

ČESKÝ
A SLOVENSKÝ VERŠ

UVOLŇOVÁNÍ SYNTAKTICKÉ KOHERENCE V NOVODOBĚ ČESKÉ POEZII

MILAN JELÍNEK (Brno)

Dosavadní versologické bádání se zaměřuje hlavně na dvě stránky poetické tvorby: 1. na rytmické a intonační hodnoty veršových schémat a jejich konkretizací; 2. na sémantické hodnoty poetických struktur, a to zejména na takové hodnoty, které jsou specifické pro poezii jako zvláštní druh jazykově umělecké tvorby. Tím nechci říci, že se versologie zabývá výlučně těmito hodnotami poetických textů a že ponechává zcela stranou jiné otázky, které nelze zanedbat při vymezování specifičnosti poezie.¹ Ale naprostá převaha prací z uvedených dvou tematických okruhů je zřejmá, probíráme-li se versologickými studii a sborníky nebo listujeme-li v literárněvědných časopisech. Musíme po pravdě říci, že daný směr versologických výzkumů má své zdůvodnění v závažnosti jak sémantické stavby poetických textů, tak i jejich graficko-fonického ztvárnění.² Nic na věci nemění, že specifičnost soudobé poezie je především ve stavbě sémantické a že grafické zpracování poetických textů je v mnoha případech diktováno sémantickými intencemi básníka, nikoli snad jeho záměrem fonicky realizačním. Při četbě novodobé poezie se nemůžeme ubránit dojmu, že básník často ponechává zcela volný prostor fonické interpretaci graficky fixovaného textu a že někdy ani s fonickou interpretací nepočítá. Jde mu pak jen o sdělení nových sémantických hodnot, k jejichž komunikaci nestačí standardní jazykové prostředky.

Poměrně málo se dosud zkoumala syntax poetických textů, třebaže způsob, jak básník využívá syntaktických schémat k realizaci svých sémantických intencí, má významné místo v celkové stylistické charakteristice básnického textu.³ Nemenší význam pro zkoumání lingvistických hodnot poezie má ovšem i otázka, jaký je vzájemný poměr mezi veršovým a syntaktickým strukturováním poetického textu. Že se zde výzkum nemůže omezit na pouhé zjišťování jevů, které se tradičně shrnovaly pod pojem enjambement, je nábílední. Již zběžný pohled na značnou část novodobé poezie nám ukazuje, že básnická tvorba opustila ve své většině pravidelnost rytmických a intonačních schémat, která byla charakteristická pro poezii minulého století a do značné míry i pro poezii prvních dvou desetiletí našeho sto-

¹ Viz k tomu J. Hrabák, *The Retrogressive Theory of Verse*, sb. *Teorie verše I*, Brno 1966, str. 9n.; též, kap. *Literární historie a dějiny verše* v knize *Z problémů českého verše*, Praha 1964, str. 7n.

² Srov. analýzu sémantických funkcí verše v článku J. Levého *Preliminaries to an Analysis of the Semantic Functions of Verse*, *Teorie verše I*, str. 127n.

³ Přesto má česká versologie silnější tendenci posouvat zkoumání verše do blízkosti lingvistiky a zejména lingvostylistiky, než je tomu jinde. Svědčí o tom práce J. Mukařovského, J. Hrabáka, J. Levého, M. Červenky, K. Hausenblase aj.

letí.⁴ Tím podstatně poklesla funkce přesahu jako prostředku pro záměrné rušení pravidelnosti, a to zejména takové pravidelnosti, která mohla snadno -- zvláště při chudší stavbě sémantické -- nabýt povahy neesteticky působícího stereotypu. Poznamenejme ještě, že uvolnění rytmických a také rýmových vzorců nebo dokonce jejich zrušení v novodobé poezii mělo vliv na značné snížení frekvence tzv. figur, které si vynucovaly často citelné deformování syntaktických schémat standardního jazyka.⁵ Naproti tomu došlo k mnohem výraznějšímu a řekněme i odvažnějšímu posouvání sémantických hodnot u standardních prostředků lexikálních. Na jedné straně se tedy styl poezie přiblížil uvolněním nebo zrušením tradičních poetických schémat běžnému stylu prozaickému, na druhé straně však vzniklo nové napětí mezi textem poetickým a prozaickým následkem aktualizací, někdy až exkluzivních sémantických posunů. Souhrn těchto sémantických transformací standardních lexikálních jednotek mohli bychom nazvat tropizací textu, vezmeme-li na milost termín tropy jako jeden ze základních pojmů tradiční poetiky a rétoriky.

Proti tzv. klasickému typu poezie můžeme u novodobé poezie rytmicky uvolněné zjistit určité vyrovnání slovosledných schémat s texty prozaickými.⁶ Deformace slovosledných schémat se v novodobé poetické tvorbě stává zcela podružným prostředkem k estetizaci textu a u některých básníků se slovosledné deformace vůbec nevyskytují. Vedle základní příčiny, která tkví v tom, že poklesla nebo vůbec se zrušila pravidelná rytmizace textu, podmiňující častou deformací slovosledných schémat, zejména gramatických (na rozdíl od tzv. kontextových neboli aktuálních), můžeme vidět druhou příčinu ve vypjaté tropizaci textu, která by byla při slovosledných deformacích značně ztížena. Snad není třeba připomínat, že za slovoslednou deformaci nelze považovat tzv. kontextové schéma subjektivní, které je nositelem expresivních hodnot integrovaných v nadřazených hodnotách sémantických. O některých slovosledných zvláštnostech rytmicky uvolněné novodobé poezie jsem mluvil na I. brněnské versologické konferenci, a proto ponechávám dnes tuto otázku stranou.⁷

Jestliže jsme pro dnešní dobu konstatovali značné sblížení textů poetických a prozaických po stránce syntaktické, nemůžeme ovšem z toho učinit závěr, že se mezi oběma druhy textů úplně zrušily hranice. Pravda, existují poetické texty, u nichž kromě zvláštního grafického rozvržení jazykového materiálu nemůžeme zjistit jiné znaky, které by daný text charakterizovaly jako poetický. A naopak bychom mohli uvést příklady na silně rytmizovanou a tropizovanou prózu, která by nekladla žádné překážky případnému veršovému zpracování. Ale této otázce je věnována rozsáhlá literatura, takže bych nosil dříví do lesa, kdybych se pokoušel stanovit hraniční čáru mezi poetickými a prozaickými pomezními texty.⁸ Nás zde zajímá otázka formulovaná úžeji: Existují v rytmicky uvolněných básnických textech nějaké specifické vlastnosti syntaktické stavby, které by patřily k charakteristickým znakům novodobého poetického stylu? Nebo dokonce disponuje

⁴ Přitom rytmicky uvolněný verš si probojoval své místo v české versifikaci už v devadesátých letech minulého století. Viz k tomu monografii M. Červenky *Český volný verš devadesátých let*, Praha 1963, pozoruhodnou i moderním lingvostylistickým zaměřením.

⁵ Srov. k tomu Mukařovského výklad o „deformativním rázu básnického jazyka“ v čl. *O jazyce básnickém*, *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, str. 86n.

⁶ O funkci slovosledu při fonické stavbě verše viz J. Mukařovský, *Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších*, *Kapitoly z české poetiky I*, str. 186n.

⁷ M. Jelínek, *Slovosled v dnešní české poezii*, *Teorie verše I*, str. 33n.

⁸ Viz např. kap. *Verš a umělecká próza v Hrabákově Úvodu do teorie verše*, 3. vyd., Praha 1964, str. 49n.

poetický jazyk, chápaný jako systemizovaný soubor specifických jazykových prostředků poetických, zvláštěními syntaktickými schémata, která bychom mohli považovat vzhledem k primárnosti jazyka standardního za deformace syntaktických schémat uzuálních? Už při rozboru slovosledu novodobé rytmicky uvolněné poezie jsme konstatovali, že speciální slovosledná schémata poetická v dnešním poetickém jazyce neexistují, ale že soudobá poezie je — řekli bychom — propustnější pro různé deformace slovosledu, pokud se jimi dosáhne žádoucí rytmizace jazykového materiálu nebo pokud se deformovaná schémata postaví do služby tropizačních tendencí.

Zhruba totéž můžeme tvrdit o jiných syntaktických schématech než slovosledných. Poetický jazyk nemá ve svém inventáři nějaká specifická schémata syntaktická, nýbrž jeho syntax je prakticky totožná se syntaxí jazyka umělecké prózy. Z tohoto zjištění můžeme učinit pro gramatiku závěr, že při popisu českého syntaktického systému lze provádět zobecňování, jímž dospíváme k vyčlenění jednotlivých syntaktických schémat, i na základě rytmicky uvolněných textů poetických. A naopak obecná syntaktická schémata lze dokládat jejich realizací z poezie, pokud to ovšem dovoluje silná tropizace jazykového materiálu, která vede k tomu, že text nelze často dešifrovat bez širšího kontextu. Věc se má ovšem jinak, zkoumáme-li styl, a nikoli jazykové abstrakce. Tu poměrně snadno zjistíme charakteristické tendence ve využívání syntaktických schémat, tendence, které mají v oblasti stylu rytmicky uvolněné poezie více méně obecnou platnost.⁹ Poznamenáme hned, že tyto syntaktické tendence — můžeme je nazvat výběrovými, protože jsou výsledkem výběru z řady syntaktických možností — bývají charakteristické i pro styl některých novodobých uměleckých textů prozaických. Z hlediska syntakticko-stylistického můžeme tedy mluvit plným právem o obecné kategorii funkčního stylu uměleckého, která zahrnuje vedle stylu textů prozaických i styl textů poetických.¹⁰

Podrobíme-li syntaktickostylistické analýze větší počet rytmicky uvolněných poetických textů od různých autorů v období zhruba od dvacátých let našeho století do dnešní doby, objevíme řadu syntaktických výběrových tendencí, které má sice poezie společné s některými texty prozaickými, ale jejichž uplatnění je pro poezii charakterističtější. Nejde tu tedy o rozdíl v kvalitě výběrových syntaktických schémat, nýbrž v jejich kvantitě, frekvenci. Tak např. rytmicky uvolněné poetické texty stejně jako některé texty prozaické tendují k menší syntaktické kondenzovanosti¹¹ a k větší implicitnosti při vyjadřování mezičlenských, mezivětných a nad-

⁹ Srov. u M. Grepla: "... verš může být budován jen buď na základě, nebo v kontrastu s těmi výstavbovými prvky, které jsou přirozeně obsaženy v normální promluvě." „Vždy však představuje jistou aktualizaci těchto přirozených výstavbových prvků promluvy, a to buď tak, že je zvýrazní, vyzvedne, zpravidelní, nebo naopak tak, že je porušuje“ (*Frázování a verš, Teorie verše I*, str. 47).

¹⁰ Funkční charakteristika uměleckého stylu („básnického jazyka“) byla vypracována už koncem 20. a na počátku 30. let našeho věku pražskou jazykovědnou a literárněvědnou školou. Viz např. B. Havránek, *Studie o spisovném jazyce*, Praha 1963, str. 16, 42, 49, 51 aj.

¹¹ J. Vachek, opíraje se o teorii V. Mathesia, užívá termínu komplexní kondenzace. Definuje ji jako „užití nominálního prvku nebo nominální vazby ve větě celku, které ušetří jinak nutnou větu vedlejší“ (*Some Thoughts on the so-called Complex Condensation in Modern English*, SPFFBU 4, 1955, ř. A, č. 3, str. 63n.). Detailní rozbor podává V. Hrabě, *Polovětné vazby a kondenzace „druhého sdělení“ v ruštině a češtině*, Praha 1964. Srov. i M. Jelínek, *Funkce a vývoj syntaktických kondenzátorů v slovanských jazycích*, sborník *Otázky slovanské syntaxe II*, Brno 1968.

větných vztahů,¹² než je tomu u psaných textů prostě komunikativních (tj. u textů bez estetické intence). Frekvence syntaktických kondenzátorů a spojovacích prostředků je však v průměru v textech prozaických přece jen vyšší než v textech poetických. Tím ovšem nechceme říci, že by se tak chovaly všechny poetické texty, ale právě výchylky od jistého syntaktickostylistického průměru směrem k syntaktické kondenzovanosti nebo spojovací explicitnosti dodávají poetickým textům větší nebo menší individuální příznakovost nebo mají v poetickém textu zvláštní funkci sémantickou. Tak např. v Holubově básni *Plánování* čteme verše:

...
megatuny,
 jisté jako příští jaro,
putují
kolem stolu,
za chladného a suchého žáru
cigaret,
za pozvolného svařování
fantazie
 s ocelovými pruty čísel¹³

Text obsahuje dva rozvítené substantivní kondenzátory *za chladného a suchého žáru cigaret, za pozvolného svařování fantazie s ocelovými pruty čísel*. Obě dějová substantiva *žár* a *svařování*, která jsou vlastními nositeli syntaktické kondenzace, zaujímají postavení na konci veršů s paralelní syntaktickou stavbou a jsou v těsném sémantickém vztahu se svými neshodnými atributy, v nichž se ukrývá v prvním případě potenciální agens kondenzovaného děje, v druhém případě jeho patiens. Výrazná syntaktická kondenzace má zde bezpochyby podíl na syntaktické aktualizovanosti uvedeného úryvku básně. Protože kondenzace tohoto druhu není charakteristická pro individuální styl Holubův, musíme hledat zdůvodnění v její sémantické funkčnosti. Citované kondenzátory vyjadřují průvodní okolnosti, v nichž se sice ukrývá pohyb, ale syntaktickým kondenzováním je právě proti nekondenzovanému ději zatlačen do pozadí. Básník tak vykresluje složitý pohybový obraz s napětím dějových složek.

Jiný druh syntaktického posilování sémantické stavby textu bychom mohli ukázat na protikladu adjektivních a přechodníkových kondenzátorů na jedné straně a nekondenzovaného vyjádření atributivních vztahů na straně druhé u Hrubína v básni *Srpnová noc*. Na rozdíl od veršů Holubových však následující verše Hrubínovy tíhnou k pravidelnému rytmickému schématu:

Za hvězdou hvězdu polyká
slzící obzor, přivíraje
pod víčky nebes spící kraje
s písní, jež ze strun uniká,
ze strun, jež plný souzvuk spojí
na těle jako na nástroji¹⁴

Optický obraz, k jehož jazykové realizaci Hrubín užil dvou adjektivních a jednoho přechodníkového kondenzačního prostředku (*slzící, spící; přivíraje*), kontrastuje svou sevřeností s akustickým obrazem prchavé písně, při jehož vykreslení

¹² Syntaktická implicitnost záleží v tom, že existující vztahy mezi členy nejsou vyjádřeny. Viz např. Vl. Š m i l a u e r, *Novočeská skladba*, 2. vyd., Praha 1966, str. 52.

¹³ *Tak zvané srdce*, 1963, str. 25.

¹⁴ *Příváno z dálky, Verše*, 1956, str. 9.

dal autor předně dvěma stupňovitě závislým schématům vztažných vět. Zřetelně tu vystupuje dynamičnost určitých sloves zvláště proti přechodníkovým adjektivům, která svou atributivní povahou dějovost tlumí.

Často je ovšem výběr kondenzačních prostředků nebo explicitních spojovacích výrazů charakteristický pro individuální styl některého básníka, a to buď pro celé období jeho tvůrčí činnosti, nebo pro některé jeho úseky. Jde tu o jisté stylistické návyky, které se v poezii daného básníka objevují bez sémantického zámeru. Protože k vyslovení soudů o prostředcích příznačných pro ten nebo onen individuální styl je třeba shromáždit statistické údaje o tzv. textovém průměru a o odchylkách od něho a protože takový výzkum je časově velmi náročný, neodvažují se ani předběžně klasifikovat z tohoto hlediska české autory.

Jak značná nechť poetických textů ke kondenzaci syntaktické stavby, tak i jejich tendence k implikaci mezičlenských, mezivětných a nadvětných vztahů jsou projevem obecnější tendence poezie k uvolňování syntaktické koherence. Už povrchní srovnání poetických textů tzv. klasického typu s novodobými texty vyznačujícími se uvolněným rytmem přesvědčí nás o tom, že novodobá poezie tenduje k dalšímu uvolňování syntaktických schémat. Domnívám se, že je to ve shodě se sémantickou stavbou moderních poetických textů, u nichž se celková obrazová plocha tříští na větší nebo menší počet samostatných plošek, jak to často vidíme v moderním výtvarném umění. Soudobá poezie tedy počítá s větší aktivitou čtenáře, s jeho většími integračními schopnostmi.

V čem se dále projevuje uvolňování syntaktické koherence v poetických textech? Můžeme tu jmenovat několik syntaktických jevů známých i z textů prozaických, ale charakteristických pro poezii právě svou velkou frekvencí. Na prvním místě se zmíníme o syntakticky samostatných substantivech v nominativu, která tvoří skladebná schémata označovaná tradičně jako nominální věty.¹⁵ Tato substantiva bývají většinou rozvita a tvoří někdy celé řady, přičemž jednotlivé členy substantivní řady mají buď postavení samostatné (s typickou větnou kadencí koncovou, která je graficky označena tečkou), nebo jsou součástí několikanásobného nominálního větného schématu, tvořícího složitější intonační jednotku. Jejich konkrétní funkce v sémantické výstavbě poetického textu bývá ovšem různá, ale přesto lze u nich zjistit společnou funkci obecnou. Slouží k expresivnímu zachycení vjemů, představ a dojmů a autoři se jimi snaží vyvolat u čtenářů adekvátní psychickou recepci podávaných obrazů. Z hlediska kontextové stavby výpovědi lze tato nominální větná schémata považovat za informační jádra s nerealizovanou částí východiskovou, která obvykle vyplývá z kontextové situace.

Dostí často se nominální větná schémata, jimiž se prostě pojmenovávají vnímané předměty nebo jevy, objevují v popisných úsecích poetických textů. Substantivní nominativy (obvykle rozvité) plní zde podobnou funkci jako scénické poznámky v textech dramatických, ale poetický kontext je posunuje do expresivní polohy. Uveďme příklad z Nezvalovy básně *Knihovna*:

Knihovna
V nepříslušném pokoji
Jenž se podobá komoře
Kočka vykukuje z knih
Jež nikdo nikdy nerovná¹⁶

¹⁵ Důkladný rozbor typů a funkcí nominálních vět podává Fr. Trávníček, *Neslovesné věty v češtině II. Věty nominální*, Brno 1931. Viz i Vl. Šmilauer, *Novočešská skladba*, 2. vyd., str. 109n.

¹⁶ *Absolutní hrobař*, Dílo XI, 1958, str. 37.

Uvolnění syntaktické koherence textu je v Nezvalových verších posíleno nejen prostorovým rozvržením jazykového materiálu, ale i tím, že počátky veršů jsou důsledně signalizovány majuskulemi. Do uvolněné pozice se tak dostává i místní určení *v nepřislušném pokoji*, o němž nelze s jistotou říci, zdali patří k subst. *knihovna* jako jeho neshodný atribut, či zdali je osamostatněno v dalším nominálním větovém schématu. Ale ať interpretujeme syntaktickou pozici místního určení jakkoli, faktem zůstává značná syntaktická uvolněnost textu, která právě různou interpretací syntaktických vztahů umožňuje.

Mohli bychom uvést řadu příkladů na to, jak je nominálním schématem vytčen výraz, na němž se buduje obrazová struktura poetického textu. Ale tato funkce není tak charakteristická pro poezii jako řady nepredikovaných, obyčejně rozvitých substantivních nominativů, které postupně pojmenovávají jednotlivé složky celkového obrazu, jako by zachycovaly jeho genezi a zpřítomňovaly tak prožitek vjemu, představy, dojmu nebo myšlenky. Nominální schémata, zejména jsou-li navzájem ohraničena koncovou kadencí, osamostatňují obrazové složky a detaily a nutí čtenáře spoluvytvářet celkový obraz tím, že mu nechávají volný prostor pro predikaci. Kromě toho autor jimi může sdělit expresivní hodnoty, které doprovázejí recepci obrazových složek a detailů; srov. např. tento úryvek Holanovy básně *Nový titanismus*:

Dole: spáleniště v trčivých stycích s mrazem.
Nahoře: slunce, které, jako kdysi nad starým Egyptem,
není víc než kulička hořícího hnoje.
Uprostřed: ne umírání, ale mizení smrtelníků¹⁷

Holan zde řadí dílčí obrazy, mající symbolickou platnost, podle jejich vertikálního prostorového umístění, a dokonce explicitně udává jejich polohu místními adverbii. Všimněme si toho, jak ve shodě se složitostí dílčích obrazů zatěžuje substantiva *spáleniště*, *slunce* rozvíjejícími členy, které realizují jeho symbolizační záměr. A ještě jedna věc by nám neměla uniknout: protiklad staticnosti prvních dvou obrazů a dějovosti obrazu třetího, vyjádřené substantivy verbálními.

Často autoři poetických textů neponechávají syntézu obrazových detailů čtenáři, nýbrž sami pojmenovávají obraz celkový. Postupují přitom buď od detailů k syntéze, nebo naopak dokládají předem pojmenovaný syntetický vjem nebo představu tím, že rozvinou řadu někdy jakoby náhodně vybraných detailů. Je to sice záležitost kompoziční, která přesahuje téma našeho pojednání, ale volba takového kompozičního postupu má svůj důsledek pro koherenci nominálně vyjadřovaných detailů. Při prvním postupu bývá totiž koherence víc uvolněna než při druhém; není náhodné, že se při druhém postupu častěji setkáváme s juxtapozicí nebo koordinací jednotlivých členů nominální řady, kdežto při prvním pozorujeme tendenci k osamostatňování členů. Druhý postup můžeme doložit úryvkem z Mikuláškovy básně *Krásné jho*:

Podzime
v zemi moravské,
tam dole!

Javor u lesa
jak jantarový šperk,

¹⁷ *Trialog*, 1964, str. 47.

plno řader
pod révovým listím,
sladkost z řep,
že zemdlivá až kraj
po šťastném porodu,
zpod víček jenom podvečer,
vzdálený štěkot psa
a ještě vzdálenější
— hej, hore — z bud,
kde zbylo loňského.¹⁸

Všimněme si u Mikuláška ještě toho, že do svých úvodních tří veršů vkládá silnou emoci, jejímž výrazovým prostředkem je zvolací intonační schéma, signalizované vykřičníkem. Tato expresivnost úvodního textu se přenáší i na výčet detailů, třebaže u celé nominální řady není zvolací intonace signalizována. Mikuláškovy verše nám zároveň podávají důkaz o značné arbitrarnosti volby obrazových detailů, ale v tom tkví právě kompoziční a tematická originalita poetického textu. Jednotlivé členy nominální řady jsou navzájem odděleny čárkami, které označují spíše jejich juxtapozici než koordinaci.

Jinde je ovšem běžná koordinace výčtových složek. Podle záměru autora mohou být koordinační vztahy vyjádřeny i příznačně — polysyndetickou řadou. V těchto případech je sice ze syntaktické soudržnosti uvolněna řada jako celek, ale jednotlivé její složky jsou navzájem spjaty těsněji, než je tomu při juxtapozici. Při volbě toho nebo onoho způsobu sřetězení obrazových detailů rozhodují ovšem momenty tematické, např. v následujícím výčtu detailů skládajících emočně zabarvený obraz krajiny v Holanově básni *Návrat* polysyndeton vyjadřuje jistou stereotypnost obrazu, porušenou jen několika vymykajícími se detaily:

Vít a vlčí trus a vřes a balvany,
česané bodlácím, měřice ovsa,
převržená kravkou do polí ležících úlehlama —
a jenom jedna mnišská pleš studánky
a jenom jedna zeleň zmuchlaná v papír
s vodním znakem hřbitova
a jenom jedna cesta do vsi, která se pominula
smyslem . . .¹⁹

Jak jsme viděli už dříve, do nominálních řad vstupují nejen substantiva, která jmenují předměty, ale i substantiva s významem substančně pojatého děje nebo vlastnosti. Autoři dosahují tímto prostředkem jisté registrace dějů, jejichž dynamičnost je následkem substančního pojetí zeslabena. Děj, jeho agens, patiens a okolnosti splývají těsněji v jednu představu, která se zařazuje jako detail do celkového obrazu. Nominální schéma, do něhož je transponován děj, pocituje se jako schéma neúplné a podněcuje čtenáře k dodatečné predikaci. Tak je tomu např. v Holubově básni *Louka*:

Zde pohřbíváme své padlé.

Krvácení hvozdíků.
Bláznivý pochod vrtičů podle cest,
hrůza propletených trav.

Kymácení modrého nebe.²⁰

¹⁸ *Ortely a milosti*, 1958, str. 71.

¹⁹ *Přiběhy*, 1963, str. 11.

²⁰ *Slabikář*, 1965, str. 29.

V rozboru nominálních schémat a jejich motivace bychom mohli dlouho pokračovat. Zobecněním bychom mohli stanovit jednotlivé typy a na nich by bylo možno sledovat, jak se jich užívá v konkrétních poetických textech. Nám však šlo jen o obecné zdůvodnění nominálního schématu v novodobé poezii a o stanovení místa tohoto schématu v souboru syntaktických jevů, které jsme nazvali uvolňováním syntaktické koherence. Chtěli jsme také obecně zdůvodnit, proč frekvence nominálních větných schémat proti tzv. klasické poezii vzrostla. Úmyslně jsme ponechali stranou otázku, jaká je frekvence tohoto jevu u jednotlivých autorů, ačkoli jde o prostředek příznačný pro individuální styl.

Jiným syntaktickým jevem, který uvolňuje koherenci textu, je dodatečné připojování výrazů za větným schématem, jehož ukončenost je signalizována koncovou kadencí.²¹ Sémanticky patří ovšem dodatečně připojený výraz do předcházejícího větného celku, jak na to ukazuje, pokud nejde o příslovečné určení, i morfematically obměna výrazu. Uvedme příklad ze Skácelovy básně *Lom*:

Po dlouhé době pocítil jsem úzkost
z čehosi jiného.
Velikou radost, že se umím bát
tak jako tenkrát, jako před lety,
s rozkvetlým petrklíčem v krku.²²

Výraz *velikou radost*, na němž závisí vedlejší věta obsahová uvozená spojkou *že*, patří nesporně po stránce sémantické do předcházejícího větného celku. V uvedeném případě vlastně vystřídává z této věty předmět *úzkost z čehosi jiného*, takže substantiva *úzkost* a *radost* jsou sémanticky překvapivě sblížena. Přes sémantickou souvislost a syntaktickou podřízenost je dodatečně připojený výraz uvolněn ze syntaktické koherence, zaujímá samostatnou pozici, která je signalizována graficky a při fonické realizaci také intonačně.

Jaký smysl má vyčlenění větného členu do samostatné intonační jednotky? Autor soustřeďuje zřejmě pozornost čtenáře na nové jádro výpovědi (na nové informační jádro), které zároveň zabarvuje expresivně. Východisko výpovědi zůstává inertní a sémantickou aktivitu na sebe strhuje dvojnásobná nebo několikanásobná jádrová konstrukce, která je ovšem intonačně rozpojena. Toto zjištění platí i pro případy, kdy se v aditivní pozici opakuje výraz z opěrné věty a doplňuje se o další určení. Na rozdíl od typu, který jsme uvedli, je však nová, expresivně zabarvená sémantická hodnota obsažena v členech, které rozvíjejí opakující se výraz. Tak je tomu např. v silně rytmizovaném úryvku Hrubínovy básně *Plod*:

Od tebe, od semene nesmírného,
jež do vláhého lůna prostoru
zasívá jeho chvějící se večer,
závratí vírnou odtržen je [člověk] náhle.
Závratí usínání, kdy se trávy,
listnaté větve, vlny, paže mlunných žen
v obłudně krásném letu — opouštějí
o jeho nahé smysly otřely — a sen
v něm vykuřuje rozlohy až k dusnu.²³

²¹ Syntaktická terminologie pro tento jev není ustálena. Vl. Šmilauer užívá termínu *osamostatňování větného členu*, V. Blanár *připojování*, A. Vašek *příčleňování*, J. Bauer a M. Grepl *dodatkové příčleňování* (o východiskové části) a *dodatkové rozvíjení* (o jádrové části), K. Hausenblas *přívětná konstrukce* aj. Doporučoval bych termín *aditivní konstrukce*.

²² *Hodina mezi psem a vlkem*, 1964, str. 47.

²³ *Nesmírný krásný život, Verše*, 1956, str. 246.

Podobně jako u nominálních schémat větných jde u schémat aditivních o celou řadu typů, které se liší nejen svou syntaktickou stavbou, ale i sémantickou funkcí v textu. Zase tu můžeme říci, že se tato schémata objevují dosti běžně i v novodobé umělecké próze a že pro poezii jsou charakterističtější jen svou větší frekvencí a výraznějším expresivním zaměřením. Ale toto zjištění odpovídá naší tezi, že novodobá poezie užívá v podstatě stejných syntaktických schémat jako moderní próza, jenže je rozdíl v jejich frekvenci. Pokud jde o vliv aditivních schémat na uvolňování koherence, lze tu rozlišovat několik stupňů podle různých typů aditivních konstrukcí. Nejvíc tíhnou k syntaktické soudržnosti s opěrným větným celkem dodatečně připojená adjektiva v atributivní platnosti, např. v básni M. Kundery *Všechno je prozrazeno . . .*:

Vždyť tvá pleť je tak hebká.
Z motýlího pelu utkaná.²⁴

Ale i u nich je patrný jistý stupeň syntaktické uvolněnosti, jak se o tom můžeme přesvědčit transformací aditivního schématu v schéma koordinační. Všimněme si zároveň na uvedeném příkladě funkce aditivní konstrukce: osamostatněný atribut jako výraz informační koncentrace strhuje na sebe pozornost svou akcentovanou sémantickou hodnotou.

Nejvíce je syntaktická koherence uvolněna tam, kde chybějí morfologické koherenční prostředky. To je charakteristické pro aditivní příslovečná určení, např. v básni M. Kundery *Kdybys tak raději mlčel*:

Mlč, mlč,
já všechno vím! . . . Ach, kdybys nemluvil,
že mne máš rád . . . Kdybys tak raději
mlčel . . .
Jak tenkrát. Na začátku. Kdyysi.²⁵

Podobnou uvolněnost syntaktické koherence zjišťujeme i u dodatečně připojených vedlejších vět, jak je tomu např. v úryvku Kainarovy básně *Český sen*:

. . .
a dá-li trochu pozor na Raka,
může si pohrát, malý,
do svítání.
Než rosa zapláče
a slípka zakdáká.²⁶

Na uvolňování syntaktické koherence působí ovšem ve značné míře veršová graficko-fonická forma. Z moderní poezie můžeme uvést četné doklady na verše tvořené jen jedním jednoslabičným slovem, ačkoli jiné verše, někdy i sousední, jsou vybudovány z několika slov o poměrně značném počtu slabik nebo dokonce z celých vět dosti bohatě členěných. V platnosti jednoho verše se objevují slova všech slovních druhů, dokonce ani spojky, ba ani předložky nejsou v platnosti verše nějakou vzácností. Že i veršová segmentace věty má vliv na uvolňování syntaktické koherence, o tom nás mimo jiné přesvědčuje recitace takových veršů samými básníky. Těmto otázkám je však věnována dosti rozsáhlá literatura,

²⁴ *Monology*, 1965, str. 18.

²⁵ Tamtéž, str. 24.

²⁶ *Český sen*, 1954, str. 7.

a proto jsem se omezil jen na několik poznámek upozorňujících na daný problém.²⁷

Na závěr bych chtěl zdůraznit ještě jednu věc: uvolňování syntaktické koherence je charakteristické také pro konverzační mluvu, zejména jsou-li jazykové projevy pronášeny s emocí.²⁸ Značná frekvence syntakticky uvolněných schémat v poezii má společný zdroj těchto odchylek od spisovného standardu: emoci při sdělování informačních hodnot.

LA COHÉRENCE SYNTACTIQUE RELÂCHÉE DANS LA POÉSIE TCHÈQUE CONTEMPORAINE

La théorie de la versification s'occupait jusqu'ici essentiellement de deux valeurs de la création poétique: de la valeur phonique des schémas de vers et de leurs concrétisations d'une part, et de la valeur sémantique des structures poétiques d'autre part. On trouve relativement peu de travaux consacrés à la syntaxe des textes poétiques et à ses relations avec les structures de vers. Dans l'article publié dans le livre *Teorie verše I* (Brno 1966), j'ai abordé le problème de l'ordre des mots dans la poésie tchèque contemporaine et j'ai constaté que la déformation de l'ordre des mots jouait un rôle presque négligeable dans l'esthétisation du texte.

Les textes poétiques, de même que les textes en prose, tendent vers une fréquence plus diminuée de condensation syntactique et d'expression explicite des relations, que les textes écrits du domaine de la communication administrative, scientifique etc. Mais, en moyenne, la fréquence des condensateurs et des moyens de liaison syntactiques apparaît dans les textes poétiques plus restreinte que dans les textes en prose. On peut considérer ce fait comme une manifestation de la tendance générale vers une cohérence relâchée. L'emploi des structures nominales, réalisées par les substantifs, représente une autre manifestation de la même tendance. Elles remplissent la fonction générale d'exprimer les aperceptions, représentations et impressions, accompagnées des émotions. La cohérence du texte poétique se relâche aussi par l'addition supplémentaire des expressions ajoutées au schéma de proposition, dont l'achèvement est signalé par la cadence terminale. Au point de vue sémantique, l'expression dans la position additive appartient à la proposition qui précède. Les schémas nominaux, de même que les schémas additifs, comprennent plusieurs types qui se distinguent par leurs structures syntactiques et par leur fonction sémantique qu'ils ont dans le texte. On les trouve assez fréquents dans la prose tchèque contemporaine, mais pour la poésie on peut constater une fréquence augmentée et une valeur expressive accentuée. La cohérence syntactique relâchée est renforcée souvent par la forme graphique (avec la correspondance phonique) du vers.

Les mêmes phénomènes syntactiques, relâchant la structure de la proposition, sont caractéristiques pour le style de conversation, avant tout pour les énoncés émotifs. Etant donné que la fréquence de moyens relâchant la cohérence syntactique augmente dans la poésie où les émotions sont bien accentuées, on peut découvrir les ressources identiques de ce phénomène.

²⁷ Viz shrnutí problémů v stati M. Červenky *O významu verše, Čs. přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii*, Praha 1963, str. 307n.

²⁸ Srov. M. Jelínek, *Postavení hovorového stylu mezi styly funkčními*, SaS 17, 1966, str. 104n.