

Úvaha o rytmu v řeči, poezii i tak vůbec

Klára Čermochová



Pod pojmem *rytmus* se dá chápat mnoho věcí. Některé představy či definice mohou být i ve vzájemném rozporu. Pokusím se ukázat, jak lze rytmus v různých kontextech chápat a že v něm nejde zdaleka jen o více či méně přesnou pravidelnost a opakování. Představím polozapomenuté, ale o to inspirativnější chápání pojmu z předplatónských časů a pokusím se přiblížit, jakou bohatost rytmů skrývá umění, jemuž se říká poezie. Abychom však mohli mluvit o básních, musíme začít jazykem, a to především jeho mluvenou podobou.

Řečový proud každého jazyka má nějaký obecný rytmický ráz, který je dán mimo jiné typem a povahou jednotek, které jsou v něm nějakým způsobem uspořádány. U jazyka, jemuž nerozumíme, vnímáme pouze jeho zvukovou stránku a její specifčnost. Zvuková povaha jazyka zůstane v hlavních rysech zachována i při změně tempa, při střídání mluvčích nebo při vyjadřování různých typů emocí, mnohdy se díky emocím nebo komunikační situaci projeví ještě nápadněji. Jazyky od sebe po zvukové stránce dokážeme rozlišit například díky typickým hláskám nebo jejich skupinám (a tím nemyslím jen české „ř“). Velkou roli v našem vnímání zvukové podoby konkrétního jazyka ovšem hraje rytmus, na jehož výstavbě se podílí povaha slabiky, přízvuky, délka samohlásek, pauzy či charakteristický intonační průběh věty.

Rytmus má v mluveném projevu vícero funkcí. Mluvčímu pomáhá s plynulostí vyjadřování a členěním sdíleného obsahu do menších celků (například kvůli nádechům), aniž by došlo k nežádoucímu přerušení toku řeči, často funguje v součinnosti s gesty. Posluchač se v rytmizovaném projevu lépe orientuje, členění mu pomáhá rekonstruovat případné chybějící části či odhadnout okamžik vhodný k přerušení. Svůj mateřský jazyk rytmizujeme obvykle podvědomě, automaticky.

Podívejme se na rytmus nejprve jako na univerzální, nadjazykový problém. Ve většině současných definic rytmu je klíčové *střídání* a *opakování* určitých jednotek v čase (případně prostoru). Jde o uspořádanou strukturu, předvídatelný sled jednotek, jehož nejjednodušší podobou je střídání dvou různých jednotek (kupříkladu slov *raz* a *dva*). Pojem rytmu nezahrnuje pouze vjemy či jednotky zvukové, ale i vizuální, hmatové a mnohé další.



V běžném životě najdeme mnoho příkladů rytmických jevů, nejrůznější rytmičtění je s našimi životy, naším tělem a naším světem neodmyslitelně spjato. Díky tomu jsme schopni bez velkých obtíží vnímat i velmi složité rytmické struktury a orientovat se v nich. Ba co více, mohou nám dokonce přinášet estetický zážitek a vzbuzovat různé emoce. Pro pochopení toho, jak funguje rytmus v poezii, však potřebujeme vztáhnout pojem rytmu k dalším klíčovým pojmům teorie verše. Prvním z nich je termín *metrum*.

RYTMUS VERSUS METRUM

Pokud se v nauce o verši objeví dichotomie rytmus/metrum, kterou s oblibou používá například česká strukturalistická tradice, odpovídá výše popsané definici rytmu jako pravidelné struktury, tvořené opakujícími se jednotkami pojem *metrum*. Jím se rozumí univerzální a obecné schéma, které lze (pokud je báseň psána vázaným veršem) ve veršovaném textu implicitně vytužit či statisticky dopočítat. Mnoho textů, psaných v různých obdobích a jazycích, může mít totožné metrické schéma.

Na samotný *rytmus* zbývá v tomto kontextu, tedy v protikladu k pojmu *metra*, úloha zcela jiná. Na rozdíl od univerzálního, pravidelného *metra* je *rytmus* individuálním rysem konkrétního veršovaného díla. Popisujeme-li *rytmus* určitého textu, metrické schéma nám k tomu sice poslouží, ale jen do té míry, abychom našli shody a odchylky, kterých se ve srovnání s ním „dopouští“ konkrétní text.

Tyto odchylky mohou být různého typu, různého stupně nápadnosti a čtenářem různě hodnocené, což podléhá z velké části i dobovým zvyklostem a módě. Je třeba je vnímat na pozadí konkrétních slov, jejich podoby, stylu a významů a ve spolupráci se smyslem celého díla, který je rytmickou stránkou vždy spoluutvářen. *Rytmus* je tak na rozdíl od *metra* neoddělitelně spjat s konkrétním významem a smyslem.

Někteří badatelé poukazují na to, že toto „individualizované“ pojetí rytmu, které je bytostně spjato se smyslem a subjektem, je obsaženo v původním významu tohoto slova, který odkazuje na plynutí, proměnlivé uspořádání, okamžitou, nezachytitelnou formu. Tomuto „předplatónskému“ chápání rytmu se věnuje a dále ho rozvíjí Henri Meschonnic, na něhož pak v německojazyčném prostředí navazuje především Hans Lösener.¹ V českém kontextu se Meschonnicovými koncepty zabýval například Tomáš Koblížek (Koblížek 2009, resp. 2010).

To, že *metrum* je oproti *rytmu* chápáno jako abstraktní a univerzální schéma, však neznamená, že by obecná metrická schémata (jako například čtyřstopý trochej, pětistopý jamb nebo hexametr obecně) byla stylově a významově neutrální. Metrická schémata totiž neexistují bez textů (pomineme-li jejich symbolická znázornění v teoretických příručkách). Povědomí o nich je vystavěno na zobecnění individuálního rytmu mnoha děl, vykazujících na rytmické rovině příbuzenské rysy. *Metrum* existuje pouze ve svých realizacích, které vytvářejí v mnoha případech kontinuální tradici. A právě tato tradice, povaha těchto textů, náměty, kultura či styl, které jsou s danými texty opakovaně spojeny, způsobuje to, že i samotná *metra* s časem „načichnou“

1 Pro podrobný přehled necht čtenář nahlédne do úvodu a první kapitoly publikace Lösener 1999.



určitými konotacemi, které pak dále vnášejí do všech dalších děl, kde jsou použity. Tyto konotace pak spolupracují s vyzněním nového díla — mohou být autorem zvýrazněny, potlačeny či využity ironicky. V českém prostředí se otázkou sémantiky metra zabývala především Květa Sgallová, jejíž texty k tématu vřele doporučuji.² Soubor realizací téhož metra, tedy soubor textů psaných například trochejským veršem, je nutně skupinou různorodou, a to už jen svým vztahem k metrické normě. Záměrně se zde vyhýbám výrazu *ideál*, který vrhá na přesné naplnění normy nezaslouženě dobré světlo, zatímco odchylnující se realizace odsouvá do stínu nedokonalosti.

Ačkoli historie české literatury zná různá období, kdy byla hodnota díla posuzována v přímé úměře k míře naplnění metrické normy, zpětný pohled nás ujistí o tom, že velká část básníků, které dnes řadíme do literárního kánonu, se rozhodně neomezovala na školsky vzorné naplnění metra. Často se naopak ukazuje, že úzkostlivě se předepsaných norem drželi průměrní a epigonští, jejichž tvůrčí síla končila u hranic technicky zvládnutého řemesla. To, že automatická aplikace řemeslné dovednosti k dobré básni často nestačí, se ukázalo už nedlouho po oficiálním zavedení sylabotónismu do české poezie — stačilo jedno, dvě desetiletí, a básníkům začaly být normy těsné, a proto se vydali hned dvěma různými směry, které tuto normu odmítly (znovuzavedením časoměry) nebo alespoň zavedly její systematické porušování (syllabizující tendence). Přehledně a stručně tyto změny norem a jejich vnímání zachytil Miroslav Červenka (2006).

Avšak opačný názor, a sice pojetí, v němž dobrý básník normy porušuje, zatímco špatný se jich drží, je stejně pochybený jako prve zmíněný extrém. Míra naplnění metrické normy v konkrétním díle nesouvisí přímo ani nepřímou úměrně s kvalitou veršovaného textu. Odchylnky od těchto norem mohou dílu na hodnotě přidat i ubrat. Ve hře je na prvním místě smysl a styl celé básně a styl autorův, důležité jsou ale také kontext a doba vzniku, stejně jako kontext a doba recepce, téma či účel textu a nakonec i individuální vkus autora a recipienta.

Přesto má smysl metrum určovat a sledovat míru a způsob naplnění metrické normy u konkrétních básní či celé autorské tvorby, skupiny nebo období. Z historického hlediska nám to umožní zachytit postupné i náhlé změny obecného stylu, postoje k pravidlům či dobového vkusu a lépe pochopit vývoj celého básnictví. Teoretikovi taková analýza pomůže lépe porozumět celkovému charakteru básně, pojmenovat a usouvztažnit některé její rysy, které řada čtenářů či posluchačů cítí pouze podvědomě. Snad nejdůležitější je nauka o metrech a o rytmu pro překladatele, případně interprety cizojazyčných veršovaných děl, neboť v každém jazyce a v každé literární tradici se používá jiný rejstřík metrických forem, a i ty sdílené mají často úplně jiný ráz a odlišné konotace. Stejně tak i míra přísnosti v naplňování metrické normy se v různých literárních tradicích liší (a s dobou mění), a to nejen v tom, jak moc se může individuální rytmus konkrétního textu odlišovat, ale i jakým způsobem se to děje (může se jednat například o počet slabik, umístění akcentu, délku slabiky atd.).

O dvojím pojetí rytmu, o metru a hodnocení odchylek od něho jsme řekli, co bylo třeba. Vraťme se tedy nyní o krok zpět a podívejme se ještě jednou a podrobněji nejprve na rytmus mluvené řeči a poté na rytmus verše.

2 Čtenáře odkazují především na kapitolu *Sémantika metra v poezii lumírovců* (s. 246–327), ale i na další vybrané texty ze souborné publikace Sgallová 2015.



RYTMUS JAZYKA

Už na začátku bylo řečeno, že každý jazyk má svůj obecný charakteristický rytmus (chápaný spíše v prvně popsaném, obecném smyslu slova, jako abstrakce prvků společných promluvám v daném jazyce a odlišných od promluv v jazycích jiných). Jazyky lze dělit podle různých kritérií, např. dle příbuznosti či na základě hlediska typologického. Podobně se ale soubor světových jazyků dá uspořádat podle jejich rytmické povahy. Rytmičké typy jazyka rozlišujeme, zjednodušeně řečeno, podle toho, které jednotky mají v mluvené řeči tendenci se rytmitizovat, tedy být nějak pravidelně uspořádány v čase. V třídění jazyků nejde ani tak o izolované kategorie, jako spíše o škálu.

Těmito jednotkami mohou být například slabiky. V jazycích tendujících k rytmitizaci slabik bývá slabika jasně rozpoznatelnou a oddělitelnou stabilní jednotkou. Posлуhač většinou dokáže slabiky v promluvě spočítat, aniž by jazyku rozuměl. Všechny slabiky v promluvě (nebereme-li v potaz rozdíly způsobené změnou tempa celé promluvy) jsou navzájem srovnatelně dlouhé a jejich kvantita ani kvalita není nijak nápadně deformována akcentem. K tomuto pólu pomyslné rytmické škály se blíží například španělština nebo francouzština. Délky jednotlivých slabik sice nemají absolutně stejnou délku, ale lidské ucho a lidský mozek je dokážou vnímat jako ekvivalentní jednotky. Takové jazyky označujeme jako *izosylabické*, s tendencí k izosylabismu či k izochronii slabik.



OBR. 1: Schéma rytmitizace u izosylabických jazyků, s navzájem ekvivalentním trváním slabik a nepravidelně rozloženými akcenty v čase

Na opačném konci škály se nacházejí jazyky se silným akcentem a poměrně flexibilní slabikou, jež je schopna se do velké míry podřídít akcentu (co do kvantity i kvality) a která není v proudu řeči vždy jasně rozpoznatelná. K takovým jazykům můžeme počítat například angličtinu nebo ruštinu. Rytmitizace promluvy v těchto jazycích probíhá o úroveň výš, a sice na rovině přízvukových taktů. Nápadným rysem takových jazyků jsou přízvučné slabiky, které jsou delší, hlasitější nebo určitým způsobem intonačně vyzdvihnuté (popř. kombinace zmíněného), a proto se objevuje tendence rytmitizovat právě je.

Znamená to, že dobře rozpoznatelné přízvučné slabiky jsou rozloženy v čase v pravidelných intervalech, aniž by tyto intervaly nějak výrazně ovlivňoval počet nepřízvučných slabik mezi těmi přízvučnými. Přízvučné slabiky tvoří jakousi kostru, do jejichž mezer se „vměstnají“ tu dvě, tu tři kratší, tu jen jedna pomaleji vyslovená nepřízvučná slabika. Nepřízvučným slabikám jejich flexibilita umožňuje právě to, aby se přizpůsobily prostoru, který na ně „zbývá“. Čím více nepřízvučnými slabikami je jeden mezipřízvukový interval zaplněn, tím kratší, rychlejší musí tyto slabiky být. Z jiného pohledu lze také říci, že mluvčí ve svém projevu vyrovnává délky přízvukových taktů. Takové jazyky se nazývají jazyky s tendencí k *izochronii* (či *izochronii taktů*).

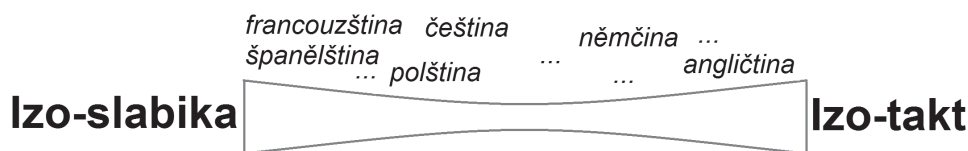


OBR. 2: Schéma rytmickeho členění řeči u jazyka s tendencí k izochronii taktů, s různě dlouhými slabikami, ale shodnými mezipřízvukovými intervaly



Nápadnost rytmického členění může být zvýšena přítomností emocí u mluvčího nebo kontextem — více vynikne charakter jazyka při veřejných, oficiálních řečnických projevech než při šepotu v soukromí. Dobrymi vzorky, na nichž můžeme rytmický spád jazyka pozorovat, jsou proto například předvolební politické projevy či televizní debaty. Mluvčí charakteristickou rytmickeho vlastního jazyka často podvědomě zvýrazňují i při hovoru s malým dítětem, aby mu pomohli si ji správně osvojit.

Existují ještě jiné, ať už dílčí či primární způsoby rytmickeho řeči, jako je například rytmické krácení ve slovenštině (zaznamenané i v psané podobě a zakotvené v pravidlech, podle nichž je nežádoucí, aby se vedle sebe ocitly dvě dlouhé slabiky: *krásna ruža x pekná ruža*). Zcela odlišné rytmické uspořádání mají například jazyky tónové, které v tomto textu opomímám, neboť je pro zkoumání českého a koneckonců ani evropského prostoru nepotřebujeme. Dříve nebo později se v tomto kontextu musí objevit klíčová otázka — kde se na uvedené škále rytmických typů nachází čeština? Odpověď je taková, že ji nenajdeme ani na jednom vyhraněném konci, ale blíže má k jazykům s ekvivalencí slabik, tedy slabičnou izochronií. Zjednodušeně tedy můžeme říci, že po rytmické stránce se projev českých mluvčích podobá spíše projevům mluvčích francouzských a španělských než anglickým či ruským. Otázkou izochronie v jazyce i poezii se ve 20. století zabývalo mnoho badatelů z různých zemí.³ Pro češtinu a český verš zůstává dodnes nejučenějším a nejpodrobnějším výkladem text Jiřího Levého (1962).



OBR. 3: Orientační škála rytmické typologizace jazyků

Po úvahách o rytmu řeči teď zbývá přesunout se k verši a podívat se na rozličné podoby a způsoby tvoření veršového rytmu, ve světle toho, co zde bylo dosud řečeno.

RYTMUS VERŠE

Nejnámějším a dnes nejběžnějším typem veršovaného textu je text poetický. Pokud však chceme mluvit o zákonitostech veršovaných textů obecně, musíme vzít v úvahu také veršované reklamy, epické veršované skladby, dětská říkadla či — dnes už téměř

³ Souhrnný přehled výzkumů k tématu izochronie a izosylabismu např. zde: Auer — Uhmman 1988.



neexistující, ale ještě před sto lety běžné — veršované drama. Hlavním společným rysem veršovaného textu zůstává specifický rytmus, případně ještě rým. Při zkoumání způsobů, jimiž může být (primárně česky psaný) veršovaný text rytmizován, se stále budeme držet především zvukové stránky.

Verš má k dispozici rytmické prvky a vlastnosti jazyka, v němž je napsán. Používá tedy stejný inventář jako běžná řeč (srov. Vinokurov 1968, zejm. s. 133), její jednotky však může přeskupovat, zvýrazňovat a rytmizovat. Na rozdíl od prózy, či lépe od běžného neuměleckého textu, ve kterém je kladen velký důraz na efektivitu sdělení, není umělecký text nucen vyjadřovat myšlenkový obsah tím nejjednodušším a nejpřímějším způsobem, ba dokonce to často ani není žádoucí. Básník však může pracovat pouze s prostředky, které má v jazyce k dispozici.

V evropských literaturách najdeme několik základních typů rytmizace básnického textu. Autoři — ať už vědomě, či podvědomě — píší v určitém, většinou pro dané období a daný jazyk typickém versifikačním systému a v jeho rámci pak volí konkrétní metra či přímo tradiční formy, které navíc pojímají individuálně, a vytváří tak neopakovatelný rytmus svého díla. Teoreticky sice nic nebrání autorům rytmizovat text nějakým neotřelým způsobem, například výskytem hlásky „ž“ po každých jednatřiceti jiných hláskách, není však pravděpodobné, že by tento způsob byl schopen vzbudit u posluchače rytmický zážitek, *rytmický impuls*. Originalita se proto většinou projevuje až na nižších rovinách, než je versifikační systém. Česká versologie tradičně rozlišuje čtyři obecné prozodické/versifikační systémy: časoměrný, sylabický, sylabotónický a tónický (podrobněji např. Hrabák 1986, resp. 1970, nebo Kolár — Plecháč — Říha 2013).⁴ S výjimkou časoměry (používané dnes prakticky jen v maďarštině) pracují všechny systémy s přízvukem a slabikou. Pro *syabický systém* je důležitý počet slabik ve verši (pro českou poezii typicky osm), po němž následuje mezislovní předěl, často zvýrazněný rýmem. *Tónický systém* (zcela odlišný od tónového!) ctí daný počet akcentů ve verši, například v každém verši čtyři nebo střídání tří a čtyř, mezi nimiž jsou navíc v mluvené formě srovnatelně dlouhé časové intervaly. Počet a umístění nepřízvučných slabik nejsou pro takové texty podstatné. Pro *syabotónické* verše, které jsou kombinací sylabického a tónického principu, je pak do jisté míry závazný jak počet slabik, tak umístění akcentu. Zcela mimo systémy stojí *volný verš*, který jednak znamená v různých obdobích a literaturách různorodé věci, jednak je definovatelný pouze negativně, jako částečná či úplná absence pravidel některého ze jmenovaných systémů (podrobně o českém volném verši Červenka 2001).

Následovat musí logická otázka — které z prozodických systémů používá a v historii používala česká literatura a proč? Důvodů, které vedou básníka k výběru určitého typu verše, je samozřejmě více, jedním z nejdůležitějších je rytmický systém použitého jazyka. Čeština, coby jazyk spíše izosylabický, má v inventáři jasně rozpo-

⁴ Ve skutečnosti bývá zmiňován ještě pátý systém, tónový. Ten je však realizovatelný pouze v tónových jazycích, jakými jsou například thajština a čínština. Pro Evropany je nejen v jejich vlastních jazycích nerealizovatelný, ale i obtížně představitelný. Jde o systém, či pravděpodobně spíše o vícero systémů s vlastními pravidly, zcela odlišnými od zákonitostí zbylých čtyř. Ve versologických tabulkách zůstává po desetiletí patrné jen ze setrvačnosti a záliby strukturalistických teoretiků v přehledné kategorizaci. Pro naše účely ho proto pomíneme.



znatelnou slabiku, nijak silný slovní přízvuk na první slabice, a navíc opozici dlouhých a krátkých slabik.

V souladu s předpokladem, že autoři volí takový verš, který nejlépe odpovídá přirozenému charakteru jejich jazyka, jsou nejstarší zaznamenané veršované texty v češtině (pomínu-li tzv. bezrozměrné verše) psány veršem sylabickým. Od humanismu se objevuje časomíra, byť ve velké míře v textech latinských. I české časoměrné texty ale v české literární historii najdeme. V době národního obrození byl poměrně autoritativně zaveden sylabotónismus, jakožto systém pro češtinu, a tudíž i národní poezii teoreticky nejvhodnější. O něco později se u některých autorů odehraje krátké znovuoživení časomíry, posilované především myšlenkou, že čeština je (na rozdíl od němčiny!) se svou kvantitou vokálů pro tento výsostný systém veršování předurčena. Časoměrné veršování ale nemělo dlouhého trvání, snad proto, že se za něj — na rozdíl od sylabotónického verše — veřejně nepostavila žádná zásadní autorita, snad i proto, že vznešený pel vybroušených antických forem nevyhovoval požadavkům rychle se rozvíjejícího moderního světa. Sylabotónický verš časoměrné pokusy bez úhony přečkal a zůstává v české tvorbě dodnes. Od konce 19. století je doprovázen různými podobami volného verše, které vázaný verš postupně takřka odsunuly z jádra poetické tvorby a ponechaly mu spíše doménu poezie pro děti či účelových veršů (blahopřání, reklamy atd.).

Jak je vidět, povaha jazyka není zdaleka jediným kritériem pro volbu versifikačního systému. Svou roli hraje i žánr, literární tradice či vliv literatur okolních či obdivovaných — českou časomíru např. inspirovala antika, český sylabotónismus čerpal ze staršího vzoru literatury německé. Na rovině prozodických systémů se však individuální volba neprojevuje zdaleka tolik jako dále ve výběru konkrétního metra (trochej, daktyl, ...), rozměru (čtyřstopý, pětistopý, ...) či formy (např. sonet). Daný prozodický systém většinou vládne tvorbě naprosté většiny autorů celého období a jeho změny mohou být sice iniciovány jedním autorem nebo skupinou autorů, jejich dosah však bývá plošný (v opačném případě se změna nadlouho neujme ani u svých iniciátorů). Posлуhač/čtenář potřebuje čas, a nezdíka i teoretickou podporu pro to, aby si na daný systém zvykl a naučil se ho vnímat a rozpoznávat.

Přesto, že individuální experimenty podnikané už na rovině versifikačního systému nejsou příliš běžné, v následující části právě o jednom takovém pokusu bude řeč. Půjde o ukázkou individuálního hledání ideálního básnického tvaru pro konkrétní dílo, jehož výsledkem je „nový, volný verš“, použitý Otakarem Theerem v dramatu *Faëthón*.

OTAKAR THEER A FAËTHÓN

Otakar Theer byl básník, který roku 1900 oslavil dvacáté narozeniny. V té době doznívají v českém umění symbolismus a dekadence a teprve několik let se v české literatuře objevuje i volný verš. Otakar Theer má za sebou první literární pokusy, sleduje francouzskou literaturu, je posedlý formou a rytmem a pro každé své dílo se snaží najít ideální tvar. Později se o něm říkalo, že nebyl ani tak talentovaný jako spíše ambiciózní. Antonín Píša o něm mluvil jako o *géniovi vůle* (srov. Píša 1928).

Na začátku první světové války se Theer rozhodl napsat drama odpovídající duchu doby — hrdinské, tragické, velkolepé, určené navíc Národnímu divadlu. I tentokrát si dal velkou práci, aby zamýšlenému dílu vytvořil tvar na míru. Vzhledem k tomu,



že se chystal použít zcela nový typ verše, bylo drama nejlepší formou pro jeho představení, jelikož mohl protagonisty naučit recitaci svých veršů tak, jak si ji sám představoval. Kdyby totiž text vyšel pouze knižně, málokterý čtenář by nezvyklý rytmus uspokojivě rozklíčoval.

Námětem antické tragédie, kterou se Theer rozhodl zpracovat, je osud Faëthonta, boha slunce a pozemské matky, jemuž je upřen božský původ. Aby smyl hanu ze svého jména, přemlouvá — a nakonec i přemluví — Faëthón otce, aby mu na jeden den půjčil svůj sluneční vůz s koňmi. Kočírování se mu však vymkne z rukou a celý příběh končí tragicky. Už na rovině námětu jsou zřejmé základní myšlenky, které musely ve válečné době silně rezonovat — strach, síla jedince, vzpoura proti řádu, patos, děsivá velkolepost, tragický osud...

Způsoby, kterými lze přenést tyto emoce a tuto atmosféru na diváka, jsou různé. Mnozí autoři by se snad nad veršovou formou tolik nezamýšleli a nechali by vyjádření velkoleposti a patosu na přednesu herců, případně na atmosféře Národního divadla, umocněné patřičnými kulisami. Takové případy známe, nejen z divadla, ale i z recitací básní, a zdaleka ne vždy jde o případy šťastné. Patos, dodaný dílu zvenčí, pouze skrze imitaci žádaných emocí, se může snadno proměnit v nevěrohodnou sladkobolnou či hysterickou masku. Theer tento požadavek řešil zcela jinak — již na rovině formy samotného textu. Byl si dobře vědom toho, že *forma* není jen „roucho, do něhož se obsah zabalí“, ale integrální součást díla (srov. Sgallová 2015, s. 120).

Antické prostředí, s nímž je spjat námět hry, je co do formy spojeno s časomírou. Tu Theer použít nechtěl, výsledná podoba však měla budit podobně vznešený dojem. Aby podpořil hlavní rozpor, který příběh skýtá — konflikt jedince a řádu, musel najít verš, který bude mít jasná pravidla a pevnou metrickou organizaci, ale zároveň nesmí být jednotvárný. Na druhou stranu potřeboval prostředky, umožňující formu prolomit, aktualizovat, vzepřít se jí, ale zase nezabřednout do bez tvarého chaosu. Z těchto důvodů se rozhodl, jak sám píše v zachovaných dopisech, pro *volný verš*. V té době byl volný verš ještě čerstvou novinkou. Poprvé za několik set let (mimo veršů časoměrných, majících ovšem místo počítání slabik jiný, také velmi pevný systém) došlo v českém verši ve větší míře k uvolnění slabičného rozsahu. Volný verš ovšem nebyl žádný jednotný systém, o systému jako takovém v tomto případě vlastně vůbec mluvit nemůžeme. Francouzský, anglický či německý volný verš měly svá pravidla a svou tradici. Theer ovšem stál o to, aby jeho verš, který sám považoval za zcela originální záležitost, diváci pochopili a aby jeho pravidla, která si přesně definoval, byla srozumitelná. Vznikající formu popisoval přátelům v dopisech, text pro herce opatřil značkami a návodem, jak mají recitovat, svůj verš teoreticky popsal v *Almanachu na rok 1914*, a dokonce ještě den před premiérou *Faëthonta* vyšel v *Národní politice* jeho článek, popisující, jak je toto drama formálně vystavěno.

Theerem popsaná pravidla (platící ovšem pro repliky jednotlivých postav v různé míře) o daném počtu přízvuků ve verši a při recitaci pokud možno identických intervalech mezi nimi, vyplněných 1–2 nepřízvučnými slabikami, jsou shodná s pravidly prozodického systému, který dnes nazýváme *tónický*.⁵ *Faëthón* byl v Národním divadle skutečně nastudován a v roce 1917 uveden. Dočkal se pravděpodobně tří repríz a z dobových ohlasů a kritik (mezi jejichž autory nechyběli významní kritici té doby) můžeme

5 Patrně první, kdo jeho verš takto označil, byl Antonín Piša (1928, s. 97).



soudit, že šlo skutečně o velkolepý zážitek.⁶ Theer totiž zjevně dokázal onu kýženou vznešenost, vzepětí vůle a tragiku dostat do celého dramatu „zevnitř“ — technicky, pomocí zvukové rytmické výstavby. Toto vše bylo latentně přítomno už v samotném textu a jeho promyšlené veršové formě. Tím se vyhnul jalovému, falešnému předstírání velkých emocí hereckým přednesem, které by nebylo zdaleka tak účinné a věrohodné.

Zdálo by se, že Theerovu novému verši nic nestojí v cestě za úspěchem a rozvojem. Realita však byla bohužel zcela opačná. Otakar Theer krátce po premiéře zemřel, inscenace se dalších opakování nedočkala a originální verš se z povědomí národa vytratil. Proč tomu tak bylo?

Problematickostí tónického verše tkví v tom, že ho nelze dobře rozpoznat v psaném textu, resp. můžeme konstatovat maximálně shodný počet slovních přízvuků ve verši, nicméně ani v jejich chápání bychom se dnes s Theerem zcela neshodli. Po autorově smrti proto nebyl nikdo, kdo by adekvátní recitaci theerovského verše pěstoval, a nenašel se ani žádný spisovatel, který by pokračoval přímo v jeho šlépějích. Světová válka navíc brzy skončila a ovzduší samostatného Československa a jeho čerstvé demokracie bylo najednou na hony vzdálené patetické antické velkoleposti. Smrt, tragika a strnulá vznešenost z umění načas zmizely a nahradila je hravost poetismu či myšlenky raného komunismu.

Malá poznámka na závěr: V sousední polské literatuře, která má z jazykového hlediska předpoklady pro tónický verš velmi podobné, byl shodou okolností zaveden na začátku 20. století tónismus také. Ve stejném roce jako *Faëthón* vyšla *Księga ubogich* Jana Kasprowicze, která byla vnímána jako jakýsi manifest tónismu. Stačilo několik děl, kromě Kasprowiczovy další sbírky *Mój Świat* (1925) např. práce Kazimierzy Iłhakowiczówny, a tónický verš se stal pevnou součástí polských metrických forem (srov. *Versyfikacja polska 1... 2007*, s. 91, Dobrzyńska — Kopczyńska 1979, s. 8). Velkou výhodou polského tónismu bylo, že byl od začátku označován tímto názvem. Naproti tomu Theerův verš díky označení *volný verš* splýnul se všemi dřívějšími i pozdějšími pojetími volného verše, tedy většinou verše bez pevné metrické struktury — možná i proto se v české literatuře nerozšířil. Lze to chápat jako doklad toho, že rytmická povaha jazyka je jen jedním z mnoha faktorů, jež rozhodují o tom, který typ verše se v dané literatuře ujme a který nikoli.

PRAMENY

Theer, Otakar: *Faëthón: tragoedie o dvou dějstvích a dohře*. Fr. Borový, Praha 1916.

LITERATURA

Auer, Peter — Uhmann, Susanne: Silben- und akzentzählende Sprachen: Literaturüberblick und Diskussion. *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 7, 1988, č. 2, s. 214–259.

Červenka, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno 2001.

Červenka, Miroslav: Šestero revolucí ve vývoji novočeského verše. In: Stanislava

6 Tamtéž, na různých místech.



Fedrová (ed.): *Otázky českého kánonu*. ÚČL AV ČR, Praha 2006, s. 283–298 (též <www.ucl.cas.cz/edicee/index.php?expand=/sborniky/kongres/tretiI> [16. 9. 2016]).

Dobrzyńska, Teresa — Kopczyńska,

Zdzisława: *Tonizm*. T. V. PAN IBL, Wrocław 1979.

Hrabák, Josef: *Úvod do teorie verše* [1956]. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1986.

Hrabák, Josef: *O charakter českého verše*. Svoboda, Praha 1970.

Ibrahim, Robert — Plecháč, Petr — Říha,

Jakub: *Úvod do teorie verše*. Akropolis, Praha 2013.

Koblížek, Tomáš: Meschonnic Henri.

iLiteratura, 2009, 9. 11 <www.iliteratura.cz/Clanek/25101/meschonnic-henri> [28. 10. 2016].

Koblížek, Tomáš: The Theory of Fictional Worlds from the Perspective of Structural Analysis. In: Petr Kofátko — Martin Pokorný — Marcelo Sabatés (eds.): *Fictionality — Possibility — Reality*. Aleph, Bratislava 2010, s. 213–226.

Levý, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost* 23, 1962, č. 1, s. 1–8, č. 2, s. 83–92.

Lösener, Hans: *Der Rhythmus in der Rede: linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus*. Niemeyer, Tübingen 1999 (též <site.ebrary.com/lib/cuni/Doc?id=10772753> [16. 9. 2016]).

Píša, Antonín Matěj: *Otakar Theer I*. Čin, Praha 1928.

Sgallová, Květa: *O českém verši*. Univerzita Karlova v Praze. Karolinum, Praha 2015.

Vinokurov, Gregor: Poetika, lingvistika, sociologie. In: Jurij Michajlovič Lotman (ed.): *Poetika, rytmus, verš*. Svět sovětů, Praha 1968, s. 132–144.

Woźniakiewicz-Dziodos, Maria — Ryszkiewicz, Mirosław — Chomiuk, Aleksandra — et al.: *Wersyfikacja polska 1. Teksty teoretyczne i słowniczek pojęć*. Wydaw. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007.

RÉSUMÉ

A Reflection on Rhythm in Speech, Poetry and so forth

Rhythm is a concept, which is possible to employ in various contexts. This article imagines the normal understanding of rhythm as true structures and against which stand the understanding of the opposition of meter versus rhythm in the Czech versological tradition or the French ‘neoplatonic’ approach to rhythm with an emphasis on meaning and subject. This article is devoted as well to the rhythm of the spoken output of various languages and reminds on the division of languages by isochrony and isosyllabism. It will further examine the role of rhythmic language types in a selection of versifying systems and other circumstances, which influence these choices. The final part of the article will concern the rhythmical experiments of Otakar Theer and his drama *Faëthón*, perhaps one of the most expansive Czech texts written in accentual verse.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Metrum, rytmus; tónismus; Otakar Theer; verš / meter; rhythm; accentual verse; Otakar Theer; verse.

Klára Čermochová | Ústav české literatury a komparistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy
klara.cermochova@seznam.cz