

Princip volného verše*

MIROSLAV ČERVENKA, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

1. V evropské literární kultuře, v jejích národních a sociálních subkulturách jsou v různých momentech jejího trvání vytvářeny veršové útvary rytmicky „volnější“, než jak to předpokládá široce přijímaný standard příslušné versifikace. Stupeň této volnosti může být v synchronní a diachronní dimenzi velmi různý. V každém případě však „volnost“ záleží buď v tom, že (a) dosavadní normy, definující verš, jsou v daných textech uplatňovány s menší závazností než v textech standardních, nebo (b) některé nebo všechny tyto normy ztrácejí ve vymezené skupině textů platnost vůbec a přestávají řídit výběr a kombinaci jazykových jednotek; obecná norma verše se ovšem uplatňuje i při vytváření takovýchto textů, nikoli však tak, že by každé místo textu bylo samostatně posuzováno z jejího hlediska (a pak často klasifikováno jako „neobvyklé“, „odchylné“ nebo „chybné“), ale tak, že jako „odchylný“ – ať už s kladným nebo záporným hodnocením – se jeví celý text. (c) Místo standardních norem, zatlačených do pozadí, se případně konstituují veršové normy nové, v aktuální podobě literární kultury dotud nepřítomné, s širším nebo užším (někdy dokonce jen singulárním) dosahem platnosti. A také tyto normy jsou aplikovány tak, jak bylo uvedeno sub (a), tedy spíše podle pravděpodobnostního (doporučuje se – nedoporučuje se) než deterministického (nařizuje se – zakazuje se) principu.

2. Pro moderní literaturu je příznačné, že uvedené formy konstituují svou vlastní tradici: nejsou vytvářeny a vnímány jen na pozadí standardních forem (a tedy vždy jako „odchylné“ apod.), ale také na pozadí předchozích útvarů svého vlastního typu, starších útvarů „volných“. Je to okolnost nesmírně závažná, neboť se tak otvírá možnost jak pro stále větší rozšíření těchto forem (které ztrácejí původní charakter odchylnosti), tak pro jejich stále postupující další uvolňování. Zdomácnění volných forem v jednom stadiu se stává podkladem pro přijetí ještě volnějších forem ve stadiu následujícím.

Spolu s vázaností volných forem na jejich vlastní tradici se nám odkrývá v jejich vnitřní struktuře posun mezi závazností inherentních (textově realizovaných) rytmických příznaků na jedné straně a závazností zaměření a duchovní aktivity účastníků literární komunikace pro přijetí daného textu jako veršovaného na straně druhé. Na relevanci podstatně získává druhý z nich. Sotva si lze představit čtenáře *Ve stínu lípy*, který by zapochyboval, že má před sebou verše, v případě Holanových *Příběhů* je to představa docela dobře myslitelná. To má velký význam i pro metodologii zkoumání: vyplývá z toho nezbytnost neustálého zřetele k pragmatické rovině literární komunikace; kterýkoli „objektivně“ popsatelný textový příznak musí být hodnocen kontextově a z hlediska historicky situovaných jeho vnímatelů.

Okamžik nastolení a osamostatnění vývojové kontinuity volných rytmických útvarů nastal pro mnohé evropské literatury včetně české v posledních desetiletích minulého věku. (Výjimkou je především literatura německá, kde můžeme mluvit o souvislé tradici „volných rytmtů“ od 18. stol.) V následujícím se zabýváme právě obdobím, jež bylo teh-

* (Úvodní kapitola knihy *Dějiny českého volného verše*, kterou chystá brněnské nakladatelství HOST.)

dy započato. Pro označení předmětu výzkumu užíváme běžně a nadnárodně přijatého pojmenování „volný verš“. Některé rysy sdílí volný verš pochopitelně se staršími, ale do jeho tradice přímo nezačleněnými „volnějšími“ veršovými útvary, což by pro nás na tomto místě mohlo mít význam jen tehdy, kdyby to nějak ovlivnilo jeho podobu a jeho sémantiku. Stejně ovšem jsou pro něho významné i starší veršové útvary pravidelné.

3. Různé způsoby navázání na soudobé nebo starší standardní veršové útvary a systémy mají aspoň v počáteční části sledovaného období zásadní význam pro to, aby text byl vůbec přijat jako veršovaný. Fragmenty, neúplné náznaky a vedlejší příznaky nesporných veršových organizací jsou pro tvůrce i vnímatele pokynem, aby si příslušné texty zařadil do tradice veršované slovesnosti (poezie), a tedy jejich zvukové uspořádání pochopil jako rytmické. (Rytmické uspořádání řeči záleží v rozčlenění řeči na úseky, v nichž se periodicky opakuje jistá konfigurace zvuků řeči, takže jsou tyto úseky navzájem ekvivalentní; taková organizace řeči je s to vyvolat očekávání, že po řadě úseků obdobně uspořádaných se znovu objeví takto uspořádaný úsek.) Nechceme jít tak daleko, abychom tvrdili, že tvůrce takto ukládá vnímateli, aby si z těchto náznaků a fragmentů dotvořil „úplný“ rytmus, dokonce snad veršovou organizaci onoho typu, na který text ve volném verši náznakově odkazuje; postačí, že taková připomínka probudí vnímatelovo rytmické zaměření, je mu podnětem k tomu, aby shledával v textu obecné příznaky podobnosti s texty nesporně veršovanými, převáděl si je na společného jmenovatele a sumoval je v celkový dojem rytmického uspořádání. Také toto rytmické zaměření má svůj intendo- vaný zvukový ekvivalent (viz dále).

V tomto – omezeném – smyslu lze rytmické struktury volného verše pokládat za „parazitní“, tj. existenčně závislé na strukturách jiných, „původnějších“. Nezdá se, že by v tomto ohledu byl volný verš v rámci moderní literatury a moderního umění vůbec nějakou zvláštností: připomeňme si třeba, jak tenké a zároveň zcela postačující nitky svazují některé básně raného Seiferta, samým autorem označené za „balady“, s tradičními prototypy daného žánru; paralelu můžeme tušit např. i v tzv. abstraktní malbě, která, odříkajíc se prezentace podob, posiluje svou příslušnost k malířství reminiscencemi na různé žánry, dobové styly, směry, koncepce prostorovosti/plošnosti atd. v dosavadním vývoji svého uměleckého odvětví. Takové připomínky napomáhají, aby plocha pokrytá nic nezobrazujícími barevnými skvrnami byla akceptována jako obraz, aby fragmenty noční scenérie vyvolaly dojem baladického dění apod.

4. Co lze popsat a vyčíslit jako textovou danost, nerozhoduje tedy dominantně o veršovanosti textů ve volném verši, ale dělí se o tuto odpovědnost s tím, co do textu vnáší tvůrce a vnímatelovo zaměření. Také v tom je volný verš v rámci moderního umění spíše typickým jevem než výjimkou: srovnej výtvarná i slovesná ready-mades, hudbu komponovanou z netonálních zvuků apod.; právě tyto jevy vedly ostatně moderní estetiku k preferenci funkcionálního vymezení umění před substanciálním.

S Tyňanovem (1924/1987: 450) to lze formulovat také tak, že volný verš zakládá svou rytmičnost na minimu rytmických příznaků. Toto minimum je ovšem podrobeno proměnám vývojovým: co postačuje k navození rytmického zaměření dnes, nepostačovalo před padesáti lety nebo dokonce před stoletím, kdy volný verš u nás svůj vývoj započínal. Hned tehdy to přesně postihl F. X. Šalda (1898a, b/1951: 16, 32), který odsu-

zoval beztvorost některých verslibristických textů, protože v nich nenacházel dostatek inherentních rytmických rysů, schopných v soudobém čtenáři vyvolat rytmické zaměření. Dnes bychom některé z těchto textů bez problémů akceptovali jako veršované, kdybychom je pokládali např. za vzniklé v naší současnosti; známe však jejich datování, a při jejich zařazení do kontextu jejich skutečného vzniku jsme s to dát Šaldovi za pravdu. Potenciální připravenost k přijetí stále volnějších textů je podložena samostatnou tradicí volného verše, o níž byla řeč v bodu 1.2.

Vedle tohoto fylogenetického aspektu vytváření předpokladů přijetí volného verše existuje také dimenze ontogenetická – v mezích individuálního života časovaná a sociálně rozvrstvená připravenost vnímatele, daná jeho zkušeností s (moderní) poezií. Stupeň možné volnosti volného verše v zásadě odpovídá vertikální diferenciaci literatury. Volný verš dodnes není jevem poezie toužící po masovém ohlasu (srov. odvrát od volného verše v socialistickorealisticke poezii), textů určených speciálním čtenářským okruhem (verše pro děti) a mimoestetickým funkcím (reklama) apod. Nejvolnější veršové útvary jsou ve své době zpravidla nejvíce exkluzivní.

5. Rytmické zaměření je přirozeně podstatou a podmínkou produkce a vnímání jakýchkoli veršových útvarů. Jen tak mohou být podněty přijaté z relevantních inherentních rysů textu shrnovány (nepředpokládáme racionální artikulaci) v celkové rytmické zážitky, které jsou složkou významové výstavby díla. U pravidelného, standardizovaného verše běží o přijetí textu v kontextu, na pozadí známé normy a na pozadí zkušenosti s realizací této normy v analogických útvarech předchozích. Sama veršovanost textu přítom ve hře není, neboť v naprosté většině případů je zcela nasnadě. V případě volného verše však je v sázce existence verše jako verše. Daleko závažnější role náleží přítom faktorům, které lze přibližně označit za „vnější“ (z hlediska rytmu, ne vždy z hlediska díla jako celku). V pořadí od nejvíce vnějších jsou to zejména:

- 1) Začlenění do komunikačních okruhů, v nichž se obvykle užívá veršované řeči, např. vydání knihy v edici poezie, přednes z podia poetické kavárny apod.
- 2) Autorství textu – původcem je literát známý jako básník.
- 3) Titul (podtitul) textu, zejména ovšem užitá v něm metatextová označení, ale i jeho stylové a tematické příznaky.
- 4) Příznačné rysy literárních druhů, v nichž se obvykle užívá veršované řeči.
- 5) Tematické elementy obvyklé v básnickém textu.
- 6) „Básnický“ příznakové prvky jazyka a stylu z jiných než zvukových vrstev jazyka – obrazná pojmenování, syntaktické figury, paralelismy a inverze apod.
- 7) Konfigurace elementů zvukové vrstvy jazyka, která v rámci příslušné versifikace netvoří rytmus, ale jsou s ním často spjaty, případně představují jeho doprovodné, nenutné příznaky: hláskové sledy a responze, uspořádání intonačních úseků z hlediska jejich rozmístění, rozsahu a melodického průběhu, rysy pravidelnosti v proměnách tempa a střídání hlasových timbrů atd.
- 8) Parajazykové jevy v úzkém slova smyslu: hlasové a jiné (vizuální) prvky, které k básni a dojmu z ní připojuje produkce přednašečova a – v rámci neobvyklejšího způsobu komunikování poezie, tichého čtení – grafická úprava textu. Sem ovšem náleží především charakteristické členění promluvy do řádek, které nedosahují až

k pravému okraji stránky a nejsou tedy co do rozsahu mechanicky determinovány její šíří. Tato úprava vypovídá o nějakém speciálním – na základě analogie se standardními veršovanými texty i v případě volného verše usuzujeme, že rytmickém – záměru rozčlenit text ještě na jiné roviny než na roviny stavby výpovědi.

Do tohoto výčtu jsme záměrně nezahrnuli shora uvedené fragmenty tradičních rytmických struktur, synekdochické odkazy, které některé volné verše nějak připodobňují jazykovým strukturám verše klasického. To jsou jevy odlišného řádu, které samy a bezprostředně – byť v neúplné podobě, vyzývající k čtenářově docelující aktivitě – jsou nositeli rytmu. Činitele 1-8 naopak, zdůrazněme to ještě jednou, nikterak nejsou nositeli rytmu v tom smyslu, v jakém je jím např. rozložení přízvučných a nepřízvučných slabik ve verši sylabotónickém. Co jsme vypočítali, je, *sit venia verbo*, soupis budičů rytmického zaměření. Ty samy rytmus netvoří, ale vyzývají účastníky komunikace, aby pojali text jako rytmický; tato výzva však obsahuje i příslib, že účastníci komunikace v textu vytvoří, resp. naleznou opory rytmu, inherentní jazykové příznaky, které toto přijetí sankcionují. I v případě neúspěchu počínání v této druhé etapě je však stejně daný text vtažen do okruhu textů veršovaných a má být vzhledem k demonstrované rytmické intenci – ve sféře, kde se jediná rytmus slovesnosti realizuje, totiž ve sféře zvukové – třeba i zvenčí a násilím transformován.

Je možné, že závěr předchozí věty platí jen pro vývojové stadium, v němž volný verš se už jako verš plně v rytmickém povědomí ustavil. V jeho počátečních stadiích je úspěch při hledání alespoň fragmentárních inherentních zvukových konfigurací v textu podmínkou přijetí volného verše jako verše. Je tedy značný rozdíl mezi situací, kdy pozadím textu ve volném verši jsou jiné texty ve volném verši, a situací počáteční, kdy toto pozadí představují texty verše tradičního.

6. Mezi faktory rytmického zaměření má pro volný verš mimořádnou důležitost grafická úprava textu. Oproti zvukovým a jiným signálům dodaným přednesem má tu přednost, že je spjata s komunikačním okruhem, který je nejtypičtější pro moderní poezii, s tichým čtením knihy. Je to příznak od volného verše neodmyslitelný: těžko si představit volné verše prezentované *in continuo*, jež by i pro kultivovaného vnímatele byly odlišitelné od „rytmizované prózy“ nebo podobných přechodných útvarů. Výjimkou jsou jen volné verše rýmované, přičemž rým by plnil nejvýznačnější úlohu grafické úpravy, vyznačení meziveršových předělů.

Skutečnost, že řádky končí nestejně a zpravidla daleko před hmotně podmíněným pravým okrajem stránky, sdílejí verslibristické texty s básněmi klasického metrického verše; a tento rys na rozdíl od jiných fakultativně přejatých je ve volném verši realizován beze zbytku, nikoli jen jako odkaz a fragment. Při neúplnosti a nezávaznosti ostatních rytmických příznaků se grafické vyznačení předělů jeví jako podstatná podmínka rytmu ve volném verši. Ve verši klasickém je spíše redundantní, neboť předěly mezi verši jsou dostatečně vyznačeny prostředky zvukového rytmu samotného.

Informační přínos této grafické úpravy je ve volném verši vždy dvojitý. Zaprvé je to sdělení vyplývající z úhrnného vizuálního dojmu, vyvolaného obrysem tištěného textu na stránce; jeho obsahem je výpověď na způsob „toto je báseň“ (a „toto je veršovaná řeč“), tedy i výzva k zaujetí příslušného postoje k textu jako celku. Tuto informační hodnotu

sdílí grafická úprava s ostatními faktory rytmického zaměření. Zadruhé jednotlivá zakončení řádek vyznačují začátek a konec každého jednotlivého rytmického členu, a tedy i jeho rozsah (to je jedna z nejdůležitějších sémantických charakteristik verše odedávna, viz např. Trost 1968), rozložení jednotlivých pojmenování ve vztahu k jeho konci a počátku, okamžitý vztah mezi veršovým a syntaktickým členěním atd. Grafika zakládá onu rytmickou kostru, na níž jsou navěšeny paralelismy, vztahy, které navazují slova na základě své polohy v řádce, případně i vyšší kompoziční celky opírající se o sloky a odstavce.

Zároveň grafická úprava patří mezi ony faktory rytmického zaměření, o nichž jsme řekli, že nejsou nositeli vlastní rytmické organizace. Také ona je „budič“, podněcovatel. Funguje v textu jako výzva, aby nahromaděná zkušenost s texty, jejichž rytmické uspořádání je nesporné (zkušenost s metrickými texty i předchozími, jednou už akceptovanými texty volného verše), byla aplikována i na tento nový text. Spolutvůrcem rytmu ve volném verši je rytmický impuls (očekávání periodicity) konstituovaný nejen v rámci příslušné promluvy samé, ale v celých dosavadních dějinách básnictví, jak byly internalizovány v literární kompetenci mluvčího a vnímatele. Tak jako při četbě metrické básně nám její předchozí řádky (rytmický impuls jimi vyvolaný) velí vzít např. verš

„škubnutí Blížení po drátech éterných,“ (Březina)

jako alexandrín, a nikoli jako čtyřstopý daktyl, ačkoli inherentní rozložení přízvuků mluví spíše pro druhé řešení, tak nám všechny do té doby čtené básně nařizují, abychom řádky

„Naši využívají přerušení
a střídají. Nastupuje první útočná...“ (Kolář)

vnímali jako (volné) verše.

Je tu však ještě jedna podmínka, ještě zřetelněji pragmatické povahy. Zkušenost s dosavadní poezií v konkrétní situaci a pro jistý typ čtenáře může samozřejmě působit i ve směru právě opačném, vést k přesvědčení, že „tohle není žádný verš“. Tak jistě četl Březinu nebo Sovu nejeden odchovanec poezie Vrchlického. Směřování verše k minimu rytmických příznaků může být sdíleno jen mluvčím a vnímatelem s určitým postojem k básnické tradici. Je to postoj otevřenosti vůči novému, postoj, pro který tradice je oporou změny. Tento postoj zaměřuje pozornost ke zbylým minimálním příznakům, takže i dosud neznámá, ale očekávaná možnost rytmu byla uvítána a odchylný útvar i při radikální redukci příznaků zůstal sám sebou.

7. Naše přepočlivě odvažování formulací úlohy grafiky při konstituci volného verše má dobré důvody. Operační prostor našich úvah není rozsáhlý. Na jedné straně jsme si vědomi, že prostřednictvím speciálního vyznačování veršových předělů vstupují do básnické komunikace nadindividuální faktory umožňující rytmické zaměření, bez něhož není volného verše. Na druhé straně odmítáme zahrnout grafiku mezi vlastní nositele rytmu. Znamenalo by to totiž odtržení volného verše od ostatního, pravidelnějšího uspořádání veršované řeči. Sotva lze pochybovat o tom, že povaha každého rytmu ve slovesnosti je zvuková (byť se opírala ne o reálně znějící, ale o potenciální, intendované zvuky). Toto tvrzení souvisí jednak s názorem, že obrací-li se vůbec literární dílo nezprostředkovaně na nějaký smyslový orgán, je to sluch (podrobně Červenka 1992/1996), jednak s obecně

přijímanou představou, že rytmus v umění je vůbec jevem zvukovým. A i kdybychom se s vizuálně vnímaným „rytmem“ (např. sloupořadí) smířili jako s popisným, nikoli metaforickým pojmenováním, jen s obtížemi si lze představit, že by mezi tímto výtvarným rytmem a smyslově chudičkým dojmem ze střídání potištěných a nepotištěných kousků řádky ve vytištěné básni existovala z hlediska uměleckého působení nějaká analogie. Kromě speciálních případů, jako je současná konkrétní poezie, případů umístěných na pomezí umění slova a umění výtvarných, bychom stejně museli efekty tohoto druhu řadit spíš k výtvarnému umění knižní úpravy, které je v naší kultuře nezbytným průvodcem písmem a tiskem prezentovaného literárního díla, nikoli však vlastní složkou tohoto díla. Banálně prostým dokladem jsou různá vytištění téhož textu: bylo by dost divné soudit, že Březinovy předlouhé volné verše umístěné jednou na široké stránce mánesovského vydání, kde se i ve své délce většinou vejdu do jedné řádky, a podruhé v knížce *Květu poezie*, kde skoro každý verš musí být rozdělen do dvou řádek, mají v každé z těchto vizuálně tak odlišných prezentací jiný rytmus.

Grafika je konvenční signál, kam máme napřít sílu své nahromaděné zkušenosti s verši, abychom i v řádce neodpovídající standardním normám verše vytušili verš a podle toho si ji zvukově upravili.

8. Otázka po nositeli rytmu ve volném verši se konkretizovala, ale odpověď se zdá stále paradoxnější. Grafické členění textu, viděli jsme, startuje aktivitu směřující ke konstituci rytmu volného verše, a může to být jenom rytmus zvukový. Z povahy slovesnosti plyne, že těmito rytmicky uspořádanými a opracovanými zvuky mohou být pouze zvuky jazyka. Ze stálého uvolňování volného verše v průběhu vývoje zároveň musíme soudit, že jeho rytmus nelze osudově spojit s jakoukoli určitou a pozitivně všeplatně vymezitelnou konfigurací jazykových zvuků, jak to známe z klasického verše v různých prozodických systémech. Otázka po minimálním rytmickém příznaku je otázkou po nejholejší a nejprimitivnější „podstatě“ veršového rytmu: ptáme se jí, co „zbuďe“, když odstraníme všechny dosud známé příznaky a normy rytmizace (Mukařovský 1933/1982).

Pokud se zajímáme o historicky konkrétní formu volného verše, vyhlíží náš úkol docela jinak: můžeme se opírat o pozitivní deskripci zcela určitých konfigurací jazykových prvků. Z obecného hlediska nám to však mnoho nepomůže, neboť ani jedna z takových konfigurací není všudypřítomná a obecně závazná. Buď už byla, nebo může být dalším vývojem eliminována.

Jsme v podobné pozici, v jaké byli estetiци pražské školy při hledání definice umělecké slovesnosti. Mukařovský (1966) a raný Jakobson (1933-1934/1995; nikoli už Jakobson ze studie *Lingvistika a poetika*, 1960/1995) se v této situaci odvrátili od pozitivních (substanciálních) vymezení k definici funkční, která staví do centra – i my tak činíme od počátku – zaměření a postoj subjektů, podílejících se na umělecké komunikaci. Na začátku je toto zaměření, a v konkrétních případech lze předpokládat, že na tuto výzvu budou nabídnuty nějaké (jednou ty, jednou ony) hmatatelné opory, jimiž texty odpovídají na výzvu v tomto zaměření obsaženou.

Naše gestace vzhledem k rytmu volného verše může být podobná, ale nesmíme zapomenout, že s veršem se ocitáme na nižším stupni hierarchie, než je-li předmětem zájmu poetičnost jako taková. Také v našem případě zaměření předchází konkrétní textovou

odpověď, ale už předem je dáno, že máme dojít k zvukovému rytmu a jeho jazykovému vtělení.

Tak jako Mukařovskému (1933/1982) před téměř sedmi desetiletími, i nám dnes se zdá, že jedinou složkou zvukové roviny jazyka, která je hotova *kdykoli* odpovědět na tuto výzvu, je intonace. To jest pohyb melodie hlasu, suprasegmentální proměny hlasové síly, případně i pauzy a okamžité změny tempa spjaté především s výpovědním členěním.

Tyto zvukové jevy, alespoň jejich abstraktnější schémata, pokládáme za aktuálně přítomné ve čtenářově povědomí i v případě tichého čtení.

Intonace je mnohofunkční a tedy i mnohvrstevnou složkou jazyka. Vedle řady funkcí, které vykonává v běžné řeči, je schopna přijmout na sebe i funkci rytmickou, což se realizuje opětovným vymezením za sebou následujících řečových úseků, v nichž se opakuje nějaká abstraktní intonační figura. Její podoby v různých textech jsou velmi rozmanité: ostatní funkce plní intonace samozřejmě i při tomto novém zatížení rytmickou funkcí, takže rytmická vrstva intonačních prostředků se realizuje jako speciální modifikace intonačních schémat s běžnými funkcemi spjatých. Nechceme tu vykládat, v čem tyto modifikace záleží. Postačí, když si uvědomíme spolu s prostými vnímатели poezie, že verše se pronášejí (reálně i virtuálně) „jiným tónem hlasu“, než by se pronášel týž text prezentovaný bez přítomnosti rytmické intence.

Takto chápaná veršová intonace zároveň je i není jazykovým jevem. Je to abstraktní průmět obecné rytmické intence do řeči, jev zvenčí do řeči vnesený (v čemž se podobá daleko drastičtějším zvukovým stylizacím řeči, jaké pozorujeme např. v přednesu lidových epických pěvců, v promluvách spjatých s kultem a rituály apod.). Je charakteristikou určitého typu řeči, ale to neznamená, že předpokládá jakékoli speciální jazykové prostředky, které by byly vždy přítomny jako její nositele. Od případu k případu si ovšem nachází opory, tj. jednotlivé jazykové konfigurace, které jsou potenciálními příznaky rytmického uspořádání. Mimo sféru básnictví zůstávají nefunkční, tedy neuvědomované, tedy de facto neexistující. Příkladem takového prostředku jsou statistické posuny v uspořádání přízvuchých a nepřívuchých slabik, nebo jevy s intonací těsněji související, jako jsou nemotivované inverze v pořadí slov. Zpětně aktualizovaným pomocným prostředkem pro potvrzení předem daného rytmického záměru jsou intertextové vztahy k prototextům nesporně už zařazeným do sféry básnictví, zvukově organizovaných textů.

Když Mukařovský na počátku 30. let psal svou studii *Intonace jako činitel básnického rytmu* (1933/1982), měl na mysli totéž, co se v jeho stopách snažíme vyjádřit zde. Tehdejší představy o pragmatických činitelích utváření řeči mohly snadno způsobit, že výroky o jazykovém jevu přítomném nezávisle na jakémkoli pozitivně popsatelem jazykovém uspořádání nezněly přesvědčivě. Mukařovského orientace na postoj a intenci účastníků komunikace je však zřejmá z toho, že svou teorii veršové intonace navrhl jako paralelu Karcevského (1931) teorie intonace věty (výpovědi). Také pro velkého ženevského lingvistu je intonace primárním znakem výpovědi, přesněji znakem intence k výpovědi, která předchází každé její gramatické formování. Záměr konstituovat větu, signalizovaný intonací, může být fakticky nastolenými gramatickými vztahy mezi složkami potvrzen (a alespoň v psané řeči ve většině případů skutečně jest), ale jejich neúplnost nebo dokonce nepřítomnost ho nevyvrací. Ostatně dnešní analýzy skutečně realizované

(nepřísané) řečové komunikace prokazují, že jako plnohodnotné výpovědi běžně přijímáme jazykové výtvary, které z gramatického hlediska jsou neúplné nebo defektní. Záměr vytvořit a vnímat výpověď, sdělený intonací, je tedy v mnoha případech rozhodující, ať už gramatická výbava realizovaného útvaru je jakkoliv nedokonale.

Lze předpokládat, že totéž platí o intenci k verši, signalizované intonací veršovou, a o dalším naplnění této intence v realizované zvukové výstavbě řádky (textu).

9. Z vyložených názorů na podstatu volného verše vyplývá, že nemá smysl pokládat tento útvar za nějaký další prozodický systém, který by stál po boku systému sylabického, sylabotónického, tónického apod., a byl založen – tak jako jmenované systémy na počtu slabik, distribuci přízvuků atd. – na intonaci nebo dokonce grafice. Specifické intonování, příznačné pro každou veršovanou řeč, je složkou rytmu i ve verších založených na klasických prozodických činitelích, spjatých s fonologií slova; už Mukařovský (viz výše) usoudil, že po vyřazení těchto činitelů rytmizace nebo jejich radikální redukci zbývá volnému verši intonace jako poslední možná opora rytmu, zbaveného svých dosavadních standardních nositelů. Byla-li intonace v klasickém verši redundantním průvodcem jinak podložené rytmické organizace, vystupuje ve volném verši do popředí sama.

Závislost volného verše na tradici a na konkrétním historicky určeném literárním povědomí se nadto zračí v tom, že volné verše se vždy nějak rýsují na pozadí oněch prozodických systémů, z nichž se svou volností uvolnily; fragmenty a náznaky těchto systémů alespoň ve svých prvních stadiích také uchovávají. Francouzský volný verš se formoval jako „sylabický“ (využívající úloleků nebo celých řad klasických slabičných rozměrů) a volný verš český, ve svých počátcích doista inspirovaný francouzskými předobrazy, se zcela nezávisle na nich ubíral cestou „sylabotónického“ verše, intenzivně stylizujícího rozložení přízvuků a jejich konfigurací. A tato souvislost se ustavovala opětovně: vedle plynulého stupňování volnosti (oddalování od metrického verše) se ve vývoji moderní poezie vždy znovu objevují pomezí útvary, jimiž se volný verš „vrací“ k některému z rysů svého klasického pozadí. A naopak verš metrický se rozkolísává a relativizuje, přijímaje některé volnosti svého nezvedeného potomka.

Ale i tam, kde obě konkurenční formy si plně ponechávají svou integritu, dostává vývoj moderního verše odlišnou podobu ve srovnání s obdobím, kdy celý jeho obsah byl vyplněn proměnami formy jediné, metrické. Sama volba klasického verše, kdysi jediné možná a tedy významově neutrální, získává nyní čím dál tím zřetelnější stylistické zabarvení. Volný verš si uchovává zajímavost a uměleckou intenzitu, jen pokud je *volbou* volnosti, odrážející se na pozadí možností jiných voleb. Likvidace metrického verše by znamenala ztrátu pro možnosti uměleckého fungování básnického rytmu vůbec.

10. Vztah k metrickému verši nutno promítnout i do aktů vytváření a vnímání volného verše. Předchozí naše úvahy je možno podniknout i z druhého konce: Ano, intonací veršovou se rozhodujeme – ale můžeme to i odmítnout! – připsat každé řeči, u které, i na základě vnějších příznaků, rozeznáme záměr být veršem. Ze své zkušenosti s verši jsme ovšem zároveň zvyklí očekávat, že tomuto aktu zvukové stylizace příslušný text nějak vyjde vstříc: že v jeho inherentních rysech najdeme nějak potvrzeno, že naše dobrá vůle k rytmizaci je oprávněná. Z tohoto hlediska jazykové utváření textu není ani ve volném verši pro jeho rytmičnost lhostejné.

Teze o výchozí a rozhodující roli rytmické intence neškrtná konkrétní jazykovou problematiku rytmu ve volném verši. Zároveň však nové nastolení otázky inherentních rytmických příznaků, děje-li se ve shora nastíněném teoretickém rámci, neznamená pouhý návrat k tradičnímu deskriptivnímu a substanciálnímu pojetí. Činnost badatele v oboru teorie a dějin verše, poté, co intencionální rámec vytváření a vnímání tohoto veršového útvaru byl postaven do světla jasného vědomí, nemůže pochopitelně záležet v ničem jiném než zase v tom, že se vrátí k rozboru substanciálních opor rytmu, jimiž text vychází vstříc svému vnímateli jako výsledek záměrného jazykového formování. Své rozborů, bez nichž by nedošel k typologii volného verše ani k vyznačení jeho individuálních realizací, může ovšem provádět s vědomím, že na jejich konci nepotřebuje očekávat jednoznačné vymezení dovršených a na nejrozmanitějších kontextech nezávislých tvarů.

CITOVANÁ LITERATURA

ČERVENKA, Miroslav

1992/1996 „Literární artefakt“ in M. Č., *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst) 1996, s. 40–78.

JAKOBSON, Roman

1933-4/1995 „Co je poezie?“ in R. J., *Poetická funkce* (Jinočany: H+H) 1995, s. 23–33.

1960/1995 „Lingvistika a poetika“ in *tamt.*, s. 74–105

KARCEVSKIJ, Sergej

1931 „Sur la phonologie de la phrase“, *Travaux du Cercle linguistique de Prague 4*, 1931, s. 188–223.

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1933/1982 „Intonace jako činitel básnického rytmu“ in J. M., *Studie z poetiky* (Praha: Odeon) 1982, s. 191–204.

1966 *Studie z estetiky* (Praha: Odeon).

ŠALDA, František X.

1898a/1951 „Milan Fučík: Utíkám k slunci“ in F. X. Š., *Kritické projevy 4* (Praha: Melantrich) 1951, s. 13–17.

1898b/1951 „Jiří Karásek: Sexus necans“ in *tamt.* s. 27–33.

TROST, Pavel

1968 „Über die Eigenschaften langer Verse“ in *Theorie verše II* (Brno: UJEP), s. 23–25.

TYŇANOV, Jurij N.

1924/1987 „Problém básnického jazyka“ in J. T., *Literární fakt* (Praha: Odeon) 1987, s. 423–534.