

a) *Specifické sdělovací možnosti verše jako podklad pro jeho užití v určitých žánrech*

Již jsem se zmínil o tom, že existuje sepětí verše s jednotlivými literárními žánry. Není to však jen optický klam? A patří veršovaná nebo prozaická forma

¹¹⁾ Srov. Joseph Bédier a Paul Hazard, *Littérature française* (nová edice, kterou pořídil Pierre Martino) I, Paris 1948, str. 13; Gustave Cohen, *Anthologie de la littérature française du moyen âge*, 1946, str. 21.

¹²⁾ Srov. W. T. H. Jackson, *The Literature of the Middle Ages*, New York 1960, str. 56.

opravdu k samé podstatě některých žánrů? O tom se můžeme nejlépe přesvědčit malým myšlenkovým experimentem, který nám ukáže, že by změna verše (nebo prózy) signalizovala změnu žánru: Kdybychom třebaš přepsali Čechova Václava z Michalovic do prózy, ztratila by skladba povahu eposu a stala by se v našem povědomí románem.¹³⁾ Sama veršová forma signalizuje tedy v našem případě žánr.

Přitom ovšem nesmíme pouštět ze zřetele, že žánry jsou struktury vzniklé historicky, že se rodí a zanikají. V povědomí stojí jako současné jevy vedle sebe některé žánry vzniklé v různých dobách, protože literární současnost není tvořena jen tím, co vzniká nově, ale vším, co je z literární tvorby současné i starší v oběhu.¹⁴⁾ Proto pociťujeme jako zvláštní žánry i takové útvary, které se již nově nevytvářejí, které jsou z hlediska literárního vývoje už vlastně mrtvé. I zde si můžeme udělat myšlenkový experiment. Kdybychom zveršovali román, budeme mít pocit nejen eposu, ale zároveň něčeho dnes již nečasového. Podobně při zveršování povídky vznikl by pocit, že jde o povídku tzv. byronskou, skladba by se v našem povědomí zařazovala do souvislosti s romantismem.

Z toho důvodu je pro žánrové povědomí charakteristická i forma verše. V obrození třebaš časomíra zařazovala dílo do „vyšší“ oblasti literární tvorby. Ve středověku užití bezrozměrného verše označovalo „nižší“ styl než užití verše o pevném počtu slabik. Ale i to se v historickém vývoji měnilo: po husitských válkách ztratil bezrozměrný verš toto zabarvení a stal se výrazovým prostředkem mluvního básnictví vůbec.¹⁵⁾

Toto sepětí verše s určitými žánry (dobově zařaditelnými) dokazuje i parodie. Chceme-li parodovat např. obrozenskou skladbu, nestačí jen obrozenský jazyk (archaismy a poetismy), ale je třeba použít i charakteristické formy verše, časomíry nebo znělky. Kdybychom ponechali jen obrozenský jazyk, ale ne verš, ztratila by parodie své ostří. Příkladem mohou být parodie V. Laciny z knihy *Čtení o psaní*.¹⁶⁾

To všechno ukazuje, že vztah verše k žánrům nelze chápat metafyzicky mimo prostor a čas, nýbrž historicky, v konkrétních historických podmínkách. V některých žánrech se během vývoje střídá próza s veršem (epika), jindy je sice verš konstantní (epigram), ale mění se jeho forma (v obrození časomíra, později přízvukný verš).

¹³⁾ Ale také bychom cítili, že jsou zde některé prostředky, které románová forma těžko toleruje (např. popisné partie dekorativního rázu), ale které jsou příznačné právě pro zvláštní žánr rozsáhlé epiky veršované.

¹⁴⁾ Srov. Jos. Hrabák, *K metodologii studia starší české literatury*, Praha 1961, str. 10–11.

¹⁵⁾ Srov. Jos. Hrabák, *Studie o českém verši*, Praha 1959, str. 7 n. (*O významové hodnotě verše*) a 101 n. (*Od husitství k renesanci*).

¹⁶⁾ Např. parodie na Hammerschmida, M. Z. Poláka a J. Kollára (*Čtení o psaní*, Praha 1954, str. 32–34).

Jaké jsou důvody této vázanosti verše k určitým žánrům? Z hlediska hoto- vých, vyvinutých žánrů lze mluvit o konvenci. Napsat dnes byronskou povídku znamená napodobit řadu konvencí romantismu. Ale otázku je třeba řešit pře- devším z hlediska žánrů v době jejich vzniku, resp. v době jejich žánrové krysta- lizace. A tu nebyla směrodatná jen konvence, nýbrž samy specifické sdělovací možnosti verše a prózy.¹⁷⁾

Z toho hlediska je nejpoučnější l y r i k a, protože sepětí všech lyrických druhů s veršem je téměř konstantní; takové případy jako báseň v próze jsou jen okrajového významu a mohly se vyvinout jen na pozadí normálního lyric- kého projevu složeného veršem (jak už naznačuje sám název báseň „v próze“). Sepětí lyriky s veršem je podmíněno tím, že verš má zvláštní možnosti pro vy- jádření subjektivity. Nejen proto, že je v něm využito prvků příznačných pro afektivní jazykové projevy, ale i proto, že má zvláštní možnosti pro vyjádření subjektivního vztahu k sdělovanému obsahu. Mínilím zvláštní možnosti vyplý- vající z členění. Při normálním větném členění má např. věta „Na kraji lesa stojí kříž“ významové jádro ve sdělení „stojí kříž“: sdělení místa, kde kříž stojí, je zde podřízené. Kdybychom chtěli naznačit opačnou hierarchii představ, museli bychom změnit pořádek slov: „Kříž stojí na kraji lesa.“ Tím bychom však zá- roveň sdělovali, že o kříži již byla řeč. Jestliže básník totéž sdělení vyjádří dvěma verši

Na kraji lesa
stojí kříž

dává svému sdělení subjektivní významové zabarvení: naznačuje, že je pro něj stejně důležité „na kraji lesa“ jako „stojí kříž“.¹⁸⁾ — Uvedený příklad je z mo- derního volného verše, ale subjektivizující funkci má každý verš, i ten nej- vázanější.¹⁹⁾

Subjektivizující funkci verše dobře odhaluje tento úryvek z románu K. M. Čapka-Choda V třetím dvoře;²⁰⁾ vypravuje se v něm, jak pomatená žena, očekávající veliké dědictví, sděluje sousedům svou životní příhodu:

¹⁷⁾ Konvenci nelze úplně vylučovat ani zde, protože nový žánr vyrůstá obyčejně z žánru staršího a přitom se různé přeskupují i starší (a konvenční) výrazové prostředky.

¹⁸⁾ Srov. Jos. H r a b á k, *Umíte číst poezii?* Brno 1963, str. 140 n.

¹⁹⁾ K tomu srov. Maria D ł u s k a, *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa 1962. — Ze zá- konů emocionálního jazyka vyvozuje verš L. I. T i m o f e j e v, *Očerki teorii i istorii russko- go sticha*, Moskva 1958, str. 17–72 (ve studii *Stich kak sistema reči*, str. 17–182). Jádro těchto výkladů je už v jeho *Teorii literatury*, Moskva 1948, str. 240–247. K tomu srov. též Jos. H r a b á k, *Z nových prací o slovanském verši*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university D 6, 1959, str. 90–92. — Z jiné stránky o problému psal Jiří F r e j k a, *Jevištní řeč a verš tragédie*, Praha 1944.

²⁰⁾ Cituji podle 2. vydání, Praha 1938, str. 62–63.

„Musejí vědět, paní Štětinková, že tuhle paní Bežešková není ze žádného sprostého rodu, její maminka bejvala paní stará u Šaršlů.“

Tato zbrusu nová věc srazila znova všechny hlavy dohromady.

„To dědictví je v cizejch rukouch, pivovár a dva domy a ičko je to u štátu všecko... můj syn, náš Richard to všechno vede... ty příbuzný ze strany nebožky všechno zapírají.“

„Hodiny zastavili — po špičkách chodili — aby ji nevzbudili,“ vybuchlo to najednou z paní Benýškové, „jako dnes vidím ty hodiny, čtyry hodiny bylo — ale nic jim to platný nebylo — celý noce vo svý mateřský právo plakala — kdyby tu má cera Bábinka byla — celou bych ji zulíbala — ach můj drahý dítě... Půldruha roku vodu měla — a vod nich hlídaná byla... Tři dni a tři noce sem v šalandě u tatínka spala a když přišel farář od Michala — pro tatínka si poslala — aby svědka měla — na smrtelný posteli se s ním vodat chtěla... Skrz tu svatou zpověď pana faráře prosila — když jsem s tatínkem přišla — velký křiky měli a vod pana faráře napomínat' bejt museli...“

Jedním tónem, v nesnírné rychlosti — ale vždy s pausou delší než každý úryvek odsypávala se ta slova z bezbarvých hrubých pysků paní Benýškové. Z každého syčela nadávka a každý úryvek provázen byl mávnutím kytice jako kropenkou. Ačkoliv výklad její přišel náhle, posluchačstvo její ihned pochopilo celou souvislost mezi ternem pana hejtmana a dědictvím paní Benýškové.

Autor citovaného úryvku sám zdůrazňuje dva činitele typické pro afektivní řeč: *tempo* přednesu a *členění* pauzami na zvláštní úseky. Jestliže k tomu připočteme ještě *rýmy*, máme před sebou vlastně typický větně orientovaný verš. Úseky označené rýmem se střídají podle vzorce (číslice označují počet slabik, písmena rýmovou shodu; v některých případech jde o asonaci): 7a 6a 7a 16b 10b 14c 11c 8c 15c 8c 16d 11d 8d 6e 12e 14f 7f 6g 16g. Vidíme, že členění mluvního projevu paní Benýškové na úseky, vyznačené rýmovou shodou, není bez určitého systému, a po stránce obsahové odpovídá gradaci vzrušeného vypravování. Přitom se však členění na úseky označené rýmem (a autorem někde pomlčkou) neshodují vždycky s celky gramatickými („ach můj drahý dítě... Půldruha roku vodu měla — a vod nich hlídaná byla.“) Příznačné je i reakce publika, jak ji Čapek-Chod popisuje: publikum chápe řeč paní Benýškové jako afektivní projev, nevidí v něm nepřírozenost, nýbrž zvláštní sdělovací funkci.

K lyrice se tedy verš poutá pro své zvláštní sdělovací možnosti, které způsobují, že je pocíťován vlastně jako stylizace přímé řeči. A každý lyrický projev je přímá řeč, „řeč v uvozovkách“; jinými slovy, není neutrální, ale za vysloveným obsahem cítíme autorův subjekt. Proto se také verš často uplatňuje v satíře, která staví do popředí autorovo hodnocení zobrazené skutečnosti.

Jako stylizace přímé řeči má verš pochopitelně i široké uplatnění v dramatu. Známe celé dlouhé periody ve světovém dramatu, kdy byl verš jedinou výrazovou formou dramatického projevu. V naší literatuře měl výlučné postavení (až na nepatrné výjimky) v dramatu od počátků literárního vývoje v národním jazyce až do sklonku pobělohorské doby a uplatnil se výrazně i v dramatu čistě lidovém. Dodnes tolerujeme v dramatickém projevu verš. Po té stránce je příznačné, že užití verše v dramatu nehodnotíme jako signál nerealistického postoje autora ke skutečnosti. Vyvinula se konvence tak silná, že užití verše v dramatu signalizuje spíš určitý styl než ústup od realismu (srov. hry P. Kouta).

Zvláštní bylo postavení verše v e p i c e. V nejstarších našich epických památkách byl jedinou výrazovou formou (legendy, Alexandreis, Dalimilova kronika), ale pak byl vystřídán prózou. To lze pozorovat ostatně i v jiných středověkých literaturách. Zde patrně rozhodovaly zřetel praktické, neboť veršovaný projev se lépe recituje než projev prozaický, lépe se pamatuje a lépe se také vnímá. To jistě mělo rozhodující vliv v starých obdobích literárního života, kdy se literární tvorba obracela k publiku normálně ústy řemeslných přednášečů. Literární život se proto utvářel docela jinak než dnes, a to se nutně projevilo i v literárních formách.

Především byl nutný prostředník mezi textem a vnímatelem a z toho vyplývalo, že literární projev byl při své realizaci osobně zabarvován. Svědčí o tom např. časté oslovování publika a rozličné odbočky a poznámky, jakési přednášečovy glosy. Přednášeč býval ostatně nejednou přímo autorem přednášeného textu, a když i snad otázka autorství nezajímala publikum, přednášeč vystupoval bezděky ve funkci autora a vlastně s ním splýval; vždyť to byl právě recitátor, který sděloval svými ústy přednášenou skladbu. Už tím se zesiloval osobní akcent při literárním projevu. V době, kdy se počítalo s hlasitým přednesem, literární projev neměl povahu neutrální, ale za každým slovem byl živý mluvčí. Tím nabývalo vyprávění povahy přímé řeči, blížilo se vlastně podle dnešního chápání lyrice. To znamená, že k čistě praktickým a technickým zřetelům přistupoval při užití verše i specifický zřetel významový, který dnes nepadá v úvahu, resp. který padá v úvahu jen částečně při recitaci epiky známým hercem. Proto také byl v začátcích souvislého literárního vývoje užívajícího češtiny verš znakem „literárnosti“ jazykového projevu proti jazykovým projevům jiné povahy (proti jednacímu jazyku při soudním jednání, proti jazyku při náboženském životě, jako kázáních atp.).

Zvláštní problematiku otvírá u nás literatura latinská a staroslověnská. Zde byly poměry jiné. V případě latinské literatury šlo o tvorbu, která žila v jiných podmínkách než tvorba staročeská (opírala se o dlouhou tradici, nešířila se poslechem, nýbrž knižně). Také staroslověnská tvorba u nás byla v podstatě knižní povahy. Rozvíjela tradici velmi vyspělé byzantské literatury, která si vytvořila knižní kulturu, a rovněž sama staroslověnská literatura se obracela především k vzdělancům.

b) Hledisko vývojové

Jak je vidět, užití verše v literárních počátcích nebylo náhodné, ale bylo motivováno vnitřně. (Svědčí o tom i latinské předlohy českých skladeb: čerpalo se i z předloh prozaických, ale ty se zveršovávaly.) Jak tomu bylo v dalším literárním vývoji? Rozhodovaly tam cizí vzory, samopohyb formy nebo měnící se významová hodnota verše?

Nejpoučnější je po té stránce vývoj epiky, protože tam můžeme pozorovat, jak verš ustupoval próze. Nebyl to vývoj jen náš, podobný vývoj pozor-

rujeme zejména ve francouzské literatuře, kde se v pozdním středověku houfně předělávaly staré veršované epy do prózy. Šlo u nás o nápodobu? A jestliže šlo o nápodobu, nebyl vývoj na západě podmíněn vnitřními činiteli? — Že by šlo o nápodobu, dá se sotva říci. Proti tomu názoru totiž svědčí sám vývoj verše, který se ve vývojovém procesu stále více prozaizoval. To by snad nasvědčovalo samopohybu formy; mohlo by se zdát, že se tradiční verš vyžívá, a proto se postupně mění, až splyne s prózou. Takový výklad by však byl příliš jednoduchý, zakládající se jen na pozorování formy, ale ignorující podmínky, v kterých literatura žila a vyvíjela se.

Vlastní příčinou změny výrazových forem byl měnicí se způsob literárního života, nové místo literatury v životě společnosti. Verš ustupuje a na jeho místo se tlačí próza tehdy, jakmile přibývá literárního vzdělání mezi publikem a jakmile se dostává do pozadí řemeslný recitátor. Ani rostoucí vzdělání nelze však vykládat lineárně. Vývoj šel asi ze dvou stran, na jedné straně přibývalo lidí znalých písma, ale současně na druhé straně česky psaná skladba pronikala i do prostředí, které dříve konzumovalo jen literaturu latinskou. Tím se ztrácel při měnicím se způsobu vnímání někdejší kontakt mezi publikem a přednášečem. Neznamená to ovšem, že by úplně zmizel ústní přednes, ale přestával být převládajícím typem, a pokud nahradil řemeslného recitátora předčítatel, ten už stál v jiné pozici.

Jakmile se ztrácel z literárního života přednášeč z povolání, mizel činitel přímého kontaktu, a s tím se ztrácela zvláštní významová hodnota verše v epice. Verš přestal být znakem literárnosti vůbec a dostával užší funkci (jak ukáží dále). Umělecká próza se pak vytvářela na pozadí tradičního verše a jazyka v jiných funkcích (právníckého, kazatelského atd.), nabývají formy jazykového projevu neutrální povahy, za níž nepociťujeme osobnost skladatelovu nebo přednášečovu. Umělecká próza je tedy produktem jakéhosi křížení jazykových forem.

Tento vývoj byl zřejmě obecný. Svědčí o tom z druhé strany vznik renesanční novely: Tato krátká vypravování, určená původně k předčítání, vznikala v Itálii na pozadí tradiční dlouhé veršované rytířské epiky a užívala prózy. I zde šlo o změnu postojů k látce. Při novele byly vlastně vypreparovány subjektivní složky, příznačné pro kurtoazní romány; vypravování se soustředilo na jednu zajímavou příhodu a snažilo se ji podat opravdu „epicky“, s co největším spádem a se zaměřením na pointu. Toto zesílení dějového prvku proti prvkům deko-račním se odrazilo i v jiném poměru k tradičnímu verši, který se držel v rytířském románu, i když zmizeli řemeslní přednášeči, jako ustálený znak žánru.

V našem d r a m a t ě se verš držel houževnatě a dlouho. Zdá se, že přitom působil pocit verše jako prostředku stylizujícího přímou řeč, tedy jeho zvláštní významová hodnota, díky níž zakotvila jistá tradice. Současně se však jistě uplatňovaly i zřetele mnemotechnické. Veršová forma je příznačná i pro pololidové

a čistě lidové drama pobělohorské. O její zvláštní oblibě svědčí i lidové hry zapsané ještě v minulém století na Moravě J. Feifalíkem, v nichž má próza jen nepatrný podíl; vyskytuje se v jediné hře (o Adamovi a Evě), a to ještě ve spojení s verší.²¹⁾ Pokud ve starší době pronikla próza do celé hry, bylo to dáno předlohou, jak ukazuje překlad reformační protipapežské hry Pammachius (16. stol.), který však byl sotva určen k předvádění.²²⁾

Verš měl přitom i zvláštní významové funkce. Z toho hlediska je pro významovou hodnotu verše v našem starším dramate příznačná tendence, aby byly v dramatické tvorbě vedle sebe k dispozici vždycky aspoň dvě veršové formy, kterých by se mohlo využít k odstínování tvorby slavnostnější a všednější, „vyšší“ a „nižší“, nebo dokonce k rozlišení dvou vrstev v mezích téže hry. Tato protikladnost dvou veršových rozměrů je trvalá, ale samy rozměry se přitom liší.

Ve středověku představuje tuto dvojici verš osmislabičný a verš bezrozměrný. Oba typy měly významovou hodnotu, podobnou jako v soudobé epice. Verš osmislabičný se jevil jako neutrální, kdežto verš bezrozměrný sloužil k charakterizování lidových nebo komických postav. V mezích jedné hry dokládá tuto funkci veršových útvarů Mastičkář (asi čtyřicátá léta 14. století), kde se liší vážné a komické promluvy právě protikladem verše o pevném počtu slabik a verše bezrozměrného.²³⁾

Renesance přinesla nové veršové rozměry. Hlavní typy jsou verš jedenáctislabičný a verš osmislabičný. Přitom verš jedenáctislabičný směřoval k dramatické tvorbě umělecky náročnější, kdežto verš osmislabičný byl charakteristický pro hry zaměřené lidově a fraškovitě. Oba tyto rozměry se kombinují i v mezích téhož textu, v němž se střídají fraškovité a vážné scény (Komedie o králi Šalomounovi, 1571). Jde tedy o obdobný funkční protiklad, jaký představoval ve středověku protiklad verše osmislabičného a bezrozměrného. Ústup bezrozměrného verše (a převzetí jeho funkce veršem osmislabičným) souvisel nepochybně s obecnou tendencí renesanční doby po přesném sylabismu.²⁴⁾

Méně než verš jedenáctislabičný (ale ve stejné funkci) se uplatňoval v renesanční dramatice verš desetislabičný a dvanáctislabičný. Bezrozměrný verš je také znám, jsou jím složena tři

21) *Volkschauspiele aus Mähren... gesammelt und herausgegeben von Julius Feifalik*, Olomouc 1864.

22) Vyšel 1546, nově tiskem nevydán.

23) Nejprístupnější vydání v antologii Jos. Hrabáka *Staročeské drama*, Praha 1950, str. 17 až 35, jeden ze dvou zlomků (Musejní) též ve *Výboru z české literatury od počátků po dobu Husovu*, Praha 1957, str. 248–261.

24) O verši renesančního dramatu srov. stať Jos. Hrabáka *Poznámky o verši českého dramatu v období renesance* (v souboru *Studie o českém verši*, Praha 1959, str. 123–137). Hru nově vydal Čeněk Zíbrt ve spise *Markolt a Nevín v literatuře staročeské*, Praha 1909, str. 120–188.

rozpuštělá interludia tradičně zvaná *Dialogi variarum personarum* (vydal je Čeněk Zíbrt, *Tři neznámé kratochvilné divadelní hry lidové ze stol. XVI.*, Český lid 18, 1909, str. 306–325).

Pobělohorská dramatika zprvu ještě těžila z renesančního dědictví, ale pak rozvíjela jako protikladné typy znova verš osmislabičný a bezrozměrný. Tím se vracela vlastně k rozvrstvení forem vypracovanému již ve středověku.²⁵⁾

Jak je vidět, užití verše v dramatu nevedlo ani k monopolizaci jednoho rozměru, ani k stagnaci forem. I to ukazuje, že verš měl zvláštní významovou hodnotu a trvale si ji udržoval. Jistě lze předpokládat, že k jeho udržování přispívala mnemotechnika, ale jen tím se jeho houževnatost vyložit nedá. Kdyby byl svou významovou hodnotu ztratil, jistě by byl ve větší míře nahrazován prózou, která byla ostatně oblíbenou výrazovou formou lidových knížek.

V lyrice je užívání verše nejkonstantnější — jak je to dáno potřebami žánru, v němž se může zvláštní významová hodnota verše plně uplatnit. Proto také próza proniká do lyrických útvarů jen na pozadí verše (básně v próze). Na druhé straně je příznačné to, že verš proniká do epiky, když v ní přibývá subjektivních prvků (a epika se „lyrizuje“), např. v romantické „byronské“ povídce. Pak se stává verš znakem lyrickoepického žánru (romantický epos, byronská povídka).

Pokud jde o formu verše lyriky, zde je příznačná jeho tvarová proměnlivost a častá strofická vazba. Strofika byla příznačná zejména pro naši nejstarší lyriku. Souviselo to jednak s tradicí (lyrika se vyvinula z písně), jednak s významovou výstavbou lyrických skladeb.²⁶⁾ Vyvinuly se pak různé strofické útvary, které se v dalším vývoji přeskupují; některé časem mizí a časem se znovu objevují. Konstantně zůstává strofa čtyřveršová jako forma bezpříznaká. Pro lyriku je vůbec příznačné neustálé střídání veršových rozměrů a typů v literárním vývoji. Přitom se však celý složitý vývoj odehrává skoro výlučně v oblasti téhož veršového systému, jehož možností se využívá v nejširší škále.

c) Vznik konvencí

S vývojem literatury se mění i verš, ale zároveň vznikají a ustalují se určité konvence — vedle tendencí variačních se uplatňují souběžné tendence konzervativní. V důsledku toho se užívá verše i tam, kde ztrácí svou původní významovou hodnotu, a přitom se dokonce udržuje setrvačností též veršový různotvar. Je to dáno konzervativností forem, které souvisí se snahou o zachování kontinuity literárního života. Tato kontinuita si vytváří určité konvence, které přecházejí z jedné vývojové periody do druhé, takže se vyvíjí sepětí verše (resp. určité veršové formy) s žánry.

²⁵⁾ Srov. Jos. Hrabák, *Tři úvahy o verši dobý pobělohorské* (v souboru *Studie o českém verši*, Praha 1959, str. 139–169), str. 144–157.

²⁶⁾ O tom dále v jiné souvislosti na str. 106–119.

Takto vzniklá asociace verše s žánrem však již není nutně podložena jeho primárními významovými možnostmi. Verš je nyní pocíťován jako složka žánrového povědomí hlavně proto, že se jeho užívání v určité funkci ustálilo tradicí. Jakmile se však určitá forma pevně spojí s určitým literárním žánrem, dostává znova významovou hodnotu, jenomže nyní sekundárně: tato významová hodnota již nevyrůstá z jazykových podmínek, není to již významová hodnota „vnitřní“, nýbrž spíš náhodná.

Tuto náhodnost nejlépe ukazuje verš překladů. Skakespeareův blankvers jistě nebyl náhodný v anglické literatuře 16. století, ale v naší literatuře dostal určitou významovou hodnotu právě v důsledku toho, že se nám sdružuje se Shakespeareovými hrami. Můžeme si udělat malý experiment: kdyby byly tyto tragédie překládány veršem osmislabičným, dostal by pro českého čtenáře touž druhotnou významovou hodnotu verš osmislabičný.

To je problém, na který narážejí překladatelé z cizích literatur, zejména když řeší otázku funkčního ekvivalentu překládaného verše. Otázka byla v naší literatuře oživena překlady Julie Novákové z antiky, když překladatelka hledala ekvivalent tradičního hexametru.²⁷⁾

Jak se rodí tradice, vidíme např. na tanečních písních, kde forma tance determinuje počet slok, počet veršů atd. Když se pak skladba odpoutá od svého tanečního základu, její formální zvláštnosti přežívají tradicí. Ostatně i některé tzv. „pevné“ (zejména antické) strofy v lyrice jsou důsledkem přežívání prvků ustálených tradicí a zároveň dokládají, jak se přehodnocují tradicí ustálené prvky v novém literárním kontextu. Původně, šlo o strofy zpěvní lyriky, ty však přešly do lyriky mluvní.

Jakmile se vyvine tradice, která ustálí určitý verš, ten dostane novou významovou hodnotu. Tak třeba vzniká „typický národní verš“, např. alexandrín. Ten pak dostává specifickou významovou hodnotu i v překladové literatuře, protože se poutá k určité kultuře. U nás např. za symbolismu označoval alexandrín jakousi „vyšší“, exkluzivní lyriku, tak jako celá francouzská literatura a kultura byla pokládána částí spisovatelů za kulturu, která má být českému prostředí vzorem. To mělo ovšem své příčiny společenské a politické (vztah k německé kultuře, představující na jedné straně vzdělanost vládnoucí dynastie a na druhé straně vzdělanost německé buržoazie konkurující buržoazii české).

Přejímání veršových typů je neobyčejně výmluvné pro odhalení významové hodnoty verše v různých prostředích. Tak třeba časomíra dostávala specifickou významovou hodnotu proto, že byla pocíťována jako typický verš antický, který se v určitých obdobích stával normou. Při svém původu nebylo její sepětí s určitými druhy náhodné, ale při překladech dostávalo už ráz náhodnosti, protože se její významové možnosti odvozovaly z asociací k určitým hotovým dílům.

²⁷⁾ K tomu srov. Jos. Hrabák, *Úvod do teorie verše*, 2. vyd., Praha 1958, str. 121–125; tam je i bibliografie.

Přitom se rodily i zcela nové vztahy. Příkladem může být Čechův Václav Živsa, kde užití časomíry mělo vyvolat starosvětské ovzduší. To už nebylo dáno ani tak asociacemi k skladbám složeným časomírou, jako spíš asociacemi k domácímu kulturnímu ovzduší, v němž se časomíra pěstovala.

Jakmile je určitý verš ustálen tradicí, vytváří se i jeho sepětí s určitými obrazy. Na tom se zakládá „přehodnocování“ jeho významové hodnoty. Zvláštním případem je parodie.

3. Závěr

Pokusil jsem se ukázat, že je verš těsně spjat s žánrem. Toto sepětí nebylo původně náhodné, ale vyplývalo ze sdělovacích možností verše a ze zvláštností literárního života. V pozdějším vývoji se však vytvářejí konvenční tradice, které často dávají verši nové významové hodnoty na základě toho, že se určité veršové formy asociují s určitými tématy a žánry. Přitom je důležitá i migrace veršových forem.