

SLOVOSLED V DNEŠNÍ ČESKÉ POEZII

MILAN JELÍNEK (Brno)

Téměř všichni badatelé, kteří zkoumají významovou hodnotu verše, poukazují na ten fakt, že si jazykové prostředky, ať již lexikální, nebo gramatické, zachovávají ve verši v podstatě svůj pojmový a vztahový význam, jaký mají v promluvách nepoetických.¹ I při značných sémantických posunech, k nimž dochází v některých poetických textech následkem vypjaté metaforizace lexikálních prostředků, nepřerušují se spoje s významy neaktualizovanými, třebaže se v některých případech menší nebo větší měrou oslabují. Přerušení těchto spojů by znamenalo popření komunikativní funkce jazyka ve smyslu jazykové soustavy a jeho důsledkem by byla degradace poezie na pouhou hru se zvuky. Má-li metaforizované výrazivo plnit v poezii svou sémantickou, emocionální i estetickou funkci, musí si zachovat neutrální, řecli bychom všední pozadí, s nímž nejen kontrastuje, ale které zároveň zajišťuje uchování jeho komunikativní hodnoty.² Tím ovšem nechceme říci, že by čtenář nemohl spoje mezi běžným použitím výrazových prostředků a jejich sémanticky posunutým uplatněním v struktuře poetického vytvoření ztratit. Toto nebezpečí vyvstává zvláště před čtenáři, kteří nenabýli jistých zkušeností s dešifrováním pojmového obsahu silně metaforizovaných textů.³

Stejně jako se dnes celkem nepochybuje o komunikativní funkci jazyka poezie, nepochybuje se ani o významové hodnotě veršů, i když různí badatelé vkládají do termínu „význam“ různě obměněný obsah. Pozoruhodné myšlenky o funkci veršové formy vyslovili u nás zejména Jan Mukařovský, Josef Hrabák, Jiří Levý a Miroslav Červenka.⁴ Upozornili především na vztah veršové formy k tématu,

¹ Za mnohé jiné uvedme např. výrok B. V. Tomáševského: „... normy veršové a normy mluvnické v poezii nejsou totožné. Bylo by však podivné, kdyby se zkoumaly mluvnické normy ve verších a vycházelo se přitom z předpokladů, že existuje vnitřní protiklad mezi těmito normami a jazykem a že tyto normy mají zvláštní zdroje, nezávislé na jazyce... Jakkoli je stavba verše specifická a svérázná, náleží do oblasti jazyka a je neopakovatelná za hranicemi národních forem řeči.“ (Stich i jazyk, Filologičeskije očerki, Moskva 1959, s. 67—68.)

² Metaforizace výraziva v poezii je ovšem především záležitost kontextová. Na napětí mezi výrazem a kontextem upozorňuje K. Hausenblas, který na jedné straně zdůrazňuje neúplnou vázanost výrazu kontextem, na straně druhé však dochází k závěru, že „kontext nakonec dává klíč k pochopení smyslu básnického vyjádření“ (viz, v *Knižce o jazyce a stylu soudobé české literatury*, Praha 1961, s. 151). Právem tedy mluví J. Filipec o souvztažnosti pojmů „výběr výrazu“ (v němž se může projevit neúplná vázanost výrazu na kontext) a „kombinace“ (která výraz do kontextu vřazuje). Srov. *Česká synonyma z hlediska stylistiky a lexikologie*, Praha 1961, s. 137.

³ Srov. k tomu lexikální výklady obsažené v populárně zaměřené knize J. Hrabáka *Umíte číst poezii?*, Brno 1963.

⁴ Viz hlavně stati J. Mukařovského *Estetika jazyka, O jazyce básnickém, Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka, K sémantice básnického obrazu, Tradice tvaru aj.*, všechny

na její aktivní podíl při ztvárnění tematických složek díla. Veršová forma se účastní nejen sémantické výstavby poetického díla, ale stává se spolu s jinými prostředky i nositelkou hodnot expresivních a estetických. Z toho plyne důležitý závěr pro rozbor stylu poezie: výbor výrazových prostředků je nutno zkoumat nejen z hlediska komunikativních potřeb kladených daným tématem, ale i z hlediska volby příslušného veršového a strofického schématu. Přitom se ovšem rozbor nemůže omezit jen na zjišťování, jakými jazykovými prostředky a jakou jejich aktuální úpravou, kontrastující s běžným užíváním jazyka, dosáhl autor realizace zvolených veršových a strofických schémat. Je nutno zároveň odpovědět na otázku, jak příslušná poetická schémata kompenzují anebo — mnohem častěji — intenzifikují výrazivost těch jazykových prostředků, které musely být podle veršovaných a strofických schémat v protikladu k stabilizovanému jazykovému systému obměněny. Kdyby se rozbor omezil jen na zkoumání jazykové realizace poetických schémat, přispěl by velmi málo k poznání uměleckého díla: nechal by totiž stranou právě nejdůležitější faktor při vzniku estetické působivosti poetického textu, totiž souhru realizujících prostředků jazykových a realizovaných postupů veršových a strofických.⁵ To ovšem neznamená, že bychom podobné zkoumání vůbec zavrhovali, ale je třeba si uvědomit, že může dát jen omezené výsledky.

Funkci veršových a strofických schémat při vytváření esteticko-sémantických hodnot poetického díla lze ukázat transpozicí textu veršovaného v neveršovaný. Při takové transpozici se nutně ztrácejí specifické rysy poetického textu, nastává ve větší nebo menší míře jeho deindividualizace a deestetizace.⁶ Rozrušením rytmické a intonační organizace jazykového materiálu a jiným uspořádáním fonických (nebo i grafických) prvků textu přehodnocuje se nebo dokonce se ruší jeho emocionální a estetická působivost a zůstává namnoze zachována jen pojmová náplň projevu, ať už je podána způsobem přímým, nebo obrazným. Zruší-li se veršové schéma, neubrání se jisté depoetizaci ani takový text, jehož jazyková výstavba zůstane bez formálních změn. Tak by např. k rozdílným výsledkům vedlo „poetické“ a „prozaické“ chápání prvního čtyřverší básně V. Nezvala *Až budeš Prahu v nebezpečí*:

zařazené do 2. vyd. I. dílu *Kapitol z české poetiky*, Praha 1948; z prací J. Hrabáka především výklad obecných pojmů v *Úvodu do teorie verše*, 2. vyd., Praha 1958; stať *O významové hodnotě verše v Studiích o českém verši*, Praha 1959; oddíly *Literární historie a dějiny verše*, *O vzájemných vztazích mezi veršem a uměleckou prózou...* z knihy *Z problémů českého verše*, Praha 1964; ze studií J. Levého zvláště kap. *Verš původní a verš přeložený* v knize *Umění překladu*, Praha 1963; stať M. Červenky *O významu verše*, sb. *Čs. přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii*, Praha 1963 aj.

⁵ J. Levý mluví v této souvislosti o „oslabení syntaktických vztahů ve verši“, které vyplývá z toho, že větné vztahy nejsou jediným členicím činitelem. „Syntaktický proud ve verši je přerýván hranicemi veršů (půlveršů), a naopak zase jednotlivé jeho části, syntakticky spolu nesusouvisící, jsou spojovány rýmy i dalšími formálními paralelismy; to vše přispívá k osamostatnění menších úseků a k oslabení vazebných složek a funkcí věty.“ (*Umění překladu*, s. 157.) Viz i stať M. Červenky *O významu verše*, zvl. část o verši jako nositeli nového členění řeči, s. 310 n.

⁶ O vztazích mezi veršem a prózou podrobněji pojednává J. Hrabák v práci *Z problémů českého verše*, s. 41. Dochází k tomuto závěru: „Podstatný rozdíl mezi veršem a prózou není v rytmických a eufonických složkách, které se mohou uplatnit i v próze; to jsou z hlediska veršové výstavby pouze činitelé doprovodní. Jestliže chceme určit skutečnou bázi verše, musíme hledat takovou složku, která je společná všem veršům, i těm »nejvolnějším«, a která naopak není myslitelná v próze. A touto složkou je svérázné členění veršovaného projevu na jednotky sui generis, na verše. Toto členění veršovaného jazykového projevu není dáno činiteli povahy syntaktické, ale je autonomní“ (s. 49).

Benzinové nádrčky čerpají olej a čmelák pobroukává
V nějakém mráčku nad Prahou, která se chystá k večeři
V tom hluku varhan a brebentící košaté koruny mlaskajících jazyků se ztrácí každý zvuk
Jen srdce zamílovaných a strážní hlídky spatří kopřivu v souhvězdí Oriona

(Ze sbírky *Praha s prsty deště*; citováno podle antologie *A co básník*, Praha 1963, s. 196.)

Zdálo by se, že by se úprava uvedeného čtyřverší mohla omezit jen na doplnění interpunkce a na jiné grafické změny, kterých si vyžaduje převedení textu do prozaické formy. Ale tak jednoduché to není. Se zrušením veršů se ruší i veršové intonační jednotky, které se nekryjí s intonačními jednotkami syntaktickými, a zároveň dochází k přehodnocení rytmu textu. Výsledkem je pak ochuzení textu o emocionální prožitek jakéhosi rozplývání akustických a vizuálních obrazů.

Transpozice textu veršovaného v neveršovaný se často neobejde bez hlubších zásahů do jazykové stavby veršů, zvláště ne bez úpravy slovosledu, neboť postavení některých výrazů ve verších není dáno slovoslednými zákonitostmi běžného jazyka, nýbrž požadavky zvoleného rytmického a rýmového schématu básně.⁷

Kromě toho moderní básnická tvorba využívá z poezie předcházejících období některých slovosledných tradicionalismů, které přispívají vedle jiných prostředků k specifickému poetickému zabarvení textu. Lze proto mluvit o jistém slovosledném napětí mezi veršem a jeho prozaickým pozadím, o napětí, které vzniká využíváním slovosledných licencí ve veršovaném textu. Přitom obyčejné napětí vzrůstá při vzrůstající rytmičaci jazykového materiálu a při pravidelnějším dodržování rýmových schémat.

Možnost obměňovat slovosled podle potřeb veršových vzorců i podle potřeb poetizace výraziva záleží, domnívám se, na několika okolnostech. První tkví v povaze systému našeho jazyka a většiny ostatních jazyků slovanských. Jako jazyky vyhraněně flektivního typu mají slovosled poměrně volný, neboť morfologické prostředky označují s dostatečnou diferenciací schopností syntaktické vztahy. Tím se pořad slov, který bývá v jazycích analytického typu značně gramatikalizován, uvolňuje pro vyjadřování kontextových, tedy nadvětných vztahů. Snad není třeba připomínat, že volnost slovosledu nesmíme chápat jako libovolnost a že i v slovanských jazycích má každá pozice výrazu své zdůvodnění.⁸ Druhá okolnost umožňující obměny slovosledu ve verši vyplývá do jisté míry z první. Protože pozice subjektové a predikátové části věty i pozice objektu, adverbialního určení a doplňku v rozvitém predikátu slouží ze značné části k vyjádření souvislosti kontextových (tedy nadvětných), není sdělná hodnota slovosledu pro jistý větný vzorec tak závažná, aby si vynutila naprostou neměnnost slovosledných schémat. Kontextové souvislosti totiž vyplývají — většinou dosti zřetelně — z lexikální výstavby textu. A konečně je třeba uvést třetí okolnost, se kterou je nutno počítat při poetických slovosledných obměnách: veršové schéma má proti běžnému jazyku specifické intonační prostředky (zčásti naznačené graficky), kterými kompenzuje kontextové řazení slov.⁹ Pokud jde o gramatická slovosledná sché-

⁷ O tom podrobněji v stati J. Mukařovského *Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších, Kapitoly z české poetiky I*, s. 186n. Podle Mukařovského „pořádek slov — a s ním i fonická linie — není ve vztahu toliko k syntaxi, ale i k ostatním složkám básnického díla; vztahy jsou zde mnohonásobné a leckdy se navzájem křížují. Nejvýraznější — kromě spojitosti se syntaxí — je vztah slovosledu a fonické linie k rytmu a k významu“ (s. 201).

⁸ Viz F. Daneš, *K otázce pořádku slov v slovanských jazycích*, SaS 20, 1959, s. 1n.

⁹ Zřetelně to formuluje už J. Mukařovský: „Veršová intonace je vždy nesena dvojně

mata, především o schémata vyjadřující syntaktickou sounáležitost sekundárních větných členů (hlavně atributu při určovaném substantivu), ta se v novodobé české poezii zachovávají mnohem důsledněji, než tomu bylo zhruba do počátku dvacátých let. V pravidelněji rytmizovaných textech bývají však i tato schémata různým způsobem uvolňována. Naproti tomu v pozici příklonek trvá značná rozkolísanost, třebaže i zde lze pozorovat sblížování se slovoslednými tendencemi dnešního spisovného jazyka.

Už jsme se zmínili o tom, že soudobá česká poezie — ovšem mnohem méně než v obdobích předcházejících — obměňuje z expresivních, rytmických i rýmových důvodů tzv. kontextové rozvržení větného celku. Výklad tohoto základního slovosledného principu je znám z prací V. Mathesia, Fr. Kopečného, Fr. Daneše, J. Fírbase aj., takže by bylo zbytečné zde známe věci opakovat.¹⁰ Poznamenáme jen, že dosud nebyla uspokojivě vyřešena otázka tzv. přechodové (tranzitivní) části věty, tj. té části věty, která spojuje část východiskovou s jádrovou,¹¹ a že je třeba důkladněji objasnit pořadí jednotlivých větných členů v obou základních částech kontextové stavby věty.

Zkoumáme-li slovosled soudobé české poezie z hlediska kontextového rozvržení věty, nemůžeme přijít k jinému závěru, než že tento základní slovosledný princip platí i pro veršovaný text, a je-li z důvodů expresivních, rytmických nebo rýmových porušen, zachovává si funkci kontrastujícího pozadí. Protože jde o slovosledný princip kontextový, který vřazuje věty do jednotek nadvětných, stává se prostředkem soudržnosti textu členěného na jednotky veršové (a někdy i strofické). Jeho funkci můžeme označit vzhledem k veršovému členění jako integrační, je to tedy prostředek, který zajišťuje — spolu s jinými syntaktickými schémata — komunikativní funkci textu jako významové (sémantické) celosti. V poetickém projevu tedy vzniká napětí mezi integrační funkcí kontextového slovosledného principu a členicí funkcí veršových schémat, které se často řeší slovoslednými úpravami specifickými právě pro poezii.

virtuálním intonačním schématem (tj. „syntaktickým“ a „veršovým“), a je proto vždy výslednicí vzájemného napětí dvou sil, jejichž vztah je charakteristický pro daný verš, ať se rozcházejí či shodují. Napětí intonační obráží se ovšem i ve stavu a uspořádání ostatních složek verše a zasahuje i do jeho významové výstavby“ (*Kapitoly z čes. poetiky I*, s. 178). Viz dále K. Horálek, *K problému veršové intonace*, Slavistična revija, s. 103n. Poznatky zde uvedené je třeba doplnit výkladem o hierarchii prvků ve verši, jak je podává např. J. Hrabák v *Úvodu do teorie verše*.

¹⁰ Odkazují zvláště na tyto práce: stati V. Mathesia *O tak zvaném aktuálním členění větném*, *Základní funkce českého pořádku slov*, *Rozpor mezi aktuálním členěním souvětí a jeho organickou stavbou*, všechny otištěné v souboru *Čestina a obecný jazykozpyt*, Praha 1947; Fr. Daneš, *Intonace a věta ve spisovné češtině*, Praha 1957, zvl. kap. *Vztah k významové výstavbě*; t ý ž, *K otázce pořádku slov v slovanských jazycích*, SaS 20, 1959, s. 1n.; Fr. Kopečný, *Základy české skladby*, 2. vyd., Praha 1962, passim; J. Fírbase, *Thoughts of the Communicative Function of the Verb in English, German and Czech*, sb. *Brno Studies in English I*, 1959, s. 39n.; t ý ž, *Notes on the Function of the Sentence in the Act of Communication*, SPFFBU XI, 1962, A 10, s. 133n. (tam také další bibliografické údaje zejména o zahraniční literatuře); M. Dokulil — Fr. Daneš, *K tzv. významové a mluvnické stavbě věty*, sb. *O vědeckém poznání soudobých jazyků*, Praha 1958, s. 231 (k tomu viz příspěvek J. Fírbase, *K vyjadřování aktuálního členění v angličtině*, t. s. 250n.); P. Adamec, *K úloze sémantiky ve slovosledu*, *Slavica Pragensia IV*, 1962, s. 297n.; E. Pauliny, *Slovosled a aktuálne vetné členenie*, SR 16, 1950—1951, s. 171n.; I. P. Raspopov, *Aktualnoje členenije predloženia*, Ufa 1961; aj.

¹¹ Tuto otázku bude třeba řešit v rámci výzkumu obecnější kategorie významové (a také syntaktické) tranzitivnosti neboli relativnosti. Viz Fr. Kopečný, *Základy české skladby*, s. 27 n., a zejména cit. angl. stať J. Fírbase o komunikativní funkci slovesa.

Princip kontextového rozvržení větných celků se uplatňuje se značnou důsledností zejména v poetických textech se sníženou rytmičností jazykového materiálu a s nerýmovaným ukončením veršů. Přitom naprosto převládá následkem vzrůstající tendence k odpatetizování poezie pořad objektivní. Pro názornost ocituji alespoň počátek z rytmicky značně uvolněné a jen částečně rýmované Závadovy básně *Panychida*, ve které autor důsledně uplatňuje objektivní slovosledné schéma:

$\underbrace{\text{Zhavé odpoledne}}_V \quad \overleftrightarrow{\hspace{2cm}} \quad \underbrace{\text{houkalo parními troukami.}}_J$
 $\underbrace{\text{Potom se město}}_V \quad \overleftrightarrow{\hspace{2cm}} \quad \underbrace{\text{počalo zahalovati v těžké drapérie šera.}}_J$
 $\underbrace{\text{Když nastal soumrak,}}_{VI}$
 $\underbrace{\text{rozhořely se na stožárech stráže obloukové u nádherného katafalku,}}_J$
 $\underbrace{\text{bulváry}}_V \quad \overleftrightarrow{\hspace{2cm}} \quad \underbrace{\text{proudila opentlená armáda krokem marcia funebre}}_J$
 $\underbrace{\text{a ze všech domů místo smutečních praporů}}_V \quad \overleftrightarrow{\hspace{2cm}} \quad \underbrace{\text{vzletěly přivázané balóny.}}_J$

(Citováno podle antologie *A co básník*, s. 162.)

Provedeme-li širě založený průzkum poetických textů s větším stupněm rytmizace jazykového materiálu a s rýmovým vázáním konce veršů, zjistíme v podstatě stejnou tendenci budovat větný celek podle obecně platných požadavků kontextového slovosledu. Jako důkaz bychom mohli uvést celou řadu příkladů z různých básnických sbírek a z různých autorů, v nichž se kontextově podmíněný slovosled neodchyluje od kontextového slovosledu neveršovaných projevů. Pro náš účel snad postačí úryvek z Horova *Zpěvu rodné země*:

$\underbrace{\text{Kolikrát}}_V \quad \overleftrightarrow{\hspace{2cm}}$
 $\underbrace{\text{rozkvetla jsi rádlém rodných lánů,}}_J$
 $\underbrace{\text{zpěvem jitřních kohoutů v svých zdech,}}_J$
 $\underbrace{\text{tancem žen ve vůni tymiánu,}}_J$
 $\underbrace{\text{závratí a láskou v dívčích snech.}}_J$
 $\underbrace{\text{Rody}}_V \quad \overleftrightarrow{\hspace{2cm}}$
 $\underbrace{\text{přes tvá pole, obtěžkaná prací,}}_J$
 $\underbrace{\text{do dílen, v nichž syčí kujný kov.}}_J$

V dětský smích, v zpěv mlýnských kol se ztrácí
 vyhaslý hlas mrtvých, nářek vdov.

Kolikrát jsi plavně vyzpívala
 rodnou řečí zdar svých hrdých hlav,
 kvetla slovem, do něhož se vřala
 myšlenka, jak do propasti splav.
 Kvetla slovem, sňatým se rtů máje,
 modrou nocí snů, jež bezesná je,
 v jejichž loktech touha uchvátí
 lidská srdce strašnou závratí.

(Ze sbírky *Domov*, citováno podle antologie *A co básník*, s. 205.)

Kdybychom transponovali citovaný úryvek Horovy básně do neveršované podoby, provedli bychom jen minimální slovosledné úpravy: přesunuli bychom opisné sloveso *jsi* za *kolikrát* (tedy místo vyjádření *kolikrát rozkvetla jsi*, čteného s pauzou po příslovci *kolikrát* následkem vyčlenění tohoto adverbia do samostatného verše, užili bychom slovosledu *kolikrát jsi rozkvetla*) a ve větě *jež bezesná je* umístili bychom sponové sloveso za vztažné zájmeno. Jinak je slovosled citovaného úryvku Horovy básně zcela ve shodě s kontextovým slovosledným principem.

Snad není třeba připomínat, že se princip kontextového rozvržení větného celku uplatňuje i při řadění vedlejších vět. Je to pochopitelné, neboť z hlediska synchronního lze vedlejší věty považovat za prostředky konkurující stejnofunkčním větným členům. Na rozdíl od postavení větných členů bývá však v poezii pozice vedlejších vět stálejší, protože požadavky expresivního výběru výrazových prostředků a rytmičné i rýmové organizace jazykového materiálu vedou k větosledným přesunům mnohem řídkěji, než tomu bývá u větných členů. Příklady na důslednou shodu větosledného rozvržení souvětí v poezii a v transponovaném textu nepoetickém poskytuje téměř každý složitěji vybudovaný poetický text. Nám zde postačí jeden typický příklad z Mikuláškovy básně *Ortel*:

v { Stojí-li člověk za dveřmi,
 na příklad šeré síně —
 a slyší povstání
 slavného soudního dvora.

←→

J { potom i vidí: jak důstojně se vznáší
ruka s talárem,
aby přikryla rozsudek,
aby lapila ptáčka, který bledne,
bledne a povstává,
povstává a slyší,
že nebude už dlouho slyšet
ani povstávat a blednout,
nýbrž tažen vzhůru
bude pozdvihován jakoby k nebi,
ale to je jen trik,
aby ani špičkou boty nedosáhl země,
po které si zvykl chodit.

V { A zvyk, jak známo,
zvyk chodit, zvyk dýchat, zvyk žít,
zvyk jíst, zvyk pít, zvyk spát,
zvyk cítit v rukou neskonanou hlavu,
když luna kane a pak obtěžkává
konání noční — nejkrásnější zvyk —
tedy zvyk, jak známo,

J { ←→
je dobrý.

(Ze sbírky *Ortely a milosti*, 1958, s. 28—29.)

Kontextový princip se uplatňuje v řazení jednotlivých větných členů, pokud jejich postavení není vázáno slovoslednými schémata gramatickými, i uvnitř části východiskové a jádrové. Pozice těchto členů ovšem není zatížena významově do té míry, jak je tomu při základním rozvržení větné stavby na část východiskovou a jádrovou, a proto zde dochází vlivem požadavků, které klade na organizaci jazykového materiálu veršové schéma, k rozsáhlejším slovosledným posunům.¹² I poetické texty však většinou dodržují slovosledné rozvržení větných členů, jaké je obvyklé v textech nepoetických. Východisková část je uspořádána podle klesající soudržnosti větných členů s kontextovou situací, jádrová pak podle vzrůstajícího množství informace, kterou obsahuje. Dobře to lze ukázat zvlášť na poetických textech se silně rozvitým živlem adverbialním, jakým bývají vybaveny zejména některé básně Florianovy. Příklad z *Básně o jízdě*:

V { *Na svahu silnice, kde nikdy neprošel manifestující průvod
a kde jen čtyři staré kaštiny jak čtyři funebráci
s parádními jedrpuši květenství
každého večera*
z nízkých domků odnášejí na ramenu právě zesnulý den
za tichého účastenství milenců
sepjatých kolem na stráni jako dlaně při vroucí modlitbě —
na svahu silnice,
sledován pobavenými zraky dospělých,
klučína

J { ←→
zkouší své zbrusu nové kolo.

(Ze sbírky *Závrať*, 1964, s. 18—19.)

Citované verše Florianovy podávají důkaz o běžném řazení větných členů ve východiskové části věty řídicí a interponované místní věty vztažné. Kontextově

¹² Viz E. Dvořáková, *Poznámky k postavení příslovečného určení situačního v angličtině a češtině z hlediska aktuálního členění větného*, SPFFBU X, A 9, s. 141n.

v dalším verši expresivně působivým schématem subjektivním (*rybáře vidí nad třaslavým prutem*) a k němu je přiřazen další výraz s jádrovou funkcí (*pastevce opřeného o hůl*), který se chápe spíše jako rozšíření schématu subjektivního než jako schéma objektivní:

Daidalos nemá z toho vidět nic,
ale zří olivový háj a slaný
almiron, jenž se vleává do moře,
rybáře vidí nad třaslavým prutem,
pastevce opřeného o hůl . . .

(*Proměna*, 1958, s. 12.)

To, co bylo řečeno o slovosledném chiasmu celých vět, platí ovšem i pro chiasmus paralelních bohatěji rozvitých větných členů, pokud pozice jejich částí není určena slovosledným principem gramatickým. Tak např. v básni Iv. Skály *Sněženka pro Jarmilu Glazarovou* následuje po schématu adjektivum + adverbialní určení adjektiva (*proští jak písničky*) inverzní schéma adverbialní určení + určované adjektivum (*jako chlebová střídka dobří*):

Pozdravují tě voňavé jetelové paličky
a zvonící kovadlina červenové modří.
Pozdravují tě lidé, *proští jak písničky*
a jako chlebová střídka dobří.

(Ze sbírky *Ranní vlak naděje*, 1959, s. 19.)

Expresivní účinnost subjektivního pořadu druhého rozvitého přívlastku je pak zvýšena zařazením východiskového slova *dobří* do rýmové dvojice *modří — dobří*.

Slovosledný chiasmus se ovšem neomezuje jen na dvojice obsahově a syntakticky paralelních vět nebo rozvitých větných členů, nýbrž se — ovšem mnohem řidčeji — vyskytuje i v celých paralelních řadách, např. v Holanově *Návratu*:

...
neboť ty věci dosud někde možná trvají:
v otcově vestě trocha tabáku,
po inženýrovi koleje rezavějící na červeném písku,
koleje, které měly končit v moři,
po tuberákovi ne obraz, ale plášť pocákaný Turnerovou žlutí,
zečmaňhané střevice po čišníkovi, který dělával
k svatební hostině lekníny z ubrousků,
po básníkovi sešitové vydání dluhů,
po dítěti hrkátko nebo pár vlásků,
...

(Ze sbírky *Příběhy*, 1963, s. 20.)

Zdá se, že volba jediného subjektivního pořadu *zečmaňhané střevice po čišníkovi* mezi důsledným pořadem objektivním byla podmíněna básníkovou snahou porušit stereotypnost výčtu a navodit tak expresi, která provází vzpomínky.

Expresivní povahu mají i slovosledné přesuny v textu, který se neskládá z paralelně vybudovaných obsahových a syntaktických jednotek. Vedle expresivní funkce vedou ovšem k slovosledným úpravám porušujícím objektivní nebo subjektivní kontextové schéma i zřetele rytmické, rýmové a eufonické, takže motivaci jednotlivých přesunů je nutno zjišťovat vždy konkrétním rozbořením daného textu. Třebaže jde o otázku velmi zajímavou, nemůžeme zde analyzovat různé typy

slovosledných přesunů tohoto druhu. Omezíme se jen na posouzení typu nejfrekventovanějšího, v němž je sloveso s přechodovou funkcí přemístěno do koncové pozice a vlastní jádro sdělení odsunuto do postavení středového. Tento slovosledný typ lze hodnotit jako jistý kompromis mezi pořadem objektivním a subjektivním, ovšem jeho expresivní působivost není menší než při volbě pořadu subjektivního. Příklad ze Šiktancovy *Patetické* (1961, s. 11):

Vlak teprv přijel,
na střeše sníh,
po oknech *potoky tekly*,
...

Koncová pozice slovesa, která je v rozporu s kontextovým slovosledným principem, dodává tu myšlenkovému obsahu expresivní zabarvení a navíc umožňuje vznik rýmové dvojice *tekly* — *vzteklí* i dodržení rytmického schématu. Podobných příkladů expresivního přesunu slovesa do koncové pozice nabízí soudobá česká poezie bezpočet. Jsou ovšem mezi nimi silně zastoupeny i případy bez rýmové motivace, jak to lze doložit např. z Holanova *Útěku*:

Holčičky v planém aksamitu zvolna
←————→
ze školy *loudaly se*; ale kluci
už zatím dávno za loupaným bronzem
padaajícího listí pekli vrabce
.....

(Ze sbírky *Příběhy*, s. 177.)

Koncová pozice slovesa *loudaly se* s neobvyklým koncovým postavením reflexivního zájmena zvýrazňuje svou expresivitou danou představu a ve shodě s tím navozuje pro uvedený větný celek specifickou intonaci.

Dosti často bývají k tomuto pro poezii typickému slovoslednému schématu s koncovou pozicí slovesa jakoby dodatečně přiřazeny další výrazy, které mají jádrovou funkci. Pod vlivem invertovaného slovosledu je však pocítujeme také v invertované pozici a hodnotíme expresivně. Tak je tomu např. v Mikuláškové *Tanečnici II*, kde sloveso *zdvihá* přerušuje svým koncovým postavením řadu *pohár, i kladivo, i smutek*:

Muž *pohár* ←————→
zdvihá,
i kladivo,
i smutek na ramenou zas,
.....

(Ze sbírky *Ortely a milosti*, s. 80.)

Poznamenejme k tomu, že se sloveso *zdvihá* rýmuje se substantivem *tíha* a adverbium *zas* s výrazem *z nás* v následující strofě, takže přesun uvedených slov do koncové pozice je motivován i potřebami rýmu.

Stejný jev, záležící v přesouvání slovesa s přechodovou funkcí do koncové pozice, pozorujeme často i při pořadu subjektivním, při němž vlastní jádro zaujímá pozici počátkovou. Sloveso pak následuje až za vlastním východiskem sdělení. O silné expresivitě této slovosledné inverze lze se přesvědčit na čtyřverší Branislavově (z básně *Večer u studny*), v němž je po stránce slovosledné neobvykle uspořádán třetí verš. Expresivita pak přesahuje do verše čtvrtého se subjektivním pořadem věty *nezazní píseň*:

A když se zurkot vody rozehrá,
o okraj džbáneků stříbrně se třísťí,
ze studny dívka *pramen nabírá*.
Nezazní píseň. Zazní večer přístí.

(Citováno podle antologie *A co básník*, s. 296.)

Objektivní a subjektivní slovosledné schéma bývá obměňováno ještě mnohými jinými způsoby, ale posuny slovesa majícího přechodovou funkci jsou pro poetické slovosledné inverze nejcharakterističtější. Jinak však musíme zdůraznit, že se v dnešní české poezii nacházejí slovosledné inverze mnohem řídkěji, než jsme toho byli svědky např. ještě v poezii dvacátých let.

Pokud jde o poměr pořadu objektivního a subjektivního, můžeme pro dnešní poezii mluvit o jistém ústupu slovosledných schémat subjektivních. Lze to zajisté uvést do spojitosti s ubýváním patetičnosti v poezii, s jejím přibližováním próze. Místo subjektivních slovosledných schémat se stále více uplatňují schémata nominálních vět, která umožňují omezit sdělení na pouhá sdělná jádra a tím zvyšovat expresivitu textu. Zase bychom tu mohli zjistit celou řadu typů, ale kvůli stručnosti osvětlíme je jen charakteristickým příkladem ze Šiktancových *Heinovských nocí* (1962, s. 21–22):

<i>A ráz</i>	<i>Na kolena!</i>
<i>A dva</i>	<i>A vztyk!</i>
<i>A pažby v okně</i>	<i>A klíče</i>
<i>A zotvirané almary</i>	<i>A matriky A monstranci</i>
<i>A starý farář běží padá</i>	<i>A po zahradách táhle bečí</i>
<i>běží a padá u fary</i>	<i>kamenování beránci</i>

I v dnešní české poezii se z důvodů expresivních, rytmičtých aj. využívá slovosledného jevu, který je znám ze starších fází vývoje poezie české i poezie jiných národů. Jde o aditivní opakování některého výrazu věty po jejím ukončení, a to obyčejně toho výrazu, jehož obsah se doplňuje novými skutečnostmi. Z hlediska sémantického a také syntaktického bychom mohli mluvit o pozici opěrné, ale tím bychom nevystihli skutečnou funkci tohoto jevu. Aditivní opakování výrazu a jeho rozvíjení slouží nejčastěji k vyjádření citově podbarveného přesunu v hierarchii představ, jehož výsledkem je přehodnocení daného výrazu původně nejadrového v jádro sdělení. Pokusím se ilustrovat tento jev dvěma příklady; v prvním se opakuje sloveso (*vrzuká*), v druhém adverbialní určení (*na slunce*):

Vrzuká cvrček, *vrzuká*
na mezi píseň pro milence.
Ona má očka mrzutá
a do líbání se jí nechce.

(J. Kainar, *Cvrček*, sbírka *Český sen*, s. 31.)

V zahrádce ztřísněně létem jak dětská dlaň
na slunce zprudka narážejí vosy,
na slunce, jež se skví jak zlatá bář
kostela
vystavěného z rosy.

(M. Florian, *Ranní pobožnost*, sbírka *Závrať*, s. 57.)

Ze sekundárních větných členů, jejichž postavení ve větě je určeno principem syntaktické sounáležitosti, tedy principem gramatickým, bývají dosti často přesouvány shodně, adjektivní nebo pronominální, atributy a substantivní atributy neshodně.¹³ Postpozice atributu shodného a antepozice neshodného, pokud není podmíněna zřeteli obsahovými, slouží ke zvýšení expresivity textu, propůjčuje mu nevšední, někdy až slavnostní zabarvení a v některých případech usnadňuje zachování rytmických a rýmových schémat. Jde ovšem o slovosledné posuny, které mají v poezii dlouhou historii a které dnes nabyly povahy slovosledných tradicionalismů, řadících se do stylové vrstvy poetismů. Třebaže jejich frekvence je v dnešní poezii poměrně vysoká, nelze nezaznamenat jejich ústup proti poezii dvacátých let a starší. To pak platí ještě více o tradičním poetickém slovosledném jevu, který můžeme pojmenovat jako rozpojování slovosledně vázaných větných členů.

O tom, jak nahromadění shodných atributů v postpozici dodává textu expresivity, poskytuje svědectví např. úryvek z Mikuláškovy *Taneční fantazie*:

Pták krouží v spirále
a v letu obzíravém
nabírá výšku
na perutích svých.
Prach v sloupech vířivých
do kola bere strom,

(Ze sbírky *Ortely a milosti*, s. 83.)

Antepozice neshodného přívlastku využívají autoři mnohem řídkěji, ale ani u tohoto slovosledného jevu není o příklady nouze: *šavli siné blesky* (Mikulášek, *Přeludy*, sbírka *Ortely a milosti*, s. 21), *slunečnic sršivou svatozáří* (Florjan, *Ranní pobožnost*, sbírka *Závrať*, s. 57), *vlastní touhy žhavý střed* (Iv. Skála, *Zdravím vás, okna*, ve stejnojmenné sbírce, 1962, s. 8) aj. Rozpojenou postpozici adjektivního přívlastku nacházíme řídkěji, ale nikoli ojediněle. Příklad z Hrubínovy *Proměny* (s. 8):

Černé lesy
nad šterkem kvetou šedolisté.

Měli bychom věnovat pozornost ještě pozici enklitik, ale to je otázka dosti složitá, která není dosud plně objasněna ani pro spisovnou normu.¹⁴ Vystačíme tu

¹³ Neutrálímu postavení atributu a odchylkám od něho věnoval pozornost J. V. Bečka v čl. *O postavení přívlastku v české větě*, NŘ 16, 1932, s. 137n., 168n.; Al. Jedlička, *Postavení přívlastňovacího genitivu osobních jmen typu Vrchlického spisy — spisy Vrchlického*, sb. *Studie ze slovanské jazykovědy*, Praha 1958, s. 201n.

¹⁴ S většími nebo menšími rozdíly kodifikují pozici příklonek novodobé mluvnice spisovné češtiny počínajíc Ertlovým přepracováním Gebauerovy *Mluvnice české*. Poněkud jinak než Ertl určuje postavení příklonek Fr. Trávníček v přepracované Gebauerově *Příruční mluvnici* a zejména v posled. vydání *Mluvnice spisovné češtiny* (Praha 1951). Jiná je kodifikace Vl. Šmilauera v *Novočešské skladbě* (Praha 1947), jiný postoj k otázce zaujímá Fr. Kopečný v *Základech české skladby* (Praha 1962). Kodifikační rozdíly se snažili překlenout opřením o dnešní spisovný úzus B. Havránek a Al. Jedlička v *České mluvnici* (2. vyd., Praha 1963). Rozboru slovosledných jevů souvisejících s příklonkami je věnováno několik statí: V. Ertl, *Příspěvek k pravidlu o postavení příklonek*, NŘ 8, 1924, s. 257n. a 293n.; Fr. Trávníček, *K postavení příklonek ve větě*, sb. *Mněma*, Praha 1926, s. 302n., *K postavení stálých příklonek po přestávce uvnitř věty*, NŘ 42, s. 65n., *Slovosled stálých příklonek typu*

předběžně se zjištěním, že poetické texty využívají mnohem více jisté volnosti v pozici enklitik než texty prozaické a že podobně jako v předcházejících obdobích podřizují pozici enklitik rytmickému a intonačnímu schématu básně. Tak je tomu např. v následujícím dvojverší ze Skácelovy básně *Bažantnice*:

Na lukách
táhly se odrošené stezky zvěre

(Ze sbírky *Hodina mezi psem a vlkem*, 1962, s. 16.)

L'ORDRE DES MOTSDANS LA POÉSIE TCHÈQUE CONTEMPORAINE

Les moyens linguistiques, soit lexicaux, soit grammaticaux, gardent dans le vers, en général, la même acception conceptuelle et relative qu'ils possèdent dans les discours non-poétiques. Mais c'est en même temps la forme de vers qui prend part à la composition sémantique de l'oeuvre poétique et devient par là l'élément qui porte des valeurs esthétiques avant tout. Or, le choix des moyens d'expression dans la poésie doit être examiné non seulement du point de vue des besoins communicatifs posés par le sujet donné, mais encore du point de vue du schéma de vers et de strophes en question.

En mettant un texte en vers en un texte non-versifié, on supprime l'organisation rythmique et l'intonation (indiquées d'ordinaire par la graphie) du matériel de langue. Cette organisation est l'une des conditions sous lesquelles s'effectue l'unité esthétique des moyens linguistiques réalisants d'une part, et des schémas de vers et de strophes réalisées d'autre part. Même le texte en vers dans lequel, après la transposition en texte non-versifié, la composition linguistique reste sans modifications formelles, subit le changement indiqué. Mais le plus souvent, la transposition en texte non-versifié ne peut pas se réaliser sans changements de la composition linguistique en général, et de l'ordre des mots en particulier. L'ordre des mots normal est, dans la poésie, modifié dans le cadre de certaines licences poétiques concernant la place des mots dans le texte, et la différence entre l'ordre des mots „poétique“ et celui normal s'accroît quand le matériel linguistique est rythmé d'une manière régulière et quand on garde d'une manière stricte le schéma des rimes.

La possibilité de modifier l'ordre des mots d'après les nécessités des schémas de vers et d'après les nécessités d'une „poétisation“ des expressions, dépend de plusieurs circonstances:

1. Dans le tchèque, de même que dans d'autres langues slaves, l'ordre des mots n'exprime que dans une mesure relativement faible les nuances grammaticales, ce qui rend possible le déplacement des mots d'après la perspective contextuelle.

2. La valeur communicative de l'ordre des mots qui n'est pas, vu sa fonction contextuelle primaire, très grande, permet les déplacements des mots dans la phrase (la cohérence contextuelle découle le plus souvent de la composition lexicale du texte).

3. Les schémas de vers compensent souvent, par les moyens d'intonation, l'ordre contextuel des mots.

4. Le poète a à sa disposition un certain nombre de „traditionalismes“ dans le domaine de l'ordre des mots.

Quant à l'ordre des mots, le matériel linguistique employé dans le vers tchèque est d'ordinaire organisé d'après le principe de la perspective contextuelle de la phrase, ou ce principe garde — si l'on emploie différentes modifications poétiques de l'ordre des mots — la fonction d'une base neutre, avec laquelle contrastent les modifications poétiques de l'ordre des mots. Par rapport à la division en vers, l'ordre des mots contextuel assure l'intégrité sémantique du texte. Il détermine non seulement la position des éléments de la proposition — si l'ordre des mots de ces éléments n'est pas dirigé par les aspects grammaticaux —, mais encore la place des propositions subordonnées. Le thème de la phrase est ordinairement organisé d'après la cohérence descendante des éléments de la proposition et de la situation contextuelle, l'énoncé de la phrase est organisé d'après le nombre croissant d'informations qu'il contient.

smát se, t. s. 129n.; M. DOKULIL, *Opravovat zvrátané se, si po čárce?* ČJ 6, 1956, s. 108n.; Fr. DANEŠ, *Intonace a věta...*, s. 123n.; J. ONDRÁČKOVÁ, *Poznámka k přizvučnosti „stálých příklonek“ se a si v rytmickém plánu výpovědi*, SaS 21, 1960, s. 192n.; a jiné.

Dans la poésie, le principe de la perspective contextuelle de la phrase n'est pas souvent gardé dans les phrases et dans les éléments de la proposition qui forment des paires ou des lignes parallèles sémantiques et syntactiques. Ce fait qui assure une grande expressivité du texte, peut être appelé le chiasme de l'ordre des mots. Parmi d'autres déplacements dans le domaine de l'ordre des mots qui sont typiques pour la poésie, on rencontre très souvent le verbe à la fonction transitive dans la position finale (après l'énoncé de la phrase dans l'ordre objectif, après le thème de la phrase dans l'ordre subjectif). Un phénomène relativement assez fréquent consiste dans la répétition additive d'un élément de la proposition, l'élément répété étant en même temps complété par de nouvelles expressions. C'est de cette manière que l'expression qui ne représente pas l'énoncé de la communication, prend la position finale, typique pour la place de l'énoncé de la phrase.

C'est assez rarement, en comparaison avec l'époque passée, qu'on emploie dans la poésie tchèque contemporaine des „traditionalismes" poétiques dans le domaine de l'ordre des mots, surtout la postposition des attributs exprimés par les adjectifs et par les pronoms, et l'antéposition des attributs exprimés par les substantifs. Les textes poétiques, en comparaison avec les textes écrits en prose, sont caractérisés aussi par une liberté assez grande dans la disposition des éléments enclitiques.

Traduit par Vladimír Štupka