

AKADEMIE MÚZICKÝCH V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Autorské herectví a teorie autorské tvorby a pedagogiky

DISERTAČNÍ PRÁCE

PSÁNO ÚSTY, ČTENO UŠIMA

(pokus o využití francouzské zkušenosti pro český přednes a jeho pedagogiku)

Mgr. Markéta Potužáková

Vedoucí práce: Mgr. et MgA. Michal Čunderle, Ph.D.

Oponenti práce: doc. PhDr. Jiří Josek
PhDr. Ondřej Hausenblas (PeF UK)

Datum obhajoby: 24. 9. 2012

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2012

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Authorial Acting and Theory of Authorial Creativity and Pedagogy

DISSERTATION

WRITTEN BY MOUTH, READ BY EARS

(attempt of the French experience utilisation for Czech recitation and pedagogy)

Mgr. Markéta Potužáková

Thesis advisor: Mgr. et MgA. Michal Čunderle, Ph.D.

Examiners: doc. PhDr. Jiří Josek
PhDr. Ondřej Hausenblas (PeF UK)

Date of thesis defense: 24. 9. 2012

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Psáno ústy, čteno ušima

(pokus o využití francouzské zkušenosti pro český přednes a jeho pedagogiku)

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce
a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne 14. 8. 2012

.....
podpis doktoranda

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce,
nebo jakékoli nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy,
tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Práce je uvedena mottem Paula Valéryho: „Mluvit, to znamená slyšet.“ Hlavním tématem je tedy mluvené slovo, ne však vyprávěné, ale přednášené: interpretace literárního, zejména básnického textu, chápaná jako sestup k jeho „předliterárním“ zdrojům. Markéta Potužáková vychází z pojetí francouzského pedagoga přednesu prof. Michela Bernardyho, podle něhož je literární text „mostem“, tedy doslova „přechodným“ stadiem mezi prvotní řečí díla (jak se „ozvala“ v autorovi, jak si ji „předříkával“ či „diktoval do pera“) a gestickou řečí, jakou slyšíme z úst interpreta. Při studiu textu a v pedagogice přednesu jde tedy o návrat k původnímu autorskému gestu, jak je uchováno ve struktuře básně. Toto pojetí doktorandku zaujalo, když jako absolventka divadelní fakulty AMU v Praze pokračovala ve studiu v Paříži. Disertace konfrontuje zmíněný „francouzský způsob“ se „způsobem českým“, který se snaží interpretovat především „myšlenku“ díla a mnohem menší pozornost věnuje jeho struktuře. Nejen dvojí studia, ale i praktická divadelní zkušenost z Čech i z Francie, tedy mj. zážitek rozdílu mezi orálním gestem češtiny a francouzštiny, vedly k pokusu o srovnání obou tradičních přístupů.

Kapitoly I, III a V kladou vedle sebe vždy dvě tematicky příbuzné knihy českého a francouzského autora – dvě antologie poezie (Justl, Bianu), dvě práce teoretické (Bremond, Mukařovský) a dvě učebnice mluveného projevu (Bernardy, Lukavský). Kapitoly II a IV se snaží dostat co nejbliž k pramenům básnickova a interpretova slovního výrazu. Kapitola VI srovnává povahy, přednosti a úskalí češtiny a francouzštiny, kapitola VII ukazuje – hlavně na příkladu francouzského alexandrínu - , význam metra, rytmu a verše pro básnickou řeč, tedy i pro interpretaci.

Nejrozsáhlejší je kapitola VIII, v níž doktorandka charakterizuje „osobní dikci“ a „veršovou techniku“ deseti básníků, kteří se různými způsoby dovolávají ústní tradice. Kapitola IX stručně připomíná význam hlasu pro lidskou individualitu, kapitola X pátrá po tom, jak se „motorické dění“ básně (textu) prozrazuje v autorském přednesu a čím to může být užitečné pro interpreta. Kapitola XI se zamýšlí nad radou, kterou často slýchají interpreti při práci na textu: „Musíte si to představit.“ A kapitola XII se ohlíží za třemi semestry společného hledání pedagoga a studentů katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU.

ABSTRACT

The text is introduced by Paul Valéry's motto: "To speak is to hear". Spoken word is the principal theme, not narrated but recited: interpretation of literary text, especially poetry conceived as a descent to its "preliterary" roots. The author Markéta Potužáková extends the work of Prof. Michael Bernardy who sees a literary text as a „bridge“, as a temporary stage between the primordial speech of the work (as it spoke to the author, as he read it in his mind) and the speech as it is rendered by performing artist. This approach to the text and pedagogy of recitation represents a return to the original author gesture as it is embodied in the structure of the poem. The author became intrigued by this approach during her studies in Paris and this thesis confronts the abovementioned French approach with a Czech approach which accentuates to present the „idea“ of the work over its structure. This dual (Czech and French) theoretical and practical theatre experience, inspired by the different oral gestures of the Czech and French languages, lead the author to her attempt at comparing both traditional approaches.

Chapters I, III, V compare two thematically similar books of Czech and French authors - two poetry anthologies (Justl, Bianu), two theoretical works (Bremond, Mukařovský) and two textbooks of oral communication (Bernardy, Lukavský). Chapters II and IV seek to find the origins of the poet's and performer's lingual expression. Chapter VI considers various facets and aspects of Czech and French languages, chapter VII uses French alexandrine to show the importance of meter, rhythm and verse for both the poem itself and its rendition as well. Most space is devoted to chapter VIII which characterises "personal diction" and "verse technique" of ten poets who in their own ways extend the oral tradition. Chapter IX briefly points out the importance of voice for a human individual. Chapter X seeks to discover the manifestations and utility of the "motoric expression" of the poem (text) in its live rendition. Chapter XI ponders the often heard guidance for artists: "You must imagine it". And chapter XII looks back on 3 semesters of collective exploration and search by the teacher and her students at the Department of Authorial Creativity and Pedagogy of the Academy of Performing Arts.

Mluvit, to znamená slyšet. Paul Valéry

Práce by nevznikla bez inspirativních setkání s lidmi, kteří můj zájem o mluvené slovo probudili a živili svým vlastním dílem a také připomínkami a důvěrou k mým pokusům. Zejména děkuji režisérce Heleně Glancové za pomocnou ruku při mých prvních krocích před přijetím na DAMU i během studia, herci a řediteli Nielsu Arestrupovi za možnost pokračovat ve studiu na Théâtre École du Passage v Paříži, herci Françoisi Clavierovi za trpělivost a důslednost při zkoušení francouzského alexandrínu, režisérovi Eugènu Greenovi za pootevření dveří k deklamačnímu stylu francouzského baroka, kolegovi Michalovi Čunderle za mnohé konzultace a přátelskou podporu nejen při psaní této práce, ale i při společných hodinách řečového jednání na katedře autorské tvorby a pedagogiky, a Přemyslu Rutovi za doporučenou literaturu, kritické přečtení textu a cenné připomínky.

Markéta Potužáková, 14. srpna 2012

OBSAH

ÚVOD.....	9
I: DVĚ KNIHY (Bianu, Justl).....	11
II: PRVNÍ POHYBY BÁSNĚ.....	17
III: DALŠÍ DVĚ KNIHY (Bremond, Mukařovský).....	24
IV: POHYBY OPILÉHO JAZYKA.....	32
V: JEŠTĚ DVĚ KNIHY (Lukavský, Bernardy).....	40
VI: DVA JAZYKY.....	50
VII: JAZYK, METRUM, RYTMUS, VERŠ.....	59
VIII: VERŠ A JEHO BÁSNÍK.....	68
IX: LIDSKÝ HLAS	110
X: AUTOR JAKO/A INTERPRET	113
XI: MUSÍTE SI TO PŘEDSTAVIT.....	123
XII: TROCHU PEDAGOGIKY	131
BIBLIOGRAFIE.....	141
PŘÍLOHA 1-4.....	151

ÚVOD

Když jsem v roce 2007 předkládala námět následující práce jako projekt k doktorskému studiu, jedním z argumentů pro užitečnost takto pojaté disertace byl nedostatek české literatury k tématu. Je pravda, že literaturu, která se u nás přednesu věnuje, lze téměř beze zbytku rozdělit na texty metodické (učebnice obsahující kromě pravidel „správné mluvy“ i návody a cvičení, jak tuto dovednost získat) a texty memoárové (vzpomínky herců a recitátorů na vlastní praxi, vyznání lásky k oblíbeným básníkům, případně k rodné řeči). Je také pravda, že tato zpola normativní a zpola sentimentální literatura je na jedné straně zaměřena k mluvenému slovu „vůbec“ (nejčastěji tedy k ortoepii), na druhé k individuálním kreacím jednotlivých umělců, a kdo hledá klíč k samotným textům, k jejich přesvědčivé, hlouběji zakotvené interpretaci, nemá se v takové literatuře čeho chytit.

A protože mě herecké studium zavedlo do Francie, zvykla jsem si hledat „literaturu k přednesu“ tam. Francouzské divadlo bylo a dodnes je převážně divadlem slova, jak ve vlastním dramatu, tak i v menších formách literárních a vypravěčských pořadů, café-concertů, autorských čtení atd., které nemají jen propagační nebo jinak příležitostný účel; jsou to plnohodnotné, pečlivě pěstované a teoreticky tříbené žánry, v nichž se autor a jeho interpret (často v jedné osobě) setkává s obecnstvem. Vím, že tento stav vyplynul z odlišné národní tradice a také z jiných politických dějin a že není možné ani žádoucí jej prostě přenést k nám. Můžeme se však, zdálo se mi, vystavit inspirativnímu srovnání, přeložit významnější texty a – právě vzhledem k tomu, že každé pojetí přednesu je neoddělitelně spjato s jazykem a kulturou své země – vyzkoušet, zda a v čem nám jejich myšlenkové a pracovní postupy mohou být užitečné.

S tímto úmyslem jsem se tedy začala před pěti lety znovu rozhlížet po francouzské literatuře věnované přednesu, deklamaci, recitaci či dikci (slovní projev na francouzských scénách a pódiiích je tak diferencovaný, že se nikdo nepokouší jej shrnout pod jeden zastřešující termín),

překládat a parafrázovat, co mi připadalo aspoň trochu přenosné do našich podmínek, a hledat, kde se dá navázat spojení. Prozatímním shrnutím mých pokusů je tato práce. Hned v předmluvě však musím opravit jeden ze svých původních předpokladů, totiž – jak dnes vím – předsudků.

Literatura, kterou jsem v „čítankách“, „sbornících“ a „metodických materiálech“ na téma „umělecký přednes“ postrádala, tedy literatura, která chápe přednes jako rozměr textu, třeba i nerealizovaný, jako propůjčení hlasu a těla nejenom tomu, „co chtěl básník říci“, ale i tomu, jak to říká a co mluví „skrze něho“ – taková literatura i v češtině dostupná je. Je jí dokonce mnohem víc, než jsem zpočátku tušila, a velmi dobře se doplňuje s tou, která mě zaujala ve francouzštině. Často (ne vždy) jsou to sice texty přeložené, mnohé z nich však v české kultuře zdomácněly natolik, že jsou znovu a znovu vydávány, čteny a citovány. Jenže ne při studiu „mluveného slova“ a vůbec už ne ve spěchu školního provozu. Nebývají to totiž texty „o přednesu“, ale spíš o vzniku a vnitřním řádu básně, o vztazích jazyka, metra a rytmu, o tom, jak z rýmu vyrůstá metafora, o významu tzv. formy pro tzv. obsah atd. O umění přednesu se ty texty nezmiňují buď vůbec, nebo jen mimochodem. Ale tím, že uvažují spíš o těle než o ideji básně, k přednesu provokují: nutí čtenáře, aby se tomu objevenému rytmu sám poddal, aby se o ty popisované zvukové efekty sám pokusil, aby se dal oživujícímu zaříkávadlu básně k dispozici a všiml si, co to s ním udělá.

I takových textů, postřehů a podnětů se tedy budu na následujících stránkách dovolávat.

Mimo jiné na důkaz toho, že „francouzské pojetí“ přednesu má u nás s čím vést dialog.

DVĚ KNIHY (Bianu, Justl)

V roce 2002 vydalo francouzské nakladatelství Gallimard nenápadnou antologii **Poèmes à dire** - Básně k říkání. Její editor, básník Zeno Bianu do ní shromáždil verše 88 frankofonních autorů od Paula Claudela (nar. 1868) po Valerii Rouzeau (nar. 1967). V předmluvě vysvětluje, podle jakých kritérií je vybíral a jaká interpretace je pro ně přiměřená.

Najdeme tu /.../ básně, které říkají všemnu svoji hudbu nahlas, jedním i mnoha hlasy; básně vázané na dech, dýchání, na své kadence a rytmy; básně, které svou zvukovost nevězní v sobě, jejichž slova jsou ohniska energie znějící v tělech a v prostoru; básně, které zpívají a očarovávají i ve světě kouzel zbaveném.

Slyšte je! Naslouchejte pozorně jejich řeči-zpěvu, kde barva hlasu splývá s hlasem srdce – poezii, která rozeznává „tělo od hlavy až k patám“. Naslouchejte a dáte za pravdu Leopardimu, který pokládá poezii za „vrchol lidského vyjadřování“. Naslouchejte básním psaným ušima, básním, v nichž hrají všechny odstíny živého slova.

Čtěte ušima, dívejte se ušima.

Čtete-li tyto texty očima, cítíte, že byly psány hlasem a jako by se hlasu znovu dožadovaly. /.../ Neboť báseň je vždy energie hlasu – zpěv a moc; moc zařikávání, magická schopnost Orfeova slova, z níž podle Platóna pramení veškerá poezie.

Dech, rytmus, tanec hlásek – tím vším píše tělo. Od Péguyho jazyka-modlitby k Lucovu jazyku-transu, od křečovitě výslovnosti Artaudovy k zařikáváním, manifestům a oratoriím, k jakým se tak rádi vracejí dnešní obnovitelé slovesnosti (když se prostřednictvím veřejných čtení, představení a nahrávek snaží, aby každý prostor zněl poezií) – to vše je vždy znovu nesené dechem. /.../

Naslouchejte smyslným tvarům slov – jejich milostnému kolotání, tak odpoutanému od plochosti konvenčního významu. Propůjčit hlas, ozvučit jazyk, vyloudit z písma zpěv (z napsané slabiky znějící tón) je štěstí. /.../

*Číst znamená říkat – a říkat znamená říkat si („Zpívat je být“, píše docela jednoduše Marina Cvetajevová). Poslouchejte, jak se **celé** tělo stává hlasem. A při řeči vyslovujte **všechny** barvy jazyka.¹*

Když jsem hledala podobnou antologii u nás, dostala se mi do rukou kniha **Ladění slov**, která roku 1966 vyšla ve Státním hudebním vydavatelství. Její editor Vladimír Justl vybral pro ni básně 73 českých autorů (mnozí jsou zastoupeni několika texty) od Karla Hynka Máchy (1810) po Ivana Wernische (1942). Společné téma: poezie a hudba.

Ty dvě knihy vznikly nezávisle na sobě, příbuznost jejich dramaturgie je „čistě náhodná“, a zároveň „přirozeně zákonitá“: o prvotní jednotě (básnického) slova a (zpívajícího) hlasu není pochyb a není ani divu, že se po ní básníkům, pěvcům i zpěvákům, ale též posluchačům a čtenářům občas zasteskne. Zajímavější mi připadá, čím se obě knihy, totiž jejich koncepce, liší: český editor vybral básně **o** hudbě (zpěvu), tedy básně, jimž hudba (zpěv) jsou **námětem**; francouzský editor vybírá básně o čemkoli, za předpokladu, že se, jak říká, dožadují hlasu, že mají nějaký **hudební (zvukový) rozměr**. Justlovým hlavním kritériem je **téma** textů, Bianu hledá, jak by mohly **znít**.

Co každý z těchto dvou přístupů znamená pro interpretaci?

Recitace básní „o“ hudbě se spíše než hlasu dožaduje hudebního doprovodu, kterým by se námět veršů názorně předvedl. Tak se to přece v televizi a v divadlech poezie dělává. A když přednášející nebo režisér tomuto svodu odolá, báseň stejně nepřestane k hudebnímu doprovodu odkazovat, čímž se přednes stává jakýmsi – citově zaujatým – komentářem k hudbě znějící „jinde“, „kdysi“. V ideálním případě by posluchač měl „mezi řádky“ slyšet i hudbu, o které je řeč.

¹ Poèmes à dire, str. 7-9; překlad Markéta Potužáková

Naproti tomu prezentace „řeči-zpěvu“ vyžaduje, abychom se zaměřili na muzické kvality v textu samotném: abychom pracovali s rytmem, melodií, barvou hlasu, gestem, abychom (jak doporučuje Bianu) „ozvučovali jazyk“. Hudba se pak neozývá z reproduktoru ani z toho rohu, kde stojí klavír, ba ani z ticha mezi řádky, ale přímo z úst přednášejícího. Není jedním z mnoha námětů, o nichž báseň může pojednávat. Je kompozičním principem, který drží báseň pohromadě; který ji dělá básní.

Samozřejmě že takové přísné rozdělení je zjednodušené: téma a zvuk básně úplně oddělit nelze. Kromě toho Vladimír Justl v doslovu editora výslovně připomíná, že finále jeho antologie tvoří texty *básnických hymníků, u nichž muzický princip proniká silně do struktury verše, ať rétorického, litanického či výrazně zvukomalebného*. Přesto je z koncepčních rozdílů těch dvou knih patrný dvojitý přístup ke znějícímu textu: pro český je tradičně podstatnější tzv. obsah (námět), pro francouzský tzv. forma (struktura).

Tomu odpovídá i dvojitý typ otázek, které si nad texty kladou interpreti. Český interpret se ptá, **co** tím chtěl básník říci, francouzský, z čeho a **jak** to básník udělal. *Jestliže někoho znepokojuje /.../, říká Paul Valéry v přednášce o svém nejproslulejším díle², co jsem v té nebo oné básni „chtěl říci“, a ptá se mě na to, pak odpovídám, že jsem nechtěl říci nic, že jsem chtěl něco udělat, a že právě záměr něco udělat si vyžádal to, co jsem řekl... Pokud jde o Hřbitov u moře, tímto záměrem byla zpočátku jen prázdná rytmická figura nebo figura naplněná slabikami bez smyslu, a tou jsem byl po nějaký čas posedlý. Zjistil jsem, že je to figura desítislabičná, a to mě přivedlo k jistým úvahám o tomto typu, kterého se v moderní poezii velmi málo používá. /.../ Nabídl mi sloku o šesti verších a myšlenku kompozice založené na počtu těchto slok a fixování rozmanitých tónů nebo funkcí, které jim budou stanoveny. Sloky se měly spojovat na základě protikladu nebo souvislosti. Tato poslední okolnost si záhy vynutila, aby báseň ve stavu zrodu byla monologem „já“, v němž budou obsažena, propletena i postavena proti sobě nejprostší a nejtrvalejší témata mého citového a intelektuálního života,*

² Na okraj Hřbitova u moře (in: Literární rozmanitosti. Překlad Jaroslav Fryčer; Odeon, Praha 1990, str. 236-7)

jak se zrodila již v době dospívání a byla spojena s mořem a osvětlením určitého místa na březích Středozemního moře.

To vše mě přivedlo k myšlence smrti a čisté poezie. (Zvolený desítislabičný verš souvisí jistým způsobem s veršem dantovským.)

/.../ Typ zvoleného verše a formy mi poskytly podmínky, které přály určitému tempu, umožnily jisté změny tónu, vyžadovaly jistý styl... Představa Hřbitova u moře byla na světě.

Následovala dosti dlouhá práce.

Čtenář poezie si nad tímto vyprávěním vzpomene na *Filosofii básnické skladby*, esej, v němž Edgar Allan Poe popisuje, nebo se nám snaží namluvit (je jen na nás, co mu chceme věřit), jak „prozaicky“ skládal svého *Havrana*. A Valéry se k Poeovu vlivu zná, je po Baudelairovi a Mallarméovi poslední z Poeova „rodu“. Nejde tu však o hloubku vlivu ani o tajemné zákruty inspirace: jde o zvláštní pozornost, která je tu věnována „tělu básně“, tomu, co je z poezie vidět, slyšet, nač si lze téměř sáhnout, co můžeme vlastním tělem vnímat: počtu slabik ve verši, hláskové skladbě slov, délce sloky, rytmu, melodii, modulaci. Jistěže Valéryho *Hřbitovem u moře* vane i „duch“. Toto „vanutí“ má však jiný směr, jinou sílu a teplotu, čteme-li báseň ve francouzštině, než když ji čteme česky. Liší se dokonce, čteme-li báseň v překladu Bohuslava Reynka³, nebo Josefa Palivce⁴.

Ověřit si to lze snadno, obtížnější je to vysvětlit. Valéry pro to má velmi názorný příklad:

Představte si kyvadlo, které se pohybuje mezi dvěma symetricky umístěnými body.

Předpokládejme, že jeden z těchto krajních bodů představuje formu, vnímatelné rysy jazyka, zvuk, rytmus, přízvuky, ténbr, kadenci – slovem hlas v akci. A odpovídajícímu bodu na druhé straně dejte všechny významové vlastnosti, obrazy, ideje, podněty pro city, paměť a proces poznání – slovem vše, co tvoří obsah, význam promluvy. A teď pozorujte, jak na vás působí poezie. Zjistíte, že význam, který ve vaší mysli vzniká, vůbec neničí hudební podobu verše a naopak vyvolává potřebu znovu se vracet k původní formě. Kyvadlo, které se od zvuku dostalo

³ Vlastimil Vokolek, Pardubice 1927, 18 str.

⁴ In: Paul Valéry: *Básně*. Mladá fronta, Praha 1966, str. 141-7

k významu, se snaží vrátit do původního bodu, jako by smysl, který proniká do vašeho ucha, nemohl najít jiné východisko, jiný výraz nebo odpověď než právě hudbu, která ho zrodila. /.../ Básnické kyvadlo se pohybuje mezi hlasem a myšlenkou, mezi myšlenkou a hlasem /.../; hodnota básně spočívá v nerozlučitelnosti zvuku a významu. To je ovšem podmínka, kterou je zdánlivě nemožné splnit. Není žádný vztah mezi zvukem a významem slova. Týž objekt se v angličtině nazývá HORSE, v řečtině IPPOS, v latině EQUUS a ve francouzštině CHEVAL; avšak žádná operace s těmito slovy ve mně nevyvolá ideu příslušného živočicha, žádnou operaci s touto ideou nevznikne žádné z těchto slov – jinak bychom se snadno naučili všem jazykům, a především svému vlastnímu.

A přece právě to je úkol básníkův, totiž dát nám pocit důvěrného spojení mezi slovem a duchem.

Je třeba se na to dívat jako na výsledek v pravém slova smyslu zázračný. /.../ Nezapomínejme, že básnické formě bylo po staletí určeno sloužit kouzlu. Ti, kdo se věnovali této podivuhodné činnosti, museli nutně věřit v sílu slova, a to mnohem více v účinek zvuku slova než v jeho význam. Magické formulky často nemají žádný význam; ovšem lidé si nemysleli, že by jejich moc závisela na jejich myšlenkovém obsahu.⁵

Pohybuje-li se „básnické kyvadlo“ „mezi hlasem a myšlenkou“, měl by se po této dráze pohybovat i přednášející, pokud se nemá s básníkem minout. A opravdu je tomu tak; jenomže není snadné obsáhnout tu dráhu v celém jejím rozpětí. Jako by na ní bylo mnoho překážek, z nichž některé klade do cesty sám jazyk, jiné tradice a škola, další pak sklony a meze interpretova talentu.

Tak český interpret hledá v textu spíše poselství, snaží se ho najít v básnických obrazech a ozdobách a trochu nezávisle na formě předat ve srozumitelné podobě posluchači nebo divákovi. Francouzský interpret se snaží vysvobodit pohyby a zvuky, které básník do textu

⁵ Poezie a abstraktní myšlení (in: Literární rozmanitosti; překlad Jaroslav Fryčer; str. 22-24)

„zaklel“ a kterým je třeba propůjčit tělo a hlas, aby nezůstaly „jen na papíře“. Každý z těchto přístupů má své důvody. Jaké?

PRVNÍ POHYBY BÁSNĚ

Když dostaneme text, první, na co se zaměříme, je pochopit smysl, význam jednotlivých slov, vět a celého sdělení. Je to logické a připadá nám to i přirozené, protože nás četba, tedy dešifrování liter a literatury od dětství vede k rozumovému chápání světa. Představme si však dobu, kdy umět psát a číst nebylo tak samozřejmé, nebo kdy písmo neexistovalo vůbec. Slovo bylo tehdy neoddělitelnou součástí lidského gesta, výrazu celé bytosti. Teprve v písemné podobě splasklo na pouhý znak, šipku ukazující na některý z předmětů či jevů za hranicemi textu, knihy, novin – ve skutečnosti. Nemá už tělo a nezískává je ani při čtení: čteme většinou potichu, z očí do mozku.

Nicméně ten dlouhý, celá tisíciletí trvající život slova v lidském těle pokračuje i dnes.

Mluvené slovo neprestalo být přirozeným zvukem, který lidé vydávají, kterým se vyjadřují a dorozumívají. Přestalo však být materiálem, z něhož se po generace formují a formulují lidské zkušenosti do podoby přísloví, básní a příběhů, materiálem, na který se lidé spoléhají, když chtějí něco důležitého uchovat na jednu dosaženém stupni. Začali jsme více důvěřovat slovu psanému. Jak říkáme – co si nenapíšu, to zapomenu.

Napsané nezapomínáme, ale kvůli němu zapomínáme a při jeho interpretaci obtížně dolujeme to prapůvodní v sobě: jednotu slova a těla. Jistěže naše „externí“ paměť (knihovny, archivy, disky atd.), je přesnější a obsáhlejší než „interní“ paměť jednotlivce. Na rozdíl od interní paměti má však ta externí mnohem dál do úst, do mimických svalů, do rukou a vůbec k řeči „celého člověka“. Má tedy sklon zplošťovat slovo jen na to, co zbude, když odečteme gesto a hlas: na slovníkové heslo. Proto také Zeno Bianu, editor *Poèmes à dire*, který nás chce zaujmout „všemi barvami jazyka“, v citované předmluvě spojuje s pojmem „význam“ přídavná jména „plochý“ a „konvenční“. Vždyť právě divadlo a poezie – z interpretačního

hlediska herectví a přednes – jsou tu od toho, aby slovům vrátily tu bytostnou, dokonce živočišnou dimenzi, kterou mu slovníkový význam nepřiznává.

Jako básník je Bianu jedním z těch, kteří se s básněmi nesetkávají v knihách, nedostávají je jako hotové texty, natož jako úkoly či příležitosti, ale „spolupracují“ při jejich vzniku.

Vyzkoušel si tedy „na vlastní kůži“, že taková spolupráce může být „k něčemu“ jen tehdy, když básník neudusí prvotní podnět, kterým ho báseň na sebe upozornila.

Známý bonmot praví, že „první verš pochází od Boha“. (Jen Ivan Diviš řekl v televizi, že se ten první verš „bere v jeho nitru“.) Ale zřejmě je tu ještě něco počátečnějšího než první verš, něco staršího než slova. Něco, co si teprve hledá slovní výraz. Citovala jsem už Paula

Valéryho: *Pokud jde o Hřbitov u moře, tímto záměrem byla zpočátku jen prázdná rytmická figura nebo figura naplněná slabikami bez smyslu, a tou jsem byl po nějaký čas posedlý.*

Je až s podivem, kolik básníků různých národů, epoch i přesvědčení má podobnou zkušenost:

Když někdy ležím v polobdělém stavu, říká Stephen Spender, jsem si vědom proudu slov, která se mi honí hlavou a která sice nemají žádný smysl, ale zato znějí, znějí vášnivě nebo tak, že jejich zvuk evokuje poezii, kterou znám. A jindy mě zase při psaní hudebnost slov, jimž se pokouším dát tvar, odvádí daleko za slova, uvědomuji si rytmus, tanec, šílenství, které dosud nejsou naplněny slovy.⁶

Nicolás Guillén: *Jednou večer jsem ulehl a zdálo se mi, jako bych uslyšel hlas, výrazně vyslovivší dvě slova: negro bembón (černoch s odulými rty). Vrcholně udiven jsem vstal a už jsem nemohl usnout. Celou noc mi ty čtyři slabiky zněly, jejich zvuk mě pronásledoval; rty je mechanicky opakovaly, třeba v tom žádného smyslu nebylo. Negro bembón, negro bembón, negro bembón... Sotva se rozbřesko, sedl jsem k práci. Napsal jsem báseň a nazval ji Negro bembón. Potom vznikly tímž rytmickým postupem další básně, celkem osm. Nicméně jsem je hned netiskl, jednak proto, že jsem je chtěl ještě brousit, opravovat, nechat u ledu, jednak*

⁶ In: Jak se dělá báseň. Překlad Jan Zábřana (Mladá fronta, Praha 1999, str. 62)

*proto, že ve mně byl jakýsi kormutlivý pocit nedůvěry k mému autorství, jako by mi ty verše nepatřily, jako bych je byl toliko vytáhl z nehlubších a nejskrytějších koutů paměti.*⁷

Gottfried Benn: *Báseň je hotova dřív, než začne; autor jen ještě nezná její text.*⁸

Jules Supervielle: *Poezie přichází ke mně ze snu stále latentního. Ten sen rád usměrňuji, kromě dnů inspirace, kdy se usměrňuje sám... /.../ Rád píšu, aniž si to příliš uvědomuji, a nejraději na zahradě, kde to vypadá, že příroda dělá všechnu práci.*⁹

Octavio Paz: *Básník – ať už pasívně nebo aktivně, v bdění nebo ve snu – je vodičem a transformátorem poetického proudu.*¹⁰

Osip Mandelštam: *Báseň má svůj vnitřní svět, je to odlitek, forma, která je předzvěstí posléze napsané básně. Ani jediné slovo ještě neexistuje, ale báseň už zní. Zní její vnitřní obraz a ohmatává si sluch básníka.*¹¹

A za mnohé další ještě Marina Cvetajevová: *Ve verších je cosi, co je důležitější než jejich smysl: jejich znění.*¹²

/.../ Celé moje psaní spočívá v tom, že se zaposlouchávám. Abych mohla psát dál, čtu stále znova už napsané. Pokud nepřečtu aspoň dvacet veršů, nenapíšu ani jeden. Jako by mi hned od začátku byla celá báseň dána – jakýsi její melodický nebo rytmický obraz – jako by báseň, která se právě teď píše (nikdy nevím, zda se dopíše), už někde velice přesně a celá existovala. A já ji pouze rekonstruuji. Proto ta neustálá ostražitost: je to tak? neodchyluji se? nedopouštím se svévole?

/.../ Slyším ne slova, ale jakýsi nezvučný nápěv uvnitř hlavy, jakousi sluchovou stupnici – od náznaku po příkaz, jenomže to by bylo naddlouho – jde o celý zvláštní svět a popsat ho, to bude

⁷ Překlad Lumír Čivrný. In: *Sto moderních básníků* (Československý spisovatel, Praha 1967, str. 116)

⁸ Nevím už, odkud jsem jej opsala a kdo jej přeložil, ale výrok je to autentický, z důvěryhodného zdroje. Pozn. M. P.

⁹ Překlad Adolf Kroupa. In: *Sto moderních básníků* (str. 247)

¹⁰ Překlad Lumír Čivrný. In: *Sto moderních básníků* (str. 203)

¹¹ In: *Prózy* (Slovo a kultura). Překlad Ludmila Dušková (Odeon, Praha 1992, str. 154)

¹² In: *Básník a čas*. Překlad Jan Zábřana (Mladá fronta, Praha 1970; str. 278)

můj další dluh. Jsem ovšem přesvědčena, že i zde, jako všude jinde, platí nějaký zákon. Vždyť je-li hodnověrný sluch – bez uší, máme zas jeden důkaz, že: - JE Tamkdesi!¹³

Nezdá se, že by to byl jen náhodný, prchavý pocit, když jej sdílí tolik různých a různorodých autorů: pocit, že vlastně autory nejsou, že jen objevují či „podle diktátu“ zapisují, co už tu bylo, nebo kdesi („Tamkdesi“: v podvědomí, v přírodě, na věčnosti) dosud je a chce být vysloveno. Představa básně jako daru (Holan: Báseň je dar) nebo nálezu (Picasso: Já nehledám, já nalézám) čehosi, co existuje „odjakživa“ vede nutně ke změně představy o tom, co vlastně básník dělá, když píše: najednou už to není „tvorba něčeho z ničeho“, ale naopak upřesňování, určování, očišťování nálezu od všeho, co k němu nepatří, a sama obtížná, někdy sebezničující cesta k nalezišti.

Ve světle této mnohokrát dosvědčené zkušenosti se jeví reálněji dokonce i ta mystická teorie přednesu, jakou formuloval Jaroslav Durych¹⁴: *Vyjadřovacím prostředkem umění jest lidská řeč. Byla utvořena v ráji. Slova měla význam vladařský; každé slovo bylo věrným obrazem předmětu, bylo jeho dokonalým výrazem, takže slovem se vládlo a na slovo se všechno ozývalo. Každé slovo mělo své zvláštní zvukové hodnoty a lidský hlas měl zvláštní tvořivost a přizpůsobivost, takže řeč lidská zněla v ráji zcela původně a dokonale, neboť nejen sama slova byla dokonalá, ale i schopnost pronášeti slova byla úměrná rajske dokonalosti lidského ústrojí i lidské inteligence. /.../ Rajská řeč byla tedy nejen svrchovaná ve své účelnosti, obrazivosti a tvárnosti logické a filologické, ale měla i svůj úžasný poklad zvukový pro fonační schopnosti lidské... každým slovem se hlas mohl rozezvučet v daleko větším množství tónů všech barev a modulací než nyní... Hlas sám byl tím dokonalým výrazem duše a jeho autonomní krása spolu s autonomní krásou slovního či slovesného podkladu lidské řeči tvořila svrchovaný a vznešený projev, který byl důstojný tehdejší prvotní jednoty člověka s Bohem. Durych mluví s neotřesitelnou vírou barokních kazatelů, nedá se zviklat žádnými všetečnými otázkami (např. jakou řečí se vlastně v ráji mluvilo a jak si můžeme být jisti její*

¹³ Umění ve světle svědomí. Překlad Jana Štroblová (in: Umění a svědomí; Protis, Praha 2010, str. 41)

¹⁴ Poetika. In: Essaye (2. vydání Ladislav Kuncíř, Praha 1931, str. 75-102)

„obrazivostí a tvárností logickou a filologickou“), ale směr jeho vzrušeného pohledu je nakonec stejný jako směr současných úzkostlivě vědeckých výzkumů: *Úloha eddického básníka je povýtce pasivní a jakýkoliv „autorský vklad“ by byl od počátku jen negativní příměsí /.../. Básník není ničím víc než ústy boha, čirým médiem, spojnicí mezi bohem a lidmi. Nemá přitom ani úlohu „překladaatele“ vyslechnutého božského zjevení, neboť báseň k němu přichází již v podobě slov „lidského jazyka“. Inspirovaný básník opakuje to, co obdržel. Jeho inspiraci můžeme označit za reprodukujející. /.../ Takový názor je v souladu i s (pozdější – pozn. M. P.) představou křesťanských Skandinávců o umění a tvorbě vůbec. Jak explicitně zmiňuje krátké pojednání „Tvůrce forem“ (ze 13. nebo 14. století), pravým autorem uměleckých děl je bůh, „který je velmistr, vrchní tvůrce a počátek všech umění, jaká svět zná.“¹⁵ Ani v tomto pojetí se neklade otázka, jakou řečí byla ta „lidština“, jíž bůh či bohové promlouvali skrze básníka, měl to být zřejmě jazyk nerozdělený ještě zmatením jazyků při stavbě Babylonské věže. Z hlediska přednesu je podstatné, že se tu básníkovi přisuzuje úloha, kterou dnes přisuzujeme spíše interpretovi. To, čemu dnes rádi říkáme „tvorba“, je tu spíš „interpretace“ podnětů, fragmentů, zvuků či slov přicházejících „odjinud“.*

Stačí prolistovat současnou literaturu o přednesu, abychom nesčetněkrát narazili na pojem, či spíše frázi „služba básníkovi“. Tuto „službu“ koná interpret tím, že básni „propůjčuje hlas“ a stává se tak „prostředníkem“ mezi autorem a posluchačem. Když však místo literaturou o přednesu listujeme deníky, eseji a vzpomínkami básníků, bývají to najednou oni, kdo „propůjčují hlas“, „slouží“ či nesou úděl „prostředníků“. Zdroj jejich „poselství“, nebo snad „zpěvu“ se tím ovšem od dobře viditelného psacího stolu posouvá někam do šera a mlhy „Tamkdesi“, kde jsou už všechny (dobré) básně hotovy, připraveny pro toho, kdo je bude schopen „uslyšet“ a „zapsat“. Interpret (jímž ovšem může a také nemusí být básník sám) pak nepropůjčuje hlas zapsanému slovu, ale propůjčuje „se“ znovu témuž prvotnímu podnětu a procesu básně, aby jej učinil zřetelným, tj. přístupným smyslům, a přitom nepoškodil jeho

¹⁵ Jiří Starý: Sebevědomí básníka. In: Původ poezie (Argo, Praha 2006, str. 154-5)

tvar a smysl. *Přednášet verše je jako tančit v rytmu celého našeho těla a přírody*, říká Octavio Paz¹⁶. Má-li pravdu, jde při interpretaci o to najít pro tento tanec „kroky“, které jsou už v „hudbě básně“ obsaženy.

Řečeno méně básnický, přednes začíná od tělové (hlasové a gestické) povahy samotného textu, protože už v této povaze je nabídnuta možnost interpretace, návod, jak autorské gesto rozpoznat a převzít. Úkol (a „umění“) přednášejícího spočívá ve schopnosti toto gesto správně určit a dát se mu k dispozici: jít básníkovi naproti až k místu, kde oba mohou zaslechnout totéž. Dobré básně mu v tom napomáhají, protože jejich podnět je v nich stále přítomný a zejména při hlasitém čtení poutá pozornost.

Takto chápán, je přednes vlastně ozvěnou a ozvučením hlasu autora. A smyslem přednesu obnova prvotní jednoty autora a interpreta. Ostatně vše, co dnes o původu poezie víme, takovou prvotní jednotu předpokládá.

Ta slova mohou znít nadneseně: jako by interpret chtěl být „taky trochu básníkem.“ Ale tak to nemyslím. Nechci se vydávat za spoluautora, chci se jen pokusit zaslechnout, co slyšel autor. Je to jednodušší, neboť už není třeba dobývat to z hlubin a výšin „tamkdesi“, a zároveň obtížnější, protože nemohu počítat s bezprostředním „darem“ ani „nálezem“. Je třeba se k němu dostat přes překážky vlastního hlasu, stereotypů z dosavadní praxe, trémy z přítomných posluchačů a hlavně stálého rizika nepochopení, neschopnosti splnit Bianuho přání a „číst ušima“. Ale o správnosti té obtížné cesty mě přesvědčují nejen podivuhodně shodná svědectví básníků, jak jsem je citovala výše, nýbrž i poznámky z druhé strany – od pedagogů přednesu; pravda, spíš těch francouzských.

Co jiného mohl mít například na mysli prof. Michel Bernardy, když napsal: *Herec, který chce vyjadřovat myšlenku, vjem nebo pocit slovy někoho jiného, má před sebou text, kterého se*

¹⁶ In: Luk a lyra; str. 256

musí zmocnit, aby ho mohl předat publiku. Tento text je vyjádřením něčeho, co bylo původně jen vnitřním vřením autorského záměru.¹⁷

Ale k panu profesorovi se dostanu později.

¹⁷ Le jeu verbal ou traité de diction française à l'usage de l'honnête homme (Éditions de l'aube, Paris 1988, str. 55)

DALŠÍ DVĚ KNIHY (Bremond, Mukařovský)

V roce 1925 pronesl Henri Bremond ve Francouzské akademii přednášku s názvem *La poésie pure*. O deset let později vyšla česky s předmluvou F. X. Šaldy, tedy s doporučením „z nejvyšších kruhů“.¹⁸ Jako (podle vlastních slov) *osobním založením racionalista* pocíťoval Bremond *lépe než kdokoli jiný meze racionalismu* a jako francouzský jezuita potřeboval vědomí těchto mezí co nejpřesněji formulovat. Pokusil se o to především v devíti svazcích *Literárních dějin náboženského citu ve Francii od konce válek náboženských až po naše dny*, ale v témže duchu argumentuje i v přednášce o čisté poezii. *Za vlastní básnickou zkušenost, za bezprostřední dojem, za inspiraci, za přímé a plné uchopení skutečnosti, která uniká próze*, nepovažuje Bremond ani žádnou myšlenku, kterou nám chce „básník říci“, ani cit, jež „musí vyzpívat“, ale *vnitřní rytmus*.¹⁹

Máme-li čísti báseň správně, totiž poeticky, nestačí pochopiti její smysl, ba někdy to ani není nutno. Obyčejnou venkovanku snadno dojíímá poezie latinských žalmů, ani třeba nezpívaných, a nejedno dítě ochutnalo krásu první (Vergiliovy – pozn. M. P.) eklogy dříve, než porozumělo jejímu smyslu. /.../ Nečistý je vše, co chtěl básník podle všeho svou básní vyjádřiti, co jí skutečně vyjádřil, /.../ co v básni objevíme mluvnickou nebo filologickou analýzou, co se dá zachytiti v překladu. /.../ takto nečistý je sám námět a obsah básně; nečistý je však také smysl každé věty, logický pořad představ, postup vypravování, jednotlivosti v popisu, až po cit, který přímo báseň vzbuzuje. K poučování, k vyprávění, k malování, k vyvolávání citových záchvěvů nebo k vyloučení slz, k tomu ke všemu dávno stačí próza, jejím je to také přirozeným úkolem. Než Bremond odpoví na otázku, co tedy zbývá v poezii „čistého“, tj. co ji dělá poezií a v čem je nenahraditelná prózou či rétorikou, zváží ještě mínění těch, jimž je poezie „hudbou slov“,

¹⁸ Čistá poesie. Překlad Ladislav Kratochvíl (Orbis, Praha 1935)

¹⁹ Op. cit., str. 62

básník tudíž jen „hudebníkem jako mnoho jiných hudebníků.“ (Bylo to mínění v Bremondově době časté díky nedávnému symbolismu a vlivné díky autoritě Paula Valéryho.)

Poznamenává k tomu, že to nemůže být odpověď: *Čistá hudba je pro mne nemenším tajemstvím než poezie, a tu se ptám, nevykládáme-li zde jednu neznámou věc jinou neznámou věcí. /.../ jsem dalek toho, abych snad chtěl hudbu v básni řaditi mezi ony nečisté prvky, které patří próze – myšlenky, představy obraznosti, city – tvrdím naopak, že hudba je s poezií nerozlučně spjata. Není poezie, která by neměla jakousi slovní hudbu, tato hudba je však tak zvláštní, že by snad bylo správnější, kdybychom ji nazývali jinak než hudba /.../. Dodávám však hned, že věc tak neurčitá – několik vzduchových vln, několik zvukových záchvěvů – nemůže býti hlavní složkou zkušenosti, při které je rozechvívána nejhlubší část naší duše, tím méně pak složkou jedinou. Ani vzlyky rýmu, ani ráz a odraz aliterace, ani kadence úmyslné nebo disonanční, žádný z těchto pěkných šumů nemůže dospěti až k hlubinnému pásmu, kde kvasí inspirace, kde už vnímáme jen, jak říká u Shakespeara Perikles, hudbu sfér.*

Kterak je potom možno, že několik správně umístěných slov, rytmus, rým, otvírá nám přístup k těmto duchovým hlubinám, a že básník musí používat takto hrubých prostředků, chce-li se s námi sdělit o svou básnickou zkušenost? Inu, kterak je možno, že nesmrtelná duše je připoutána nerozlučně k tělu, ve kterém je uvězněna a které přece žije jenom z milosti duše? /.../ Baudelaire tomu říkal „sugestivní magie“, /.../ já bych řekl, že je to nákaza, záření, magická činnost a přepodstatňování, kterým se odíváme nejen snad v básnickovy představy a city, nýbrž v duševní stav, který jej učinil básníkem; v nejasnou zkušenost, ve které vše splývá a která není přístupná jasnému vědomí. /.../

V mystice se tomu říká magie soustředění. Ta nás uvádí do klidu, ve kterém už se jenom odevzdáváme, společně však, něčemu, co je mocnější a lepší než my sami. /.../ Kam by nás vrhala jinam tato tíže, ne-li do toho vznešeného úkrytu, kde nás očekává a kam nás volá něco vyššího než je člověk, co je tam přítomno?²⁰

²⁰ Op. cit., str. 30-38

Bremondova argumentace míří k závěru, že podstatou poezie je modlitba. Ten závěr se zdál ukvapený už četným oponentům, kteří se v polovině dvacátých let museli po takové přednášce ozvat, a také mně připadá Bremondova „modlitba“ stejně konfesně zjednodušeným vysvětlením jako v minulé kapitole citovaný Durychův „ráj“.

Víc mě zajímá zmínka o „nerozlučném připoutání duše k tělu“, jíž Bremond vysvětluje překvapivou moc tak „hrubých prostředků“, jako jsou zvukové a rytmičké prostředky poetiky, a nejzajímavější je předpoklad, že se čtením básně *odíváme nejen snad v básníkovy představy a city, nýbrž v duševní stav, který jej učinil básníkem*. To přece znamená, že do toho duševního stavu „před básní“ (nazvala jsem jej „prvními pohyby básně“) by se měl na počátku své práce „odít“ i přednášející. Zdá se mi, že právě odtud vede cesta, která se nespokojuje s tím, že z básně „vyloupne“ sdělení a (hotové) je „přednese“ posluchači, ale která krok za krokem objevuje „stavbu“, přesněji biologický „růst“ básně a snaží se jej „držet“, dát se jím „nést“. Tomu napovídá i Bremondův termín *le courant* (proud) a popis jeho účinků: *Podáváme se tomuto prchavému chvění /.../ nikoli proto, abychom vychutnávali rozkoš, kterou nám samo působí, nýbrž proto, abychom zachycovali tajemné fluidum, které se šíří jeho prostřednictvím; slova jsou pouhými prostředníky, /.../ jejichž zvučnost a prchavý lesk vzniká z proudu, který jimi prochází*. Tento proud je ovšem Bremondovi jakýmsi „vanutím“ Božím; spojuje poezii s mystikou.

Ještě dřív, než byla Čistá poezie publikována česky, reagoval na ni u nás Jan Mukařovský, také nejprve jen textem pro přednášku, kterou roku 1927 pronesl v Pražském lingvistickém kroužku pod názvem O motorickém dění v poezii. V knižní podobě text vyšel až roku 1985, k desátému výročí autorovy smrti²¹. Rychlost Mukařovské reakce svědčí o tom, že pojetí, které tu pro přehlednost nazývám „francouzským“, zapustilo v české půdě kořínky už v době, kdy se pod vlivem objevů tehdejší jazykové a literární vědy „modernizovala“ i česká deklamace. Ne náhodou doporučuje tehdy Šalda českému herci, aby do té literárněvědné

²¹ Ed. Milan Jankovič (Odeon, Praha 1985)

„dílny“, v níž se *analyzuje výraz básnický ve všech jeho finesách a subtilnostech, alespoň několikrát nahlédl.*²² Pozdní publikace Mukařovského bremondovské přednášky však zároveň výmluvně dokládá, že do širšího profesního povědomí se tento druh podnětů dostával obtížně a pomalu.

Mukařovského úmyslem ovšem zdaleka nebylo popularizovat Bremondovy názory v Čechách. Polemizuje zejména s jejich vyústěním v mystiku (do těchto důsledků je Bremond rozvíjí v pozdější knize *Modlitba a poezie*), ale nesouhlasí ani s *radikálním vyloučením obsahové (myšlenkové, představové, citové) stránky z poezie*. Zaujalo jej především Bremondovo „zjištění“, že *podstatu poezie netvoří ani obsah ani forma, nýbrž cosi třetího /.../, proud, jehož vodiči jsou všechny složky básně*. Ve své studii nejdřív vyjasňuje obsah pojmu „proud“ a dochází k přesnějšímu vyjádření „jednosměrný pohyb“ – *básnické dílo je projevem jistého jednosměrného pohybu v mysli básníkově a má za úkol vzbuditi obdobný pohyb v mysli čtenářově*. S odvoláním na autority soudobé psychologie a filosofie (Bergson, Janet, Paulhan) potvrzuje vlastně Bremondovo přesvědčení, že *není teoretických překážek, abychom za pravou podstatu poezie mohli pokládat „jednosměrný vnitřní pohyb“, který „ztuhl“ /.../ ve vnější, a tedy smysly vnímatelné básnické dílo a je všemi svými složkami znovu indukován v mysli čtenářově. /.../ Jednosměrnost ve vlastním slova smyslu je možná jenom v prostoru; v poezii však jde o pouhé motorické dění vnitřní, které nemá směr*. A posléze na verších převážně soudobých českých básníků dokazuje, že tímto děním není stejně plynoucí obecně poetický proud, ale má u každého básníka jiný průběh. *Motorické dění samo, zažívané subjektivně tvůrcem i vnímatelem básnických děl, není přístupno vědeckému rozboru. Musíme se proto obracet k jeho vnějšímu projevu, básnickému dílu, mezi jehož složkami je i stránka zvuková, která obráží pohyby mluvidel. Bude dokonce nutno, abychom vyšli při svém rozboru motorického proudu u jednotlivých básníků od zvukové stránky, která nejzřejměji (byť málo jemně) prozrazuje ráz motorického dění. Nezapomeneme však, že zvukový pohyb, který*

²² *Básnické slovo na českém jevišti* (mj. in: *O věcech divadelních*; ed. Jiří Hájek; Melantrich, Praha 1987, str. 355)

shledáme, je pouhým vodičem onoho motorického dění vnitřního, k němuž mnohem blíže mají jiné složky básně, například představy a myšlenky v díle vyjádřené, byť ani ony netvořily vlastní jeho podstatu, jsou rovněž pouhými „vodiči“²³.

Pro interpreta by nemělo být nic jednoduššího než dát se „motorickým děním“ unášet; má-li k dispozici tolik „vodičů“, může se nechat vést. Ale tak snadné to přece jenom není. Obtížné – zvláště pro českého interpreta zatíženého domácí tradicí – je už vyhovět první podmínce, kterou Mukařovský čtenáři svých rozborů ukládá: *aby /.../ věnoval méně pozornosti intelektuálnímu obsahu citovaných básní než pohybu, který z nich lze vycítiti*. Takovému nároku nelze dostát hned: předpokládá to jemný sluch, tedy něco velmi nesamozřejmého pro všechny, kdo si zvykli číst očima a přednášet mozkem. A také pro všechny, kdo při interpretaci naslouchají spíše svému vlastnímu hlasu.

Zdá se, že bude třeba začít z ničeho: jestliže předpokladem „dobré“ interpretace je schopnost vyjít z téhož podnětu, který si od autora „vyžádal“ báseň, a tápat dál v jeho stopách, pak nemůže existovat jediná správná interpretační metoda, kterou by bylo možné aplikovat na jakýkoli text. To, čemu Mukařovský říká „motorické dění“ je sice přítomno v jakémkoli slovním sdělení – písemném či ústním, spontánním či koncipovaném, prozaickém či básnickém, nejběžnější i nejorganizovanější řeč má *nezbytně /.../ svou stránku pohybovou: pohyb mluvidel a všechno motorické dění vnitřní*.²⁴ Druhů tohoto dění je však tolik, kolik je promluv, nebo aspoň kolik je mluvčích; vždy znovu je třeba zkoušet (nejlépe tak, že se při hlasitém čtení ptáme těla, jaký spád věty resp. verše, jaké tempo, jaké rozložení akcentů, jaká melodie, jaké barvy a odstíny hlásek mu „dělají dobře“ a nejorganičtěji srůstají s věcným sdělením). Směry a rytmy, jimiž se autorova dikce může ubírat a řídit, se rozvětvují donekonečna, ovlivňovány dále nároky a vlastnostmi stylu, jazyka, žánru, dokonce i vkusu a módy. *V řeči sdělovací, píše Mukařovský, rozhodneme se /.../ pro tu zvukovou podobu, které bude zapotřebí k úplnému a jasnému vyjádření myšlenky a citu ji provázejícího; /.../. Přitom*

²³ O motorickém dění v poezii; str. 19-27

²⁴ Op. cit., str. 32

*nebudeme nikterak dbát toho, je-li zvukový pohyb této věty ve shodě s pohybem věty předcházející a následující. Tento zřetel však je rozhodující pro básníka. Neboť básník dbá především toho, aby věta jakožto zvukový útvar byla vhodným vodičem jednotného jeho motorického dění, aby věty za sebou jdoucí splývaly v jednotný zvukový proud.*²⁵

Mukařovského koncepce „motorického dění“ přes všechnu citlivost vůči znějícím kvalitám poezie nepodceňuje básnické sdělení, ono „co“, které „chtěl básník říci“ a které musí chtít říci také interpret. Naopak: je formulována s vědomím, že *slova melodicky a výdechově vynikající nad celkovou úroveň verše vniknou do vědomí jasněji (a s nimi ovšem i příslušné představy), že rychlejší tempo uvádí slova (i představy) v těsnější spojitost a tak dále.*²⁶ Význam „teorie motorického dění“ (ale spíše než o teorii jako intelektuální konstrukci tu jde o pozorný záznam čtenářské i posluchačské zkušenosti) spatřuji v tom, že se do ní „vejde“ celé silové pole poezie: od epigramu, jehož rytmická a zvuková stránka cele slouží myšlence, až po absolutní báseň, v níž je označující funkce slov potlačena ve prospěch zvuku a gesta.

Mukařovský ovšem ví, že „objev“ motorického dění nám může být k užitku jen tehdy, když jej budeme sledovat zvlášť u jednotlivých básníků *a u každého z nich ukazovati, jak zvukový proud ustavičně některé představy vyzdvihuje na hřebeny svých vln, jiné skrývá v polotemnu, jak někdy uhlazuje představy v splývání, jindy je od sebe násilně odtrhuje, jindy je klade v plastické zřetelnosti vedle sebe.*²⁷ Přesně tato práce, toto naslouchání všemu, co zní „na rubu“ tištěných slov a co podle tolika svědectví znělo dřív než slova, čeká nejen na interpreta-toretika, ale snad ještě naléhavěji na interpreta-praktika: herce či přednášejícího. A že nespočívá v žádném ladění krásných tónů, v žádné okouzující zvukomalbě, nýbrž ve velmi věcném odkrývání struktury, která drží báseň pohromadě a jejíž tep ji udržuje při životě. To, co přitom „vyjde najevo“, se ostatně netýká jen zvukových kvalit básně. Ve třetí, závěrečné kapitole své studie Mukařovský upozorňuje a dokládá, že motorický proud nemá jen

²⁵ Op. cit., str. 35

²⁶ Op. cit., str. 80

²⁷ Op. cit., str. 85

„zvukové vlny“; *že i ostatní složky básně: slovo, gramatická struktura, představy a myšlenky slouží témuž účelu jako zvuk, že jsou totiž rovněž vodiči motorického proudu.*²⁸

Podmínkou úspěchu tohoto způsobu práce je pozornost k detailu. Naprostou převahu mají i v Mukařovského textu příklady: shromážděný „důkazní materiál“. Teprve tehdy, když nás přiměl, abychom „popřáli sluchu“ dalším a dalším veršům jedenácti českých básníků, odváží se třeba jen dílčího shrnutí: *Volí tedy básníci svá slova nikoli hlavně se zřetelem k funkci sdělovací, nýbrž vybírají je tak, aby byla ve shodě s rázem jejich motorického gesta. Zcela podobně je tomu i se zjevy gramatickými. Převládá-li u básníka nadměrně některý gramatický zjev, nejde o pouhou zálibu, nýbrž vlastním důvodem této deformace gramatického systému je posílení jistého rázu motorického dění.*²⁹

Touto strmou, trnitou, zdlouhavou ale nikoli marnou cestou dospěje posléze až ke zjištění v Čechách stále ještě vzácnému. Ne náhodou v jeho formulaci odkáže ke svému inspiračnímu zdroji: *Je tedy zřejmo, že ani nejpyšnější květ intelektu, myšlenka, není v poezii samoúčelná, nýbrž slouží, stejně jako pokorné, zdánlivě málo významné záchvěvy zvukové („un peu d'air battu“ řekl Bremond) za vodiče celkového motorického proudu, motorického gesta básníkova.*³⁰

Mukařovský z Bremonda vychází a zároveň s ním polemizuje. Nedává se přesvědčit tvrzením, že každá poezie je „vlastně“ modlitba. Bez pochyb však sdílí předpoklad, že poetický „efekt“ nespočívá ani v hlubokých idejích ani v krásných rekvizitách, které autor v básni rozestavil, dokonce ani ve vznešených slovech, jimiž je označuje, ale ve „věci samé“ a ve způsobu, jak je „udělána“. Mohli bychom říci, že Mukařovský odmítá v Bremondovi „to jezuitské“, přijímá však „to francouzské“.

Zmínila jsem se už, že studie *O motorickém dění v poezii* vyšla tiskem až z autorovy pozůstalosti. Vůbec to neznamena, že se jí autor zřekl. Naopak: její východiska jsou patrná i

²⁸ Op. cit., str. 86

²⁹ Op. cit., str. 90-91

³⁰ Op. cit., str. 116

v Mukařovského „klasických“ textech, které už se nedovolávají Bremondovy přednášky a neodvozují z ní svou terminologii. Pozdější termín „fonická linie“, jejíž souvislost se slovosledem Mukařovský nepřestává zkoumat, se s „motorickým proudem“ přinejmenším prolíná.

Připomínám to však proto, že tato zkoumání ještě v osmdesátých letech znovu se statistickou důkladností ověřoval *na rozsáhlých úsecích vždy o několika stech veršů z jednoho autora* versolog Miroslav Červenka, pracoval přitom *s dnešními kategoriemi intonační analýzy, které ve dvacátých letech pochopitelně ještě nemohly být všechny známy* a dospěl k závěrům, *kteřé mluví pro reálnost Mukařovského průkopnické studie.*³¹

A nejen to: k uznání a důkazu, že *na Mukařovského tezíh /.../ skutečně něco je*, Červenka doložil prorockou poznámku: *V každém případě je musíme pokládat za geniální podnět k dalšímu výzkumu a za výrazné upozornění pro recitátory, že básnický text nese už sám v sobě mnohé pokyny, které nevylučují původní tvořivost tvůrce recitačního díla, ale nemohou být prostě pominuty.*

³¹ Intonace a básnická individualita (in: Ano, slyšet se navzájem; ed. Vladimír Justl; Divadelní ústav, Praha 1985, str. 129)

POHYBY OPILÉHO JAZYKA

V pozoruhodné studii *Zvukové vlastnosti textu a hercův hlasový projev*³² teatrolog Jiří Veltruský cituje a komentuje vzpomínku Carla Zuckmayera na generální zkoušku hry Hejtman z Kopníku (v Berlíně roku 1931): *„.../ těsně před zkouškou Werner Krauss, který měl hrát titulní roli, se zpil do němoty v radniční hospodě /.../. Přivezli ho zpátky na poslední chvíli a „vzkřísili“ ho studenou vodou a spoustou horké kávy. On pak odehrál dlouhé představení, které trvalo přes tři hodiny, aniž propásl jediný nástup, pozici, narážku nebo větu, ale zjevně nevěděl, co dělá a říká. Podle Zuckmayera hrál „jako živá loutka, jako by tam nebyl on sám, jen jeho jevištní postava“. A jeho přednes pozůstával pouze ze samohlásek, souhlásky vynechal. Samohlásky vyslovoval přesně v rytmu, tempu a s intonací vět, které se naučil nazpaměť. Například místo „Haben Sie gedient?“ řekl cosi jako „AA-ii-ii?“ Tohle je bohužel jediný konkrétní příklad, který Zuckmayer uvádí. Naznačuje, že Krauss ve skutečnosti ani nevyslovoval všechny samohlásky, ale jen ty, které jsou skutečně nositeli intonační linie. Podle Sieverse jsou to „vedoucí tóny“, které v sekvenci vynikají proto, že jsou nositeli slovního přízvuku, veršového iktu, zvláštního významového zatížení, citového náboje nebo něčeho podobného, a jsou nadány větší „sonoritou“ či „plností tónu“ než ostatní. Pod čarou přidává Veltruský detail, který nemusí být pouze zábavný, ale také poučný: Zuckmayerova matka si pro samé vzrušení a nadšení ze synovy divadelní hry a z celého představení vůbec nevšimla, v jakém stavu je Krauss, ani toho, že nevyslovoval žádné souhlásky.*

Veltruský nad tou historkou uvažuje o vztazích intonace, tónu a exspirace; já se pokusím položit otázku co nejpraktičtěji: jak to, že byl Kraussův výkon srozumitelný i při tak omezené a zkreslené artikulaci?

³² Překlad Kateřina Hilská a autor (in: Příspěvky k teorii divadla; Divadelní ústav, Praha 1994, str. 107)

Slovo je v divadle vždy součástí akce. Když například herec mluví příliš tiše, rozumíme špatně, ale můžeme si smysl domyslet v návaznosti na vizuální vjem. Partneři Wenera Krausse opilí nebyli, tudíž říkali správně své repliky, z nichž se jistě dal odvodit aspoň přibližný obsah replik deformovaných.

Ale Kraussovi se dalo nejen rozumět s pomocí těch, kdo hráli s ním; byl zřejmě (můžeme-li věřit Zuckmayerově vzpomínce) přesvědčivý i sám o sobě, totiž jako postava hry, ačkoli ztratil rozumovou kontrolu: *zjevně nevěděl, co dělá a říká*. Něco takového je možné jen za předpokladu, že se mu při zkoušení podařilo najít vnitřní „strunu“ postavy, dostat ji „pod kůži“ a „rozeznít ji“ celým tělem. Indispozice mozku pak ochromila mluvidla, ale zbytek těla „hrál dál“, jak byl zvyklý a jak jej vedly situace hry. Neboť nemluvíme jen ústy: každá promluva si v sobě nese tělesnost, gesto, napětí, které je právě tak „výmluvné“ jako samotná slova. Kraussovo tělo si během zkoušek zapamatovalo rytmus, melodii, intonaci, zvuk (dost možná i text, byť jej ústa nedovedla vyslovit) – a předávalo jejich význam prvotními prostředky, které – jsou-li autentické, „mluví“, tj. působí na partnery i na obecenstvo. Kraussovi se podařilo najít „motorické dění“ postavy a v obtížné situaci, do které se sám uvrhl, díky tomu obstál.

Ta poklona však patří nejen jemu, ale i autorovi hry: ne každý text se dovede takto „vtělit“. Každý, kdo někdy proměňoval na jevišti psané slovo v mluvenou řeč, má zkušenost s tím, že některé texty „jdou do pusy“ lépe (mají v sobě více orálního gesta), jiné tak špatně, že se skoro ani říkat nedají (jsou příliš literární). U dramát máme sklon to připisovat autorově smyslu pro běžnou hovorovou řeč, schopnosti slyšet a napodobit, „jak lidé opravdu mluví“, ale jak potom vysvětlit jevištní kvalitu verše Aischylova, Shakespearova, Corneillova? Rozhodující nakonec nebude výběr slov a jejich tvarů (Čapek: *vše je na jevišti možno a přijatelné, ale co je téměř nemožno, je přechodník*³³); rozhodující je jejich rytmus, jejich vztah k dechu, gestu, akci a prostoru. Je-li přechodník na jevišti „téměř nemožný“, pak proto,

³³ Řeč. In: Divadelníkem proti své vůli (ed. Miroslav Halík; Orbis, Praha 1968, str. 225)

že v promluvách, v nichž se obvykle vyskytuje, bývá vztah k dechu, gestu, akci a prostoru chabý nebo žádný. Ovšem například v ústech Jana Wericha (*...takže příchozí, vejda, vidí*³⁴) má přechodník takřka fyzické půvaby.

Právě z této tělesnosti řeči mohl Krauss těžit, když mu jazyk vypověděl službu. A mohl z ní vytěžit jen to, co do ní předtím vložil autor hry.

Francouzský dramatik a básník Jean Tardieu napsal jednu hříčku ze své *Komedie jazyka*, jako by Kraussovu příhodu znal. Nazval ji *Slovo za slovo* a situoval do roku 1900: lepší vrstva, totiž francouzská buržoazie, je v ní zachváčena podivnou nemocí, kterou si postižení ani neuvědomují, neboť jediný zasažený orgán je „slovník“. Mluvčí zaměňují slova, *jako by je náhodně tahali z nějakého pytle. K tomuto historickému faktu* (píše autor v úvodu), *bohužel některými vědci zpochybněnému, je třeba poznamenat:*

že často mluvíme, abychom nic neřekli,

že když náhodou máme co říci, můžeme tak učinit tisícovým způsobem,

že takzvaní blázni jsou ti, jejichž řeči nedovedeme porozumět,

že v lidské komunikaci řeknou gesta, intonace a mimika často víc než slova,

a také že slova sama o sobě nemají jiný význam než ten, jaký jim chceme přisoudit.

Neboť kdybychom se shodli, že křik psa budeme nazývat řehtáním a křik koně štěkotem, od zítřka uslyšíme všechny psy řehtat a všechny koně štěkat.

*Je tedy na schopnostech herců, kterým hru svěřujeme, aby nám těchto několik pravd, ostatně dobře známých, dokázali.*³⁵

Takové ideje měl tedy Tardieu na mysli. Šarm hry však nespočívá jen v tom, že autor nahrazuje slova v běžných konverzačních obratech slovy jinými, nepatřičnými, ale v tom, **jak** to dělá: totiž tak, aby herec mohl vystačit s běžnými společenskými (a divadelními) stereotypy, dokonce aby s nimi vystačit musel, protože jen díky jim nepřestává být

³⁴ CD Werich + Horníček, předscény: Těžká Barbora (Supraphon, Praha 2005, track 2/2)

³⁵ In: *La comédie du langage: Un mot pour un autre* (Gallimard, Paris 1995, str. 9-10, překlad Markéta Potužáková)

ozvláštněný jazyk srozumitelný. Divák se orientuje podle situace, rytmu, intonace a výrazu. A jen pokud orientaci neztratí, je hra sdělná a zábavná.

Madame (zaklapne víko klavíru a jde vstříc své přítelkyni): *Má nejvanilkovatější merendo!*

Co s vámi bylo celý ten cavyk? Kolik vrkočů už jsem neměla tu rachandu vás nabobtnat.

Paní (dojatě): *Má tumpachová jepice! Já sama jsem z toho byla celá dratvová. Ale všichni mí tři cuckové měli vantroky – jeden po druhém. Od začátku divanu jsem pořád jenom faldovala u huspeniny, babonila od řimbucha k cumplochovi, celé tryzny jsem promlčela na upolínu a tmelila jsem jim švabachy. No prostě, neměla jsem pro sebe ani šupinu.*

Madame: *Vy moje pižmovko podebraná! A já jsem o tom vůbec nezurčela.*³⁶

Tardieu tu vlastně postupuje v duchu výroku Mariny Cvetajevové, který jsem citovala ve druhé kapitole: *Ve verších je cosi, co je důležitější než jejich smysl: jejich znění.* Se dvěma podstatnými rozdíly: nepíše verše, nýbrž dramatické repliky, a smysl tu není „zněním“ jen odsunut do pozadí (tím, že se ozve nepatřičné slovo), nýbrž zároveň uchován (tím, že je řečeno patřičnou intonací a stvrzeno patřičnou akcí). Smysl tu zkrátka plyne z „hudby a tance dialogu“, nikoli ze součtu významů jednotlivých slov. (Prvním a skvělým autorovým interpretem je tu ovšem už překladatelka, teprve potom herci.)

Na stejném principu může spolupracovat se svým interpretem i básník, třebaže přitom nemohou spoléhat na akci, tedy na porozumění z logiky situace. To, co zbude – slova -, zcela postačí.

Jak si šibeniční dítě zapamatuje jména měsíců:

Sněden

úhoř.

Vezem

buben.

³⁶ Překlad Eva Bezděková (pro inscenaci Memoáry admirála Memoriála; Činoherní studio v Ústí nad Labem, 1972, režie Evald Schorm)

Svět ten

čert vem!

Na věnec

lupen.

Lháři,

lži jen!

Tys dopad!

Blázinec.³⁷

Při čtení očima může báseň Christiana Morgensterna (stejně jako leckterý dialog Jeana Tardieua) vypadat jako čirá autorská schválnost. Čteme-li ji nahlas, okamžitě se rozsvítí její smysl: jednotlivé verše začínou „nápadně připomínat“ dobře známá slova z kalendáře.

Překladatel tu samozřejmě nemohl pracovat s významem slov, která užil autor (Josef Hiršal přiznává, že v originále jsou jména měsíců evokována podobně znějícími jmény zvířat).

Pokud jde o to, „co“ básník říká, mohou se tedy různé překlady lišit zásadně. Petr Kopta:

Je ten

tumor

řezem

huben?

Meten

z děr ven,

žer věnec

z chrp jen!

Stáří

hyen

ví z lopat

³⁷ In: Beránek měsíc (SNKLU, Praha 1965, str. 93)

*zvěřinec.*³⁸

Co musí zůstat, a také zůstává zachováno, je klopýtání veršů v rytmu „dvanácti měsíců“ a rýmová (někdy téměř homonymní) vazba každého z nich k příslušnému řádku „říkanky“, kterou si od dětství nosíme v sobě. O tyto principy se musí opřít i ten, kdo chce Morgensternovu „mnemotechnickou pomůcku“ adekvátně přednést, ať už v originále, nebo v kterémkoli z překladů. Nemůže se tedy zajímat o stav pacienta postiženého tumorem, ač se na to první čtyři verše Koptova překladu výslovně ptají. Spolehlivější bude, když jako Werner Krauss udří *intonační linii, slovní přízvuk, významové zatížení a citový náboj* „původního textu“ (tedy výčtu jmen měsíců), a do tohoto „vzorce“ „dosadí“ slova básně. Nebude tedy tlumočit myšlenku, ale stavbu textu. Přesněji řečeno: „myšlenka“ (nápad, vtíp) tu zcela spočívá ve stavbě (struktuře, formě).

(Pokud jde o věrnost slovům, která ostatně Morgenstern našel v Brehmovi, je nejpřesnější překlad Ludvíka Kundery: *Jelen, úhoř, hřebec, dudek, majka, červec, červotoč, sršeň, zajíc, hříbě, lenochod, prasinec.*³⁹)

Ten případ není zvláště výjimečný ani tak docela „moderní“. *Básnictví, zejména románské, znalo vždy okamžiky, kdy se verš pozvedl ke svévoli zvuku, jenž působil důrazněji než obsah. Zvukové figury z rafinovaně vybraných samohlásek a souhlásek nebo rytmické paralely okouzlují sluch. Starší básnické školy v takových případech nikdy neobětovaly obsah, spíš se usilovalo o to, aby se právě zvukovou dominantou vystupňoval jeho význam. /.../ Avšak od dob evropského romantismu zavládly nové poměry. Vznikají verše, které chtějí víc znít než sdělovat. Zvukový materiál řeči nabývá sugestivní síly. /.../ Hugo Friedrich shledává počátky tohoto procesu zejména v románské poezii a jeho fáze ukazuje na stupních Baudelaire – Rimbaud – Mallarmé. Více než kdy předtím se v jazyce rozcházejí funkce sdělovací a funkce být nezávislým organismem muzikálních silových polí. Jazyk určuje samotný básnický proces,*

³⁸ In: Levný nájem, řetězy zdarma (Torst, Praha 2001)

³⁹ In: Josef Brukner, Petr Komers. Morgenstern v Čechách (VIDA VIDA, Praha 1996, str. 31. Tam též originál básně a 12 českých překladů.)

*který se jazyku podává v impulsech vycházejících z něho samého. Smysl básně (tedy jistě to, co by měl sledovat interpret) pak nelze hledat tolik v kořenových významech slov, jako spíš v jejich zvukovém potenciálu a okrajových sémantických zónách.*⁴⁰

Zvláště pod vlivem francouzského symbolismu, který byl fascinován hudbou a jako hudba se snažil spíš „sugerovat“ než „pojmenovávat“, rozšířila se tato básnická praxe téměř na celé území evropské poezie.

Musela se tam přirozeně setkat s praxí moderního divadla, které rovněž přestalo vidět v herci krásný tlampač krásných myšlenek a slov a víc počítá s jeho bytostnou přítomností, schopností empatie a energetickou vodivostí. Některé pasáže z textů tak vzájemně nezávislých, jako je Tairovovo Odpoutané divadlo a Styanovy Prvky dramatu, jako by si autoři vzájemně opisovali přes rameno. *Všechno ostatní, píše Tairov, logická i psychologická konstrukce řeči, musí ustoupit do pozadí před konstrukcí rytmickou. A dokumentuje své tvrzení – citátem z Coquelina: „Prevôt nám jednou se smíchem vyprávěl, jak hrál Hipolyta. Když prý končil dlouhou tirádu, kterou obecenstvo sledovalo se zatajeným dechem, najednou mu při posledních dvou verších vysadila paměť. Zpomalil řeč a počkat na nápovědu bylo vyloučeno. Bleskurychle se rozhodl a bez nádechu pronesl oduševněle, majestátně dva verše v jakémsi „volapiuku“, kterému obecenstvo neporozumělo, ale reagovalo zběsilým aplausem, protože gesta, důrazy, celý tok řeči vtiskly tomuto improvizovanému jazyku jasnost, výmluvnost a působivost.“*⁴¹

A Styan? *Když herec studuje roli, interpretuje její význam tím přesněji, čím zřetelněji mu v duchu zaznívají její nápěvy. Shaw je autor, který komponoval jako hudebník, a neklamně patrná síla jeho dialogu, i v těch replikách, jež daleko přesahují rámec konverzace, tkví v jeho melodii. Shawova věta zní vokální hudbou, která přísně odpovídá její logické stavbě. /.../ To je tedy patrné nejdřív. Jak je melodie vyvážena a vypointována, aby herci poskytl intonační*

⁴⁰ In: Struktura moderní lyriky (překlad František Ryčl; Host, Brno 2005, str. 48-49)

⁴¹ Překlad Alena Morávková (AMU, Praha 2005, str. 42-44)

*plán, fascinující sluch natolik, že nemůže být špatně vyložen.*⁴² A v souvislosti s dramatem rozhlasovým se Styan vyjadřuje jako čtenář Mukařovského, když říká, že *zvuk hlasu je s to podráždit posluchačovu motorickou představivost, vyprovokovat ho, aby si v duchu reprodukoval určitou svalovou činnost, podobně jako diváci kolem ringu boxují zároveň s borci. Tak si při poslechu rozhlasové hry můžeme v duchu ztělesnit její vizuální a motorické prvky.*⁴³ To ovšem má dvě podmínky: aby tyto motorické prvky byly „obsaženy“ už v hercově projevu (je to tím obtížnější, že při natáčení má herec stále text před sebou, nikoli v sobě jako při divadelním představení) a aby byly předtím součástí autorského gesta.

Možná že by básníci (dramatičtí i lyričtí), mohli častěji psát tak trochu pro opilého Wenera Krausse, a interpreti (hrající i přednášející) by si nejdříve mohli nad textem vyzkoušet, jestli se z něho dají „vyslovovat pouze samohlásky“.

⁴² Překlad František Vrba (Orbis, Praha 1964, str. 82)

⁴³ Op. cit., str. 91

JEŠTĚ DVĚ KNIHY (Lukavský, Bernardy)

V roce 2000 vydalo nakladatelství AMU knihu Radovana Lukavského *Kultura mluveného slova*. Je rozdělena na dvě části, z nichž první rekapituluje pravidla fonetiky (správného tvoření a výslovnosti hlásek a hláskových skupin, správného přízvuku slovního, taktového i větového, spisovné výslovnosti slov přejatých), druhá základní pojmy z teorie literatury (sylabická, tónická, sylabotónická a časoměrná prozódie, volný verš, próza, stylistika a literární druhy). Učebnice je přehledná, srozumitelně a stručně napsaná, doplněná kompaktním diskem s příklady probíraných jevů v zasvěceném a přesvědčivém podání autora, o jehož umělecké i pedagogické kvalifikaci pro takový projekt nelze pochybovat. (Kniha je českému zájemci dostupná, není tedy snad nutné o ní psát podrobněji.)

Srovnatelnou autoritu v oblasti mluveného slova má ve Francii Michel Bernardy, profesor řeči a mluvy na pařížské konzervatoři a bývalý člen Comédie Française, jehož kniha *Hra slov aneb Pojednání o francouzské mluvě každému slušnému člověku k použití* vyšla poprvé roku 1988, podruhé v rozšířené podobě letos (2012), kdy byla odměněna Cenou Francouzské akademie. Stejně jako Lukavský se ani Bernardy neobrací jen k profesionálům oboru, například k recitátorům či řečníkům; oběma jde o kulturu mluveného slova jako projev a zdroj národního sebevědomí, životní úroveň v pravém významu. Akcenty však jsou od počátku v každé z obou knih položeny jinak.

Hned na záložce české knihy se dočteme, že autor věří v sílu krásného slova, dále pak že *kultura řeči je pro nás součástí životního prostředí a patří tedy k ekologii ducha*. Na obálce knihy francouzské se praví, že (zejména) *pro herce stejně jako pro interpreta hudby je důležité, dříve než pustí slovo do prostoru, uslyšet melodii, kterou text v sobě uzavírá*, a v úvodu zas, že *Michel Bernardy nás učí dešifrovat literární dílo jako hudební partituru, jako*

by se ze zvuku, z rytmu, z materiálu samotného jazyka rodila myšlenka. Ta slova mi okamžitě připomněla vlastní zkušenosti z francouzské školy při práci s klasickým alexandrínem, o jehož krásách ani moudrosti mě nikdo nepřesvědčoval, zato mě hned začali učit správně dýchat, dělat pauzy, tam hlasem stoupnout, tu klesnout, pořádně rozhýbat pusou, aby slovo opravdu zaznělo... Po zkušenostech s českým „uměleckým přednesem“ jsem tomuto způsobu zpočátku příliš nakloněna nebyla, mířil jaksi „rovnou na tělo“, ale pak se najednou stalo, že skrze takto přísně dodržovanou formu, *ze zvuku, z rytmu, z materiálu samotného jazyka* opravdu zasvítila *myšlenka*.

Aby se to mohlo stát, zejména ve věku všeobecné gramotnosti, musí myšlenka nejprve opustit stránku v knize. Neboť, překládám si z Bernardyho,⁴⁴ *jestliže známe obraz pouze z černobílé reprodukce, jeho námět k nám promluví pouze uspořádáním čar, ale všechny odstíny barev /.../ nám zůstanou skryty. Stejně je to v literatuře, když oko zachytí pouze význam, ale nepostřehne její zvuk a tep. Kvalita papíru, grafická úprava, typ písma nemění nic na sdělení, které si mozek čtenáře z knihy vezme. Ale stejný text slyšený nebo vyslovený získává jiný charakter, jako by se myšlenka vtělila. /.../ Racinův verš odhaluje oku pouze část toho, čím je. Čte se jako Descartesova věta. K duchu dolehne pouze význam. Ale vyslovený nebo slyšený se zmocní těla, ducha, hlasu, splyne s individualitou toho, kdo mu tělo propůjčí, a rozechví prostor, do něhož se podle svého určení vepisuje.*

Od první do poslední kapitoly je Bernardyho kniha protkaná citáty z textů různého původu – od Bible přes dramata a eseje francouzského klasicismu až po komentáře k modernímu divadlu i poezii. Čtenář tak přirozeně vnímá pedagogiku mluveného slova jako součást interpretace určitého výrazu literárního – a literární výraz jako přechodnou podobu autorské dikce a gesta, „zmrazenou“ do grafického záznamu. Víme, argumentuje Bernardy⁴⁵, *že Chateaubriand podobně jako Flaubert si své texty předříkával. V jeho „Pamětech ze záhrobní“ není ani řádka, která by neprošla jeho hlasem. Tichá četba nám evokuje jeho myšlení, jeho*

⁴⁴ Le jeu verbal; str. 19

⁴⁵ Op. cit., str. 18

pohled na svět, bytosti a věci, ale chceme-li znát jeho vnitřní hudbu, musíme číst nahlas nebo poslouchat věty jako ozvěnu prvotní řeči. Kniha obsahuje nejen přepis myšlenek, citů, pocitů autora, ale také jeho barvu hlasu.

Rozdělení Lukavského knihy na „fonetiku“ a „literaturu“ vede čtenáře – zejména čtenáře studujícího, postupujícího krok za krokem podle pedagogovy metody – zcela jinou cestou: známou cestou „od jednoduchého ke složitějšímu“. Jako by nejprve bylo třeba ovládnout jednotlivé hlásky, potom slova a jejich přízvuky, a posléze samostatné věty či verše, než se lze „pustit“ do náročnějšího, literárního, uměleckého textu. Je to metoda dvoustupňová: na nižší, základní úrovni se v ní procvičuje technika správné a krásné výslovnosti „jako takové“, na vyšší, cílové úrovni je takto získaná technika využita pro „vlastní sdělení“, a to jakékoli. Lukavského učebnice je tak už svou stavbou přesným příkladem pojetí, které v této práci (zjednodušeně) označuji jako „české“: pojetí zaměřeného k tomu, **co** chtěl básník říci, a usilujícího vybavit interpreta technickými předpoklady **každého** sdělení. Kdo zvládne tyto „etudy“, osvojí si tyto „zásady“, měl by být schopen je aplikovat na jakýkoli text – jistěže s příslušným žánrovým, stylovým či dobovým odstíněním.

I Bernardyho koncepce počítá s určitými „orientačními body“⁴⁶, s jejichž pomocí lze psaný text analyzovat a potom složit v mluvenou řeč. Začne je však vypočítávat (bude jich jednadvacet) až na osmdesáté stránce své knihy a vysvětluje je neustále na literárních „příkladech“ a ověřuje je v širších literárních souvislostech.

Pokusím se Bernardyho orientační body aspoň stručně rekapitulovat a tam, kde je to nutné, upozornit na jejich české protějšky.

- 1) Protase a apodose (předvětí a závětí) jsou dva energetické „vektory“ myšlenky, vzestupný a klesající: protase je ta část promluvy (věty, repliky, odstavce), která posluchačovu pozornost udržuje nejistotou, zvědavostí, napětím, zatímco apodose mu uleví poselstvím, významem, smyslem řečeného.

⁴⁶ Op. cit., str. 80-187

Na jiném místě svého pojednání Bernardy charakterizuje „efekt“ protase a apodose takto: *Temná stopa vystřelené rachejtle odpovídá první části výpovědi, jejíž smysl není úplný a jež tedy udržuje posluchače v napětí: je to start řeči, její stav očekávání, který budeme nazývat protasí. Rozprsknutí světla ve vrcholném okamžiku odpovídá neuralgickému bodu výpovědi, kde posluchačova pozornost dosahuje maxima; v okamžiku ticha, který budeme nazývat akmé, se mění směr řeči, připravuje se druhá, klesající část verbální dráhy. Toto třpytivé dopadání odpovídá druhé části výpovědi, která předcházející posluchačovo napětí uvolňuje smyslem. Je to dočasný pád řeči, její důsledková fáze, kterou budeme nazývat apodosí.⁴⁷*

- 2) Syntagma je slovo či skupina slov téže syntaktické funkce (nejjednodušší ucelené sdělení); dá se také chápat jako jednotka dechová, energetický „vektor“ orientovaný a intonovaný buď vzestupně (v protasi), nebo jako důsledek (v apodosi).
- 3) Protože zapsaný text nemá žádné znaky pro hlasové vyjádření, jeho mluvená podoba nemůže vycházet z podoby typografické.
- 4) Akmé (vrchol) je neuralgický bod promluvy (srovnatelný s tzv. citlivým tónem v hudbě), césura, která připravuje změnu myšlenkové orientace, neviditelný most mezi dovršující se protasí a připravovanou apodosí. Toto ticho, okamžik visící ve vzduchu, má mimořádný význam. V přednesu musí být zřetelnější než jakákoli jiná césura.
- 5) Césurou vokální rozumí Bernardy prodlouženou francouzskou samohlásku (nejčastěji to bývá „é“) v závěru řečové fráze. (Čeština, která má akcenty na prvních slabikách, případné koncové samohlásky nezdůrazňuje, ale gestickou potřebu vokálních césur má - v běžné řeči - také: třeba když si při „hledání slova“ pomáháme dlouhým „é“.)
- 6) Vektorové frázování je vyslovování skupiny slov, jako by šlo o slovo jediné. Platí to opět především pro francouzštinu, kde je přízvučná vždy poslední znělá slabika syntagmatu. (Pod vlivem francouzštiny zřejmě formuloval F. X. Šalda své často

⁴⁷ Op. cit., str. 62

citované doporučení, aby herec říkal každý verš jako „jedno syntetické slovo“⁴⁸.)

Energie dechové jednotky proudí slabikami i césurami a nabývá sílu v poslední znělé slabice – jako řeka, jejíž vody jsou hojnější v ústí než u pramene.

7) „Přičítání“, rozvíjení pojmů. Věta je živé tělo, jehož kostmi jsou syntagmata.

Jednotlivá syntagmata bychom tedy neměli „lámat“ ani při sebedelší promluvě.

K pohybu a gestu jsou nutná kloubní spojení s dalšími syntagmaty. Autor se ovšem nevyjadřuje v holých syntagmatech, více či méně je rozšiřuje. Přívlastky, doplňky a vztažné věty připojujeme k příslušnému syntagmatu bez césury, přístavky s drobnou césurou. Protože energie syntagmatu proudí celou rozšířenou formulací, měla by udržet jednotu promluvy, ať je její délka jakákoli a frázování jakkoli členité.

8) „Odčítání“, vynechání pojmů. Při přednesu je třeba počítat i s elipsami, slovy vynechanými, zamlčenými. Některé vyhovují pravidlům (zvolání či rozkazy), jiné si vynutil výraz navzdory větné stavbě. Na místě, kam by při úplné formulaci náleželo vynechané slovo, je nezbytná vokální césura.

9) „Násobení“, zmnožování pojmů. Syntagmata, která mají povahu výčtu, paralely, nebo akumulace, nasazujeme (jsou-li součástí protase) nebo končíme (jsou-li součástí apodose) stejným způsobem. Spojky mezi nimi (polysyndeton), nebo jejich nepřítomnost (asyndeton) vyznačujeme vokální césurou.

10) „Dělení“, fragmentace pojmů. V literárních textech, zejména veršovaných, je obvyklá tzv. inverze, porušení běžného či pravidly daného slovosledu; buď v zájmu rytmu, nebo emoce, případně v zájmu sjednocení významově klíčového slova s metrickým důrazem. Ve francouzštině je tento jev mnohem nápadnější než v češtině, která má bohatší možnosti slovosledu. Bernardy proto ukládá herci, aby césurami tyto přesuny zdůraznil a učinil srozumitelnými. Do stejné kategorie řadí vsuvky a vložené věty, pro něž „povinnost césury“ platí i v češtině. Jinak má v češtině důraz na slovosledné

⁴⁸ Básnické slovo na českém jevišti (In: O věcech divadelních; ed. Jiří Hájek; Melantrich, Praha 1987, str. 352-353)

vzvláštnosti význam spíš pro určení stylu, v němž je text napsán (lumírovci). I v češtině však – v duchu Bernardyho formulace – syntaktické celky kopírují rytmus básníkovy dýchání; v křivkách jeho stylu je zapsán básníkův kardiogram.

- 11) Francouzský verš, totiž ten pravidelný, má pevný počet slabik, z nichž každá musí být v přednesu slyšet. Francouzský alexandrin, privilegovaný v dlouhých obdobích literárních dějin (zejména od Ronsarda k Baudelarovi) se dosud každou chvíli objeví i na plakátech v metru, na první stránce novin a v běžné řeči: „Jak lépe vyvážit tu vaši výživu.“ V alexandrinu mají všechny samohlásky právo být vysloveny – včetně němého „e“, které často vynecháváme v próze.
- 12) Némé „e“ vyslovujeme ve verši před souhláskou. Vyslovované němé „e“ nazývá Bernardy bílou samohláskou, neboť je v ní zvuk čirého hlasu zabarveného i pouhým dechem. „E“ ovšem zůstává nevysloveno na konci syntagmat a také na konci veršů s ženskými rýmy (tam je nazýváno temným, propadlým). V 16. století a v moderní poezii je výslovnost němého „e“ nepravidelná, podřízená rytmu.
- 13) Někdy je jedna slabika prózy vyslovována ve verši dvojslabičně; říká se tomu diérèse (passion: pasjon/pasijon); a naopak: dvě slabiky prózy mohou být ve verši staženy do jedné: synérèse (hier: ijér/avant'jér). Ale tato napohled složitá struktura je možná jen pastí pro školometry, překážkou pro ty, jejichž zrak se neumí řídit sluchem, jejichž sluch nezachycuje modulace textu, jejichž duch se nesnoubí s hloubkou myšlenky. (Ani tento jev není tak nepřenosně francouzský, jak vypadá: z českých znění veršovaných dramát je patrné, že překladatel počítá s možností dvojí výslovnosti zejména dvojhlasek v cizích vlastních jménech: Ariadna/Arjadna. U českých slov je to obtížnější, jak dosvědčuje případ Františka Douchy, který – podle vzpomínky Ignáta Herrmanna – tak dlouho prosazoval trojslabičnou výslovnost slova „nauka“, až mu přátelé začali říkat „Do-ucha.“⁴⁹)

⁴⁹ O ušlechtilém knězi Františku Douchovi (in: O živých, o mrtvých; František Topič, Praha 1928)

- 14) Frázování verše. Bílá samohláska a diérèse se synérési jsou jediné fonetické prvky, jimiž se verzifikované frázování liší od prozaického. Verš není nic jiného než odměřený čas, může obsahovat jen zlomek poselství; musíme tedy mít na mysli vždycky celou frázi včetně césur a modulace, jak je diktuje syntax. Pro frázování verše je ovšem zásadní kultivovanost výslovnosti, která tím, že zpomaluje běh slabik, každé samohlásce dává čistý zvuk a každé souhlásce přesný tón v akordu, dovede účinně zřasit zvukovou látku jazyka. (Teprve takto, s ohledem na celek verše, ba ještě širší „zvukovou látku jazyka“ připouští Bernardy do svých úvah ortoepii.)
- 15) Žádat od přednášejícího, aby frázoval alexandrín podle metrických césur, od šesti do šesti nebo od dvanácti do dvanácti je bezohledné k výrazovým možnostem básníka i interpreta. Je to ignorantské vůči životu, jehož projevy může každý pozorovat na změnách pulzu a dechu. Metrické césury v polovině nebo na konci verše mají co dělat jen s technickou stránkou alexandrínu; autor je může respektovat, ale může také tyto teoretické hranice překročit. V hudební partituře pravidelně člení osnovu taktové čáry, aniž přerušují proud hudby. Zrovna tak viditelné členění verše nesmí rozbít tok slovní melodie. To platí pro Bacha stejně jako pro Racina.
- Syntax běžné řeči a metrika mají v poezii stejné právo na existenci. Teprve z nich vzniká rytmus lyriky. Chceme-li opravdu poznat tajemství frázování, které dává textu světlo, neměli bychom si za průvodce brát učence, ale básníky.
- 16) Skandování francouzského verše. Francouzský verš nemá žádnou vlastní kadenci. Má jedinečnou výsadu, že není podřízen přízvuku každého slova, protože váhu modulace nese vždy poslední slabika syntagmatu. Kadence je určena jen syntaktickou césurou. Když si básník přeje vytlouci čtyři přízvuky alexandrínu, využije k tomu možností syntaxe. To si dost neuvědomovali strážci „správné recitace“ ve francouzských školách, když napodobovali jednou daktyly v liturgických responsoriích a jindy jamby v pochodu pořadovým krokem. „Směšnost vzdělávání v humanitních třídách! Učili se

skandovat, ale nikdy nedošli k hudbě verše,“ poznamenal k tomu Paul Valéry. Je tedy třeba spojit v jednom dechu jeden, dva, tři, nebo i čtyři verše a snažit se přitom, aby se pod touto klenbou snášely jasné i temné samohlásky, souhlásky ostré i vibrující, jež všechny jemně modulují melodickou linku fráze.

- 17) Legato. Vyrovnanost stejně dlouhých not v některých Bachových dílech nám dává představu, jaké by mělo být klasické francouzské frázování. Což nevylučuje možnosti *accelerando*, *ritardando* či *rubato*, abychom mluvili hudebním slovníkem. Ve francouzském přednesu je důležitá plynulost a modulace. Jediné slabiky, které zasluhují důraz, jsou určeny syntaxí: ty počáteční, aby se fráze rozběhla, a závěrečné pro plastickou modulaci.
- 18) Rým. Pro francouzštinu je příznačný rozdíl mezi grafickými a zvukovými znaky jazyka, který právě v rýmech působí zmatek. Jsou verše, které se nikdy nerýmovaly pro oko, jiné verše, které se rýmují jen v dialektu, a konečně verše, které se dnes už nerýmují, protože se změnila výslovnost nebo pravopis. Pravopis a fonetika se společně podílely na tvorbě rýmů v době, kdy ani jedno ani druhé nebylo pevně stanoveno. Proměny, k nimž od té doby došlo, působí, že už se slova nerýmují. Je pak lépe zachránit poezii díla, než zvláštní výslovností zdůraznit dobový jev, který odvede posluchačovu pozornost. (Tento jev je ovšem velmi francouzský a zvlášť naléhavě si ho uvědomují autoři, kteří píšou o tom, jak se mluví. Raymond Queneau, jehož *Zazi v metru* začíná otázkou *Gdototutaxmrdí* a končí odpovědí *Stárnulasem*⁵⁰, se i jako redaktor prestižního nakladatelství Gallimard snažil prosadit reformu francouzského pravopisu směrem k francouzštině mluvené. Čeština tu má o starost méně, navíc má obrovské bohatství znělých štěpných rýmů.) Herec musí tedy vědět, že básník je svobodný člověk, protože ovládl svou techniku slova, a chce-li tedy sám ovládnout techniku mluvy, musí se zasnout s básníkovou svobodou a ne s překážkami, které jí

⁵⁰ Překlad Zdeněk Přibyl (Odeon, Praha 1968)

stojí v cestě. Měl by být v každé větě či verši pozorný k myšlence organizované do zvláštní slovní struktury a neomezovat svůj pohled zdánlivým řádem gramatických a metrických pravidel.

19) Zde se Bernardy věnuje výslovnosti francouzských samohlásek: Čím větší bude rozpětí mezi samohláskami otevřenými a zavřenými, tím víc získá dikce na eleganci a čistotě. Vypadá to jako rada pro češtinu zcela nepoužitelná, a přece Karel Čapek na začátku dvacátých let snil o něčem velmi podobném, když litoval, že *se v běžné řeči vyslovuje /.../ „led“ stejně jako „let“, „vez“ nachlup stejně jako „ves“ a tak dále, /.../ že ve výslovnosti téměř vymizelo temné, sametové „y“*.⁵¹ V tom stesku zní ještě čerstvá zkušenost překladatele *Francouzské poezie nové doby*, zároveň však Čapek kupodivu neargumentuje znějším bohatstvím češtiny mluvené, ale v duchu „české školy“ žádá, *aby fonetická mluva znovu nabyla jemnosti a diferencovanosti mluvy psané.*)

20) Předposlední bod se týká „nejvariabilnější francouzské hlásky“ – „r“, její cesty od „italské“ k „francouzské“ výslovnosti a proměn, jichž je schopna v sousedství hlásek ostatních.

21) V posledním bodu doporučuje Bernardy pravidla pro výslovnost zdvojených souhlásek, které francouzština spojuje v jednu – s výjimkami případů, kdy by toto spojení měnilo význam slova nebo slovního spojení.

Na závěr svého obsáhlého a štědře dokumentovaného výkladu se Bernardy nezapomene vrátit ke svému východisku, jímž není správná-krásná mluva (podle pravidel), ale ani vědomí básníkovy poselství: *Melodie jazyka, kterou Sheridan spojuje s citlivostí a Valéry se smyslností, dodává přesnější rysy básníkově osobnosti. A pokud jsme básníkův rytmus přečetli jako jeho kardiogram, v básníkově melodii můžeme rozeznat jeho krevní skupinu.* Podrobné pokyny, jak vyslovovat, akcentovat, frázovat, intonovat atd., nemíří k dokonalejší kráse

⁵¹ O řeč (in: Divadelníkem proti své vůli; ed. Miroslav Halík; Orbis, Praha 1968, str. 216-217)

jazyka, ale k přesnějšímu vyhmátnutí tvaru básně, tedy až ke kořenům, z nichž tvar básně roste.

DVA JAZYKY

Bernardyho *Hra slov* nás zavedla tak daleko do labyrintu francouzštiny, že se nemůžeme vyhnout otázce, jestli se celé to francouzské pojetí přednesu vůbec dá použít v jiných jazykových oblastech. Jedna věc je přece mlhavá vzpomínka na „rajskou řeč“ z „onoho času“, kdy – nejen podle Jaroslava Durycha – *hlas sám byl dokonalým výrazem duše* a Bůh i člověk mluvili tímž univerzálním jazykem, a druhá věc je neúprosný nárok, jaký na přednášejícího klade určitý text napsaný např. francouzsky nebo česky, případně z francouzštiny do češtiny přeložený – a omezený zvukovými, gestickými i emotivními možnostmi svého jazyka, omezující tedy i každého, kdo tím jazykem mluví. Předpokladem nebo jakýmsi prenatalním stadiem básně může být jazykově ještě nerozlišený rytmus, melodie, tvar, obraz nebo pohyb, báseň však mohla vzniknout teprve utkáním tohoto prvotního předpokladu s víceméně daným jazykovým materiálem, slovníkem, syntaxí, dokonce i tradicí. Posloucháme-li řeč, které nerozumíme, zjistíme obvykle s údivem, že k nám přesto „svým způsobem“ promlouvá, že se cítíme osloveni. Uslyšíme-li stejný text dobře interpretovaný ve dvou jazycích, nebude to pro naše uši stejný text; v holandštině a italštině to budou naopak texty hodně vzdálené. Na „společného jmenovatele“ je můžeme převést, jenom když se naučíme holandsky a italsky – čímž se těžiště našeho vnímání přenesse (přesněji „poponese“) od zvuku k významu. *Báseň, říká Valéry, je prodloužené váhání mezi zvukem a smyslem.*⁵²

Přednášející by si měl být vědom charakteru svého vlastního jazyka, jeho melodických a rytmických zvláštností, jeho silných a slabých stránek. Nic tomuto vědomí nepomáhá tak účinně jako konfrontace s jazykem cizím. Protože mám to štěstí, že mohu hrát ve Francii

⁵² Cituje už Bernardy: *Le jeu verbal*, str. 187

francouzsky a doma česky, slýchám občas otázku, kde (tj. spíš v jaké řeči než v jaké zemi) se mi hraje lépe a jaký je v tom rozdíl.

Od doby, kdy jsme poprvé hráli českou a francouzskou variantu téhož představení (obě byly dvojjazyčné, v české však převládala čeština, ve francouzské francouzština), vím, že jsem ve francouzštině svobodnější, radostnější a mám kupodivu menší trému, ačkoli mi francouzština pochopitelně „dělá potíže“: nejsem bilingvní člověk, francouzsky mluvím s přízvukem.

Francouzi jsou však naštěstí k lehkému komolení své mateřštiny tolerantní, pokud je jim i tak srozumitelná a pokud na té nekorektnosti shledají něco „interesantního“. Tyto podmínky zřejmě moje francouzština splňuje, už léta je francouzským publikem přijímána velmi vstřícně. Nemám z ní tedy strach a stala se mi jakousi divadelní maskou, schovávám se za ni a do ní: tím, že ji nemám „v krvi“, mohu na ní lépe pracovat jako na „výrazovém prostředku“. O to si ostatně francouzština říká; je to podmínka její sdělnosti. Zatímco česky lze správně artikulovat téměř bez pohnutí obličejových svalů, francouzština nutí interpreta, aby byl v mimice i gestu aktivní, jinak prostě tolik odstíněných samohlásek nevysloví. (K pocitu svobody jistě přispívá i fakt, že francouzské obecnstvo umí a chce „poslouchat“, nevyžaduje stále jen „akci“.) K interpretaci francouzských textů jsem přistupovala vlastně zvnějšku: prvotním soustředěním na správnou výslovnost a srozumitelnost, na všechny nosovky, zavřená „e“, temné zaokrouhlené samohlásky – na vše, co nám není vlastní, a tudíž působí potíže, a zároveň soustředěním na intonační linie, které dodávají zpěvnosti francouzštině a přitom už jsou charakteristické pro určitý styl, autora, text. Tato mluvní aktivita se mi začala vlévat do celého těla: začala jsem být živější, energičtější, odvážnější, rytmičtější, „zpěvavé intonace“ mne těšily dřív, než jsem přesně rozuměla jejich smyslu. „Hra s jazykem“ mi dělala radost. A někdy i rozčilovala, když jsem nedokázala výraz vyslovit, jazyk se pletl a uši neslyšely, kde je chyba.

Samozřejmě jsem se neučila jenom mechanicky. Zároveň jsem se snažila co nejhlouběji porozumět obsahu. Ale jako cizinec jsem některá slova zkrátka přesně „necítila“, což mi

umožňovalo nestydět se a pořádně se do nich „opřít“. (Tak se dá zkoušet jen za přítomnosti rodilého mluvčího, který jako režisér koriguje případnou přemrštěnost nebo nepřesnost.)

K různým textům a rolím byla cesta různě dlouhá, ale většinou po určitém čase klopotného škobrtání se vnější a vnitřní tápání spojilo a řeč ve mně najednou dostala „křídla“. Mám-li dnes před sebou francouzský text, postupuji stejně – s tím rozdílem, že prvotní tápání netrvá tak dlouho.

Mnohokrát už se mi potvrdilo, že se ten „francouzský model“ dá použít i při práci s texty českými. Než jsem to vyzkoušela, dovolovala mi přirozená znalost, samozřejmě srozumitelnost češtiny víceméně pomíjet její zvukové a hlavně gestické nároky: tím více, čím větší byl strach, abych „nepřeháněla“. Zvláště před českým obecnstvem, kterému se zdá přehnané každé prudší nebo „z kothurnu“ pronesené slovo. V češtině se proto zábrany objevovaly dříve, ve francouzštině jsem se nebála zkoušet do krajnosti. Tak mi francouzská zkušenost postupně pomáhá ke svobodě i v českém prostředí: vede mne k hlubšímu cítění a účinnějšímu používání vlastní řeči.

Tyto řádky mohou působit jako příliš osobní, pro disertační práci nepatřičné vyznání, které chce povyšovat nahodilé pocity na obecně platnou zákonitost. Ale nedávno publikované výsledky výzkumu zjišťujícího podíl příznakové prozodie na sdělnosti promluvy v několika evropských jazycích (v češtině, polštině, srbštině, francouzštině a maďarštině)⁵³ jako by dávaly mým „pocitům“ za pravdu. Autorka se zaměřuje na takové komunikační situace, kdy *doplňující informace nesená prozodií se může komunikačně dostat do prvního plánu: nejenom že obohacuje a modifikuje lexikální smysl výpovědi – může ho také úplně obrátit naruby.*

Smysl takto pojatého výzkumu je velmi praktický: chce změnit pedagogický stereotyp, podle něhož je při výuce cizím jazykům *spousta času věnována gramatickým cvičením, ale jen minimálně se student dozvídá o zvukové podobě jazyka, o jeho prozodii /.../. Vzhledem*

⁵³ Jana Vlčková-Mejvaldová: *Prozodie, cesta i mříž porozumění* (Karolinum, Praha 2006)

k tomu, že 95% komunikace se odehrává ústně, jde o konstatování spíše smutné.⁵⁴ Tento pedagogický stereotyp je mimochodem překvapivě podobný pedagogickému (a uměleckému) stereotypu v českém pojetí přednesu: důraz na gramatickou správnost má přesný protějšek v důrazu na ortoepii: za obojím je představa, že takto vybavený mluvčí bude umět přesně říci, **co** má jeho sdělení **obsahovat**. Ale řeč spíše „plyne“ než „obsahuje“, spíše se „děje“ než „poskytuje informace“, alespoň ta mluvená. Úsloví „řeč se mluví a pivo se pije“ to velmi dobře vystihuje.

Metoda průzkumu je jednoduchá: zvukové záznamy citově zabarvených vět, pronesených v určitém jazyce rodilými mluvčími, jsou předloženy cizincům s otázkou, jakou emoci věta vyjadřuje. Zajímaly mne pochopitelně výsledky srovnání češtiny a francouzštiny.

Shrneme-li záměny, uzavírá autorka⁵⁵, k nimž došlo při identifikaci české a francouzské prozodie nerodilými posluchači, dojdeme k následujícímu výčtu: během identifikace francouzské příznakové prozodie byla

- *francouzská neutrální promluva vnímána českými posluchači jako vyjádření překvapení;*
- *vyjádření nudy ve francouzštině mělo pro české posluchače platnost bezpříznakové výpovědi;*
- *francouzské prozodické vyjádření vzteku bylo identifikováno jako neutrální věta.*

Naopak posluchači francouzští identifikovali

- *českou neutrální promluvu jako vyjádření vzteku;*
- *české prozodické vyjádření radosti jako bezpříznakovou promluvu;*
- *strach byl zaměněn s překvapením nebo se smutkem;*
- *česká prozodie vyjadřující obdiv byla identifikována jako vyjádření nudy.*

Při identifikaci české a francouzské prozodie nerodilými mluvčími je dominantní tendence považovat českou neutrální prozodii za vyjádření pasivních postojů a aktivní prozodii za

⁵⁴ Op. cit., str. 11

⁵⁵ Op. cit., str. 179

bezpříznakovou. Symetricky se posouvá také vnímání francouzské prozodie českými posluchači: vyjádření pasivních postojů ve francouzštině je považováno za bezpříznakovou prozodii, bezpříznakovou prozodii identifikují čeští posluchači jako vyjádření aktivních postojů.

Není třeba dodávat, která z těchto „národních prozodií“ je výhodnější pro jevištní řeč. Zvláště intenzívně si to český herec uvědomí, když má přednést Francouzům text v češtině.

Jedním z mnoha stavebních kamíneků divadelního kabaretu *Fin du monde chez Gogo (Konec světa v salonu Gogo; děje se v Praze mezi válkami)* je osm veršů Vítězslava Nezvala. Znějí tu vedle českých i německých písní a ovšem vedle francouzských překladů z „pražské“ německo-židovsko-české literatury.

Byla jsem krásná svěhlavička

básník mne opěvoval v sonetech

Ted' nemám nemám ani přítelíčka

*Má harfa zborčila se po letech*⁵⁶

Chvíli mi trvalo, než jsem se osvobodila od psychologie „hrdinky básně“ a uvědomila si, že pro francouzské obcenstvo bude důležitější, jak slova znějí. Smysl textu přitom ovšem neporušuji a neměním, více však využívám mluvidel, pusu otvírám a špulím jako ke zpěvu, s potěšením zdůrazňuji trvání dlouhých samohlásek, pečlivě vyslovuji koncovky a zvláště si dávám záležet na českých, pro Francouze nevyslovitelných „ch“, „r“ a „ř“. Dokonce i melodická linka zní náhle výrazněji a členitěji. A tempo pomalejší, jako bych tím mohla učinit báseň srozumitelnou pro francouzské uši (tomu slouží i přidané závěrečné *N'est-ce pas?*, jež celou tu „recitaci“ pointuje).

Není to ovšem ani žádný „zpomalený film“ ani hlasitá a odezíratelná „výslovnost pro hluché“: dělám vlastně jen to, co bych si doma nedovolila, ačkoli to Nezvalovým veršům svědčí (a co si on sám jako přednášející dovoloval bez rozpaků – ale k tomu se ještě vrátím). Přednáším

⁵⁶ Harfenice (Nápisy na hroby in: *Básně I*; Host, Brno 2011; str. 223)

tak, aby francouzský posluchač, kdyby byl dotazován Vlčkovou-Mejvaldovou, neidentifikoval Nezvalovu báseň jako „bezpříznakovou promluvu“, nebo dokonce češtinu jako jazyk schopný pouze neutrálních sdělení.

Básně tu ovšem nejsou proto, aby jimi byl cizincům prezentován ten či onen neznámý jazyk. Naopak: barvitý, rytmický, nezaměnitelný, znělý jazyk nás většinou oslovuje teprve skrze báseň, která v něm „vykrytalizovala“. Právě v zájmu své poezie by žádný jazyk neměl být předem diskvalifikován jako šedivý, beztvarý, ochablý.

Nejlépe se to zkusí na interpretaci textů, kterým překlad co největší měrou zachoval původní strukturu, případně našel k jejím určujícím prvkům odpovídající protějšky. Mám před sebou báseň Jeana Sénaca *Miroir de l'églantier*:

Feu de sarments dans tes yeux

feu de ronces sur tes joues

feu de silex sur ton front

feu d'amandes sur tes lèvres

feu d'anguilles dans tes doigts

feu de laves sur tes seins

feu d'oranges dans ton coeur

feu d'oeillets à ta ceinture

feu de chardons sur ton ventre

feu de glaise à tes genoux

feu de bave sous tes pieds

feu de sel et feu de boue

un incendie réel

tout droit sur la falaise

un faisceau de saveurs

où je me reconnais

Mère ma ténébreuse.

Na první pohled jsou to volné verše o nestejném počtu slabik, ke konci básně se zkracují, poslední – po pauze – je opět delší, jakoby zatížený významem. Skoro všechny začínají týmž slovem, jak tomu bývá často v básních surrealistických: paprsky obrazů vycházejí vždy z téhož zdroje, což ještě umocňuje jejich mnohotvárnost.

Teprve při hlasitém čtení zjišťuji, že báseň je velmi rytmická (ne nadarmo ji Zéno Bianu zařadil mezi Básně k říkání⁵⁷). Dvanáctkrát opakované „feu de...“ nejen násobí barevný a tvarový efekt rozdílných obrazů, ale rytmickým vyfukováním, které jako by zažihalo oheň, stupňuje jejich „temperaturu“. Ve dvanáctém verši se toto „fouknutí do ohně“ dokonce opakuje (vždy ve spojení s krátkým slovem), v následujících čtyřech verše plápolají samy – než zhasnou ve tmě verše posledního, po chvilce ticha. Ten poslední verš má jen tři slova, v nichž navíc vládne stmívající se „e“. Ústa už se nenadechují k dalšímu fouknutí, spíš se zavírají k temnému, dlouho doznívajícímu brumendu.

Michal Lázňovský zvolil pro překlad⁵⁸ slova „feu“ české „žár“, jímž se sice do ohně foukat nedá, které však samo sugestivně „žhne“, a navíc má (na rozdíl od bližších synonym oheň, výheň, plamen) shodně s originálem jen jednu slabiku, dovoluje tedy zachovat rytmus básně. Kromě toho je obsaženo ve slově „požár“, které se objevuje v závěrečném shrnujícím čtyřverší a pracuje tak s refrémem textu ještě důsledněji než francouzský originál. České skloňování přidává navíc k aliteračním začátkům veršů ještě shodné „ch“ na jejich koncích, aniž přitom vzniká dojem rýmu. Český překlad tak zní zpěvněji, nebo spíš „vokálněji“ než (záměrně) „udýchaný“ francouzský originál, jeho plameny šlehají o něco výš, ale princip zůstal zachován. Abychom si jej uvědomili přesněji, neměli bychom přehlédnout Sénacovu

⁵⁷ Poèmes à dire, str. 97

⁵⁸ rkp, 2004

poznámku za posledním veršem: *Alžír, 24. 11. 49, jedna hodina v noci (na hlavičkovém papíře Alžírského rozhlasu)*. Z těch několika slov dýchne africká noc a hlavně ta její chvíle, kdy člověk na jakýkoli list papíru zaznamenává neodbytný impuls, dřív než odezní. Pro přednášejícího to znamená, že by se neměl příliš zdržovat jednotlivými obrazy (i když jsou nápadné a chytlavé), aby neporušil rytmus „bubnů v noci“: představy by se měly vynořovat naléhavě, ale rychleji, než si je posluchač, tedy i přednášející (stejně jako předtím už básník) stačí prohlížet. Metafory mohou působit i trochu náhodně po věcné stránce, zato zcela neúprosně po stránce rytmické: jako by po nich autor (lépe řečeno zapisovatel) sáhl víc pro jejich akcent a počet slabik než pro jejich věcný význam. Teprve když si báseň přečteme pomalu, verš po verši, oceníme, jak jsou metafory výstižné. Hlas by však měl být štván „zrychleným dechem“; připomenutá koncová „ch“ v českém překladu tu mohou mít podobný účinek jako počáteční „f“ v originále.

Zrcadlo šípkové růže

Žár vinné révy ve tvých očích

žár ostružiní na tvých tvářích

žár žuly na tvých skráních

žár mandlí na tvých rtech

žár lávy na tvých ěadrech

žár úhořů v tvých prstech

žár růží za tvým pasem

žár pomerančů v srdci tvém

žár kopřiv na tvém břiše

žár hlíny na tvých kolenou

žár sliny na tvých nohou

žár soli a žár bláta

hotový požár

strmící na útesu

ve svazku vůní

v němž se poznávám

Má temná matko

JAZYK, METRUM, RYTMUS, VERŠ

Přiznám se, že mě překvapilo, jak Jana Vlčková-Mejvaldová užívá pojmu „prozodie“. Než jsem se seznámila s její prací, byla pro mne prozodie *naukou o výstavbě verše z hlediska zvukové stránky jazyka*. Tak o ní mluví i slovníky cizích slov. Teprve rozšíření pojmu z poetiky na lingvistiku mě upozornilo, že nejen básníci, ale už sám jazyk se vyjadřuje v určitých „stopách“, „metrech“, po svém rozmisťuje „césury“, „zpívá“ své oblíbené „melodie“ atd. Spor českých buditelů o to, zda bude naše poezie časoměrná nebo přízvučná, se dnes může jevit jako předem rozhodnutý: časomíra se „přece“ pro češtinu nehodí. Ale když se na něj nebudeme ohlížet z roku 2012 a vrátíme se k jeho počátkům, abychom jej mohli sledovat krok za krokem, pochopíme jej jinak: jako vzrušující příběh o tom, jak se české básnictví zabydlovalo ve svém vlastním jazykovém prostředí. Cesta od napodobení klasiků i s tím, co je v nich nepřenositelné, až k pomalému odkrývání možností vlastní řeči je dnes poněkud zarostlá, ale máme ji nejen za sebou: neseme si ji v sobě. Její stopy jsou patrné v každé dobré české básni a měl by do nich umět vstoupit každý dobrý český interpret.

I francouzská poezie má svou cestu, delší a při letném ohlédnutí stejně nepochopitelnou: je to obtížná cesta z pout alexandríny k „vers libre“, který by „volný“, ale nepřestal by být veršem. Jednotlivá zastavení, návraty a etapy této cesty dávají francouzské poezii akcent tu na zděděný řád, jindy zas na individuální svobodu.

To může znít příliš pateticky: jaképak pouta a osvobozování, záleží přece jen na autorovi, zda se rozhodne napsat text prózou nebo veršem a jaký verš si zvolí, případně vytvoří.

Technologie této práce byla mnohokrát popsána, má dokonce v Poeově *Filosofii básnické skladby* svůj „manifest“.

Ale i kdyby Poe ještě podrobněji popsal své autorské záměry a technologii jejich realizace, nevysvětlí to podivuhodnou skutečnost, že anglická poezie tak dlouho „ráda tančila“ v rytmu blankversu, francouzská ráda nerada v rytmu alexandrínu, španělská v rytmu trochejského oktosylabu a česká poskakovala převážně v různých násobcích trochejské stopy, která má tak blízko ke kroku polky.

Svou roli tu jistě hraje i pouhá setrvačnost, síla zvyku či tradice, ale ta by sotva mohla být tak houževnatá, kdyby oblíbená metra neodpovídala rytmické struktuře „svých“ jazyků. Něco jako „prozodie češtiny“, „prozodie francouzštiny“ tedy existuje a její zásady neurčuje žádný Boileau ani Jungmann: vyrostly z hloubi jazyka a historické zkušenosti národa, který jím mluví. Metrum jim se jim snaží „srovnat krok“, určit „taneční pořádek“. Musí přitom brát zřetel na přirozenou prozodii jazyka, jinak by je jazyk nepřijal – tak jako čeština odmítla časomíru. Ale je to kapelník, jde před muzikou a udává takt. A jako každý řád, i metrum poezii „omezuje“ nejenom po stránce lehkých a těžkých dob: tím, že ji „frázuje“, zároveň formuje pojednávaná témata, vybírá vhodná a zavrhuje ta, která se pro metrický vzorec nehodí, spoluurčuje tempo, jímž kamera básníkovy pohledu snímá jednotlivé obrazy, a vůbec ovlivňuje všechno, co poezie „vidí“ a o čem „zpívá“. *Naprosto zřejmě nejsou metrické zákony žádnými libovolně vynalezenými tyraniemi. Jsou to pravidla, jichž se dožaduje sám organismus ducha. Nikdy nebránila originalitě v sebeuskutečnění: vždy napomáhala originalitě, aby vyzrála.* Autorem tohoto výroku je Charles Baudelaire.⁵⁹

Nejde tu tedy jen o otázku správného přízvuku a náležité césury, metrum je jev mnohem vlivnější, mnohem hlouběji přítomný a zdaleka ne jen „formální“. Každý máme zkušenost s tím, jak je rytmus nakažlivý. Vědomé uplatnění rytmu, který je v textu neviditelně přítomen, je jeden z nejspolehlivějších způsobů, jak probudit a udržet posluchačovu pozornost. A jak upevnit smysl básně v posluchačově paměti.

⁵⁹ Překlad Lumír Čivrný (in: Sen o sonetu, doslov k antologii francouzského sonetu Milost milosti; Host, Brno 1997, str. 132)

Francouzská cesta „z pout alexandrínu“, jak jsem to pateticky nazvala, představuje tedy skutečný „historický zápas“ o svobodu v řádu a o řád ve svobodě.

Když Lambert le Tort a Alexandre de Bernay psali ve dvanáctém století Román o Alexandrovi (kdyby to bylo v mých silách, měla bych zřejmě začít svou konfrontaci francouzského a českého pojetí přednesu tady: u francouzského Románu o Alexandrovi a o století mladší české Alexandreidy; ocitli bychom se tím současně u metrických počátků obou národních poezí), *netušili, že v něm našli verš, který se stane ozdobou francouzského dramatu i básnictví pro všechny následující časy.* Tak uvádějí heslo „alexandrín“ (*dvanácti až třináctislabičný vzestupný verš s rozlukou po šesté slabice /třetí stopě/*) ve svém Větším poetickém slovníku Josef Brukner s Jiřím Filipem.⁶⁰ A hned také zdůvodňují oblibu tohoto francouzského vynálezu v novodobé poezii české: *Alexandrín má hustotu sedmi-osmi slov, což ideálně odpovídá větnému úseku o třech až čtyřech částech, a jelikož čeština má podobnou hustotu slov jako francouzština, přijala alexandrín bez větších obtíží do svého arzenálu.* Rozdíl je v jambické povaze francouzštiny a daktylotrochejské povaze češtiny, ten však českému uchu nepřekáží.

O předpokladech úspěchu alexandrínu právě ve francouzské kultuře výmluvně píše básník, který jako málokdo jiný přispěl k tomu, že alexandrín své privilegované postavení ztratil: Paul Claudel⁶¹.

Francouzská povaha má jeden rys obzvláště nápadný, především pro člověka, který žije většinou v cizině a pak se vrací domů, nápadnější na venkově a v provincii než v Paříži, a v generacích dřívějších než v generaci současné. Tento rys nazvu potřebou nutnosti. Francouz má hrůzu přede vším náhodným, nahodilým a neočekávaným. Buduje svůj život záměrně a snaží se vyloučiti z něho zásah všeho cizorodého. /.../

Když šlo o to, dává svým myšlenkám pevnou vnější formu a definitivní výraz, vedly Francouze tytéž principy, které utvářejí celý jeho život /.../. Týž strach z náhody, táž potřeba absolutna,

⁶⁰ Československý spisovatel, Praha 1968, str. 15-16

⁶¹ O francouzském verši (překlad Miloš Dvořák; Melantrich, Praha 1937, str. 10 a následující)

táž nedůvěra k senzibilitě, kterou nacházíme ještě dnes v našem charakteru a v našich společenských zřízeních, utvářely naši gramatiku a naši prozodii. Bylo třeba zameziti přístup vzduchu, bylo třeba vyloučiti jakoukoliv hru a jakékoli výkyvy, bylo třeba sevřít slova silným tlakem vnějším i vnitřním do hranic tak pevných, že řádek nabyl naprosté a neochvějné nehybnosti nápisu čitelného pro věčnost. Toho se dosáhne netoliko rýmem, pevnou césurou a vymezením přesného počtu slabik, nýbrž také /.../ tím, že se zamezuje sdružování slov téhož rodu a čísla, všemi těmi torturami, k nimž někteří horlivci připojují ještě tortury osobní a dobrovolné, jako rým bohatý, rým vzácný a vystříhání se hiátu. A to nemluvíme ani o obecném kodexu gramatiky a rétoriky, různých těch vybraných způsobech a „vkusu“, titěrnějších než bývalá španělská etiketa. Tato situace byla tak svízelná, že zakrátko se francouzským básníkům zdálo zbytečné komplikovat ji nějakými odbojnými a podezřelými živly, jako je inspirace, fantazie, sen, vášeň, hudba atd. Bylo mnohem pohodlnější pracovati s mrtvou a nehybnou látkou, která se nezmítala pod ostrím. Uspořádání slov mezi sebou stalo se pouhou hrou mozku jako algebra nebo šachy.

V českém prostředí nejsou pochopitelně osudy alexandrínu všeobecně známé, proto aspoň stručně připomenou, že verš, který už odcházel ze scény na sklonku středověku, byl znovu vzkříšen, když se básníci tzv. Plejády, zejména Pierre de Ronsard a Joachim du Bellay snažili přesadit do francouzské půdy to, čím je inspirovala a okouzila poezie italské renesance – zejména Dante a Petrarca. Alexandrín se zas tolik nelišil od deseti a jedenáctislabičného verše italských sonetů, a přitom se mohl legitimovat francouzským původem. Byl tedy vhodný pro světový i vlastenecký rozměr programu Plejády a hlavně v Ronsardových básních projevil tolik tvárnosti, tak široké rozpětí a takovou múzičnost, že začal být lavinovitě zhudebňován a zpíván (jeden ze zdrojů novodobého francouzského šansonu je právě zde). Od té doby prestiž alexandrínu rostla až do doby Corneillovy, Racinovy a Molièrovy, kdy zcela ovládl francouzské jeviště – schopný vznešené klenby v tragédiích i prostořekého proudění v komediích. Čekali bychom, že po tomto vrcholu mohl následovat jen sestup, ale nebyl nijak

prudký a přinesl spíše osobní rozlišení než úpadek: trval aspoň dvě stě padesát let a kromě nespočetných stříhů „z mrtvé látky, která se nezmítala pod ostřím“, jak se posmívá Claudel, dal alexandrín tvar dílu Charlese Baudelaira, „hudbě“ verše Verlainova, vzpurným veršům Rimbaudovým a dokonce „čisté poezii“ Mallarméově. O všudypřítomnosti alexandrínu v budoárové poezii Alfreda de Musset a rétorické poezii Victora Huga ani nemluví.

Claudel tedy, „zaujat pro svůj způsob“, hází do jednoho pytle básníky, jimž alexandrín poskytl levnou osnovu pro konvenční vyšívání, s básníky, kteří jím dovedli promluvit po svém. Ukvapenost toho odmítnutí lze (teď po bitvě, kdy už je každý generálem) snadno dokázat pozdními úspěchy alexandrínu, které tehdy teprve měly přijít (Valéryho Mladá Parka je z roku 1917 a Claudelovo pojednání o verši z roku 1907). Nebylo by možné jich dosáhnout vyčerpaným veršem, pořádajícím slova „pouhou hrou mozku jako algebra nebo šachy“.

Claudelova argumentace však stojí dodnes za pozornost: *Francouzská věta se skládá z řady fonetických členů nebo krátkých hláskových vln s kratším nebo delším přízvukem a důrazem hláskovým na poslední slabice. /.../ Slabiky tudíž nejsou ve francouzštině samy o sobě ani krátké ani dlouhé a zvuková skupina skládá se z jedné dlouhé, která je vždycky slabikou poslední, a z proměnlivého počtu slabik neutrálních, na jejichž počtu nezáleží a které jsou vzhledem k posledním slabikám vždy krátké, ať jest jejich ortografická hodnota jakákoliv. /.../ Je tudíž nesprávné říkat, že ve francouzštině není kvantity. Nejen že se tam vyskytuje, ale jest snad ještě silněji vyznačena, než v kterémkoli jiném jazyce, neboť nikde není důraz na určitých slabikách tak zřejmý. Můžeme říci, že francouzština se skládá z řady jambů, které mají svůj dlouhý element v poslední slabice zvukové skupiny a krátký element v neurčitém počtu až do pěti šesti slabik, které jí předcházejí. Ostatně záleží také na řečníkovi, jemuž jest vodítkem inteligence nebo vzrušení, jak chce v určitých mezích měnit délku této slabičné skupiny podle toho, kam dá důraz. /.../*

Nejhrubší poblouzení alexandrínu, jež se stává neudržitelným, jakmile se ucho přizpůsobilo pravidlu, které jsem tu výše formuloval, spočívá v tom, že znásilňuje základní princip

francouzské fonetiky, neboť přiděluje každé slabice stejnou hodnotu, kdežto například silná dlouhá slabika potřebuje pro své uplatnění netoliko značné mezery, která by ji do sebe pojala, nýbrž také dostatečný počet krátkých a méně dlouhých slabik, které by ji připravily. Hudba slov jest věcí příliš jemnou a složitou, aby na ni stačil tak hrubý a barbarský prostředek jako jednoduché počítání. /.../ Proto herci na scéně jsou nuceni přetvářeti alexandriny, polykati rýmy, přemísťovati césury a měniti počet slabik, slovem dělat si něco, co už se v ničem nepodobá psanému textu. Život se domáhá svých práv. Od okamžiku, kdy alexandrin ztratil svůj mnemotechnický a jadrný charakter, aby se pokusil o hudbu, byl odsouzen k zániku. Naše ucho nemá nejmenšího důvodu, aby se spokojovalo s jedinou, dosti chudou kombinací, místo co by si volilo mezi tisíci bohatšími a mnohem příjemnějšími.

Víme už, že „dělat něco, co se už vůbec nepodobá psanému textu“, je v podstatě totéž, co doporučuje profesor Bernardy jako podmínku dobré interpretace, i když si ji jistě nepředstavuje splněnu tak násilnými prostředky, o jakých mluví Claudel. Z jejich výčtu se však dá usuzovat, že skutečným terčem Claudelovy kritiky není alexandrín, ale stav alexandrínu ve škole, na jevišti a v dobové literární praxi na počátku 20. století. Pominu teď okolnost, že Claudel bourá alexandrín, aby udělal místo ještě starší, ale zdaleka ne tak vytěžené tradici gregoriánského chorálu a „žalмовého verše“ liturgických her. K tomu se ještě vrátím. Pro cestu z pout alexandrínu, v níž vidím hlavní dějovou linii složitého příběhu francouzské poezie, je důležité, že o přetváření královského francouzského verše „polykáním rýmů, přemísťováním césur a proměnlivým počtem slabik“ se v době Claudelova mládí pokoušeli nejen herci, ale i básníci. Tak Francis Jammes, jehož poezie *nepodlehla nikomu ze současníků, /.../ rýmuje neobyčejně volně, často nahrazuje rým asonancí nebo jej vůbec vypouští, nechtěje znásilnit spontánnost a přirozenost výrazu. Jeho prozodie je velice volná: alexandríny často falešné, v téže básni verše o různém počtu stop.*

Ale Jammes to ví a loajálně to vyznává: „Bože můj, zavolal jsi mne mezi lidi. Tu jsem. Trpím a miluji. Mluvil jsem hlasem, který jsi mi dal. Psal jsem slovy, jimž jsi naučil mého otce a matku, kteří mi je odevzdali...“⁶²

Stejně jako nedovedu uvěřit Poeovi, že své romantické básně „zkonstruoval“ s tak chladnou hlavou, jak se mne snaží přesvědčit, nevěřím ani Jammesovi tu „svatou prostotu“. Ale její výsledky jsou občerstvující dokonce i v českých překladech. Báseň *Ach, slyš, jak v zahradě...* je další z tisíců variant na téma „Nechte si své zlato, pane králi, já mám raději svou milou/svého milého,“ jenom tu v roli pana krále vystupuje milionář Rotschild. Text je složen z jednoduchých, půvabně rozklížených, sdruženě rýmovaných dvojverší s proměnlivým metrem, nejčastěji blízkým blankversu; občas se mihne i alexandrín (významně hned v prvním, titulním verši: *Ach, slyš, jak v zahradě, kde voní petržel...*), ale vzápětí, jako by nad ním básník mávl rukou:

Padesát franků jen! Jak šťastně šlo by žít!

*To nejde – peníze i srdce mít!*⁶³

Po třiceti letech přeložil Svatopluk Kadlec báseň znovu pro nové vydání, překlad je mnohdy hodně odlišný, ale metrické „neobratnosti“ – „alexandríny často falešné, v téže básni verše o různém počtu stop“, jak píše Jelínek, v něm zůstaly:

Ke štěstí schází nám sto hloupých franků jen.

Nemůžem se vším mít i srdce zároveň.

Kdyby snad Rotschild řekl jí: „Pojď sem!“

odpověděla by mu obratem:

„Ne, vám mých sukniček se nedostane,

mám jiného už ráda, pane!...“

⁶² Hanuš Jelínek: Francis Jammes (in: Podobizny básníků sladké Francie, ELK, Praha 1946, str. 165)

⁶³ Překlad Svatopluk Kadlec (in: Okna do nebe; Melantrich, Praha 1936, str. 52)

A kdyby se jí Rotschild pozeptal:

„Jak on se zve ten... ten... ten poeta?“

odpověděla by mu: „Francis Jammes.“

Truchlivé na tom všem by bylo však,

Že Rotschildovi by ten básník, říkám vám,

žel, vůbec nebyl znám.⁶⁴

Přednášejícímu to dovoluje držet se „situace“ či jednoduché niti vyprávění a jen občas hravě připomenout, že „jsme v poezii“.

Od alexandrínu se odráží i Apollinaire ke skoku, který tak poznamenal českou poezii i české umění překladu: Pásmo. *À la fin tu es las de ce monde ancien. Tím starým světem přec jsi znaven nakonec*, překládá Karel Čapek a rýmem zdůrazňuje „povinnou“ césuru.⁶⁵ Her a hříček s alexandrínem je ve francouzské poezii nepočítaně, byť tím méně, čím déle už jsou francouzští básníci z tohoto „krunýře“ venku. Herci a recitátoři jej ovšem nesvléknou nikdy: na to jim bylo napsáno příliš mnoho veršů, kterým se říká klasické, i když mají často ke klasicismu daleko.

Jestliže prvním předpokladem přednesu, který by nebyl jen deklarací nějakého na básni nezávislého „poselství“, je cit a vědomí jazyka, tedy smysl pro řád, prozodii, jedinečnost, expresivitu básnické a básníkovy (překladatelovy) řeči, druhým předpokladem je cit a vědomí metrického principu. I tady platí aforismus o pravidlech, která jsou v umění proto, aby se porušovala, ale platí také jeho méně známá strana: nelze porušovat pravidla, která nejsou.

⁶⁴ Slyš, v zahradě... (in: Od rána do večera; Odeon, Praha 1966, str. 92)

⁶⁵ Francouzská poesie nové doby (in: Francouzská poesie a jiné překlady; SNKLHU, Praha 1957, str. 144)

Jako jazyk čerpá dynamiku z napětí mezi pravidly a tím, co se do žádných pravidel nevejde, i báseň má svůj vypočitatelný a nevypočitatelný pól. Metrum je její pravidlo, tedy kus její tradice: říkat alexandrín znamená rozumět souvislostem, z nichž báseň vzešla, kultuře, k níž se hlásí. Metrum ještě není poezie, je to však síť, do které ji lze chytit.

Nikdy neříkáme jenom samotný text, vždycky s ním zároveň přednášíme i kus epochy, ve které vznikl, s jejími zvyky a názory.

VERŠ A JEHO BÁSNÍK

Tradice, to je u nás, máme-li to pojmenovat jedním slovem, studně, nikoli cesta. Poutník není zajatcem nekonečných cest, ale magnetických hvězd. Někdy se to zvrhne v kult domácího kadlubu. Podíváme-li se na tento problém očima naší poezie, zjistíme, že nás málokdy vzrušovaly dálky horizontální, dálka – to bývá představa, symbol touhy, leckdy i klišé, jen výjimečně reálná skutečnost. Všechno nám vynahradil pohled vzhůru, do propastí hvězdného nebe. Ten závrtný pohled inspiroval celou naši novodobou poezii, počínajíc Máchou, přes Nerudu až k Březinovi a Horovi. Názorně se nám to ukáže na českém volném verši (myslím opravdu verš, nikoli náhodný, vágní sled slov). Whitmanovský volný verš se rozlévá přes prerie, od oceánu k oceánu. Březinův volný verš jde vzhůru. Zatímco Whitman potkává na rozlehlých pláních reálná města a reálné lidi a osudy a zabírá je do básně, Březina na pouti mrazivou pouští vysílá volný verš jako paprsky z duchovních hlubin a ohledává jím nepojmenované a nepojmenovatelné jevy v nekonečném prostoru nad námi. Odtud ta bohatá metaforičnost a věžovitost jeho básní, odtud to kosmické vizionářství proti pozemskému Whitmanovu.⁶⁶

Odstavec, který František Hrubín nenápadně ukryl mezi vzpomínkami, je pro přednášejícího důležitý hned z několika důvodů. Především jemně upozorňuje, že kromě „objektivního“ metra je verš formován ještě něčím osobnějším, řekněme básníkovou dikcí. Dále napovídá, že tato dikce je sice básníková, ale promítá se do ní zkušenost jeho národa a země. (Podobně říká Hrubínův přítel z mládí Jan Zahradníček, že *básník zpívá nejlépe, když zpívá na svém stromě genealogickém.*⁶⁷) A za třetí zcela samozřejmě počítá s tím, že se v básníkově dikci neoddělitelně prostupuje tzv. forma (volný verš) s tzv. obsahem (města, lidi a osudy

⁶⁶ František Hrubín: *Lásky* (2. vyd., Československý spisovatel, Praha 1969, str. 149-150)

⁶⁷ Oslice Balaamova (Václav Pour, Praha 1940)

„zabrané“ do básně, nebo zase nepojmenovatelné jevy nad námi, paprskem verše „ohledávané“).

Hrubín mluví o tomtéž jako Bianu, když se v předmluvě ke své mnohokrát už citované antologii zmiňuje o *Péguyho jazyku-modlitbě* a *Lucovu jazyku-transu*, nebo o *křečovitě výslovnosti Artaudově*. Všimá si téhož jako Mukařovský, když ve verších jedenácti českých básníků (aby nebyl ovlivněn dikcí překladatelů) zkoumá jejich „motorické dění“. A téhož jako Bernardy, když se dovolává Chateaubrianda a Flauberta – autorů, kteří si své texty při psaní předříkávali a jejichž knihy tedy obsahují *nejen přepis myšlenek, citů, pocitů autora, ale také jeho barvu hlasu*. Zde si snad mohu troufnout upřesnit, že barvu hlasu kniha obsahovat nemůže: přece jen to není nahrávka. Může však uchovat vypravěčské gesto (u prozaiků), anebo básníkovu dikci. Hranici mezi prózou a poezií není pochopitelně možné vyznačit tlustou čarou, ale chceme-li v této kapitole aspoň letmo charakterizovat dikci několika básníků, jejichž verš je na první poslech rozpoznatelný, mohli bychom začít tam, kde má báseň k próze nejbliž.

Rozdíl a zároveň vztah mezi nimi obdivuhodně vystihuje pár řádků Jurije Tyňanova: *Próza a poezie se /.../ zřejmě neliší imanentní zvukovou podobou, důsledným zaměřením na zvukovou podobu v poezii a zaměřením na sémantiku v próze, nýbrž v podstatě tím, jak se v nich tyto prvky ovlivňují navzájem, jak je zvuková složka deformována složkou významovou (zaměřením pozornosti na sémantiku) a jak je naopak význam slova deformován veršem. Deformace zvuku významem je konstruktivním principem prózy; deformace významu zvukem je konstruktivním principem poezie. Dílčí proměny ve vzájemných vztazích těchto dvou prvků tvoří hybnou sílu prózy i poezie.*⁶⁸

Za mezní žánr budu tedy považovat báseň v próze. Například text *Les cinq doigts de la main* z Kašpara Noci, jediné útlé knížky „francouzského Máchy“ **Aloisia Bertranda**.⁶⁹

⁶⁸ O kompozici Evžena Oněgina (in: Literární fakt; překlad Ladislav Zadražil; Odeon, Praha 1988, str. 318-319)

⁶⁹ In: Gaspard de la Nuit (Gallimard, Paris 2002, str. 97-98)

Nejdřív si ty řádky pomalu „překoktávám“, snažím se je dobře vyslovovat a pochopit jejich smysl. Je to metaforická charakteristika pěti prstů na ruce napsaná prózou, která ovšem při hlasitém čtení ukáže skrytý rytmus zvlněného proudu. Stačí zdůraznit a odlišit název každého prstu – a nechat se unášet představou, která zřejmě unášela i Bertranda. Uvědomuji si, že příliš nerozlišuji detaily, ale nechci se zdržovat a rozbíjet tím (podle mé představy o správné francouzštině) celkový spád vět. Pořád mám na mysli „celkový pohled“, který jako by pocházel od vlámského malíře ze 17. století.

Le pouce est ce gras cabaretier flamand, d'humeur goguenarde et grivoise, qui fume sur sa porte, à l'enseigne de la double bière de mars.

L'index est sa femme, virago sèche comme une merluche, qui, dès le matin, soufflette sa servante dont elle est jalouse, et caresse la bouteille dont elle est amoureuse.

Le doigt du milieu est leur fils, compagnon dégrossi à la hache, qui serait soldat s'il n'était brasseur, et qui serait cheval s'il n'était homme.

Le doigt de l'anneau est leur fille, leste et agaçante Zerbine qui vend des dentelles aux dames, et ne vend pas ses sourires aux cavaliers.

Et le doigt de l'oreille est le Benjamin de la famille, marmot pleureur qui toujours se brimbale à la ceinture de sa mère comme un petit infant pendu au croc d'une ogresse.

Les cinq doigts de la main sont la plus mirobolante giroflée à cinq feuilles qui ait jamais brodé les parterres de la noble cité de Harlem.

O pár dní později předkládám Kašpara Noci francouzskému kolegovi: označení jednotlivých prstů zdůrazňuje ještě mnohem víc, počínaje prostředníčkem pak nápadně prodlužuje každou větnou frázi (odstaveček, vlastně „verš v próze“), což zvyšuje napětí a přitom obohacuje melodickou kadenci. Využívá samohlásek, „má jich plnou pusou“, zatímco souhlásky vyslovuje krátce a úsečně, takže text zní daleko plastičtěji: díky souhláskám má melodii, díky samohláskám rytmus. Dovoluje si také víc Césarů uvnitř jednotlivých odstavců, aby pak o to víc vynikly následující metafory. Poprvé přitom zaslechnu, že tyto vnitřní články jsou

přibližně stejně dlouhé a připomínají tak téměř pravidelné verše, skryté v prozaických větách. Ve výslovnosti je Philippe mnohem důslednější, prodloužené hlásky znějí ještě „o chvilinku déle“, zdvojené „vibrují“, zkrácené „jen ťuknou“. Jak text pokračuje, prodlužuje se i dechové frázování a s ním se vynořuje celek. Pauza před závěrečným vyvrcholením, nádech – a jedním dechem poslední odstavec-věta-verš s nápadně krásně znějícími slovy jako závěrečnou korunou. Pak dodá, že text obsahuje půvabná zastaralá slova, která je dobré zvlášť pečlivě představit; báseň tím získá atmosféru starého obrazu.

Čtu si pod tímto dojmem český překlad Josefa Heyduka: *Pět prstů na ruce*.⁷⁰

Palec je onen tlustý vlámský krčmář, výsměšný i bujarý, který kouří u dveří, kde vývěsní štít hlásá, že se zde prodává březnový ležák.

Ukazováček je jeho žena, ženština vyschlá jako sušená treska. Od samého rána políčkuje služku, na niž žárlí, a hladí láhev, do které je zamilována.

Prostřední prst je jejich syn, chasník jakoby otesaný sekyrou, který by byl vojákem, kdyby nebyl sládkem, který by byl koněm, kdyby nebyl člověkem.

Prsteník je jejich dcera, mrštná a vyzývavá Zerbina, která prodává dámám krajky, nikoli však pánům úsměvy.

Malíček je benjamínek rodiny, plačtivá opička, která se vždy držela pasu své matky jako děťátko zavěšené na háku lidožroutky.

Pět prstů na ruce, to je nejkrásnější pětilistá levkoje, kterou byly kdy zkrášleny záhony vznešeného města Haarlemu.

Houpavý rytmus a cit pro vnitřní frázování mu nelze upřít. Méně cítím rostoucí napětí, jako by všechny prsty stály vedle sebe a báseň se nerozvíjela v čase. Proto se mi ani závěrečný „prozaický verš“ nezdá takovým vrcholem jako v původní verzi. I eufonie je méně: už jen zvuk samotných názvů prstů ve francouzštině přivolává metaforu; v češtině to funguje u rozplácělého slova palec (tlustý vlámský krčmář), ne už u ukazováčku, který má v češtině blíž

⁷⁰ In: Kašpar Noci (Odeon, Praha 1965, str. 60)

k autoritativní směřovce než k sušené tresce. Gradaci, kterou Bertrand vystaví z dalších tří prstů, se čeština brání krátkostí slov a strohostí jejich souhlásek. Nelze tu ani uplatnit melodickou křivku stoupavé francouzštiny, příznačnou pro jednotlivé věty a násobenou v celku básně. Ani přítomnost skrytých veršů není tak slyšitelná. A překlad pochopitelně stírá archaičnost slov, která ve francouzštině od Bertrandových časů vyšla z oběhu: chtě nechtě „aktualizuje“, jako by starý obraz restauroval. Originál tak vede interpreta ke gestu vzletnějšímu a rozmáchejšímu, český je konkrétnější, úspornější. Tyňanov by řekl, že Bertrandův originál „deformuje význam zvukem“ a v rámci básně v próze tak tíhne k básni, zatímco Heydukův překlad, má-li být „věrný“, musí „deformovat zvuk významem“, čímž tíhne k próze.

Opatřila jsem Bertranda nálepkou „francouzský Mácha“, ta však vystihuje jen okolnosti: oba básníci žili v téže době, oba měli život krátký a oba by zřejmě upadli v zapomenutí, kdyby jim z něho nepomohl básník, který jim vděčil za inspiraci (Bertrandovi Baudelaire, Máchovi Sabina). Jako „správní romantikové“ byli také oba cizinci ve své společnosti a tím toužebněji upírali zrak do „sutin dávnověku“ (Bertrand jako chodec po starém Dijonu, Mácha jako chodec po českých hradech). Ale tím podobnosti končí: jako autor je Bertrand mnohem přesnější, věcnější (a nezúčastněnější) pozorovatel, zatímco Mácha má mnohem delší dech, a proto asi více citu „v nádrech“. I jeden z mála Máchových textů, který poněkud připomíná Bertrandovy „popisy obrazů“ (*Vale láska ošemetná!*), je pod povrchem spíš o básníkově „marném volání“ než o (dnes už zaniklé) pražské zahradě:

Kanálská zahrado! tvá sláva znovu se zdvíhá obživlými stromy; - krásotinky Pražské znovu k obvyklým se do tebe hrnou schůzkám!

Tuto hrdě si vykračuje dáma v opeřeném klobouku po boku štíhlého jonáka zakrucujícího si krátká mladá vousiska a řinkajícího dlouhýma ostruhama;

tamto ještě hrději se prochází paní kuchařka ve velikém čepci po straně vojákově;

zde zas hustým tlumem se tlačí městská dcerka v ještě větším klobouku s řeznickým tovaryšem;

tamto dav študentů se valí za dlouhou řadou nastrojených dívek, a právě podle vůle své v největší je dostíhnu tlačenci, šťastný jedenkaždý, že aspoň o šat neb o ruku své milenky lehkým dotknutím mohl zavaditi. –

Jaké to hemžení lidstva rozličného? – A nad celým četným sborem láska rozprostírá perut' svou, jako hudba po celý den před kafírnou uprostřed zahrady hrající poslední nazvuk, jako jasný večer růžové červánky nad zelenými zahrady stíny po dnešním parném dni.⁷¹

Stavba Máchovy „básně v próze“ (jeho podtitul odkazuje k podtitulům tehdejších kramářských tisků, tedy k „levnému zboží“: *Stará píseň, má známou notu.*) je podobná jako u Bertranda. „Rukou“ je tu zahrada a „prsty“ jednotlivé exempláře ženského pokolení, v posledním odstavci či „prozaickém verši“ se Máchův i Bertrandův pohled vrací k celku. Pro interpreta je ovšem podstatný rozdíl v tom, že u Bertranda se obraz krčmářovy rodiny prolíná s obrazem prstů na ruce od prvního řádku textu; báseň tak prosvěcuje skrytý autorův úsměv, radost z důsledně rozvíjeného nápadu. Máchův úsměv (vzbuzený už názvem a podtitulem) je trpký a hlavně: není to úsměv autora, ale jedné osamělé, nepovšimnuté postavy na obraze. Český protějšek k Bertrandovým básním v próze se nehledá snadno. Tak čistě napsané „prozaicko-poetické“ miniatury se u nás začaly objevovat až v dalším století (Jakub Deml: *Moji přátelé*, Bohuslav Reynek: *Had na sněhu*, kde má podobnou strukturu postupně rozvíjené základní metafory například text *Koleda*⁷²; později i Vít Obrtel: *Hudba o křehkosti*); ty však už jsou poznamenány prudkým vývojem, jímž mezitím poezie prošla.

Grafická úprava Francouzských balad **Paula Forta**⁷³ je na první pohled velmi podobná: místo veršů řádky prózy, místo slok odstavce. Ale sotva začneme číst, objevíme uvnitř řádků rýmy a téměř pravidelný rytmus, který však vůbec nenarušuje přirozený spád a slovosled věty. Verše schované v typografii prózy. *Paul Fort nedovedl sám nikdy jasně zdůvodnit tuto svou*

⁷¹ Vale láska ošemetná! Adieu! Lebe wohl! (In: Dílo Karla Hynka Máchy II; ed. František Krčma; Fr. Borový, Praha 1928; str. 18-19)

⁷² In: *Básnické spisy* (ed. Milada Chlěbcová; 2. vyd. Archa a Petrkov 2006, str. 228)

⁷³ Příklad Jiří Konůpek (SNKLHU, Praha 1960)

tvrději udržovanou libůstku, jejímž důsledkem pro čtenáře ovšem je, že je nucen mnohem pozorněji odhalovat asonance a rýmy skryté v nepřetržitém proudu textu a je tak veden k účastnějšímu vnímání poezie, než je tomu při „pohodlné“ úpravě strofické, píše překladatel Jiří Konůpek.⁷⁴ Ještě víc než pro čtenáře to platí pro interpreta. Abychom mohli adekvátně přednášet Fortovy texty, je třeba zachovat jejich přirozený prozaický proud – a zároveň vědět o každé z krás jejich jazyka básnického. (Není náhoda, že si je často vybíral ke zhudebňování Georges Brassens – vypravěč mezi písničkáři, autor, jehož přesně rýmované a rytmicky i stroficky členité texty plynou se samozřejmostí obyčejné, nestylizované řeči.)

Ach ne, já že bych spisoval? Jsem prostě básník, který píše. Bez umění zpěv neuspěje. Svým zpěvem odkouzlím svůj žal.

Z pouhé rozkoše slova píše a zpívám je jen proto snad. – Příval slůvek se neutiší, chce plakat a začne se smát.

Když náhle prudkou bolest mám, pero se láme, skřípe, křičí. – Já nevím, když si naříkám, zda ještě zpívám, nebo píše.⁷⁵

„Prozaizace“ verše je jedním ze způsobů, jimiž se francouzská poezie vysvobovala z diktatury alexandríny. U Forta se kromě prozaické typografie projevuje volným nakládáním s oním kouzelným prvkem francouzské prozodie, němým „e“, takže ponechává čtenáři na vůli, aby je četl a počítal do počtu slabik, nebo naopak pomíjel, což je svoboda, kterou český interpret využít nemůže. Může však využít *potlačené slabičnosti a zdůrazněné rytmičnosti* Fortova verše, který paradoxně právě ustavičná přítomnost „prózy“ spojuje v *jediný básnivý proud, v němž na sebe navazují alexandríny i kratší verše, z něhož vytrysknou rýmy, asonance, aliterace a zvukomalby /.../ a kde se veršovníká vynalézavost mísí s galským smyslem pro vtipnou pointu.⁷⁶*

⁷⁴ Op. cit., str. 20

⁷⁵ Z věčného dobrodružství I; op. cit., str. 101

⁷⁶ Op. cit., str. 20

Kdo chce, může Fortovy „balady“ číst jako verše zbytečně a nepřehledně vytištěné prózou, pro přednes je však jistě užitečnější číst je z druhého konce: jako básně v próze, v níž náhle tu a tam zajiskří rým, upozorní na sebe rytmus a věta se uzavře do strofy. Vlastně jako verše ve stavu zrodu. Všichni známe to zvláštní překvapení, když náhodou (většinou nás na to upozorní partner v rozhovoru) „promluvíme ve verších“: řekneme větu, která se přirozeně rozpadne na dva stejně dlouhé rytmické celky, nebo z nás zcela nezáměrně „vypadne“ rým. S tímto údivem, s touto radostí, co se to děje („Já jsem básník!“), znějí Fortovy skryté verše nejprůměřeněji.

Také osobní dikce verše **Paula Claudela** vznikla na útěku od alexandrinu oklikou přes prózu. Claudelův útok na sádrové odlitky alexandrinu, jaké ještě koncem 19. století francouzská poezie vyráběla a deklamovala s přesvědčením, že je to projev vzdělání a kultury, zní jako jeden z mnoha antitradicionalistických projevů avantgardy. Ale zmínila jsem se už, že to byl útok vedený ve jménu tradice ještě starší, která byla v Claudelově době už pozapomenutá. Podobně jako Victor Hugo psal svůj Chrám Matky Boží v Paříži, aby upozornil své tehdy četné a nadšené čtenáře, že ta chátrající středověká stavba stojí za rekonstrukci a mohla by se pak v moderní metropoli ještě docela dobře vyjímat, všiml si Paul Claudel (když se roku 1900 pokusil o mnišský život v benediktinských kláštorech Solesmes a Ligugé) opomíjených možností středověké liturgické poezie a gregoriánského chorálu, jehož obnova u benediktinů začala. *Přicházejí k benediktinům, Claudel se /.../ přímo noří do živlu regenerované /.../ liturgie a jeho úsilí o koncepci a formaci nového básnického verše dlužno chápat prostě jako snahu aplikovat – na území básnického výrazu – to, co učení benediktini okolo něho podnikají k oslavě a obnově staré řádové liturgie. Běží o jakousi společnou a rovnoběžnou cestu básníka i řádu zpět ad fontes, k pramenům středověké zbožnosti.*⁷⁷

⁷⁷ Václav Černý: Claudelův lyrický verš (doslov in: Múza Milost; Mladá fronta, Praha 1969, str. 133)

Gregoriánský chorál vlastně zhudebňuje prózu, text plyne nepravidelně dopředu, hudba se mu přizpůsobuje a „zvětšuje“ deklamaci zpěvem. Jeho stavební jednotkou je fráze: určitá myšlenka umocněná melodií. Na počátku však byla sekvence, melodie beze slov, prodlužující konečné alelujaaaaaaaa, teprve později podkládaná textem, jemuž se dodnes říká „la prose“. Zpívaly ji dva sbory, říkala si tedy o rozdělení na dvě stejně dlouhé části, o přechod od „sekvenční prózy“ k „volně rytmované poezii“.

Jaký je tedy strukturní zákon verše sekvence (a Claudelova)? Nikoliv pevný počet slabik, nikoliv jakékoliv pravidelné vnitřní členění verše; nýbrž výslovně jen právě volný rytmus. Konkrétně to znamená, že tento verš, ať jakkoliv dlouhý, se dělí na dvě nestejná půlverší, a každé z nich obsahuje dva nepravidelně rozložené „silné časy“ (lépe řečeno „těžké doby“ – pozn. M. P.) či přízvuky, odpovídající výhradně silným místům vyjadřované myšlenky, tj. běžným hlavním slovním akcentům dvou klíčových slov v půlverší⁷⁸.

Základním větným i melodickým modelem je fráze, která směřuje nahoru (otázka) a fráze, která směřuje dolů (odpověď). Z této větné křivky vychází i Claudel. Myšlenka není uzavřená v jednom dvojverší, nepravidelně „stoupá“ třeba i přes několik řádků, přičemž vrchol může přijít v půli verše, podobně rozmanitá bývá i klesající část. Vzpomeňme na první z „orientačních bodů“ profesora Bernardyho: na ony dva *energetické vektory myšlenky* (verše, věty, odstavce), *vzestupný a klesající*: protasi, která posluchačovu pozornost udržuje nejistotou, a apodosi, která ji uvolní a odmění smyslem.

Je to vlastně intonace otázky a odpovědi. A nejen intonace. Otázka a odpověď jsou dvě základní gesta Claudelovy dikce, hlavní oblouk architektury Claudelova díla, básnického i dramatického. Názorně to lze ukázat na jednoduché klenbě básně *Epištola*⁷⁹.

První a nejdelší část básně se skládá z nestejně dlouhých otázek. Některá sahá přes čtyři verše (též nestejně dlouhé), jiná končí v půlverší. Na začátku je otázka dvouveršová, budeme na ni

⁷⁸ Op. cit., str. 136

⁷⁹ Překlad Ivan Slavík (in: Múza Milost, str. 67-68)

potřebovat dlouhý dech; obrazu Notre-Dame to pomůže k vznešenosti, které ovšem „křik remorkérů“ nedovolí ustrnout ve svatý obrázek:

Bylo to v Notre-Dame při kalné mši hodiny sedmé po ránu či k podvečeru,

Když svatá Jenovéfa žehná městu v mhách, jež stoupou s žlutým křikem remorkérů?

Následující zkrácená otázka nás přinutí změnit rytmus, fráze se rozhoupou, rým, verš a věta se vydají různými směry. Neklid (i ten je jednou z forem otázky) roste přímo ze struktury textu, aniž se o něm mluví:

Bylo to na špinavé třídě Bostonu? Bylo to jindy,

V Číně snad, kde kněží nosí čapku zavedenou posledními Mingy?

A opět dvojverší na dlouhý dech, navíc ve Slavíkově překladu s množstvím dlouhých samohlásek, většinou dokonce „í/ý“, které přivolávají představu křičících racků:

Bylo to v Praze s pozlaceným smíchem hezkých rokokových presbyterií,

Kde všude vidíš anděly jak hejna ptáků slétat s lodží?

Další dvě města budou vtěsnána do jediného verše, ještě jednou se rozvlní klidná hladina, než přijde poslední otázka, ještě zostřující kontrast Notre-Dame a remorkérů kontrastem kostelíčku a špinavých krámků:

Či ve Frankfurtu sněhem odříznutém? V Hamburku, kde liják bil nám do oken?

Či v bůhvíjakém kostelíčku mezi dvěma vlaky, jenž byl špinavými krámkami jako utopen?

Zde klenba vystupuje nejvýš a zároveň nejhlouběji, aby se otevřel prostor, do něhož můžeme s jistým zaváháním vstoupit:

V dýmu jak z dehtu, který září v ránu průhledném jak ze zlata,

Spočívá na oltáři kniha, která obsahuje všechny taje smrti jako života.

Výzva ke ztišení rozděluje další verš na dvě části, umožňuje stupňování naléhavosti spíš do nitra než navenek, s tichými akcenty na posledních dvou slovesech, než přijde „odpověď“, sama ještě členěná stoupáním a klesnutím:

Ted' tiše! Abys viděl vše, aby ti všechno mohli vysvětlit a říci,

Stačí tu knihu na značené stránce otevřít a dostatečně přiblížit k ní svíci.

V závěrečných dvou verších je patrný nepoměr počtu slabik; zkrácený, jakoby přerušovaný verš zvyšuje napětí – aby bylo konečně uklidněno důvěru budící představou čtoucími očmi a rtů:

Vidím tvář ministranta, svíčky červeně ji zabarvují

A hledím knězi do očí, jak sklání je, a na ty ozářené rty, kterak se pohybují.

Česká poezie se ničemu nevyhýbá tak důsledně jako Claudelově plnému, bezvýhradnému odevzdání, z něhož není návratu k „normalitě“ každodenních pochybností. V tom smyslu se dá s Claudelem srovnávat pouze Jan Zahradníček. Ale inspiraci claudelovským verzetem, přílivem a odlivem otázky a odpovědi najdeme spíš u Otokara Březiny, ostatně Claudelova vrstevníka. Báseň (z knihy *Ruce*) se i jmenuje *Odpovědi*⁸⁰. Je psána jako dialog s Neznámým. Pětkrát se v ní po netrpělivém sebeobvinění ozve „odkudsi“ hlas vlévající naději a důvěru.

Poprvé –

Jsme stíženi kletbou: i v letu nejvyšších roztoužení

tíží země jsme podrobeni, do tmy krve své pohroužení.

„Jste mocni a nesmrtelní; a vaše duše tajuplná

nese v sobě slunce a jara a vinobraní nesčíslná.“

A naposledy –

K plujícím ostrovům širokou brázdou vůně plujem...

Plujem a ostrovy plují a nikdy se nepřibližujem...

„Královské vaše zraky klamem vás obestřely:

⁸⁰ In: Básnické spisy (Československý spisovatel; Praha 1975, str. 196)

ostrovy v záři, jež v duši vám kvetou, před vámi otevřely.“

Potíž s Březinou (důvod, proč dnes téměř nemá čtenáře, a proč je tak obtížné jeho verše interpretovat, třebaže jsou velmi eufonické) spočívá v tom, že nezná „žlutý křik remorkérů“ ani „špinavé krámky“ ani „dým jak z dehtu“. Přednášející musel by mu „propůjčit“ nejen hlas, ale tělo, které Březinovy verše zapírají. Zatímco Claudel přímo vybízí ke gestu (jinak by nemohl být dramatikem), Březina nutí interpreta, aby se za gesto styděl, případně aby je stylizoval po způsobu soch Františka Bílka.

Tělesnost a gestičnost sama je naopak poezie **Jehana Rictuse**. Když se rozhlížím po básnících, jejichž individuální dikce si vynutila svůj verš, nemohu Rictuse vynechat. *Stvořil si zvláštní řeč ze spisovné frančtiny a z pouliční hantýrky, z argotu. S tímto nástrojem, bohužel většinou cizinců skoro úplně nepřístupným, zachází s neobyčejnou virtuositou. /.../ Jeho řeč je harmonická a nervózní, dovede být slavnostně sonorní a jemně melancholickou, dovede mít drsné disonance a celé řady zvukových a originálních rýmů, neboť Rictus zůstal, přes všechnu anarchii proti akademickému jazyku, věren staré stavbě verše a staré rytmyce.*⁸¹

Využití klasické, pevné formy a jazyka plného silných, nespisovných, všelijak zkomolených výrazů dává básním zvláštní napětí, které ještě vynikne, jsou-li říkány nahlas. Hovorová řeč „jde do pusy“ téměř sama a uzavření do předem daného vzorce jen zvyšuje její účinek. Však také Jehan Rictus začínal (roku 1896) v kabaretu. Nepsal pro čtenáře, ale pro posluchače. A psal pro ně básně, nikoli šansony a kuplety. Musel tedy psát tak, aby básně vedle šansonů a kupletů obstály. Dodnes je má v repertoáru řada francouzských herců, Rictus vždy patřil k básníkům vydávaným na gramofonových deskách. Je dokonce zachován i jeho vlastní přednes, i když ne z doby kabaretu.

⁸¹ Hanuš Jelínek: Jehan Rictus (in: Podobizny básníků sladké Francie, str. 147-148)

Z nahrávky zní hlas čtyřiašedesátiletého básníka, recitujícího staré verše, který se během jeho života proslavily: *Les Petites baraques*. Možná i proto se deklamace kloní ke „klasickému“ pólu, všechnu „anarchii proti akademickému jazyku“ nechává jen na slovech samotných, svým výrazem jí nijak nepomáhá. Intonuje a graduje verše „po francouzsku“ k poslednímu slovu (slabice), žádný sociální vzdor, žádná drtivá bída nedokáže prolomit pravidelnost metra a hranice slok, ve vypjatých místech básník ještě nápadněji „zpívá“ a „hřímá“, ani tady však nikdy na úkor formy. Je v tom zřejmě i stopa dobového vkusu, jež v Rictusově mládí udávali „les monstres sacrés“ z Comédie Française, ale v kabaretu jsem tuto manýru nečekala a posluchače z roku 2012 to nutí k úsměvu, zvláště při „krásné“ výslovnosti výrazů z argotu. Tempo je důstojné, zcela v rozporu se situací, v níž se text „odehrává“: je-li to záměr a ne pouze důsledek pokročilého věku, pak nám autor dává najevo, že máme co dělat s básní, nikoli s obrázkem z pouti.

V „lidových“ Čechách měl Rictus štěstí na překladatele – navzdory obtížnosti svého argotem poznamenaného jazyka, „většinou cizinců skoro úplně nepřístupného“. *Bylo třeba nedbati české básnické řeči, bylo třeba sžítí se s českým chudákem a najítí v jeho argotu ten rytmus a tu obrazivost, které našel Rictus u proletáře pařížského, aby bylo možno tohoto básníka lidu a vizionářských slov bídy přeložiti. Jindřich Hořejší našel nám nejen Rictuse, ale i prostou, z bláta opovrženou a přece mohutnou řeč českého proletářského předměstí, jadrnou řeč české bídy*, píše Josef Hora v roce 1929 k prvnímu vydání Hořejšího překladů⁸².

Díky překladatelskému výkonu Jindřicha Hořejšího sahají dodnes po Rictusovi i čeští herci, zejména čeští uchazeči o herectví: básně mají často podobu monologů a dovolují snadno a rychle vytvořit „psychologicky pravdivou“ postavu. Artistní a tradiční forma a koneckonců i Rictusova autorská recitace by však měly interpreta před tímto svodem „realistického divadla“ varovat.

⁸² In: Jindřich Hořejší: Překlady (ed. Milan Blahynka; SNKLU, Praha 1965; str. 561)

Báseň *Pouťové boudy*⁸³ (*Les Petites baraques*) je právě takový monolog *Sedmiletého*, přesněji jedna strana jeho dialogu s matkou, jejíž repliky musíme uhodnout. Čím méně má dítě „slušného vychování“, tím je jeho řeč naléhavější: citoslovce dávají tomuto apelu téměř fyzickou sílu, navíc znějí jako bezprostřední „zvuková stopa“ k akci a povzbuzují tak naši obrazotvornost. Všechna „dyž, seš, dyk“ zařazují mluvčího věkově i sociálně: kluk z periferie.

Ty, mami, zastav se, dyž už tu seš,

ať kouknu se na pouť... prosím tě, no!

Jej, netahej, strhneš mi rameno...

Jej, mami, dyk ty mě tu utlučeš!

Pravidelný, nenásilně rýmovaný desetislabičný verš dává řeči spád, rozvržení do

„nejobyčejnějších“ čtyřverší rozděluje líčení na jednotlivé „obrázky“, „atrakce“ – čímž posiluje dojem pouti.

Né, tolika národa co tu je!

A každej jak tele u novejch vrat...

Co pořád ten tlučhuba hudruje?

Fuj, z acetylénu je pěknej smrad!

Dlouhá (v češtině otevřená) „é“ a „ej“ sugerují huby otevřené údivem („spadlé brady“), budí představu civějícího množství, zatímco čtyři „u“ a souhláskové shluky *hudrujícího tlučhuby* evokují reptání.

Znáš kupcovic haranta z baráku,

co chodí jak buržoust, nos na střeše?

Báseň má svůj příběh, řetěz epizod, řazených k sobě jako sloky písničky: jak se kupecký synek chlubil hračkami a nazval malého mluvčího i jeho sestry *všiváckou holotou* a jak ho za to zbili atd., mohla by pokračovat do nekonečna, jako je nekonečný řetěz trampot a strastí, o

⁸³ Op. cit., str. 42-44

nichž vypravuje. Začíná a končí výpraskem, který přednášející nemusí „hrát“, měl by jím však ovlivnit svůj hlasový projev.

Kromě *Pouťových bud* je zřejmě nejúspěšnějším Rictusovým „číslem“ *Le revenant* (*Strašidlo*). Jean-Luc Debattice je na CD⁸⁴, které doprovází antologii *Les Poètes du Chat Noir*⁸⁵, pojal jako monolog. Před samotnou promluvou slyšíme kašel nemocného chudáka, který někoho oslovuje, ač mu ten někdo nahání strach a ač by zřejmě i beze strachu sotva hýbal jazykem: *Ah! comm' t'es pâle... Ah! comm' t'es blanc* (*Hu, jak jsi bledej, hu, jak jsi bílej*; v Hořejšího překladu: *Bledej si, bílej jako křída!*). Ta slova se budou v monologu třikrát opakovat, Debattice je řekne pokaždé jinak a vždy jako poprvé. Z druhé sloky pochopíme, že mluví k přízraku Ježíše Krista, hlas se uklidňuje, osměluje, obrací se k Ježíšovi jako k sobě rovnému, s nadějí v jeho přátelství a s obavou o jeho zdraví. Pak ho opět „srazí na kolena“ ta strašidelná bledost. Nicméně si dělá ze „strašidla“ i trochu legraci a trochu ho lituje, načež ho začne bombardovat otázkami, odkud přišlo, co tu chce a co si vůbec o naší době myslí... Otázky znějí tím naléhavěji, čím je jich víc a čím déle tázaný neodpovídá. Ubožák se vzteká, provokuje, křičí až do hrozivě krásného vyvrcholení *C'est l'Désespoir présent qui beugle* (*To je to dnešní zoufalství, co řve*; Hořejší: *Zoufalství dneška vyje v křeči*); první slabiku slova „beugle“ přitom protáhne aspoň na trojnásobnou délku. Pak zesmutní, protože s přicházejícím ránem Ježíš zmizel, aniž mu poskytl útěchu, a vysměje se sám sobě, že tu křičel do prázdna před pableskujícími lahvemi obchodu s vínem. Ze smíchu dostane další záchvat kašle. Monolog je dokonale vystavěný, Debattice jej ostatně na CD přenesl z jeviště, ale současně jej říká jako báseň: nikde neporušuje veršovou strukturu, argot vyslovuje a intonuje velmi pečlivě, cítíme, že drží tvar básně pevně v ruce, je „chudákem“ a zároveň přednášejícím, který má z promluvy přímo tělesné potěšení.

⁸⁴ Voix & poésies: Les poètes du Chat Noir chantés par Jean-Luc Debattice; Editions Eponymes 2011; track 13)

⁸⁵ (Gallimard, Paris 2007; str. 455-460)

Bez ohledu na okamžitou i trvalou oblibu Rictusových básní hledala původní česká proletářská poezie svůj výraz spíše v češtině biblické než v argotu. Jako by chtěla proletáře spíš heroizovat, než mu naslouchat (Hora, Wolker, Seifert, dokonce i sám Hořejší). Nakonec se Rictusově neučesané eleganci asi nejvíc blíží téměř zapomenutí Josef Frič a Géza Včelička, ale jaksi každý z jiné strany: Frič vzácným smyslem pro hovorovou řeč –

Potkal jsem v Karlíně vojáka,

ruce měl ustřelený

a on mi povídal,

milej příteli,

celý den už tady čekám,

až mě někdo zastřelí.

A já mu povídal,

bohudík

nejsem já žádněj Kristus Pán,

jsem já zámečník,

udělám ti ruce ze železa,

místo duše

dám ti skleněné válce,

to bude jako protéza.⁸⁶

a Včelička „francouzsky“ důsledným veršem:

Ulice vlhká páchne potem,

bída tu tůká do všech oken,

usedá na dno sklenice

a dívá se ti do lžiče.

⁸⁶ Vzkříšení Lazarovo (in: Umělé květiny; Mladá fronta, Praha 1965; str. 48-49)

*S pavlače hledíš na potkany,
na ztuchlý kout, z pavučin stkaný
a nežli dále po svém jdeš,
jen bezmocně se usměješ.⁸⁷*

Americký básník **Vachel Lindsay**, který začátkem 20. století „roznášel poezii“ mezi drsnými obyvateli Nového Světa, našel postupně výraz v zaklínavém verši inspirovaném černošskými rituály, ve verši zpívajícím a zároveň rétorickém, ve verši otevřeném tanci a extatickým výkřikům. *Ryčná a strhující nota Lindsayova bylo to, co nové poezii doposud chybělo. /.../ Pod povrchem všedního života amerického civilizovaného černocho rozeznal básník nádhernou černochovu přírodní a živočišnou krásu, dědictví rodné Afriky.⁸⁸ Tuto smyslovost využívá a na ni apeluje Lindsay ve svých básních. V některých má vedle samotného textu připsané jakési „režijní“ poznámky (Kongo /1914/: *Hlubokým basem, Volněji, slavnostně, Prudce se stupňuje tempo a rámus, Filosofická pauza – po verši Bumly, bumly, bumly, BUM!, Ostře, s tvrdým přízvukem, Jako když vítr kvílí v komíně, Každé „o“ zní docela zlatě. Přízvučné slabiky tvrdě, nepřízvučné lehce. Poslední verš šeptem, Ostřeji, ve vyšší tónině, Přesně jako v prvé části, Zdůraznit jemné myšlenky. Co možná lehounce – u veršů Hle, černošská země báječná, / řeka, kde snění / jsou skutečná. / Ebenový palác strmí do noci / v záplavě stromů kvetoucích, / vykládané portály září jako vzňaté, / zdobeny slonovou kostí a zlatem. / Dav černochoů se chechtá, až je rozbolí břich, / paviánu-lokajovi ve dveřích / a hejno papoušků začíná / svou známou písničku v houštinách.**

Dále *S okázalostí, Velice zvolna a strašidelně, S ohromující jistotou dobré pohody a s okázalostí, Stále rychleji, v ostře vyznačeném tanečním rytmu, Mírně dotčeno černošskou výslovností. Co možná kvapně až do konce, Zvolna, s filosofickým klidem, Hlubokým basem.*

⁸⁷ V myší díře (in: Klášterní ulice; J. Lukášik, Ostrava-Praha 1945; str. 15)

⁸⁸ Zdeněk Vančura: Kramář krásy (in: Vachel Lindsay: Kongo; SNKLU; Praha 1961, str. 12)

Doslovně napodobit záchvat a trans ve shromáždění, Přesně jako v první části. Začít hrůzou a skončit radostně, Na nápěv „Slyš deset tisíc harf a hlasů“, Stále volněji a radostněji, Ve vysoké tónině a co nejjemněji, Na nápěv „Slyš deset tisíc harf a hlasů“, Zmírá v pronikavém ustrašeném šepotu.⁸⁹⁾

Snažíme-li se poznámky dodržet, zjišťujeme, že báseň připomíná šamanský rituál, vychází z divošského rytmizovaného jazyka, od volného, klidného zařkávání přes snahu „doslovně napodobit záchvat a trans ve shromáždění“ až k radostnému uvolnění; v jiné se objevují prvky kázání, všechny však počítají s rytmem, melodií, zvukem jednotlivých hlásek a slov, myslí na těla posluchačů, která si mohou podupávat, komíhat se, tančit, zpívat, opakovat refrény společně s přednášejícím.

Kupodivu se dochovala nahrávka, technicky samozřejmě poznamenaná dobou vzniku. Slyšíme z ní velmi rytmický projev, ustavičný pohyb, houpavý, jako by jej rytmizovaly africké bubny. Lindsay dodržuje vlastní „režijní poznámky“, což působí někdy přirozeně, jindy vnějškově (když například programově nasadí vyšší tón), vždycky však hravě, jako by si autor zkoušel, co báseň nejpůsobivěji rozezní: „straší“ vážnou, zpomalenou mluvou, využívá každé příležitosti k zvukomalbě, nic neříká „jen tak“ a až úzkostlivě předchází jednotvárnosti, „skáče“ z výrazu do výrazu, z rytmu do rytmu, z čisté řeči do řeči zpěvavé i do čistého zpěvu, zrychluje i zpomaluje tempo... působí to jako nekonečný obřad s přesně stanovenými úkony, z hlasu zní i po letech hluboké přesvědčení, že tato interpretace je jediná možná, ale všechna stylizace nepřekáží elementární živočišné spontaneitě. Jako by básní znělo celé tělo a provokovalo posluchače k pohybu.

Je to hodně „americké“, k Lindsayovi vede přímá cesta od Walta Whitmana, jehož Stébla trávy, objevující pro moderní poezii volný verš, vyšla roku 1855, jen o dvě léta později než u nás Erbenova Kytice. Od Lindsaye dál se už cesty rozvětvují: jedna k Langstonu Hughesovi, druhá k Ferlinghettimu a Ginsbergovi.

⁸⁹⁾ Op. cit., str. 58-64

Nahrávky Lindsayova Konga, kterých je mnoho a stále vznikají, mají překvapivě blízko k „voicebandu“ Emila Františka Buriana – včetně toho naivního, snaživého divošství svých autorů.

My pracujeme na uspořádání zvuků řeči, na polyfonii rytmu, na zjednodušení slovesných konstrukcí, na zpřesnění jazykové výraznosti, na vypracování nových tematických postupů. Ta věta pochází z prohlášení, pod nímž jsou podepsáni Osip Brik a **Vladimir Majakovskij** (v březnu 1923). Pokud Majakovského hledání *nejúčinnějšího způsobu, jak vyslovit soudobé fakty*, vycházelo z víry v komunismus, se soudobými fakty se minulo a brzy skončilo tragickým gestem. Ale pokud vycházelo z básnickovy nezaměnitelné dikce, přivedlo na svět verše, které dodnes „znějí přesvědčivě“. *Majakovskij měl zvláštní, přímo přírodní dar verše mluveného, verše pro hlas. Takový verš se nedal jen číst očima, ten musel být slyšen, aby byla plně vnímána jeho objemnost a zvučnost. Majakovskij členil řádky básně, aby poskytl představu o zvláštnostech výstavby svého verše. /.../ Od svých básnických počátků se zabýval myšlenkou, jak vytvořit řeč revoluční poezie.*⁹⁰ Slova Nikolaje Asejeva, který s Majakovským pracoval na stejné „společenské objednávce“, se tu vzácně shodují se slovy Mariny Cvetajevové, která revoluční nadšení nikdy nesdílela: *Majakovskij je první ruský básník – orátor. /.../ Všude – po celé jeho délce – slyšíme přímou řeč s konkrétním cílem. V rozpětí od krasořečníka k pouťovému vyvolávači Majakovskij neustále něco vtlouká do hlavy, něčeho se od nás domáhá – jakýmikoli prostředky, včetně těch nejhrubších, které nikdy neselezou.*⁹¹ Cvetajevová dokonce nazývá Majakovského chytlavé, zapamatovatelné a pro přednes efektní básnické figury „formulemi“ – přesně tak, jako o půl století později Walter Ong, když na homérských eposech ukazuje prvky ústní slovesnosti. A pocit „vtloukání do hlavy“ máme, i

⁹⁰ Nikolaj Asejev: Ruský verš (in: Proč a komu je zapotřebí poezie; překlad Jiří Taufer; Odeon, Praha 1967; str. 193-194)

⁹¹ Epos a lyrika dnešního Ruska (in: Básník a čas; překlad Jan Zábrana; Mladá fronta, Praha 1970)

když čteme Majakovského vlastní pojednání *Jak dělat verše: Chodím, máchaje rukama, a bručím si cosi ještě beze slov, tu zkracuje kroky, abych nepřekážel bručení, tu pobrukuje si rychleji v taktu s kroky. Tak se hobluje a formuje rytmus – základ každé poetické věci, který ji prostupuje jako vzdálené dunění. Postupně z tohoto dunění začneš vytahovat jednotlivá slova. Některá slova prostě odskakují a nikdy se nevracejí, druhá jsou zadržena, převracena a vyvracena mnohokrát a mnohokrát, pokud nepocítíš, že slovo zapadlo na své místo: tento pocit rozvíjený spolu se zkušenostmi se nazývá talentem. /.../ Jako kdyby stokrát přiměřovali na zub nesedící korunku, až nakonec po stém přiměření korunka „sedne“, až mi slzy vyhrknou (doslovně) z očí – bolestí i úlevou. Odkud přichází toto dunění-rytmus, není známo. /.../ Rytmus je základní síla, základní energie verše. Vysvětlit jej nelze, mluvit o něm možno jen tak, jako se mluví o magnetismu nebo elektrině.⁹² Anebo tak, jak o něm mluví Majakovskij: v souvislosti s krokem, chůzí, pochodem, dupotem a skandováním davu, který směřuje vpřed: Levá, levá, levá. Zcela vědomě stavěl své verše na intonaci hovorové. Rozděloval je do půlveršů a ještě kratších „zlomků“ i graficky, aby zprůhlednil smysl, ozřejmil rytmus. Používal obraty, kterými své posluchače oslovoval, atakoval. Cvetajevová z nich i přes celou Evropu cítí *ohromující fyzičnost, drtivou svalnatost, fyzickou údernost*. Může ji tedy cítit také interpret i přes celé století: pro Majakovského verš se hodí současný hovorový výraz „nadupaný“: plný spoutané energie. Původ této „nadupanosti“ není v komunismu, ale už ve futurismu – v prvním hnutí směrem k nedočkavě vyhlížené budoucnosti, v ukvapeném spřežení člověka a stroje. Ideologicky je dnes obtížné se s touto poezií ztotožnit, předtím by nás koneckonců mohla varovat už Majakovského smrt vlastní rukou, ale „fyzilogicky“ je to nakažlivé: stačí ji chvíli číst nahlas, aby člověk cítil, jak ho její proud strhává „z chodníku do ulice.“ Je ovšem třeba vzít vážně nenápadné varování Jaroslava Seiferta: *Slyšel jsem recitovat Majakovského. Ve své době bylo to silné a podmanivé. Ovšem Majakovskij dovedl recitovat verše právě tak, jako je dovedl pro tento způsob recitace psát. Ti z recitátorů, kteří ho**

⁹² Překlad Bohumil Mathesius (in: Viktor Šklovskij a Vladimír Majakovskij: *Jak dělat prózu a verše*; Orbis, Praha 1940; str. 97-98)

*napodobovali, byli žalostní.*⁹³ Majakovského poezie chce strhnout, jedním krokem sedmimílové boty překročit hradbu mezi autorem a posluchačem. Málokterý recitátor se však může takovou sedmimílovou botou pochlubit. Stačí o číslo menší a hradba se ubrání, ba ještě přednášejícího zesměšní. Při jiné příležitosti Jaroslav Seifert vzpomíná, jak se v Národní kavárně *nad mramorovým stolkem ozývaly rány na buben, když Majakovského revoluční verše recitoval Roman Jakobson.*⁹⁴ Tu jsou dvě možnosti: buď Jakobsonův „ruský formát“ Majakovského „ohromující fyzičnosti“ stačil, anebo – to mi připadá pravděpodobnější – se Jakobson nesnažil udržet s Majakovským krok; dával jen najevo, že délku a výšku jeho kroku dovede změřit, že o ní ví a že ví o prostředcích, jimiž ji autor proměňuje v báseň.

Pro české básníky je ta „pochodová dikce“ ještě nenapodobitelnější, i když se o ni několikrát pokoušeli: k „drtivé svalnatosti“ Majakovského má pozitkářský Nezval, natož poddajný Kainar daleko už na první pohled. Sám Majakovskij zní však i v češtině díky Tauferovým překladům velice autenticky.

Skandování na dělnických demonstracích a vyvolávání pouličních kamelotů, biblické žalmy a jazzové synkopy a kabaretní mluva Karla Valentina, u něhož jako klarinetista začínal, to vše bez ohledu na ideologickou orientaci pomohlo **Bertoltu Brechtovi** ke koncepci *nerýmované lyriky s nepravidelnými rytmy*⁹⁵ a také k řeči jeho dramát. *Vypracoval jsem si pro mluvené slovo (ať už v próze nebo ve verši) zcela určitou techniku. Nazval jsem ji gestickou. To znamená: řeč měla přesně sledovat „gestus“ mluvící osoby. Uvedu příklad. Věť z bible „Vyrvi oko, které tě pokouší,“ je podložen jistý gestus, a to gestus rozkazu, ale přece jen není vyjádřen čistě gesticky, protože „které tě pokouší“ má vlastně ještě jiný gestus, který není vyjádřen, totiž gestus odůvodnění. Vyjádříme-li větu ryze gesticky, zní (a Luther, který*

⁹³ Ó hudbo veršů, jichž nebudu čísti! (In: Slyšet se navzájem; ed. Vladimír Justl; Orbis, Praha 1966; str. 46)

⁹⁴ Ruské bliny (in: Všecky krásy světa; Československý spisovatel, Praha 1982; str. 300)

⁹⁵ In: Myšlenky (překlad Ludvík Kundera, ed. Jan Grossman; Československý spisovatel, Praha 1958; str. 80-81)

„koukal lidu na hubu“, ji také tak formuluje): „Pokouší-li tě tvé oko: vyvrz je!“ Je jistě na prvý pohled patrné, že tato formulace je gesticky mnohem bohatší a čistší. Prvá věta obsahuje předpoklad a to, co je na ní zvláštní a podivuhodné, lze plně vyjádřit v intonaci. Pak přijde krátká bezradná přestávka a teprve potom ohromující rada.

Přítomnost gesta přímo ve struktuře verše či věty dovoluje přednášet bez vnější okázalosti, a přece zní text výrazně a vrývá se do paměti. V Deníku 1946-1949⁹⁶ si Max Frisch zapsal, jak na návštěvě u Brechta slyšel autora číst tehdy novou báseň *Budoucím*⁹⁷.

Opravdu, v temných dobách žiji!

Bezelstné slovo je bláznovstvím. Hladké čelo

svědčí o necitelnosti. Když se někdo směje,

je to jen tím, že ještě nedostal

strašlivou zprávu. /.../

*Jak nám Brecht tuto báseň předčítal: plaše, nikoli křečovitě, není jiný než předtím nebo potom, jeho hlas je tichý, aniž mění svůj krajový přízvuk, téměř šeptá, ale je zřetelný a přesný, především v rytmu, zdánlivě bez zdůraznění, věcný, ukazující slova, jako se ukazují obálky, tkaniny nebo jiné věci, jež musí mluvit samy za sebe; postoj muže, který pokuřuje svůj doutník a je nucen předčítat text prostě proto, že ostatní tento text nemají v ruce; tak nějak jako se předčítá dopis: sdělovacím tónem. A mne neruší, když se ozve zvonek, když přijde další návštěva anebo když dcera prochází pokojem, protože jinudy jít nemůže. „Čtu právě“, říká Brecht příchozímu, „báseň; jmenuje se *Budoucím*.“ Říká to proto, aby nový návštěvník ještě počkal s rozhovorem, a čte dále, sdělovacím tónem, co by chtěl dále říci těm, kteří se narodí po nás:*

Vy, kdo se vynoříte ze záplavy,

v níž my jsme utonuli,

⁹⁶ Překlad Božena Koseková (ERM, Praha 1995; str. 166-167)

⁹⁷ Překlad Ludvík Kundera (in: Bertolt Brecht: *Songy, chóry, básně*; Československý spisovatel, Praha 1978; báseň otištěna na předsádce)

vzpomeňte,

až budete mluvit o našich slabostech,

také na temný čas,

jemuž jste unikli.

Obvyklá pauza, která zpravidla nastává po přečtení básně, kdy takříkajíc vycházíme z kostela a náhle už neslyšíme varhany a poněkud oslněni se musíme vrátit do světa, pauza, která je tak velice jiná než poezie – této pauzy není třeba; skutečná báseň se nemusí bát skutečného světa; odolá i zazvonění zvonku a neočekávanému hostu, který vypráví o svém čtyřletém pobytu v žaláři, zatímco my máme v šálku ještě tutéž kávu: „Opravdu, v temných dobách žiji!“

Shodou okolností se právě tato báseň dochovala na gramofonové nahrávce v Brechtově podání, máme tedy možnost Frischův zážitek aspoň částečně sdílet. První, co mě při poslechu překvapilo, byl klidný, přirozeně laskavý Brechtův hlas, který jako by ulamoval hroty tvrdé němčině, zostřené ještě formulacemi jako *šli jsme přece válkami tříd* nebo *člověk člověku bude jen pomáhat*. Brechtova čerstvá válečná zkušenost vrací těm zplanělým výrazům věcný, věrohodný význam. Druhým nápadným rysem jeho přednesu je nenásilné, ale zcela zřetelné frázování, jehož půdorys je ovšem vyznačen už grafickou podobou veršů. Ale má-li pravdu Bernardy, že tištěná kniha je most, po kterém text „předříkaný“ nejprve autorem přechází na druhý břeh, kde se znovu rozezní v ústech interpreta, potom naopak grafická podoba veršů jen zachycuje a pro nás uchovává pulsující verše tak, jak si je Brecht „diktoval do pera“. *Recituje-li básník své vlastní verše, potvrzuje Ludvík Kundera,⁹⁸ není to vždy dokonalé, ale poučné je to pokaždé. Odhalí princip svého verše, byť by třeba nechtěl. Brecht recitoval strážlivě, neafektovaně a neefektně. Pozorně členil slova i jednotlivé verše, někde nečekaně zdůraznil slovo, jež zůstalo při běžném čtení jakoby zasuté, a odhalil tak nové souvislosti. Neopájel se svými slovy; věděl, co říká; byl vždy svrchovaně soustředěn na smysl.*

⁹⁸ B. B. (In: Songy, chóry, básně; str. 22)

To zní jako polemika s „francouzským“ hlediskem této práce. Ale ne: jestliže se v ní snažím upozornit na „výmluvnost formy“, nežádám tím od přednášejícího, aby se „opájel slovy“ (i když ti horší z francouzských interpretů tomuto labužnictví propadají). Pokouším se ukázat, jak básnické sdělení roste ze šťastné konstelace tepů, hlásek, slov, zvukových barev, rytmických figur, veršů, řečových nápěvů, slok (atd.), jíž by se měl interpret otevřít, nechat proniknout. Brecht se mohl při čtení „svrchovaně soustředit na smysl“ (na to, co chtěl jako básník říci), protože předtím tento smysl „zachytil“ v přesně slyšeném, nalezeném a očištěném tvaru své básně. Teď už se mohl na ni spolehnout. Frisch ostatně končí svůj deníkový zápis poznámkou, která by nám neměla uniknout: *Všechny jeho (Brechtovy – pozn. M. P.) básně nemají v sobě tuto schopnost odolávat /.../. Slabina jiných básní není ovšem v tom, že by v nich šlo jen o stránku estetickou, ale – domnívám se – v tom, že v nich jde jen o ideologii, což je jiný způsob, jak nebýt skutečný.*⁹⁹

Jednu z těch „šťastných konstelací“ našel Brecht v básni *Otázky čtoucího dělníka*¹⁰⁰. Může nám posloužit i jako názorná ilustrace funkčnosti Brechtovy „gestické techniky“. Když si text přečteme očima, cítíme, že chce víc: hlas a postoj. To neznamena tenor a pózu, ale věcnou, argumenty vystupňovanou naléhavost.

Kdo vystavěl Théby, město se sedmi branami?

Otázka se kryje s veršem a zní zcela přirozeně, i když spíše jako z učitelského stupínku než jako z dělnické hospody. Je to otázka-návěští, otázka-téma pro následující „lekcí“. Po slově Théby by mohla skončit, dodatek „se sedmi branami“ zdůrazňuje mohutnost a velkolepost města, před ním je tudíž třeba malé cézury a vzápětí stupňující se intenzity (v češtině zabubnuje dvojitý daktyl). Po otázce čas na přemýšlení, než vyslovíme další verš, který na ni odpovídá i neodpovídá: *V knihách čteme jen jména králů*. Ta znepokojující odpověď se opět kryje s veršem, ale Brecht tuto pravidelnost opustí dřív, než se z ní stane stereotyp.

Přivlekli tam ty balvany snad králové?

⁹⁹ Op. cit., str. 167

¹⁰⁰ Překlad Ludvík Kundera (in: Kalendářové historiky; Svobodné slovo, Praha 1965; str. 105-106)

Tu otázku už Brecht nechává bez odpovědi, přesněji: odpověď na ni nechává na čtenáři – a pokračuje další otázkou, již pomlčka pŕlív do dvou veršů:

A tolikrát rozbořený Babylon – (pomlčka nám dává čas, abychom si uvědomili, že se město muselo stavět znovu a znovu)

kdo jej tolikrát opět vybudoval? Zde by verš mohl končit, dvojí „tolikrát“ navíc umocňuje jeho účinek, ale Brecht už klade novou otázku, neboť „otázky se hrnou“ a „neberou konce“, jakmile se s nimi jednou začne: *Ve kterých domech*

zlatavě třpytné Limy bydlili ti, kteří ji vystavěli? Přesah zdůrazní blahobytné slovo „dům“ a rozevře rozpor před koncem otázky. Klíčová slova jsou často umístěna na konec veršů, čímž jaksí nahrazují rým, ale v opačném smyslu: zatímco rým harmonizuje vzdálené představy, zde je akcentována disharmonie. A interpret je nucen vydržet v apelativním gestu do poslední slabiky.

Porušováním sotva nastoleného rytmu a metra Brecht neustále mate a napíná naši pozornost, nedopřává nám klidu. Nejdelší verš básně bude mít dvacet slabik, nejkratší čtyři. Přítomnost rytmu je přitom velmi nápadná, změnami ještě zdůrazněná.

Kam odešli zedníci v ten večer, kdy dokončili stavbu Čínské zdi? Veliký Řím

(verše se prodlužují, jako by řeč „nabírala dechu“ a „dlouhý dech“ si žádá i od přednášejícího větší nasazení, aby mohl chrlit další a další příklady)

je plný triumfálních oblouků. Kdo je postavil? Nad kým vůbec

triumfují císaři? Bydlili všichni lidé v tolikrát

opěvovaném Cařihradu jen v palácích? Ba i v noci, kdy moře

pohltilo legendární Atlantidu, řvali tam

tonoucí páni po svých otrocích.

Nesoulad mezi větami a verši dává básni rytmus mluvené řeči, frázované nejen logikou a syntaxí, ale také rytmem dechem a „hledáním slov“. Otázky jsou posléze zahrnuty do jediného zvolání, které z nich spíše vyplývá, než by na ně přímo odpovídalo: „Ba i v noci“,

tváří v tvář „spravedlivé“ katastrofě, která „nešetří nikoho“, postavili by se páni, kdyby mohli, na hlavy otroků, aby se udrželi nad vodou. Tím dramatickým obrazem končí první polovina básně: je to vlastně „aktšlus“ před přestávkou.

Druhá polovina jedná o stejném tématu z druhé strany: nepostupuje od skutků či událostí k jejich původcům, ale od „hrdinů“ k tomu, co způsobili. A také ne od otázek k odpovědím, ale naopak od čítankových pravd k otázkám, které se za nimi vynořují.

Mladý Alexandr dobyl Indie.

Verš jako konvenční věta z učebnice. Při interpretaci ovšem nezačínáme touto větou od nuly: je předem zpochybněna tím, co už jsme slyšeli, zejména obrazem, jímž vyvrcholila první část básně. Proto také znejistující otázka může být krátká:

Dobyl ji sám?

Zato se vzápětí celý postup od odpovědi k otázce zopakuje na jiném příkladu:

Caesar porazil Galy.

Neměl s sebou ani jediného kuchaře?

Ale i toto schéma se brzy proměňuje, významově i rytmicky:

Filip Španělský plakal, když se potopila

jeho flotila. A nikdo jiný neplakal?

Odpovědi jsou tu proto, aby vyvolávaly další, přesněji položené a v přesazích ostřeji akcentované otázky:

Bedřich Druhý zvítězil v sedmileté válce. Kdo

zvítězil krom něho?

V závěru se báseň vrací k jednoduchému východisku co verš, to myšlenka, aby se mohla odvážit závěrečného zobecnění. Neopouští přitom princip odpovědí a otázek.

Co stránka, to vítězství.

Kdo vařil jídlo k těm slavným hostinám?

Každých deset let jeden velký muž.

Kdo za ně platil útratu?

Úplně na konci Brecht ponechává možnost, aby nám všechny otázky znovu „prolétly hlavou“: místo definitivní odpovědi provokuje k dalšímu promýšlení tématu:

Tolik událostí.

Tolik otázek.

A vrátíme-li se po přečtení básně k názvu, ukáže se její pobídka k odpovědím jako pobídka k činům.

Báseň ovšem svůj smysl nejen sděluje, ale i sugeruje: vyslovíme-li náležitě např. slova *přivlekly ty balvany*, cítíme námahu a tíhu skoro fyzicky. A posluchač s námi.

Není také bez zajímavosti, podotýká básníkův překladatel, *připomenout Brechtův pokyn z r. 1934 o tom, jak má herec říkat jeho nepravidelně rytmizované verše: „Hlas nasazujte na začátku každého verše. Recitace nesmí však působit rozsekaně.“ Kdo trochu zná Brechtovo dílo, ten pochopí, že tohle není protimluv! A i u čtených veršů s tzv. přesahem (např. verš končící slovem „protože“) navozuje taková pomlka na netušeném, zdánlivě nelogickém místě možnosti významového odstínění!¹⁰¹*

Jestliže křivka Claudelových básní (zdaleka ne jen té, kterou jsem citovala) je vzedmutá vlna otázky a odpovědi, nebo – jak by připomněl profesor Bernardy – protase a apodose, nebo snad fráze gregoriánského chorálu, Brecht toto pořadí obrací (také ne jen v citované básni): začíná odpovědí a končí otázkou. Za starou, tradiční odpověď kreslí otazník, aby provokoval čtenáře (posluchače) k odpovědi nové.

V češtině není básník, jehož poezie by měla srovnatelné gesto, a přitom nebyla od Brechta odvozená. Snad Jiří Kolář, v knize *Mistr Sun o básnickém umění*¹⁰², kterou k Brechtovi přibližuje nejen poučující dikce, ale i inspirace poezií staré Číny.

A mistr Sun pravil

¹⁰¹ Svízele s Brechtovým veršem (in: Brecht; JAMU, Brno 1998; str. 203)

¹⁰² In: *Dílo IV* (ed. Vladimír Karfík; Mladá fronta, Praha 1995)

Toto je obecné pravidlo o umění básníků

V knize následuje prázdný řádek, chvilka očekávání. Pro interpreta pokyn, aby si uvědomil, co přišel říci, a nadechl se k tomu:

Kdykoli se odhodláš napsat báseň

o jakémkoli počtu veršů

pamatuj

že jí musíš věnovat stejný počet dnů a nocí

I Kolářovy verše jsou vlastně věty logického výkladu a jejich nestejná délka, absence rýmu a nepravidelný rytmus připomíná verš Brechtův, ale je tu podstatný rozdíl: Kolář nepoužívá interpunkci, musí ji proto nahrazovat členěním textu do veršů. Brecht je v interpunkci zcela „prozaický“, tradiční, což mu dovoluje uvolnit verš pro jiné úkoly než je základní srozumitelnost věty: nejčastěji pro intonaci a pro onen nečekaný důraz na slově, *jež by zůstalo při běžném čtení jakoby zasuté*, a odhalení nových souvislostí, jak si toho při poslechu Brechta všiml Kundera.

Nezapomeň

(pokračuje Kolářův Mistr Sun)

že jediný verš tě může stát devadesát procent určeného času

že na vyslovení tónu jediné barvy vůně chuti zvuku nebo tvaru

můžeš spotřebovat celý den i noc

Neskonči dřív

dokud jsi nevyzkoušel i poslední možnost

Stejně jako Brecht ani Kolář „nehraje na city“, snaží se nás přesvědčit a udržet naši pozornost v bdělosti proměnlivou rytmickou strukturou veršů, zdůrazněným přesahem či césurou (každý učitel ví, že nejlepší způsob, jak přimět nesoustředěné žáky, aby se podívali k tabuli, je nečekaná pauza). Na rozdíl od Brechta, jehož přesvědčovací nástrojem je sugestivně položená otázka (odpověz si sám), Kolář neváhá použít příkazu. Kde Brecht „učí“, Kolář

spíše „káže“. To nemá být kritika, jen další příklad toho, že interpretační pokyny jsou přítomny už v textu básně.

Federico Garc3a Lorca patř3 k básn3k3m, kteř3 svou osobn3 dikci našli v napět3 mezi osvobozenou surrealistickou obrazností a tradičními rytmy Španělska (Andalusie). Jeho velkou inspirací byly nejen lidové písně, které sbíral, sám harmonizoval a zpíval, ale především klasická španělská romance. *Cikánské romance v celé své atmosféře od nelomené prudké vášně, od kontrapunktu lásky a žalu, něhy a boje, až po tradiční kadenci rytmu jako by byly snaty s paměti lidu. Ale zároveň jsou projevem tvůrčího střetnutí soudobého umělce s lidovou a národní látkou a formou, přesvědčivým výrazem Lorcovy osobitosti. /.../ Byly známy ještě před vydáním. Patřilo totiž k básníkově běžné praxi, /.../ že nové věci předčítal a naslouchal svým posluchačům, že korigoval znova a znova. Když pak vyšly, lidé si je opisovali a venkované z okolí Granady, neznalí písma, dovedli některé zpaměti, aniž se ptali po jménu autora.*¹⁰³

Pro přednášejícího je důležité, aby vnímal kontrapunkt pravidelného metra (po dlouhém vývoji našly romance zalíbení v trochejském oktosylabu, dobře známém také z české poezie lidové i umělé) a nepředvídatelných synkop jazyka. Díky tomuto kontrapunktu má rytmus svůj snadno přijatelný řád – a zároveň se ustavičně proměňuje. V lidových romancích je nejdůležitější příběh, děj, který stále běží dopředu, Garcia Lorca si dopřává mnohá lyrická zastavení, v nichž nás ovšem oslní některým ze svých obrazů. Taková je i romance *Cikánská jeptiška*.¹⁰⁴

Nic než ticho vápna, myrty.

Travinou se slezy vinou.

¹⁰³ Lumír Čivrný v předmluvě ke svému překladu (Cikánské romance; SNKLHU, Praha 1956; str. 23-27)

¹⁰⁴ Op. cit., str. 50-51

Nejen ze slov, ale i z ukázněného metra prvních dvou veršů je okamžitě cítit klidná atmosféra teplého dne: jako by tikaly hodiny. Jsme na místě. Vzápětí bude představena hlavní „hrdinka“.

*Mniška vyšívá trs fial
na plátně žlutém jak lýko.*

Vyprávění se u protagonistky dlouho nezdrží, je mu jen součástí celkového pohledu, hlubokého klidu kláštera. Veškeré vzruchy jsou tu vzápětí pohlceny tikáním osmislabičného trocheje.

*Vzlétlo sedm ptáků duhy,
letí šedou pavučinou.*

*Kostel zamručel jak medvěd,
který vystrkuje břicho.*

Pohled vypravěče se vrátí k hlavní postavě, tentokrát si ji prohlédne podrobněji, stejně jako obraz, který protagonistka vyšívá, a který se příliš neliší od jemné, také trochu stylizované a ornamentální skutečnosti kolem:

*Jak je půvabná! Co umí!
Na plátně, žlutém jak lýko,
zmanula si proměnit
svoje sny v čarovné kvítko.*

*Jaký opál! Magnolie
z pentliček se zlatou nitkou!*

A opět se přihlásí plynoucí čas a s ním na sebe upozorní nepřítomnost příběhu:

*Kolik šafránu a lun
už tu roušku pozlatilo!*

V následujícím čtyřverší příkrý kontrast smyslných pomerančů a Kristových ran. Nic se neděje, ale něco není v pořádku:

Pět oranží pro ni sladí

v kuchyni, jež je tak blízko.

Utrhli je v Almerii,

pět Kristových ran to bylo.

Jen ve dvou verších se náhle zableskne, ale ani tento náznak děje nesledujeme přímo, nýbrž v zrcadle jeptiščiných očí:

Ve dvou temných očích mnišky

diví jezdci dva se mihnou.

Následuje nejdelší fráze celé básně, trocheje tikají přes šest veršů, zčeřená hladina se pomalu a nerada uklidňuje:

Povzdechne si naposledy,

prsa těžce se jí zdvihnou,

a jak z hor ta mračna před ní

do nehybných dálek plynou,

v srdci z balsámu a cukru

jako by jí prudce píchlo.

Dvě dvojverší jako dva prudké povzdechy – k nádechům ostatně přednášejícího nutí i těmi nezodpovězenými otázkami:

Kolik sluncí před ní vychází

nad tou plání široširou!

Jaké řeky rozpoutala

divou vášní obrazivou!

A opět se protagonistka stane součástí obrazu a skutečnost součástí ornamentu, trocheje tikají s nevyrušitelnou pravidelností až do konce, či spíše bez konce.

Vyšívá však dál své květy,

vánek lehce čerí ticho

a světlo jí zpod rolety

šachovnici vykouzlilo.

Osmislabičný verš jde stále kupředu, levá pravá. Celou básní navíc procházejí střídavé asonance „ou“ a „o“ jako kulhavé pohupování. Příběh je velmi jednoduchý, vlastně se tu nic nestane, ale pod touto nehybností je všechno neustále v pohybu: duha letí jako sedm ptáků, kostel mručí jako medvěd, na plátně vyrůstá obraz magnólie, mihnou se dva jezdci a protagonistku píchne u srdce, vánek čeří ticho a světlo kreslí na podlaze šachovnici. Všechny ty obrazy jsou velmi smyslové, přesné, konkrétní, a zároveň neuchopitelné, unikavé, proměnlivé. Spíš vidiny než obrazy. Pod téměř stereotypním rytmem buší srdce, pod nehmotnými vidinami tepe krev.

Už jsem se zmínila, že drobné příběhy vyprávěné trochejským oktosylabem jsou doma i v poezii české. S trochou nadsázky by se dalo říci, že historie tohoto verše u nás je podobná historii alexandrínu ve Francii. Najdeme jej také už ve staročeské Alexandreidě (*Jenž ze jmene byl věhlasný, / jehož rozum byl tak jasný, / že jmu bylo všecko známo / v zemi, v moři, v hvězdách tamo*¹⁰⁵), jako verš románský samozřejmě ve středověké poezii latinské přeložené „rozměrem originálu“ (*Jak se v naší krčmě žije, / kde se za groš pivo pije, / jestliže to zvědět chcete, / tedy si mě poslechněte*¹⁰⁶), jako verš lidových písní jej vděčně přijali i básníci českého obrození (*Širým krajem luna dřímá - / a já tady hledím z hory; / pode mnou se šeptem modlí / jako mniši černé bory*¹⁰⁷), pro svou metrickou jednoduchost byl hojně využíván v rozpočítadlech (*Ententýky, dva špalíky, / čert vyletěl z električky*) a v poezii pro děti (*Když byl pašík malé sele, / neměl v světě nepřítele*¹⁰⁸), až se stal příznakem básnické naivity a nevhodnosti poezie pro moderní svět, který se točí v jiných rytmech. Dnes se k němu básníci vracejí, když chtějí jeho starosvětskou idyličnost postavit do kontrastu s groteskním námětem,

¹⁰⁵ Ed. Václav Vážný (ELK, Praha 1949; str. 37)

¹⁰⁶ Přípitek (překlad Rudolf Mertlík in: *Písně žáků darebáků*; souborné vydání Svoboda, Praha 1970; str. 134)

¹⁰⁷ Václav Bolemír Nebeský: *Širým krajem* (in: *Hledání modrého květu*; ed. Ivan Slavík; Středočeské nakladatelství a knihkupectví, Praha 1988; str. 131)

¹⁰⁸ Josef Václav Sládek (příznám se, že cituji z paměti, což ale svědčí pro účinnost verše)

tedy trochu parodicky a trochu nostalgicky jako Ivan Wernisch v básni *Nechval dne před večerem*¹⁰⁹.

*Odpoledne, kolem páté,
začali se všichni sbíhat
na náměstí Vrchlického,
kde hoří dům č. p. 7,
hoří celé první patro,
ale požár zachvacuje
koloniál pod podloubím.
Je třeba vynášet zboží!
Muži odkládají saka,
vyvalují z krámu bečky,
vynášejí pytle mouky,
pytle krup a pytle čočky,
vynášejí těžké bedny,
židle, stůl a almaru.
Kdekdo volá: kde je Klimša?!
Za chvíli to na náměstí
vypadá jak na výstavě,
jako dobročinný bazar.
Konečně je tady Klimša,
nemůže však najít klíče
od požární zbrojnice.
Je třeba vyrazit dveře!
Zbrojnice je otevřena,*

¹⁰⁹ In: Včerejší den (Mladá fronta, Praha 1989; str. 121-122)

*stříkačka však uvnitř není,
protože ji Klimša půjčil
ku stříkání zeleniny.
Pohoršený dav se tedy
vrhá na opilce Klimšu,
ten však skočil do zahrady
a zahradou prchl k lesu.
Pendlovky opřené o strom
ukazují 9 hodin,
č. p. 7 dohořívá,
ve městě je hluk a záře,
jako někdy o slavnostech.*

Omlouvám se za ten dlouhý citát, ale Wernischova epická báseň, vlastně veršovaná anekdota by bez pointy neměla smysl. Lze na ní ostatně právě v celku sledovat jemné přetahování metra s nároky jazyka (v sousedství dokonale trochejských veršů – *hoří celé první patro* – se houpou verše s přízvuky synkopujícími, což někdy autor ještě umocní způsobem zápisu: *kde hoří dům č. p. 7*). Vyprávění běží vpřed málem ve španělském tempu: nemá sloky, ale nenápadně jsou v něm rozmístěny dva verše sedmislabičné – *židle, stůl a almaru, od požární zbrojnice* – a dva verše, jejichž analogická stavba spolu s nápadným rozkolísáním metra dělá z nich něco jako refrény: *Je třeba vynášet zboží!* a *Je třeba vyrazit dveře!* Jinak se slova se řadí do osmislabičných veršů, aniž tím příliš trpí slovosled, přednášející tedy může „myslet ve větách“, které jsou podstatně delší než verše. Když přitom nevypadne z rytmu, nepřestane vnímat verš a jako dobrý vypravěč anekdoty bude mít od počátku na zřeteli, jak to nakonec dopadne, ukáže se, jak je ta prostoduchá říkanka rafinovaná: uplatňují se v ní čtyři různě dlouhé „míry“ – stopa, verš, věta a příběh – a protože se překrývají, drží ji v polyrytmické jednotě.

První část jsem v záchvatu šílenství napsal na stroji za jediné odpoledne, vzpomíná Allen Ginsberg na vznik své „kultovní“ básně Kvílení¹¹⁰ a dává tím zároveň instrukce přednášejícímu, ta obrovská komedie divokého frázování, bezobsažné obrazy pro krásu abstraktní poezie myslí plynoucí volně a vytvářející neohrabané kombinace jako chůze Charlieho Chaplina, dlouhé verše jako saxofonové chorusy, jejichž zvuk, to jsem věděl, se jistě bude líbit Kerouacovi – protože navazuje na jeho vlastní prozaické řádky, ve skutečnosti novou poezii. Spoléhal jsem, že slovo „kteří“ mi umožní udržet rytmus, že bude základnou pro slabikovou míru, že se k němu budu vracet a z něho zas vycházet na další stezku invence /.../. Ideálně je každý verš v Kvílení jednotkou dechu /.../. Mám dlouhý dech – a to je Slabiková míra, fyzická slabiková míra – duševní inspirace myšlenky obsažená v pružnosti dechu /.../. A tak jsou tyhle básně řadou experimentů s formální organizací dlouhého verše. Vysvětlení následuje. Tou dobou jsem zjistil, že ve Spojených státech byla jen zřídka dále zkoumána (či dokonce vylepšována) Whitmanova forma. Whitman je vždycky hora příliš obrovitá, aby ji člověk obhlédl. Kdekdo (včetně Pounda?) (s výjimkou Jefferse) má za to, že jeho verš je veliká, vrtošivá, nekontrolovatelná a nutně prozaická slaboduchost. Nebyl učiněn žádný pokus použít jej ve světle /.../ nové prozodie rytmu řeči, objevené na počátku 20. století, k vybudování velikých organických struktur.

U Ginsberga, jehož česká legenda líčí jako básníka zcela spontánního, nezátíženého tradicí ani společenskými konvencemi, možná překvapí odvolání na „vousatého klasika“ americké poezie, objevitele volného verše Walta Whitmana. I nekonformita však už má dlouhé dějiny a ve Whitmanovi jsou skutečně vyzkoušeny oba hlavní principy Ginsbergova verše: „dlouhý dech“ a pocit volnosti, který jím vane *přes prairie, od oceánu k oceánu* (Hrubín), a „slovo-refrén“, k němuž se lze *vracet a z něho zas vycházet na další stezku invence.*

Kráčím pěšinou vyšlapanou v trávě a proraženou listnatým loubím,

¹¹⁰ Překlad Jan Zábřana (in: *Jak se dělá báseň*; 2. vyd. Mladá fronta, Praha 1999; str. 95-97)

*Kde křepelka volá mezi lesy a pšeničným polem,
Kde netopýr kmitá červencovým podvečerem a zlatohlávek do tmy zapadá,
Kde potok vybíhá zpod kořenů starého stromu a rozlévá se po louce,
Kde dobytek čeká a trhavým vrašťením kůže odhání mouchy,
Kde plátýnko od sýra visí v kuchyni, trojnožka rozkročená nad plotnou a pavučiny splývají
jako věnčení z trámů,
Kde buchar buší, kde tiskařský lis otáčí válci,
Všude, kde lidské srdce bije pod žebry se strašlivou bolestí¹¹¹*

To není Ginsberg, ale Whitman o sto let dříve. Ginsbergův verš je nový spíš tím, co se zatím změnilo ve světě: Whitmanův „zpěv“ se v Ginsbergových časech stává „kvílením“.

*Viděl jsem nejlepší hlavy své generace zničené šílenstvím, hystericky obnažené a o hladu,
vlekoucí se za svítání černošskými ulicemi a vztekle shánějící dávku drogy,
hipstery s andělskými hlavami, celé žhavé po prastarém nebeském kontaktu s hvězdným
dynamem ve strojovně noci,
kteří v bídě a v hadrech a se zapadlýma očima a podnapilí vysedávali a kouřili
v nadpřirozené temnotě bytů se studenou vodou, vznášeli se přitom nad vrcholky
velkoměst a kontemplovali o jazzu,
kteří odhalili mozky Nebesům pod nadzemní dráhou a spatřili mohamedánské anděly, jak se
potácejí prozřelí po střeších činžáků¹¹²*

První tečka se objeví až po několika stránkách. Budeme-li se podle básníkovy návodu snažit, aby byl každý verš jednotkou dechu, nezbude nám čas na vykreslení jednotlivých obrazů, na vlnách dechu budeme unášeni pořád dál a dál „od břehu“, od jasného vědomí počáteční představy ke stavu, kdy se „řeč mluví sama“, jako se „samy hrály“ saxofonové chorusy, které Ginsberg ve svých Poznámkách výslovně připomíná.

¹¹¹ Překlad Jiří Kolář a Zdeněk Urbánek (in: Zpěv o mně; Československý spisovatel, Praha 1955; str. 63)

¹¹² Překlad Jan Zábřana (in: Jak se dělá báseň; str. 101)

Toto „odpoutání od břehu“ jednotlivě popisovaných detailů „na širé moře“ celkového záběru však není nutno provázet žádnými „bouřliváckými“ efekty. Zvukových záznamů Kvílení v autorově podání máme k dispozici několik – a na všech si nás podmaní příjemný, vyrovnaný, středně hluboký hlas, jímž básník vládne nejen s naléhavostí, ale snad i s chladnou hlavou. Ani slovo „nepadne vedle“, všechna k nám pustí teprve „řádně rozžvýkaná“ americkou angličtinou, mluví s dobře ovládaným napětím, jako dobrý jazzový bubeník nezrychluje, ale cítí narůstající energii, která nepovolí ani tehdy, když si delší verše vyžádají vnitřní přídech; báseň se valí jako široká řeka, v hlase je přítomno celé tělo a patrná potřeba naplnit tento čas po okraj touto básní; nic jiného jako by neexistovalo. Další a další verše jako by samy přicházely, kulminovaly a vzdalovaly se, jejich rytmické vzdouvání se téměř brání konkrétní představě „obsahu“ výpovědi, natož významu jednotlivých slov, přesněji řečeno představujeme si právě tyto vlny, a to tak dlouho, až se staneme jednou z nich. V tomto splnutí je zřejmě tajemství úspěchu básně, která před koncem prvního zpěvu nabírá na tempu a intonačním rozsahu, aby se v závěru vrátila k mluvené řeči, aniž ztratí kontakt se svým „spodním proudem“. Ginsbergův dech je zřetelný, ale nikdy se nevydává docela, což mu umožňuje udržet klenbu celé básně (píšu jen o první z jejích tří částí) navzdory proměnlivé intenzitě obrazů a reálií, které s sebou valí.

V české poezii se o podobný verš pokoušeli nejprve surrealisté, tedy především Vítězslav Nezval ve třicátých letech minulého století (*Jsem surrealista / Pro křik ze sna / Pro křik ze sna aby se otevřely dveře mučírny lidského tajemství / Pro křik ze sna pro klíč k dětství / Pro klíčovou díрку k noci /...*¹¹³). Je zvláštní, že surrealistický verš, který chtěl být manifestací svobodného lidského projevu, nespoutané imaginace a přiznání k tělu, nemá za sebou téměř žádnou interpretační tradici.

¹¹³ Proč jsem surrealista (In: Žena v množném čísle; Praha 1935)

Z novějších českých básníků má ke ginsbergovskému verši nejbližší Ivan Diviš. Bezděky mi v tom dává za pravdu i verzolog Miroslav Červenka¹¹⁴, když nejen charakterizuje Divišovu poezii jako *mluvní, vycházející z nahlas pronášené řeči, mířící k širokému publiku a využívající dávného rétorického aparátu apostrof, exklamací, gradací atd.*, ale zároveň si všímá, že Diviš člení a rytmuje své básně *anaforicky*, tj. pomocí opakujícího se slova či formule, k níž se lze vracet a od níž se lze odrážet.

V Divišově lamentu *Moje oči musely vidět*¹¹⁵ to vypadá takto:

moje oči musely vidět vstupovat matku do našeho dětského pokoje se slzami v očích a její rty

se pohybovat slovy:

chlupci, vstávejte, Jsou tu Němci! Moje oči musely vidět

vlastní hubené nártý vkluzovat do trepek

a jak se pak vztyčuji a hledím dolů do ulice, kde se v březnové chumelenici klepotají na

smrdutých motorkách

neznámé bytosti, a moje vnitřní oči musely vidět,

jak mne s nimi jal netušený soucit,

moje oči musely vidět přijímací halu Pankráce,

na místě dusající heftlinky a facky obrácenou rukavicí

masitě dopadající na moje nic nechápající líce,

/.../

a pak musely moje oči vidět parte vlastní matky a jak pod oznámením jejího skonu nejsem

uveden co její prvorozenec,

moje oči musely vidět pěsti mého prvorozence

any mě bijí pěstmi do obličejů jak tenkrát na Pankráci...

¹¹⁴ In: Dějiny českého volného verše (Host, Brno 2001; str. 193-194)

¹¹⁵ (Československý spisovatel, Praha 1991; str. 58-60)

Bertrand, Fort, Claudel, Rictus, Lindsay, Majakovskij, Brecht, Garcia Lorca, Ginsberg – devět básníků, z nichž každého lze snadno poznat po několika verších, a nejen to: z nichž každý se pokusil pro svou jedinečnou dikci vypracovat malou osobní „veršovou techniku“, ať už podloženou teoreticky, nebo „jen“ empiricky. Verš v próze, verš mezi prózou a poezií, verš aktualizující gregoriánský zpěv, verš rostoucí z kabaretního kupletu, z magického obřadu, z pochodu davu, z jevištního gesta, z epické písně, z řečnické figury. *Jsem zaujat pro svůj způsob*, říká kdesi Nezval. Každý z těch „způsobů“ se dovolává nějaké ústní tradice – vypravěčské, liturgické, šaškovské, kouzelnické, bojové „s písní na rtech“, divadelní, jarmareční, rétorické. A každý si ji upravuje pro sebe, čímž zároveň s tradicí splývá a přitom ji proměňuje, zároveň se dává tradici nést a přitom obnovuje její sílu. Nebylo by obtížné najít těch malých osobních básnických dikcí a technik trojnásobek, a kdybychom zašli do detailů, bylo by jich přesně tolik, kolik je opravdových básníků. Ale pro účel této práce to není nutné: i na těch devíti se snad dá sledovat, jak se prvotní „preverbální“ neklid, puls, rytmus, nebo chcete-li „rajská řeč“ uskutečňuje v některém z jazyků světa, jak se v něm setkává s určitou básnickou (metrickou, veršovou, formální, lexikální atd.) kulturou či tradicí a jak tzv. báseň, která z tohoto tvarování vychází, na sobě nese jeho otisky. A jak se po stopách těchto otisků může interpret vydat zpět „proti proudu“, až k místu nebo okamžiku, kdy už se proud ztrácí v tajemství.

Přesto uvedu ještě jeden, desátý příklad individuální básnické dikce, neboť se podstatně liší od těch dosavadních. Nedovolává se žádné „orální kultury“, žádné „literární tradice“, vychází z dětského objevování řeči. Autorem následující básně je **Ernst Jandl**.¹¹⁶

ležet

připosrat se

a být umyt

a ležet

¹¹⁶ Překlad Josef Hiršal a Bohumila Grögerová (in: Mletpantem; Odeon, Praha 1989; str. 74)

připosrat se

a být umyt

a ležet

připosrat se

a být umyt

a ležet

a dostat poslední pomazání

a připosrat se

a být umyt

a ležet

ležet

a přijít do nebe

Bernardyho pojetí grafického záznamu jako zmrazené výpovědi, kterou je třeba znovu „rozehrát“ a tím vrátit život, živému gestu a kontaktu, platí pro Ernsta Jandla dvojnásob. Překladatelé nás na to upozorňují hned v doslovu ke svému nesnadnému pokusu o Jandla v češtině.¹¹⁷

Zvláštní důraz klade na zvukovou podobu svých výtvorů, přičemž hojně používá nejen zcela běžných prostředků, jako aliterace, asonance, zvukomalby, rýmu apod., ale vynechává například samohlásky nebo celou báseň zpracuje s jedinou samohláskou (např. nepřeložitelná báseň „ottův mopslík“ – „ottos mops“), vytváří nesémantické útvary, neologismy, zkomoleniny. Zvuková struktura jeho textů je velmi často funkční i v sémantickém smyslu. Jandlovy neobvyklé postupy v oblasti fonické podoby básně nejsou nikdy samoučelné, ale evidentně demonstrují výpověď. Kdo zná jeho hlasové a přednesové schopnosti, ví, že Jandl vynakládá velké úsilí na akustické vypracování svých básní. Přednes si do všech podrobností připravuje často pomocí jednoduché notace, nic neponechá náhodě, ani výrazové

¹¹⁷ Josef Hiršal a Bohumila Grögerová: *Enfant terrible z Vídně* (in: *Mletpantem*; str. 220)

spontánnosti. Přesto se vyhýbá zhudebnění svých textů, jako se brání jejich zvýtvarnění. Jazyk – řeč prostě u něj má a nesmí ztratit dominantní postavení.

Přítomný čas tohoto komentáře už bohužel neplatí: od roku 2000 jsme odkázáni na audio a videozáznamy. Je jich naštěstí poměrně dost a jeden z nich zachycuje autora při přednesu výše citované básně.

Ernst Jandl sedí v poměrně mohutném těle, je však zcela prostoupen rytmem své řeči, ať už je složena ze slov, slabik, nebo jen zvuků, vibruje každou hláskou. Německé „*daliegen*“ lze zvukomalebně protáhnout lépe než české „*ležet*“ a Jandl toho s každým opakováním nápadněji využívá, až se před koncem slovo málem rozpadne na slabiky, což jen podtrhuje autorův sklon rozkládat jazyk na elementy a stavět tak báseň z nejmenších možných částic. Zároveň to budí očekávání, jako by se báseň nadechovala k závěrečnému výdechu slova „*himmel*“, které je opět k takovému „*přednesu*“ vhodnější než české „*nebe*“.

I tentokrát jsem hledala v českém jazykovém prostředí srovnatelný text, neboť i sebelepší překlad musí původní strukturu básně přeskupit. Tzv. experimentální poezii se u nás koncem šedesátých let dařilo stejně dobře jako v Německu a Rakousku. Kromě Jiřího Koláře, Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové se jí věnoval například Ladislav Novák, jehož text *Akce 3*¹¹⁸ se s Jandlovým *Daliegen* přesně doplňuje. Začíná „*režijní poznámkou*“ pro interpreta:

„melodramaticky“

dýchat obracet dýchat ležet obracet dýchat převalovat ležet dýchat obracet odkrývat

převalovat dýchat odkrývat převalovat dotýkat dýchat dotýkat ležet hladit odkrývat dotýkat

převalovat dotýkat odkrývat hladit dýchat objímat hladit líbat objímat převalovat dýchat

převalovat hladit dotýkat líbat hladit dýchat převalovat dotýkat hladit dýchat převalovat

odkrývat dotýkat ležet dýchat ležet převalovat obracet ležet odkrývat dýchat odkrývat

převalovat ležet sténat krvácet sténat ležet dýchat ležet sténat krvácet rodit sténat křičet

¹¹⁸ In: Pocta Jacksonu Pollockovi (Mladá fronta, Praha 1966; str. 115)

*obracet křičet dýchat křičet obracet převalovat dýchat převalovat odkrývat ležet dýchat
obracet dotýkat obracet dýchat odkrývat dotýkat hladit líbat ležet odkrývat dotýkat dýchat
objímat dýchat ležet dýchat převracet dotýkat objímat dýchat ležet vzdychat ležet spát ležet
dýchat obracet převalovat obracet vzdychat ležet dýchat ležet obracet ležet vzdychat obracet
ležet vzdychat převalovat obracet*

(Ke kapitole Verš a jeho básník srov. text Růženy Grebeníčkové *K takzvané Ohrenphilologie*
I v příloze.)

LIDSKÝ HLAS

Režisér a herec Comédie Française Denis Podalydès vydal v roce 2008 knihu *Voix off*¹¹⁹ (Mimo obraz): autoportrét sestavený z útržkovitých vyprávění a vzpomínek, ve kterých ožívají jeho prarodiče, rodiče, sourozenci, přátelé, pedagogové, kolegové, všichni, kteří ho v životě nějak ovlivnili, pomohli mu, ukázali cestu – a každý z nich je představen, charakterizován, popsán a poznán podle hlasu.

*Hlasy načrtávají, malují, líčí světy, životy, doby, postavy skvěle materializované v mé paměti, v mém hlase. Jsou v mém hlase, aspoň v to doufám, slyším je. Formují všechny krajiny: pusté i zelenající se, hornaté. Hlas Michela Bouqueta je vznešený zubatý masiv. Vitezův hlas je březový háj, jímž tryskem pádí kůň. Dussollierův je venkov za soumraku plného šelestů, klidu, tajemství. Všechny jsem je napodoboval, poznám je při prvním záchvěvu, nikdy mě neunaví jimi mluvit.*¹²⁰

Občas ty hlasové portréty znějí jako básně v próze, ale jinak asi znít nemohou, když mluví o něčem, co nelze věcně popsat. Písmo je „němé“ a hlas chce být slyšen. A tak je to zase spíš struktura Podalydèsových textů než jejich věcný obsah, z čeho si „děláme“ svou představu. *Christophe Ferré, tvůj hlas je krásný, vycházející z hrdla bez chrapotu, zabarvený náznakem úsměvu, kterým se často vyjadřuješ, zvláště když jsou tvé soudy dotčeny zlobou, hořkostí, nenávistí, přesně mířenými posměšky – k nimž máš své důvody. Hlas velkorysý a jemný, se stopou laskavosti, která mě hned naplňuje pocitem vděčnosti.*¹²¹

¹¹⁹ (Mercure de France, Paris 2008)

¹²⁰ Op. cit., str. 15; překlad všech citací Markéta Potužáková

¹²¹ Op. cit., str. 26

Kde jsem u nás něco podobného četla? František Hrubín říká o Františku Halasovi, že jeho hlas *má barvu starého stříbra*¹²². Podalydès ovšem píše i o těch, jejichž hlas známe z filmů, a vystavuje své obrázky srovnání s modely:

*Hlas Gérarda Philipa. Jak zapsat zvláštní zpěv jeho deklamace? /.../ Horečnatý témbř, nervózní a nosový. Lyrismus, jehož křídla ho neodvratně odnášejí do starých časů. Podobně Jean Vilar: Hlas na křižovatce staré a nové herecké školy, v divadle působí moderně, ve filmu zastarale.*¹²³

Ať už je považujeme za výstižné, nebo z nich víc než přesnost „sluchové analýzy“ cítíme Podalydèsův vztah k tomu či onomu „majiteli hlasu“, musí nás při čtení napadnout, že každý hlas v sobě nese sdělení už sám sebou, bez ohledu na to, co nám jeho majitel chce říci. Mluví k nám fyziologií hlasových orgánů, celkovou tělesnou konstitucí (jsou lidé, které vidíme poprvé a víme už, jakým hlasem promluví; jsou lidé, jejichž hlas je tělu „nepřiměřený“), povahou osobnosti, momentálním psychickým stavem (co dovede s hlasem udělat tréma!), vadami řeči, dialektem, akcentem, věkem, hlasem předků (*Můj hlas je malá ulička, po které se procházejí moji předkové*, uvedl nedávno svůj koncert španělský zpěvák Antonio Pennac) – a tím vším ovlivňuje význam řečeného.

*Hlas Érika Elmosnina. Je stejný na scéně i v životě. Témbř nepodléhá změnám, jež téměř vždy provázejí přechod herců ze života na jeviště a porušují, umenšují a zkreslují to, co má člověk nejvzácnějšího, nejskrytějšího: malé osobní tajemství. Hbitě, plynně vyslovované, trochu zkrácené slabiky textu, pohotová inteligence při frázování, nenásilně dokonalá artikulace, jasný a živoucí smysl, to vše působí dojmem naprosté přirozenosti. Přirozenosti, která si dovede podmanit i toho, kdo přirozeností opovrhne. Přirozenosti nepostižitelné, neuchopitelné, vlastně nepřirozené, ale plné života.*¹²⁴

¹²² In: Lásky; str. 73

¹²³ Voix off; str. 102

¹²⁴ Op. cit., str. 127

Jako jsou různé typy herců vhodné pro různé postavy, jsou i hlasy vhodné pro určité texty. Nabízí to přinejmenším dvojitý způsob práce: hledání souladu, nebo naopak kontrastu, kdy mezi textem a hlasem vzniká napětí. Mluvím tu samozřejmě o dvou krajnostech a jsem si vědoma, že reálným „polem působnosti“ je prostor mezi nimi.

Jsou hlasy, které znějí jen „samy za sebe“, patří k individualitě mluvčího, a jiné, v nichž je koncentrován „zvuk“ doby, nebo aspoň generace, společenské vrstvy, stylu, poetiky.

Diskrétně dyšný „polohlas“ Oldřicha Nového, jazzový chrapot Louise Armstronga, pouliční, nestoudně emotivní hlas Edith Piaf, nepřítčný, nenávisť zkreslený hlas Adolfa Hitlera (připomínající Brechtův verš *Jak je namáhavé býti zlým*), nesměle prostořeký hlas Jiřího Suchého (hlas šedesátých let), hlas „pařížského pepíka“ Maurice Chevaliera, mohla bych v tom výčtu pokračovat: všechny ty hlasy, přesahující svou jedinečnost, mají navzdory svým rozdílům něco společného: jejich majitelé se naučili vlastní hlas slyšet, tj. představit si, jak jej slyší ti druzí, zvenku. Naučili se počítat s prostorem, do něhož svým hlasem vstupují, případně s technikou, která jejich hlas zesiluje a už tím zároveň moduluje, s posluchači a s tím, co chtějí/nechtějí slyšet, jaký hlas je uklidňuje, vzrušuje, povznáší, dojíká, rozčiluje, rozesmává. Jen do jisté míry je to dáno obsahem poselství. Významně se na tom podílí způsob, jakým mluvčí uslyšel, pochopil a „zhodnotil“ své přirozené hlasové dispozice.

AUTOR JAKO/A INTERPRET

Několikrát už jsem si v této práci ověřovala „dojem z četby“ poslechem básně v autorské interpretaci. Potvrzuje se mi Kunderův postřeh, že básníková recitace nebývá dokonalá, ale poučná je vždy: ať básník „umí“ nebo „neumí“ přednášet, zná v básni každé slovo, každou pauzu, a přirozeně mu záleží na tom, aby námaha, kterou do ní vložil, nebyla marná. Snaží se tedy přednášet zároveň s „poselstvím“ i „tvar“. Lépe řečeno považuje báseň za hotovou teprve tehdy, když tvar s poselstvím neoddělitelně sroste; může se tedy spolehnout, že důrazem na „tvarosloví“ samozřejmě zdůrazní i „myšlenku“. Dobrá báseň není „o něčem“, je to „něco“. Básník tedy pochopitelně nepřednáší to, „co chtěl říci“ (nebo dokonce to, „o čem chtěl mluvit“), ale to, „co napsal“.

Jedním z nejnázornějších příkladů „nedokonalé, ale poučné“ recitace, jsou rozhlasové nahrávky **Vítězslava Nezvala** přednášejícího dvě básně kdysi známé z čítanek: *Na břehu řeky Svratky* a *Sbohem a šáteček*. Říká je obě středně hlubokým hlasem, posazeným trochu do nosu, stejným pomalým tempem, které však není rovnoměrné: některé hlásky jako by se bezdůvodně smrskly, jiné právě tak bezdůvodně nafoukly. Výsledkem je pocit zvýšeného (nikoli zrychleného) tepu. Intonace není nijak melodická, text se spíš zvolna valí, než vzletně zpívá. Tím zřetelněji Nezval akcentuje první slabiky a (v souvislosti se zdůrazněním pulsu) deformuje slova, jejichž krátké samohlásky prodlužuje a dlouhé mírně zkracuje; dovede přitom udělat vokál i ze souhlásek „m“ a „l“ roztáhnout samohlásky do neobvyklé šířky: má jich „plnou pusou“.

Básně se tak blíží monotónnímu zaříkávání, od tohoto „kouzelnického“ gesta však chvilkami ustoupí k dojemné a velmi věrohodné prostotě, od zdůrazněného pulsu k nenápadnému rytmu

mluvené řeči, než zase básník začne „čarovat“. Zřetelně se v recitaci uplatňuje dobová manýra, několikrát jako by Nezvalovými ústy promluvil svým mondénním tlumeným tónem Oldřich Nový: *tříčtyřiuúúsměvy – a potomzustatsáám. (Zaavřeteoči – odcházíúú.)*

Nezval nám nepodává své verše po lžičkách jednotlivých obrazů, chce nás omámit pomalým, pulsujícím, ale neustálým proudem své výmluvnosti, tekutou, hustou, nezastavitelnou imaginací.

*Viděl jsem hory plné ledu, však zpívatonich – nedovedu / Jiskřily dálky nad hlavamijak
bleděmodré drahokamy, / jímala závrat' při pohledu, zpívat všakonich – nedovedu / Kdyšale
vidím na obzoru uprostřed kraje – níížkou horu, / na nebi mráček běloskvoucí, přestane srdce
– chvíli tlouci / Tu nemohu se vynadíúúvat a všechno ve mně začne zpíúúvat / Zpívatyplakat.
Maminkomááá, jak je to HEZKÉ u nás doma.*

Jaroslav Seifert mluví velice zpěvně, pro naši dobu až nepřirozeně vysoko posazeným hlasem, artikuluje nedůsledně, ale ne libovolně: jde mu zjevně o propojení, až slévání jednotlivých slabik a slov do sebe v zájmu splavnosti a melodie. Dlouhé samohlásky jsou ještě o něco delší, krátké ještě trochu zkrácené. Melodie dvakrát poměrně rychle vystoupí do překvapivé výšky, aby pak po „dramatické“ pauze prudce klesla ke staccatovému „nedovedu“. Podobný princip se opakuje i v dalších verších. V poslední sloce se ještě nápadněji „rozezpívá“ kantiléna dlouhých „í“. Rytmická figura *zpívatyplakat* a mazlivé *brumendo* tří „m“ rozevírajících se v dlouhé „á“ (*Maminkomááá*) jako by chtěly připravit vrcholnou „korunu“ na slově *hezké*, jehož vroucnost nutí k úsměvu. Báseň tak vyvolává dojem jednoduché písničky. Autorův hlas je po celou dobu jemně rozechvělý, citově zabarvený, naivně pateticky nadsazený.

I v jeho projevu ovšem slyšíme intonace dobové, známé z filmů třicátých let: ani tam, kde intonace klesá, nemívá věta tečku, verše tak nejsou nikdy „věcně“ ukončeny.

Při přednesu básně o domovních znameních, napsané už volným veršem v letech šedesátých, je Seifert konkrétnější, ale pateticky zpívané melodie se nevzdává. Jeho hlas si ponechává pěvecké vibrato i tendenci spojovat více slov v jediný výraz. Prodlužuje i krátké samohlásky, nostalgická, hořkosladká „melodie vzpomínky“ zní v celém textu.

Vladimír Holan (slyšela jsem básně *Večere, Matka, Lidský hlas, Ptala se tě a Troufalost*) mluví téměř s přemáháním. „Drtí mezi zuby“ a trochu „huhňá“ každé písmeno, jako by zmáhal překážku. Posluchač je tím udržován ve stálém napětí, jaké slovo se ozve. Hluboký hlas vypouštěný ústy i nosem jako cigaretový dým nás tak trochu „straší“, oprádat neviditelnou síť, z níž není úniku. Chvějivé prodloužení a „francouzské“ zdůrazňování posledních slabik dává řeči zvláštní spád, nebo spíše vzestup, udržuje pozornost do samého konce veršů, což je v češtině vzácné i u profesionálů řeči. Až fyzicky vnímám každý nádech, jako by se Holan k jednotlivým veršům zvlášť připravoval, a pak přepečlivou artikulací tesal jejich tvary do prostoru. Tempo je pomalé, emoce skrytá, ale takřka pořád „před výbuchem.“

František Halas přednáší své *Staré ženy* příjemným tenorem, opět v duchu dobového stylu trochu „zúženým“. Litanický, všech emocí zbavený projev je přiměřený asketickému textu, jehož obrazy básník jen zřetelně odděluje, ale nevykresluje. Mluví bez rytmických či intonačních efektů, srozumitelně, ale bez zdůrazňované artikulace. Pod stereotypní, klidnou hladinou je slyšet jemný soucit.

Když Rudolf Matys¹²⁵ uvádí přednes **Konstantina Biebla**, přirovnává jeho způsob k projevu šamanů, jímž byl Biebl nepochybně inspirován a jenž jej přivedl až na práh fonické poezie. Matys přiznává Bieblovi schopnost „převtělil se“, nezůstat u imitace cizího hlasu, ale stát se pro tu chvíli jinou postavou. V Bieblově hlase, opět „dobově“ zvýšeném, je skutečně patrná

¹²⁵ Nahrávky vyšly na CD *Básníci před mikrofonem* (komentář Rudolf Matys; Radioservis, Praha 2003; track 4, 9, 8, 5 a 3)

radostná hravost, do zpěvu muezina se „vrhá“ jako herec. Stejně „bez zábran“ paroduje i dekadentního kabaretiéra v šansonu Rudy Jílovského *Na svatbu s mě pozvala* (nahrávka je pozdější, zřejmě jedna z Bieblových posledních: z roku 1948¹²⁶). S potěšením si zkouší, kam až ve výrazu může jít, ztotožňuje se s přijatou rolí a zároveň se jí baví.

Je to opravdu tak: zřejmý amatérismus autorského přednesu nesvádí k napodobení, odhaluje však nejen interpretační limity básníků, ale i strukturu jejich básní, „motorické dění“, spodní proud, který sebezpozorněji čtoucímu oku může uniknout.

Seifertova „klukovská písnička“, Nezvalův „kalný veletok“, Holanovy „vlny zdola“, Halasova „litanie“ a Bieblova „hra na dobrodružství“ – každá z těch cest k básni je najednou viditelná od prvotního autorského gesta.

Autoři, pro něž je interpretace vlastních textů takovou samozřejmostí, že se stala součástí jejich „profese“, jsou u nás stále ještě vzácní. Přesto však už lze sledovat určitou tradici, na počátku ovšem nezřetelnou: nahrávky v dostatečné kvalitě máme k dispozici až od konce dvacátých let. Přicházíme tak o možnost slyšet autorský přednes několika osobností, kteří jím byli ve své době proslulí a jejichž texty s ním počítají, například Ignáta Herrmanna, Františka Gellnera, Eduarda Basse. První generace, od níž můžeme „umění autorského přednesu“ sledovat, je generace avantgardy, z ní pak nejsouvisleji u **Jana Wericha**.

*Bylo jednou jedno království. Bylo pouze jednou, protože takové království se nedá dvakrát opakovat...*¹²⁷ Hluboký, měkký a zároveň ostrý hlas s nezaměnitelnou dikcí, která zkracuje některé samohlásky v zájmu zřetelnějšího rytmu a živočišně vychutnává výrazná slova a vazby. Typická je také větná intonace, nasazení na začátku, potom jemné klesání do jakési polotečky, ale za stálého vědomí, že a kudy bude tok řeči pokračovat. Grafické členění nechává daleko za sebou, nadechuje se a frázuje tak, jak to odpovídá mluvnímu projevu. *Bylo pouze jednou, protože* – chvíle napětí – *protože...* a teprve přichází vysvětlení. Působí to

¹²⁶ CD Červená sedma na dobových gramodeskách (ed. Gabriel Gössel; Radioservis, Praha 2007; track 26)

¹²⁷ Jan Werich: Líná pohádka.

přirozeně a má to půvab lidových vyprávěčů. Werich občas zdůrazní slovo, které bychom v psaném textu nejspíš přešli bez povšimnutí (něco podobného říkal Kundera o Brechtovi), čímž poruší plynulost textu a zbystří naši pozornost. Té opravdu nedá spát ani chvilku, temporytmus mění příkře a často, zrychluje i na úkor „správné“ výslovnosti, zpomaluje tak, že se délka bezvýznamné spojky „a“ ztrojnásobí, ale nikdy nejsou tyto efekty vnější, posluchač má vždycky pocit, že si je žádá sám čas vyprávění. Svět je daleko, existuje jen svět pohádky a v něm posluchač i vypravěč. Velmi zřetelně se však vynořují i postavy příběhu, vyprávějící autor „mění hlasy“ a hlavně dikce, nejenom aby je vzájemně odlišil, ale také aby si na ně zahrál, pobavil se jejich zvláštnostmi, než se zase vrátí „k sobě“. Radost prosvítá jeho hlasem téměř neustále a prozrazuje, že při všem zaujetí zůstává „nad věcí“, ví, jak to dopadne a kam nás chce dovést: (...*a zůstal králem ještě dlouhá léta, protože byl líný umřít* – s důrazem na klíčové slovo pohádky, jímž ještě v závěru shrne téma.) Slova mu jsou nejen prostředníky sdělení, ale také věcmi o sobě, jejichž vlastnosti a možnosti vypravěč objevuje a ověřuje, některá vyslovuje hyperkorektně, jiná v zájmu výrazu „komolí“ (v adjektivu „líný“ například slyšíme nápadně tvrdé „ý“ už po počátečním „l“). Čeština jako by mu v těle ožívala a nutila ho ke gestům a grimasám i z nahrávky téměř viditelným.

Až překvapivě blízko k Werichovu projevu má o generaci mladší **Ivan Vyskočil**, což jistě není náhoda: gestická řeč vypravěčů musí být společné rysy.

S ostatními „profesionály autorského čtení“ spojuje Vyskočila i neochota „říkat cokoli“, i když svůj repertoár neomezují jen na vlastní texty. Často k nim přidávají texty těch, jimž vděčí za inspiraci nebo s nimiž se cítí autorsky spřízněni. Tak se Werich jako interpret vracel k Shakespearovu Falstaffovi a k Haškovu Švejkovi, Suchý k V+W a jazzovým textům Kainarovým, a Vyskočil k Morgensternovi a jeho českému překladateli Emanuelu Fryntovi. Všichni trvají na tom, proti čemu jejich „huba“ nebude protestovat. Hereckou hantýrkou bychom mohli říci, že je jejich výraz neproměnlivý, ale není to pravda: v rámci svého výrazu

mají velmi bohaté spektrum jemností a rozlišení, berou však text (i cizí) „za svůj“, a není-li to možné, ani to s ním nezkoušejí.

Když jsem koukal na měsíček,

z lesa houkal na mě sýček.

Když jsem koukal na měsíc,

z lesa houkal na mě sýc.

Ale nestraš ty mě, sýčku,

nebojím se při měsíčku.

Let' si radši k Miluně,

ta má strach i při luně.¹²⁸

Měkce a pomalu, s lehkou céсурou po prvním a větší po druhém trocheji vytváří Vyskočil¹²⁹ napjatou atmosféru „romantické poezie“, k níž Fryntův text parodicky odkazuje. První „měsíček“ téměř slabikuje, budí v nás naivní zvědavost, co se bude dít, a zároveň představuje zvlášť každou hlásku verše, abychom vzápětí ocenili homonymní rým. V něm si ještě před slovem „sýček“ počká, než ho – s otazníkem v hlase – řekne jako překvapení. V dalším dvojverší vystupňuje slovní hru zrychlením a rozdělením veršů na způsob rozpočítadla: *když jsem / koukal / na mě / síc*, aby pak pobaveně vystrašeným tónem uplatnil rýmovou ozvěnu: *z lesa / houkal / na mě / sýc*. Po zdůrazněném a odděleném „Ale“ naopak slova verše téměř spojuje, nedodrží jejich grafické rozdělení, jako by opravdu mluvil na sýčka, laskavý tón se přitom mění v imperativ, poslední dvojverší ještě zrychlí a vysloví se zřetelným vědomím rýmu i pointy ve hře se synonymy „měsíc – luna“. V celé básni si dává na čas, aby zaznělo

¹²⁸ Emanuel Frynta: *Sýček* (in: *Písničky bez muziky*; Albatros, Praha 1988; str. 24)

¹²⁹ MC Nehraje se (Edice Československého hifiklubu, Praha 1991; track 1/12)

každé slovo, pauza i s nádechem je téměř před každým veršem (občas i uvnitř), přitom však drží text v celku a v dětské „vážnosti hry“, dospěle, tedy s plným vědomím vychutnáváné.

Daniela Fischerová není jako interpret profesionál, nehraje divadlo ani nedivadlo, ani (pokud vím) veřejně nepřednáší texty jiných autorů, své vlastní však čte obecenstvu často. V roce 2010 vyšlo CD s výběrem exempel z knih *Duhová jiskra* a *Jiskra na sněhu*¹³⁰. Každou z deseti trojic příběhů na něm spojuje vždy stejné téma; dělí se o ně trojice interpretů, autorka a dva herci: Hana Maciuchová a Viktor Preiss. Fischerová čte věcně, krok za krokem „jde ve svých vlastních stopách“, „čte po sobě“ a sleduje, co napsala, nic neprožívá (příběh se neděje teď: už je hotov, zbývá jen jej podat dál, pokud možno tak, abychom jej mohli pochopit) ani nemaluje (síla příběhu je ve významu a souvislosti dějových faktů, jež není třeba zveličovat, ale sdělit), v jejím hlase je zvláštní křehkost, ale zároveň jistota člověka, který „ví, co mluví“, protože si s tím už lámal hlavu, když to psal. Jako by každým krokem znovu „zkoušela terén“, ale přitom už věděla, kam jde a kam nás vede. Nechává příběh, aby se znovu stal, a nás, abychom si jej přebrali po svém. Vážnost a humor vyprávění se nevylučují, autorka nám nepředpisuje, jak máme reagovat.

Maciuchové a Preissovi nelze upřít „profesionální výbavu“, dokonalou, jemně modulovanou „jevištní řeč“ a dlouholetou zkušenost při práci s mikrofonom. Ale tím jako by jejich účast v příbězích končila: vědí předem, že jsou „vznešené“, „umělecké“, „hluboké“, a našemu vnímání nabízejí místo příběhů právě toto své „pochopení.“ Hlasy obou jsou „příjemné“, hned od počátku však nasadí mlžný, vibrující tón „duchovního poselství“, který jim nedovoluje sestoupit z „vyšších sfér“ k jednotlivým situacím, takže při poslechu i v těchto jednoduchých vyprávěních ztrácím dějovou nit. Navíc mě ten uhlazený, na vyprávěných faktech nezávislý tón ukolébává a „okouzlena“ přestávám poslouchat. O humoru či vážnosti nemůže být řeč, pohltilo je „krásno“ a „moudro“.

¹³⁰ Duhová jiskra (AudioStory a Vyšehrad, Praha 2006)

Z první konfrontace autorského a interpretačního přednesu tedy ten druhý nevychází nejlépe. Louis Jouvet by řekl, že interpret, který chce do svého výkonu vložit, co sám zažívá, mine se s hudbou (textem), která existuje objektivně. *Věta už svým vzepětím a délkou vyzařuje určitý cit, a je-li dobře řečena, můžeš si být jist, že posluchač bude tímto citem zasažen. A herec si povšimne, že když bude přesný, stejný cit vytryskne i v něm. Napřed je to mechanické. Věta obsahuje všechno: dech i cit. Věta je autorův čin. Když kráčíš po mořském břehu, vidíš v písku stopy, které prošlapal ten, kdo šel před tebou. Sleduj ty kroky, snaž se do nich vstupovat a tím je co nejpřesněji obnovit. Po nějakém čase si jistě osvojíš rytmus svého předchůdce, přesné tempo jeho chůze; a nejen rytmus: pokud jdeš ve stejnou hodinu, za téhož počasí a nezměněnou krajinou, musíš být zasažen i stejným citem.*¹³¹

Vzpomínám si na chvíli, kdy jsem poprvé slyšela **Jana Třísku** z gramofonové desky přednášet – spíše chrlit – Nezvalových *Sto sonetů záchránkyni věčného studenta Roberta Davida*.¹³² Verše ne vždy úplně „podařené“, čehož jsem si všimla, až když jsem je měla před sebou v tištěné podobě. Barytonový, měkký, lehounkým chrapotem zabarvený hlas, hladivý, vzrušující, mne prostoupil a rozechvěl. I kdybych si odmyslela význam slov, vnímala bych v Třískově hlase celou křivku příběhu sonetů od prvního setkání, zamilování, peripetie schůzek, stesku, touhy a milování, odloučení, návratu a přijetí osudové lásky. V hlase je slyšet radost i bolest, slzy i kovový chlad, podlehnutí i sebeovládání, slabost i sílu. Rychle, ale velmi pečlivě se Tříška vyrovnává s každou hláskou, a přitom nepřerušuje spád celku, neříká ani jednotlivé básně, ale staví z nich jakési „monodrama“ ve verších. Tempo sonetů je mnohem prudší než tempo dvou básní, které jsme „slyšeli“ z básnickových úst. (Potvrzují to i věty z Nezvalova dopisu té, která ho k sonetům inspirovala: *Vzal jsem pero a napsal básničku, v které se samočinně rozevázal velmi zapletený provaz, který bych byl býval ani sebevětším*

¹³¹ Louis Jouvet: Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle (cit. in: Bernardy: Le jeu verbal; str. 57-58; překlad Markéta Potužáková)

¹³² (Supraphon a Lyra Pragensis, Praha 1971)

vědomým násilím nerozpletl /.../. Když jsem tu básničku napsal, věděl jsem: Tím je věc apriorně hotová – a taky ano! Dnes za odpoledne u řeky jsem jich napsal jedenáct (v jedné a těže nejsložitější „nejzávažnější formě“), dohromady jich bude sto, do týdne musím být hotov (budu!) a bez jakéhokoliv pocitu „práce“, aniž bych Tě musel v sobě zapírat /.../.¹³³) Tříška tomu závratnému tempu dokonale stačí a netopí se v něm: upozorňuje nás na každý detail, ať citový, dějový, nebo tvaroslovný. Dokonce básníkovi pomáhá, když diskrétně „přejde“ některé naivní rýmy tím, že zdůrazní překotnost citu, který se přece nemůže zdržovat hledáním pravého slova.

Plzeňská výstavní síň Masné krámy je dlouhý, úzký, vysoký prostor, hlas se tam rozléhá i do bočních lodí a chvíli trvá, než dozní. Začátkem osmdesátých let sem přijel **Radovan Lukavský** s pořadem tehdejší Justlovy Violy: *Antičtí řečníci*¹³⁴. Dodnes mám v paměti, jak se postavil za stylizovaný řečnický pult a svým hlubokým, slavnostním, uklidňujícím hlasem „moudrého kmeta“ spustil. S plným vědomím akustických podmínek zaplnil každý kout, slova nechával doznít, vzrušené pasáže zpomaloval, využíval echa a sytého zvuku, což vše dodávalo jeho projevu naléhavosti a zároveň i jisté velebnosti. Řečnické figury byly téměř viditelné, tak zněly pevně a určitě. Přesvědčovaly svou mohutností, silou, vážností. A přitom se Lukavský ani v nejmenším netvářil jako Cicero na římském fóru: neřečnil proto, aby bylo zničeno Kartágo, nemluvil za sebe a nemusel být před posluchači ve střehu, připraven odrážet jejich námitky. Řeč se za těch změněných okolností stala slovesným dílem, do popředí vystoupily její „formální“ kvality, schopnost věty rozpřáhnout křídla a zakroužit přítomným nad hlavami, ale také zamířit a přesně zasáhnout. Pořadí a rytmus projednávaných témat, neochvějná logika argumentů, gradace celého proslovu – a přitom všem naprosté zaujetí řečníka, jeho plná přítomnost v každém slově, angažovanost v projevu, který přece už skoro

¹³³ Lilly Hodáčové 21. 7. 1937 z Brna (in: Balady a jiné básně věčného studenta Roberta Davida; ed. Kateřina a Milan Blahynkovi; Československý spisovatel, Praha 1988; str. 308)

¹³⁴ Premiéra 1975, za deset let přesáhl počet repríz stovku.

dva tisíce let nebyl aktuální. Bylo mi šestnáct sedmnáct let, nic mi nebylo vzdálenější než politika ve starém Římě – a poslouchala jsem jako přikovaná. Některé momenty slyším ještě teď. K „nezapomenutelnosti“ svého řečnického představení přispěl zřejmě Lukavský i tím, že ty proslovy sám přeložil (s přihlédnutím k překladům již publikovaným). Až dnes vím, že je tím vracel z knižní do živé řeči. Ale mohl k tomu mít ještě jeden důvod: *Nikdo nemusí přemýšlet o logice a rytmu vlastních vět, jsou jejich přirozenou vlastností. Jenže cizí text, kterému se herec učí, vychází z jiného způsobu myšlení, z jiné zásoby slov, z jiného rytmu a slovosledu a herec může ztratit orientaci. A pak je nutné se nad větou zamyslet.*¹³⁵ Jeden z nejúčinnějších způsobů, jak se nad cizím textem zamyslet, což pro přednášejícího znamená jak *co nejpřesněji obnovit stopy, které prošlapal ten, kdo šel před tebou*, je právě překlad. Ale co s texty, které překlad nepotřebují, buď že jsou přeloženy kongeniálně, nebo že jsou psány v češtině?

(Ke kapitole Autor jako/a interpret srov. text Růženy Grebeníčkové *K takzvané Ohrenphilologie II* a text Michala Čunderle *Ach, Karel Höger* – v příloze)

¹³⁵ Radovan Lukavský: O rytmu v herectví (in: *Být nebo nebýt*; SPN, Praha 1981; str. 93-94)

MUSÍTE SI TO PŘEDSTAVIT

*Vždycky trochu obdivuji a trochu lituji kolegy, kteří se učí mluvit text. Hledají intonace, přízvuky, barvy. Měli by hledat cosi, co tomu všemu předchází a z čeho to všechno roste.*¹³⁶

Ano, ale co to je? Miroslav Horníček říká, že myšlenka, nebo správný pocit. Že řeč na jevišti je výrazem myšlení.

Nejsem si jista. Nepochybně nemá smysl nazdařbůh nasazovat efektní „intonace, přízvuky, barvy“, jde opravdu o cosi před nimi, ale „myšlenka“ to nebývá. Aspoň ne v textech, kterým se říká poezie či próza. To už spíš ten „správný pocit“. Ten pojem je však příliš mlhavý, než aby se s ním dalo pracovat.

*Hilar chtěl /.../, aby si členky sboru představovaly, co říkají: Když řeknete květy – představte si, že čicháte k růži. Když řeknete požár, musíte vidět plameny na obloze.*¹³⁷ To už zní přesvědčivěji, ostatně to neslyším poprvé: předpokladem sdělení je představa. Co nejkonkrétnější, téměř hmatatelný obraz slova, který nám pomůže uchopit a předat věčný smysl textu. *Dokud bude přednášeč odříkávat jen slova, dokud si sám nepředstaví, co má posluchači zprostředkovat, dokud tedy v jeho hlase nebude vidění, neuvidí ovšem ani posluchač.*¹³⁸

Jistěže: *Každé slovo tedy vytváří v duchu obraz, potvrzuje Bernardy. Každé slovo má evokační schopnost. Při čtení nebo poslechu slova „žlutý“ vidíme tu barvu vnitřním zrakem. Ale když ji malíř nanese na plátno, uvidíme ji před sebou. Optika rozlišuje dva druhy obrazů: virtuální, který se odráží v zrcadle, a reálný – na plátně nebo jiném podkladě. Jestliže divadlo je*

¹³⁶ Miroslav Horníček: Řeč na jevišti (in: Jevištní řeč a jazyk dramatu; eds. Ljuba Klosová a Ludmila Kopáčová; Divadelní ústav, Praha 1990; str. 143)

¹³⁷ Jaromír Kazda: Karel Hugo Hilar a jevištní řeč. (In: Disk 25 / září 2008; str. 127)

¹³⁸ Vlasta Fabianová: Jde o osobnost (in: Slyšet se navzájem; str. 173)

zrcadlo, jak říká William Shakespeare, pak v něm slova tvoří virtuální obrazy, scéna obrazy reálné. Od těchto slyšitelných a viditelných znaků se odvíjí divákova představivost.¹³⁹

A aby se mohla divákova představivost probudit, musí být předtím probuzená představivost přednášejícího. Zvláště u interpreta „virtuálního světa.“ Čteme-li text, vyvstávají v nás představy a skládají se do jakéhosi filmu. Jedním z prvních úkolů přednášejícího je tento film v sobě „zaostřit“, dát mu „pevné obrysy“, a tím napomoci představivosti posluchačově. Takto napsáno zní to samozřejmě a jednoduše. Jenomže představy nemusejí být vždycky obrazové, ale též zvukové, chuťové, čichové, hmatové, abstraktní a nemusejí se probouzet jen působením textu, který máme před sebou, vynořují se z naší minulosti, z událostí třeba i domněle zapomenutých, mohou se promítat jedna na druhou, nebo se střídat tak rychle, že je ani nestačíme vnímat.

Netroufla bych si tedy jednoduše radit: Když říkáte „růže“, představte si „růži“ a tak dále slovo za slovem, na každé si posviťte jako baterkou v černém lese a takto, krok za krokem, postupujte skrze text. – Bez vnitřních obrazů nemůžeme ovšem mluvit ani v každodenním životě, vnitřní film se promítá nonstop, dokonce i ve spánku. Je velmi užitečné si ho všimnout, když máme říkat text předem připravený a do přednesu se nám vloudí „obecnost“, „neurčitost“, „mechaničnost“, „vnějškovost.“ „Vytvořit si představu“ je jedno z nejdůležitějších pravidel při práci s mluveným slovem. Lze se jím ovšem řídit tím snadněji, čím je text předmětnější a jednoznačnější:

Sluníčko zapadá za hory,

pasáci pečou brambory.

Sluníčko zapadá za kostel,

pasáci lezou na postel.

Ať už vám vyvstane před očima vlastní zážitek z dětství na venkově, nebo jen obrázek od Josefa Lady, jeho barvy a obrysy budu jistě velmi zřetelné. A přidá-li se „proustovská“

¹³⁹ Le jeu verbal; str. 190

vzpomínka na vůni pečených brambor, každé slovo nasvícené touto „baterkou“ se opravdu rozzáří přesným významem a bude mít i atmosféru.

Méně snadno se ten postup uplatňuje na báseň Františka Halase *Krámek*¹⁴⁰:

Kdeco vám tam prodají:

špendlíkové semínko,

růžky ptačí

opentlené malinko,

rychlost račí,

kůži vody,

strach osiky,

pírko škody,

endendyky,

chyceného bycha,

mňouky kočičí,

za pět prstů ticha,

i-á osličí,

usušený sníh,

hadí korunky,

chlupy na dlaních,

tečky z verunky,

jenom dírky,

jenom dírky

do jehel tam nemají.

Kdybychom si i zde chtěli představovat každé slovo, mnohým Halasovým nápadům bychom uvázali kouli k noze: v básni (tedy v sortimentu, který *Krámek* nabízí) se totiž setkávají

¹⁴⁰ In: *Dětem / Un poète parle aux enfants* (Romarin, Paris-Grenoble 1988; str. 22-23)

obrazy velmi konkrétní (nevadí, že známé spíš z pohádek než z reality, jako například hadí korunky), s obrazy neviditelnými (za pět prstů ticha) a dokonce s „pouhými“ slovy (endendyky). Některé z nich by baterka zaznamenala, na jiné bude svítit marně. Z tohoto hlediska je velmi výmluvné srovnání Halasova originálu s překladem Suzanne Renaud. Je to překlad volný: enumerativní stavba Halasovy básně dovolila překladatelce některé verše prostě vynechat. A vynechává právě ty „nepředstavitelné“: *opentlené malinko, pířko škody, endendyky, chyceného bycha*, přičemž verš *za pět prstů ticha* překládá jako *prst ticha*: idiom tedy nahrazuje „obraznou“ metaforou: namísto „ticha zdarma“ (které si tu můžete „vzít“) si ve francouzské básni můžete koupit „ticho, které se vás dotkne“. I z tohoto případu je patrné, že pokud nepředmětným veršům nějakou předmětnou představu podsuneme, bude těžkopádná, což se na přednesu musí projevit. Text je lehkonožý, plyne rychleji, než nám představivost stačí namalovat obrázek, a leckterá slova jsou v něm (jako v rozpočítadlech) jen kvůli rytmu a rýmu.

Přednášející tedy nemůže mít na mysli vždy to, co vidí „za slovem“, ale také celek básně, jako by to byla „písnička beze slov“. Jako by – dejme tomu – při recitaci „skákal panáka“.

V Seifertově *Ukolébavce*¹⁴¹ si lze představy vyvolat velmi snadno; jako obvykle se Seifert drží v hranicích světa důvěrně známého:

Až, chlapečku, zavřeš víčka,

vyskočíš si na koníčka.

A koníček spí.

Na louce je plno květin,

pojedeš s ním do kopretin.

Kopretinky spí.

¹⁴¹ In: Maminka (7. vydání, Československý spisovatel, Praha 1986; str. 35)

Pojedeš s ním k černé skále

po silnici u maštale.

Černá skála spí.

/.../

A pod skálou voda hučí,

vezmu tě zas do náručí.

A chlapeček spí.

Jenže tu se sebestřednějšími představami nevystačíme: stejně důležitý je „uspávací“ rytmus, melodické „kolébání“ veršů, mazlivé zdvojnásobení a opakující se slovo „spí“. Právě z těchto muzických kvalit vyšel Pavel Jurkovič, když Ukolébavku zhudebnil.

To se však pořád pohybujeme mezi slovy, která se představivosti nebrání. V básni

Konstantina Biebla *Varieté*¹⁴² nás představy zavedou do slepé uličky:

Ó zvoň ó zvoň opono

svou dlouhou rouškou s loutnou pouhou hrou

faun klaun

V půlkruhu trubců zvuk trub v úlu u trůnu

a zázrak v barvách král kravát arara

V zeleném lese hle lehké větve veverek

z tmy vyšly nymfy

Stín svítících bříz

¹⁴² In: Postavit vejce po Kolumbovi (eds. Antonín Brousek a Josef Hiršal; SNDK, Praha 1967; str. 78)

Je to o faunovi? Nebo o oponě? Pomůže mi představa trubců, troubících v půlkruhu kolem trůnu? Ne: jde o samohlásky, které bych měla spíš „zahrát“ jako na hudební nástroj. V ten se tedy musím „proměnit“, abych báseň jen nehláskovala, abych v celém těle pocítila rozdíl mezi „y“ a „i“.

V šedesátých letech, když byla mezi intelektuály v módě experimentální poezie (tato práce ji připomíná texty Ernsta Jandla a Ladislava Nováka), napsal Václav Havel cyklus Antikódy a v něm typografickou hříčku *Poetika*. Pracuje s jediným slovem *pták*, které nejprve skanduje podle vzorce typického pro básničky ze školních čítanek (v závorce pak ironicky naznačuje, že touto vyčerpanou poetikou lze dojít leda ke konečnému součtu, ať už slabik či použitých rekvizit), a posléze je nechá „modernisticky“ rozletět po bílé stránce (se stejně ironickým komentářem, jak málo nám stačí k „pocitu poezie“). Ve francouzském překladu vypadá věc takto:

oiseau oiseau oiseau oiseau

oiseau oiseau oiseau

oiseau oiseau oiseau oiseau

oiseau oiseau oiseau

oiseau oiseau oiseau oiseau

oiseau oiseau oiseau

oiseau oiseau oiseau oiseau

oiseau oiseau oiseau

oiseau oiseau oiseau oiseau

oiseau oiseau oiseau

oiseau oiseau oiseau oiseau

oiseau oiseau oiseau

(= 42 *oiseaux*)

u

a

s

e

i

o

(= *poème sur un oiseau*)

Uvádím francouzskou verzi jednak proto, že slovo „oiseau“ dovoluje efektnější rytická i eufonická kouzla než slovo „pták“, ale i proto, že jsem tu „báseň“ mnohokrát přednášela francouzským divákům. S představou dvačtyřiceti vrabců a jednoho albatrosa bych se daleko nedostala. Účinnější je představovat si v první části, že recituji dejme tomu Josefa Václava Sládka na Den matek (*Matičko má milá, / moje drahá matko, / vy jste jako holub / a já holoubátko...*) a ve druhé části k Debussyho hudbě některý z Apollinairových Kaligramů. Havlův text se neobrací k přírodě, ale ke kultuře. Nesrovnává pravidelnost vlaštovek na drátě s rozmachem orlího vzletu, ale pravidelnost „řeči vázané“ s rozmachem avantgardy, přičemž společným jmenovatelem mu je nicotnost obou výpovědí.

Snad už se mohu odvážit závěru. Bez představ a představivosti samozřejmě přednášet nelze; dokud člověk žije, pořád se mu něco „honí hlavou“ a tento rozptýlený pohyb je třeba na jevišti soustředit, usměrnit podle toho, co chceme říci. Adekvátní a produktivní představa

však velmi často neleží na místě, na které si svítíme „baterkou“ slova, ale třeba ve tmě za námi. A nemá vždy podobu obrázku, ale třeba rytmu nebo trnutí rtů.

Postavit interpretaci mluveného slova beze zbytku na „vnitřních obrazech“ je možné jen za tu cenu, že se všechny interpretované texty, dokonce i všichni jejich interpreti začnou k nerozeznání podobat. Báseň (a žádný text) není součtem slov a při přednesu nejde jen o promítnutí „vnitřního filmu“, nýbrž o rekonstrukci všeho, čím text drží pohromadě, čím je organický, živý.

(Ke kapitole Musíte si to představit srov. text Lva Semjonoviče Vygotského: *Z Psychologie umění* – v příloze)

TROCHU PEDAGOGIKY

„A co budeme dělat?“

Není lehké najít text, v němž jsou názorně přítomny principy, které by měli studenti objevit: pro začátek věcnost, představa, srozumitelnost, rozdíl mezi vyprávěním a promluvami jednotlivých postav, později rytmus a melodie věty či verše, klenba většního celku, zvláštnosti stylu, apel na posluchače. To vše pokud možno v elementární podobě a tak, aby to bylo slučitelné s individuálním projevem studenta (studentů). Většinou jim s kolegou dáváme vybrat z širšího repertoáru, který tyto požadavky víceméně splňuje: jde totiž i o osobní vztah k textu, neboť práce bude hodně a bude trvat dlouho: aspoň tři měsíce.

„**Jana Karafiáta. Broučky.**¹⁴³“

„Jé, Broučci, to je hezký.“

Ukázalo se, že nejen „hezký“, ale i „těžký“. Vzpomínky na dětství nutily ke žvatlavé, přeslazené stylizaci hlasu a křísily „pohádkový“ tón hodných babiček.

„Uvědomte si, že Broučci jsou podobenství o lidech. V jejich mikrokosmu je obsažen a ukázán ten náš, v každé „malé“ situaci je „velké“ téma, v každém drobounkém „naučení“ kus kosmického řádu.“

Vyprávění, popis, přímá řeč. Rytmus vět, rytmus kapitol, rytmus příběhu, rytmus života.

Opakování, které nesmí nudit, jako nenudí koloběh ročních dob. Neúnavné návraty refrénů: *A bylo jaro. Dětské – a přitom monumentální*¹⁴⁴ – navazování skrze spojku „a“: *Hleděl si svého*

¹⁴³ Jazyková úprava František Oberpfalcer (Synodní rada českobratrské církve evangelické; Praha 1941)

¹⁴⁴ „Ve výpravné literatuře všech národů, ve Starém Zákonu, v Koránu, v ruských bylinách a pohádkách, v starých kronikách atd. se vyskytuje jako nejjednodušší princip syntaktické kompozice prosté přiřazování (jakési navlékání) vyprávěcích jednotek, vět, pomocí spojky „a“: srovnej úryvek středověkého životopisu provensálského trubadúra Geoffroye Rudela: *A řekli o tom hraběnce a ona přišla k němu, k jeho loži, a objala ho svými rukama; a on poznal, že to byla hraběnka a vrátil se mu zrak, sluch a čich a mohl ji spatřit; a tak zemřel na hraběněčiných rukou...*“ (In: Viktor Maximovič Žirmunskij: *Poetika a poezie*; překlad Jiří Honzík; Odeon, Praha 1980; str. 27-28)

a svítil a svítil a svítil a maminka měla radost a Janinka měla radost a Brouček měl dobré svědomí. A když tak jednou Brouček svítil a svítil, tu už k ránu se mu jaksi nechtělo svítit.

„Všimněte si, že refrény napomáhají rytmu, nemyslete si, že musíte různými pastelkami vybarvit, nebo aspoň zrychlit opakovaná slova. Naopak: využijte jich, nikdy se neopakují bez významu. Zde například tvrdošijným opakováním vyjádříte neochvějnost Broučkovy poslušnosti. Když budete zrychlovat, aby to nebyla nuda, pak teprve to nuda bude.

A v další větě začíná nová situace, repetice už neznamená poslušné kolotání v daném řádu, ale dlouhou chvíli, kterou můžete ještě prodloužit třemi dlouhými „í“. Uvědomte si tempo souvětí: první část plyne pomalu, druhá se infinitivem zasekne.“

A když si tak na to svítí, tu vidí – ach, co on nevidí? – Takový hezounký, kulatý brouček sedí v trávě, celinký červený se sedmi krásnými, černými puntíčky – a ty oči, ty krásné oči! A ty oči tolik plakaly.

„Ve slovech svítí a vidí se zpomaluje čas a roste očekávání: ve vaší představě se musí zúžit zorný úhel, jako když filmová kamera najíždí na detail, pak se maličko zastaví, čímž napětí vzroste, citoslovce „ach“ předznamená něco mimořádného a následuje okouzlený, zdobnělinami umocněný popis. Pozor, abyste to nepřehnal, nezačal „šišlat“. Stačí, když červeného broučka „uvidíte“ a všechny jeho krásné podrobnosti stejně podrobně vyslovíte – až k těm „očím“, ty musí být nejkrásnější, zvlášť na druhý (opakovaný) pohled. Čím výš tou větou vystoupíte, tím účinnější bude skok dolů a popis neutěšeného stavu.“

Nejtěžší bylo přesvědčit studenty, aby se na text spolehli, opřeli se o něj, nechtěli jej vylepšovat; aby ho vzali a říkali vážně, nechali se vést jeho rytmem, poddali se jeho dnes již nezvyklému slovosledu (byl ostatně nezvyklý už za Karafiátova života – asi i následkem jeho dlouholetých studií v Německu), aby využívali zdobnělin, zvukomaleb a půvabně starosvětských slov, a přitom je nepřebarvili a nepřesladili. Aby rozlišovali part vypravěče a dialogy postav, a přitom i v dialozích zůstávali sami sebou.

Jako v této práci od Bertranda k Fortovi postupovali jsme i se studenty od rytmické, orální prózy Broučků ke staroruským příběhům z **Mužického dekameronu**¹⁴⁵, v nichž je próza protkávaná nitkami veršů a rýmovaných úsloví.

„Představte si zasněženou širou krajinu, v mrazivé zimě schoulenou vesnici, kde v jedné chalupě okolo stolu sedí u samovaru společnost. Někdo vypravuje. Není kam spěchat, příběh se může ubírat vpřed zvolna a zešíroka. Nepřehlédněte, když se ve větě objeví rým nebo verš.“

Než se v textu zorientujeme, je právě vnímání skrytých veršů nejobtížnější; jednak že jsou nepravidelně rozmístěny, jednak jsou nepravidelné i samy o sobě. Dalším kamenem úrazu je přímá řeč pěti různých postav (pop, hospodyně, d'áček, bába kořenářka, chalupník) kromě vypravěče.

Zkušenost s Broučkou je patrná nejen při práci na textu, ale na větší odvaze k výrazu. Stále však nás ještě – zejména teď při novém začátku – brzdí předčasné sebehodnocení a také neschopnost si představit, co z domnělého výrazu opravdu opustí interpretův vnitřní svět, natož aby to oslovilo posluchače. Dialog „Vždyť to tak dělám“ – „To je moc hezké, ale není to slyšet ani vidět“ se opakoval při každé hodině.

Příběhy „dekameronu“ jsou naštěstí právě na tuto nemoc nejlepší lék, i když nezabírá hned. Jsou psány „do pusy“ (spíše zapsány „z pusy“, „z úst lidu“ a v tom smyslu i přeloženy do češtiny), navíc hodně „uzemněné“, nevinně vulgární. Vyžadují rozmáchlé gesto a „ruskou“ rozvahu.

Byl jeden pop a ten byl taky tuze tlustý, tváře jako kalamáře a břicho, jako by spolkl od slanečků bečku. Až z toho břicha dostal strach, jestli se ho nechytla nějaká ošklivá nemoc, rakovina nebo volovina. A že vedle ve vsi byla taková zázračná kořenářka, která podle moči poznala, co koho trápí, načural pop do flaštičky a poslal s tím k ní d'áčka.

¹⁴⁵ Překlad Vladislav Stanovský a Jan Vladislav (Svět Sovětů, Praha 1966)

„Dodržovat interpunkci není nutné, raději si souvětí rozčleňte na kratší celky, které vám umožní lépe sledovat logiku příběhu, a tím i větší výraz. Hned v prvním souvětí slovo „taky“ odkazuje na předchozí vyprávění o jiném popovi, je třeba to zdůraznit společně se slovy „tuzetlustý“, která už stupňovanou aliterací „t“, „tu“, „tlu“ postupně kulatí pusu a probouzejí představu tlouštíka. Je třeba o tom vědět; už jen tím vědomím tomu napomůžete. A když pak uděláte tečku, lépe se vám bude začínat s následujícím popisem, který je navíc nepravidelně rýmovaný. I toto vědomí je důležité, aby rýmy nepůsobily jako bezděčné nedopatření ve špatné próze. Podobně o větu dál: *rakovina nebo volovina*. Logicky je to nesmysl, a přesto ta slova k sobě patří nejen rýmem, ale i těmi zvířaty – rakem a volem. Ty umožňují „vědeckou“, tedy smrtelně vážnou interpretaci, která je podmínkou smíchu posluchačů.

A aby příběh pokročil dál, další souvětí netrhejte, ale říkejte je pomalu: jinak nestačíme chápat, co se stalo.“

Stojí tři metry přede mnou, nehybně, v ruce text (později ruce spojené před sebou), hlas neznělý, ztišený.

„Všímejte si, co které slovo – správně vyslovené – dělá s vaším tělem. Postavte se co nejdál ode mě, představte si mě na vzdáleném kopci.“

Hlas zazněl zřetelněji, text je srozumitelný, ale do „šťavnatého“ vyprávění má ještě daleko.

„Zapamatujte si ten pocit a příště začněte alespoň s touto energií.“

S pevnějším hlasem i vyprávění dostávalo jasnější obrysy.

Šel d'áček přes les, zakop, upad, flaštičku rozlil. A co teď? – Ale co, řekl si d'áček, chcanky jako chcanky, od popa nebo od Anky. A zašel do první chalupy za lesem, jestli by mu do té flaštičky nemohli načurat.

„Vůbec se nesmíte stydět. Pěkně naplno, s důrazem na rým.“

Vypravěčův part se již celkem dařil, déle jsme hledali výraz jednotlivých postav.

„Představte si, že vážíte aspoň dvakrát tolik; ta představa by vás měla bavit.“

Osvobozuje se změnami postoje, gesta, tělového napětí. To funguje, je však pořád slyšet, které postavy má „raději“.

Pokud student „nepapouškuje“ a „přebere si to po svém“, má smysl mu větu „předříkat“, navrhnout intonaci. Pokud má tendenci ji pouze zopakovat, pozná se, že není úplně jeho. Potom je lepší s nadsázkou předvést jeho intonaci vlastní, nastavit mu mírně zvětšující zrcadlo.

Třetí semestr: **Smích staré Francie**¹⁴⁶. Francouzská fabliaux ze 13. století byla naší první zkušeností s veršovanou formou. Rozmarné, pikantní humoresky určené k pobavení nově vznikající měšťanské vrstvy rozvíjejících se francouzských měst (Paříž, Marseille, Lyon, Metz, Rouen aj.) Verš fabliaux je (nedůsledně) osmislabičný, rýmy (mnohdy jen asonance) jsou vesměs sdružené. *Veršová faktura je nedbalá*, píše Pavel Eisner¹⁴⁷ a snaží se rozkolísanost veršů udržet i v překladu: patří to ke stylu. Vyprávění vycházela z ústní tradice, zaznamenávala se jen výjimečně (dochovalo se jich 147), zato vždycky spoléhala na živého vypravěče. Příběhy jsou bezstarostně, ale nápaditě rozvíjené, většinou komicky vyhrocují situace „ze života“ – milostné avantýry, léčebné metody, obchodnické praktiky atd., námětový okruh pozdějších kramářských písní, ale zpracovaný s nedbalou, přidrslou francouzskou elegancí. Stáli jsme před úkolem podat historiky srozumitelně a navzdory délce poutavě, zachovat rozhoupaný rytmus i proměnlivý rozměr verše a neupadnout přitom ani do prózy ani do nudného slabikování. Trváme tedy na tom, aby měl každý student svůj příběh (má možnost si jej vybrat), aby jej zvládl od začátku do konce, formou i obsahem. Jak do toho?

Napřed jsem si všechny texty zkusila sama na sobě, abych na skrytá úskalí narazila jako první. Studentům jsme zpočátku připomínali čerstvou zkušenost s Mužickým dekameronem, s nímž mají fabliaux společnou radost z bezuzdné fabulace, byť se společensky cítí o úroveň

¹⁴⁶ Překlad Pavel Eisner (2. vyd. Odeon, Praha 1975)

¹⁴⁷ Op. cit., str. 360

výš, což se projevuje i veršem. Není to však zdaleka onen verš „od Boha“, jak o něm mluvím v prvních kapitolách této práce, je to verš dosti pracně vtlučený do příběhu, který se mu vzpouzí. První rada tedy zněla: „Hlavně vyprávějte děj. Když mu docela nerozumíte, převedte si formulaci do současné hovorové řeči (verš do prózy), několikrát si to přeříkejte, až pocítíte, kde je logický důraz; ten pak budeme srovnávat s nároky formy.“

Začínáme číst, s důrazem na první plán, příběhy jako křivky grafů kreslené tlustými čarami, bez psychologických „pravděpodobností“, zato s širokou klenbou. K velkému gestu pomáhá představa pléneru, rušného prostoru, který je nutno ovládnout nejprve hlasem a gestem, pak strhujícím dějem a rytmem, kterému už se nedá utéct. Ne, není to vnějškové: cesta vede i z vnějšku dovnitř.

Pak postupujeme po malých částech, každou hodinu „zprehledňujeme“ další kousek. Ne slovo za slovem, spíš situaci za situací. Na formu zatím jen upozorňujeme, aby se na ni nezapomnělo a abychom si nezvykli na kulhavý rytmus se špatnými přízvuky.

Skoro každého je třeba „zpomalovat“, což se nikomu nelíbí, připadá jim to „nepřirozené“.

„Ano, zdá se vám to nepřirozené a zatím také je. Váš způsob řeči a myšlení je rychlý, ale nemluvíte ve verších a nemusíte oslovit náměstí. Představte si tedy „exteriér“ a uvidíte, že se vám řeč sama zpomalí.“

Pro některé to byl opravdu těžký úkol.

„Neřekla jsem slabikujte, ale zpomalte. Chce to vědomější artikulaci. A pokuste se sledovat, jaké to ve vás vyvolává pocity.“

Posléze většinou sami zjistili, že musejí „vzít do hry“ celé tělo. Nedá se přitom sedět na židli.

„Jejda – a to mám jít až ke zdi?“

„Určitě. My jsme daleko a je nás tady moc. Vy nás musíte upoutat. Máte k tomu nejlepší příběh světa. Čím víc bude bavit vás, tím nakažlivější bude pro nás. Vystupují v něm různé postavy a vás těší si na ně hrát. Zkusit si, jak se rozčilují, jak si lichotí, jak se diví. Nestáváte se jimi ve smyslu psychologického herectví, nezkoumáte jejich vnitřní život, na to vám text

nedává prostor ani čas. Vypravujete; neprožíváte. Nezaposlouchávejte se do sebe; myslete na nás, na posluchače.“

Ne že bych vám lhal,

příběh vypovím,

aby se každý smál,

jak o ševci jej vím,

Bálek jméno měl, však splet se sňatkem svým

s ženou příliš sličnou. Ta jej podváděla

a plotky s jedním hezkým knězem měla,

však švec náš na to vyzrál věru zcela.¹⁴⁸

„To je divný.“

„Stejně jako v Dekameronu nehleďte na interpunkci. Rozdělte si text na menší části.“

„*Aby se každý smál, jak o ševci jej vím.* To přece nejde.“

„Ale jde: *Příběh vypovím, jak o ševci jej vím* – s doplňující poznámkou *aby se každý smál.*

Hlavně nespěchejte. Začínáte a potřebujete zaujmout. Střídavě říkáte, o čem to bude a jaké to bude: pravdivé i zábavné, nebudete lhát a všichni se budeme smát. Jako byste zároveň, po krátkých krůčcích levou a pravou nohou, uváděl obsah a formu vyprávění. A hned vzápětí představíte svého hrdinu. *Bálek jméno měl.* Tečka. Ale pozor, je tu přesah do dalšího verše.“

„A splet se znamená, že se v té ženě zmejlil, nebo že se s ní zaplet?“

„Úplně jednoznačné to není. Na frázování to však nic nemění, leda že byste chtěl ten omyl zdůraznit; to byste musel za „splet se“ klesnout hlasem a potom o stupeň výš vysvětlit, jakou chybu švec udělal. Ale zdá se mi to trochu krkolomné. Zkuste si obě varianty a poznáte sám, která vám bude znít přirozeněji a logičtěji.“

A splet se. Sňatkem svým s ženou příliš sličnou. A splet se sňatkem svým s ženou. Příliš sličnou. Nevím.

¹⁴⁸ O knězi, jež dali do špižníku. Op. cit., str. 155

„*A splet se sňatkem svým / s ženou příliš sličnou.* Tady je ten přesah, takže by to nemělo znít jako věta v próze. Pomůže vám, když zdůrazníte sňatek a maličko pozdržíte vysvětlení s kým. Prospěje to verši i napětí v příběhu. Ale pak nám musíte sdělit, co ta sličná paní dělala. Je to samostatná a důležitá informace. Není však poslední: švec byl chytrý a příběh vypravuje, jak si se svou záletnou ženou poradil. Chce to tedy ještě o stupínek výš; tím spíš, že se tím uzavírá úvodní strofa příběhu.“

Zří to všechno švec,

ví, co si myslit má;

tu mu nakonec

otevře ševcová:

A jeje! To je radost! Právě hotova

s dobrým jídlem jsem já, to si, brachu, sníš,

však jsem věděla, že dlouho neprodlíš,

já lázeň schystala ti, v té si pohovíš.

„Tady se můžete rozhodnout buď pro důraz na to, že švec všechno zří, nebo na to, že zří všechno. Podle toho můžete buď první dva verše spojit, nebo je říkat jako samostatné celky (druhý by pak byl stupňováním prvního). Záleží opět na vás, co vás vede k přirozenějšímu gestu. Promluvu ševcové si vychutnejte: lže, jako když tiskne. Je tím laskavější, čím černější má svědomí. S přesahem vám pomůže důraz na hotova a jídlem. Výraz tu jde ruku v ruce s významem a intenzita stále roste.“

Když jsme pomalu překoktali a jakžtakž dešifrovali celý text, začali jsme znovu od prvních veršů a důsledněji upozorňovali na formu.

„Rytmus verše a jeho hudebnost vám pomůže ke snadnějšímu zapamatování, v tomto případě by nepravidelný počet slabik a množství asonancí měly zabránit mechanické intonaci a rytmickému stereotypu.“

Problémem se staly přesahy: buď se pod jejich vlivem stával verš prózou, nebo dělaly větu nesrozumitelnou.

„Věta má přednost. Její smysl nesmíte opustit, například tím, že ji rozbijete, přetnete na konci verše. Pomůže vám, když nebudete klesat hlasem, ani se před každým veršem nadechovat.

Místo toho zkuste malé pozdržení; tečka je až v dalším verši.¹⁴⁹“

Obtížné byly i myšlenky či situace rozkročené přes několik veršů.

„Uvědomte si začátek a konec. Mezitím nesmíte uvolnit napětí: neklesejte hlasem předčasně.“

Čím větší celky, tím hůř je zvládnáme. Každou chvíli se nit přetrhne.

„Nezastavujte se sám, i když máte pocit, že je to úplně špatně. Nechte rozhodnutí na mně.“

Pomaloučku začínají probleskovat přesně pochopená místa. Jsou důležitá i proto, že z nich lze čerpat sebedůvěru.

„Pamatujte si, jak se v těch chvílích cítíte. Co vám dělá tělo, jak vám zní hlas.“

Nedovršenost tvaru se ovšem projevuje i nenadálými výpadky textu; jsem zvědavá, co provede tréma „veřejného“ klauzurního vystoupení.

„Já už nemůžu. Soustředím se na to či ono a zapomenu, jak dál. Chce to moc energie.“

„Od začátku musíte vědět, jak příběh skončí, kde má vrcholy, kudy a kam ho chcete dovést.

Že jste vyčerpaní, je správné. Vyprávění vyžaduje fyzické nasazení – dech, hlas, gesto. A

opakování, aby si tělo pamatovalo za vás. Abyste se nemuseli soustředit na text, ale na chuť vyprávěného příběhu. Abyste z něho stačili mít radost a zároveň dokázali sledovat, co to dělá

s námi. Najděte si pozorné oči, může jich být víc než dvě, vnímejte jejich výraz a

přízpůsobujte jim svůj. Poslouchejte nejen smích, ale i ticho. Časem poznáte, jestli napětí

mezi vámi a jimi vzniká a trvá, nebo polevuje. Mluvte pro začátek k těm, kdo vám jsou milí.“

¹⁴⁹ Přesná je Claudelova Poznámka o enjambement: Často se mluvilo o barvě nebo vůni slov. Ale nikdy se nic neřeklo o jejich napětí, o tom stavu duševního napětí, které je pronáší, jehož jsou vnějším znakem a ukazovatelem, o jejich náboji. Aby to bylo zřejmější, stačí, když náhle přerušíme jakoukoli větu. Když například řeknete: Pan Ypsilon je takový neřád!, tu naslouchám ve stavu jakéhosi polospánku. Jestliže naopak řeknete: Pan Ypsilon je takový – , má pozornost je náhle probuzena, poslední vyslovené slovo a s ním celá skupina slov, která se k němu pojí, promění se v pěst, jež vráží do zdi a svíjí se bolestí. Tu jsem nucen přejít ze stavu trpného do činného a nahradit sám slovo, které chybí. (In: O francouzském verši; str. 8) Je příznačné, Claudel mluví sice o napětí duševním, ale příklady jeho účinku volí velmi fyzické. Enjambement opravdu probouzí napětí nejen v hlavě, ale v dechu a v celém těle, a to u přednášejícího i u posluchače. Pozn. M. P.

Až se divím, kde se ve mně vzalo tolik pokynů a rad. Kdo poradí mně, jak se zbavit nejistoty, jestli bych sama uměla, co tu doporučuji, jestli už jsem nezapomněla, co si myslím, že umím, a jestli jsem schopna formulovat nejen srozumitelně, ale i tak, aby to lákalo ke zkoušení.

Proč to všechno? Má vůbec smysl takhle trápit sebe i bližní?

Mluvil jsem právě s dívkou, která měla pronikavý, jednotvárný hlas a trhavé pohyby. Vyšla nedávno ze školy, kde ji učili dějepisu a zeměpisu, „čímž duše může býti posuzována“; ale jakou cenu má výchova, ba konec konců i věda, která nezačíná osobností, obyčejným já, jímž se vše osvětluje? Měl ji někdo naučit mluvit většinou tónem jejího hlasu, který je nejhudebnější, a tlumit ty drsné tóny tím, že by mluvila, ne zpívala, s průvodem nějakého strunového nástroje, berouc notu za notou, jaksí se trochu mazlíc se slovy, jako by milovala jejich zvuk, a měl ji potom učit nějakému pantomimickému tanci, až by se jí stalo návykem žít pro oko a ucho. Rozumné divadlo mohlo by pěstování silného, krásného života učiniti zvykem, učíc přede vším ostatním heroické kázni zrcadla, neboť není krása, zrovna jako vytrvalá láska, jedním z nejtěžších umění?

William Butler Yeats¹⁵⁰

¹⁵⁰ Zrcadlo (in: Objevy; překlad Jaroslav Skalický; Jan V. Pojer, Brno 1947; str. 20)

Maxwell Anderson: Poetry in the Theatre (in: American Playwrights on Drama, str. 16-21; ed. Horst Frenz; Hill and Wang, New York 1965)

Michèle Aquien: La versification appliquée aux textes (Armand Colin, Paris 2005)

Aristoteles: Poetika (překlad Antonín Kříž; Jan Laichter, Praha 1948)

Nikolaj Asejev: Básnická řeč,

Proč a komu je zapotřebí poezie?

Život slova,

Strukturní půda poezie,

Ruský verš,

Verš němý a verš zvukový,

Zkouška hlasu

(vše in. Proč a komu je zapotřebí poezie; překlad Jiří Taufer; str. 54-64, 65-69, 107-138, 166-180, 181-195, 196-202, 223-232; Odeon, Praha 1967)

Gaston Bachelard: Plamen svíce (překlad Richard Vyhlídal; 162 str., 2. vyd. Dauphin, Praha-Liberec 1997)

Gaston Bachelard: Voda a sny (Esej o obraznosti hmoty; překlad Jitka Hamzová a Jiří Pelán; 236 str., Mladá fronta, Praha 1997)

Gaston Bachelard: Poetika snění (překlad Josef Hrdlička; 232 str.; Malvern, Praha 2010)

Michail Michajlovič Bachtin: Básnický jazyk jako předmět poetiky,

Slovo v životě a slovo v poezii

(vše in: Formální metoda v literární vědě; překlad Jiří Honzík; str. 101-137, 227-258; Lidové nakladatelství, Praha 1980)

Michel Bernardy: Hra slov čili Pojednání o francouzské mluvě každému slušnému člověku k použití (Le jeu verbal ou traité de diction française à l'usage de l'honnête homme; překlad Markéta Potužáková; Éditions de l'aube, Paris 1988)

Zéno Bianu (ed.): Poèmes à dire (Une anthologie de poésie contemporaine francophone; překlad editorova úvodu Markéta Potužáková; Gallimard, Paris 2002)

Petr Borkovec, Martin Valášek (eds.): ...jako když kuchař jí (anketa o autorském čtení; in: Souvislosti 2 / 1999, str. 23-36)

Henri Bremond: Čistá poezie (úvod F. X. Šalda, překlad Ladislav Kratochvíl; 162 str.; Orbis, Praha 1935)

Bertolt Brecht: O nerýmované lyrice s nepravidelnými rytmy

(in: Myšlenky; ed. Jan Grossman, překlad Ludvík Kundera; str. 78-86; Československý spisovatel, Praha 1958)

Bertolt Brecht: Songy, chóry, básně

(tam na str. 21-22 **Ludvík Kundera o Brechtově verši**; Československý spisovatel, Praha 1978)

Josef Brukner, Jiří Filip: Větší poetický slovník (324 str., Československý spisovatel – Klub přátel poezie, Praha 1968)

Josef Brukner, Petr Komers: Morgenstern v Čechách (21 proslulých básní ve 179 českých překladech 36 autorů; 88 str.; VIDA VIDA, Praha 1996)

Emil František Burian: O svébytnosti recitačního umění

(in: Nejen o hudbě, str. 113-123; ed. Jaromír Paclt; Supraphon, Praha 1981;
též in: E. F. Burian a jeho program poetického divadla, str. 58-63; ed. Bořivoj Srba; Divadelní ústav, Praha 1981)

Emil František Burian: K problému jevištní mluvy,

K problému uzákonění české jevištní mluvy

(in: E. F. Burian a jeho program poetického divadla, str. 109-117, 134-138; ed. Bořivoj Srba; Divadelní ústav, Praha 1981;

též in: E. F. Burian: O nové divadlo; str. 125-136, 215-221; Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, Praha 1946)

Paul Claudel: O francouzském verši (52 str.; překlad Miloš Dvořák; Melantrich, Praha 1937)

Marina Cvetajevová: Básník a čas (324 str.; překlad Jan Zábrana; Mladá fronta, Praha 1970)

Marina Cvetajevová: Umění ve světle svědomí (překlad Jana Štroblová;

in: Umění a svědomí, str. 7-48; Protis, Praha 2010)

Marina Cvetajevová: Úryvky z knihy Pozemská znamení (překlad Luděk Kubišta;

in: Živoucí o živých, str. 31-54; Protis, Praha 2010)

Karel Čapek: Francouzská poezie a jiné překlady (ed. Miroslav Halík;

tam též předmluva **Vítězslava Nezvala Průvodce mladých básníků** – str. 5-12,

Molièrův Sganarell v překladu Otokara Fischera, Čapkova úprava a komentáře k ní:

Český jevištní alexandrin (Čapek), Metrické poznámky (Fischer) – str. 207-295

a doslov **Jiřího Levého Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a**

českého verše – str. 374-406; SNKLHU, Praha 1957)

Karel Čapek: Český jevištní alexandrin,

O řeč,

Řeč

(vše in: Divadelníkem proti své vůli; str. 205-210, 216-218, 225-226; Orbis, Praha 1968;
též in: Klosová, Kopáčová: Jevištní řeč a jazyk dramatu; str. 50-56; Divadelní ústav, Praha
1990)

Václav Černý: Claudelův lyrický verš

(in: Studie ze starší světové literatury, str. 161-167; MF, Praha 1969;
též jako doslov k výboru z Claudelových básní Múza Milost v překladu Ivana Slavíka;
tam str. 129-139; MF, Praha 1969)

Miroslav Červenka, Vladimír Macura, Jaroslav Med, Zdeněk Pešat: Slovník básnických knih (432 str.; Československý spisovatel, Praha 1990)

Miroslav Červenka: Český alexandrín (in: Česká literatura 41 / 1993; str. 460)

Miroslav Červenka: Dějiny českého volného verše (248 str.; Host, Brno 2001)

Lumír Čivrný: Sen o sonetu

(in: Milost milosti, 100 francouzských sonetů; str. 119-132; Host, Brno 1997)

Michal Čunderle: Tělovost řeči (diplomová práce; katedra autorské tvorby a pedagogiky,
DAMU, Praha 2000; 40 str.)

Declan Donnellan: Herec a jeho cíl (248 str.; překlad Julek Neumann; Brkola, Praha 2007)

(z originálu **The Actor and the Target** nepřeložena kapitola **A Note on the Verse**; str.
245-272; Nick Hern Books, London 2002)

Jaroslav Durych: Poetika (in: Essaye, str. 75-102; Ladislav Kuncič, Praha 1931)

Pavel Eisner: Čeština poklepem i poslechem (372 str.; Jaroslav Podroužek, Praha 1948)

Pavel Eisner: Malované děti (264 str.; Práce, Praha 1949)

Boris Ejchenbaum: Melodika verše (překlad Maita Arnautová;

in: Poetika rytmus verš, ed. Jurij Lotman; str. 14-18; Svět sovětů, Praha 1968)

Thomas Stearns Eliot: Poezie a drama (překlad Jan Zábřana;

in: Vražda v katedrále, str. 89-114; MF, Praha 1971;

též v překladu Martina Hilského in: O básnictví a básnících, str. 85-102; Odeon, Praha
1991)

Hudebnost poezie.

Tři hlasy poezie,

Od Poea k Valérymu

(vše in: O básnictví a básnících; překlad Martin Hilský; str. 38-52, 103-117, 277-291;
Odeon, Praha 1991)

Sylva Fischerová, Jiří Starý (eds.): Původ poezie (Proměny poetické inspirace
v evropských a mimoevropských kulturách; 302 str.; Argo, Praha 2006)

- Alain Fleischer: L'accent, une langue fantôme** (La librairie du XXI^e siècle, Senil 2005)
- Jiří Frejka: K verši tragedie** (in: *Železná doba divadla*, str. 77-99; Melantrich, Praha 1945)
- Hugo Friedrich: Struktura moderní lyriky** (Od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století; překlad František Ryčl; 352 str.; Host, Brno 2005)
- Max Frisch: K lyrice** (in: *Deník 1946-1949*; str. 163-8; překlad Božena Koseková; ERM, Praha 1995)
- Northrop Frye: Adamovy vertikály** (překlad Olga Trávníčková; in: *Host 1/1998* str. 50-57)
- Emanuel Frynta: Zastřená tvář poezie** (tam zejména:
- Slovník o poezii,**
- Odsouzení k poezii,**
- Zaříkadla,**
- Zrádnost a sláva překladu,**
- K čemu je verš,**
- Věk interpretace**
- (str. 7-18, 19-31, 47-60, 139-151, 153-165, 167-179; Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1993)
- Emanuel Frynta (ed.): Moudří blázni** (tam zejména kapitola **Šaškové královny Poezie a k ní Rozprava čtvrtá**, str. 161-195; 2. vyd. Albatros, Praha 1976)
- Michail Leonovič Gasparov: Nástin dějin evropského verše**
- (překlad Robert Ibrahim a Alena Machoninová; 424 str.; Dauphin, Praha 2012)
- Martin Heidegger: Řeč,**
- Básnický bydlí člověk**
- (in: *Básnický bydlí člověk*, str. 43-75, 77-103; překlad Ivan Chvatík; ISE, Praha 1993)
- Karel Hugo Hilar: O symfoničnosti dramatu,**
- Pierre Corneille, tragik hrdinský**
- (in: *Boje proti včerejšku*, str. 26-33, 130-135; Borový, Praha 1925)
- Jindřich Honzl: Slovo na jevišti a ve filmu**
- (poprvé in: *Sláva a bída divadel, Družstevní práce*, Praha 1937;
- nejnověji in: *Disk 33 / září 2010*, str. 80-94)
- Jindřich Hořejší: Překlady** (ed. a doslov Milan Blahynka; 650 str.; SNKLU, Praha 1965)
- Jiří Hraše, Jiřina Hůrková-Novotná, Dana Musilová (eds.): Čítanka statí o uměleckém přednesu** (texty českých autorů z let 1862-1983; SPN, Praha 1987)
- Jiří Hraše, Jiřina Hůrková (eds.): Téma: promluva** (výbor z *Čítanky statí o uměleckém přednesu* doplněný o *Stichův text* ze sborníku *Ano, slyšet se navzájem* a *Pavlovského text* z *Teatrologického slovníku*; Akropolis - Slovo a hlas, Praha 2006)

- František Hrubín: Torzo nocí** (setkání s francouzskou poezií; 272 str.; Československý spisovatel, Praha 1968)
- František Hrubín: Lásky** (184 str.; 2. vydání: Československý spisovatel, Praha 1969)
- Jiřina Hůrková: O českém alexandrinu – nejen jevištním**
(in: Disk 13 / září 2005, str. 121-129)
- Jan Hyvnar: Les monstres sacrés** (Francouzští herečtí virtuosoové z přelomu 19. a 20. století;
in: Disk 32 / červen 2010; str. 69-82)
- Velemir Chlebnikov: O verších,**
Průlom do jazyků,
Slovník hvězdného jazyka,
Náš základ /Slovotvořičství, Zaumný jazyk/
(vše in: Čmáranice po nebi, překlad Jiří Taufer; str. 70-71, 170-173, 176-177, 182-183, 290-296; SNKLU, Praha 1964)
- Roman Jakobson: Základy českého verše** (Praha 1926)
- Hanuš Jelínek: Podobizny básníků sladké Francie** (188 str.; ELK, Praha 1946)
- Hanuš Jelínek: Básnické překlady** (ed. Jaroslav Fryčer; 984 str.; Odeon, Praha 1983)
- Vojtěch Jirát: Hudba rýmů (Rým K. H. Máchy, Hlaváčkův rým, Rýmové umění Viktora Dyka;** in: Duch a tvar, str. 23-41, 42-64, 65-78; Československý spisovatel, Praha 1967)
- Daniela Jobertová: Když mluvit znamená jednat** (Francouzská dramatická a divadelní tvorba konce 20. století; 196 str.; AMU, Praha 2009)
- Vladimír Justl (ed.): Ladění slov** (Státní hudební vydavatelství, Praha 1966)
- Vladimír Justl (ed.): Slyšet se navzájem** (60 hlasů o uměleckém přednesu; tam zejména:
Jiří Levý: Formální klíč (str. 40-45),
Antonín Přidal: O klamech a sebeklamech (str. 73-76),
Josef Červinka: Kýč v uměleckém přednesu (str. 76-78),
Vladimír Justl: K tendencím hlasové realizace uměleckého textu (str. 86-118; v souvislosti této práce zvláště kapitoly V a VII, str. 93-101),
Radovan Lukavský: Nad přípravou slova (str. 122-160),
Miloš Nedbal: Slovo tělem... (str. 166-169),
Václav Voska: Chvála skromnosti – str. 169-170),
Adolf Scherl: Z dějin českého uměleckého přednesu (str. 267-322); Orbis, Praha 1966)
- Vladimír Justl (ed.): Ano, slyšet se navzájem** (sborník z konference o uměleckém přednesu; tam zejména:

- Radovan Lukavský: O zanedbatelných maličkostech** (str. 39-56),
- Josef Hrabák: Několik úvah o podstatě verše a o jeho zvukové realizaci** (str. 57-70),
- Alexandr Stich: Současný umělecký přednes z hlediska stylistického** (str. 71-78);
Divadelní ústav, Praha 1985)
- Jaromír Kazda: Karel Hugo Hilar a jevištní řeč** (in: Disk 25, září 2008, str. 125-136)
- Ljuba Klosová, Ludmila Kopáčová (eds.): Jevištní řeč a jazyk dramatu** (tam zejména:
František Xaver Šalda: Básnické slovo na českém jevišti (str. 64-68),
Miroslav Rutte: Na počátku bylo slovo (str. 73-76),
Miroslav Horníček: Řeč na jevišti (str. 140-146),
Divadelní ústav, Praha 1990)
- Adolf Kroupa (ed.): Sto moderních básníků** (304 str.; Československý spisovatel – Klub přátel poezie, Praha 1967)
- Ludvík Kundera: Překladatelova poznámka** (k českému vydání hry Petera Weisse Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade; str. 115-117; Orbis, Praha 1966)
- Ludvík Kundera: Svízele s Brechtovým veršem**
(in: Brecht, str. 199-203; JAMU, Brno 1998)
- Franciscus Lang: O přednesu** (X. kapitola Pojednání o hereckém umění; překlad Magdaléna Jacková; in: Disk 18 / prosinec 2006; str. 115-116)
- Hans-Thies Lehmann: Text** (in: Postdramatické divadlo; str. 171-183; slovenský překlad Anna Grusková a Elena Diamantová; Divadelný ústav, Bratislava 2007)
- Jiří Levý (ed.): České teorie překladu** (SNKLHU, Praha 1957)
- Jiří Levý (ed.): Umění překladu** (Československý spisovatel, Praha 1963)
- Radovan Lukavský: Monolog o rytmu v herectví** (in: Být nebo nebýt; str. 88-96; SPN, Praha 1981)
- Radovan Lukavský: Kultura mluveného slova** (108 str. + CD, AMU, Praha 2000)
- Archibald MacLeish: The Poet as a Playwright** (in: American Playwrights on Drama, ed. Horst Frenz; str. 103-112; Hill and Wang, New York 1965)
- Vladimír Majakovskij: Jak dělat verše** (in: Viktor Šklovskij a Vladimír Majakovskij: Jak dělat prózu a verše, str. 81-120; překlad Bohumil Mathesius; Orbis, Praha 1940)
- Petr Mareš: „Also: Nazdar!“ Aspekty textové vícejazyčnosti** (234 str.; Karolinum, Praha 2003)
- Henri Meschonnic, Gérard Dessons: Traité du rythme des vers et des proses** (Armand Colin, Paris 2005)
- Henri Meschonnic: La rime et la vie** (Gallimard, Paris 2006)

- Vladimír Mikeš: O „duchu“ alexandrinu** (in: Edmond Rostand: Cyrano z Bergeracu, program Národního divadla; str. 33-41; Praha 2002)
- Jan Mukařovský: Prameny poezie,**
Jazyk, který básní
(in: Cestami poetiky a estetiky; str. 156-160, 175-182; Československý spisovatel, Praha 1971)
- Jan Mukařovský: O recitačním umění,**
Intonace jako činitel básnického rytmu,
Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších.
(vše in: Kapitoly z české poetiky I, str. 211-221, 170-185, 186-205; Svoboda, Praha 1948, též in: Studie z poetiky, str. 230-239, 191-204, 170-186, Odeon, Praha 1982)
- Jan Mukařovský: O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši**
(in: Kapitoly z české poetiky II, str. 199-208; Svoboda, Praha 1948, též in: Studie z poetiky, str. 626-634, Odeon, Praha 1982)
- Jan Mukařovský: O motorickém dění v poezii** (148 str., Odeon, Praha 1985)
- Robert Musil: Literát a literatura,**
Řeč na rilkovské slavnosti
(in: Eseje, str. 144-168, 171-184; překlad Jitka Bodláková; Československý spisovatel, Praha 1969)
- Novalis: Monolog** (in: Zázračná hra světa, str. 101-103; překlad Věra Koubová; Odeon, Praha 1991)
- Walter J. Ong: Technologizace slova** (238 str.; překlad Petr Fantys; Karolinum, Praha 2006)
- Octavio Paz: Luk a lyra** (312 str; překlad Vladimír Mikeš; Odeon, Praha 1992)
- Max Picard: Řeč ve světě víry,**
Řeč ve světě útěku
(in: Člověk na útěku; str. 60-70; překlad Ladislav Jehlička; Vyšehrad, Praha 1970; též in: Útěk od Boha; str. 85-101; překlad Zdeněk Řezníček, Stará Říše na Moravě 1938)
- Jiří Pistorius: Současný stav studií o fonické architektuře Baudelairova verše;**
Fonické figury v Květech zla: „dorica castra“ a adnominace
(překlad Jiří Pelán; in: Doba a slovesnost, str. 9-39, 40-58; Triáda, Praha 2007)
- Denis Podalydès: Voix off** (270 str.; Mercure de France 2008)
- Edgar Allan Poe: Havran; šestnáct českých překladů**
(tam též studie Aloise Bejblíka České překlady Havrana, str. 7-59; Odeon, Praha 1985)
- Edgar Allan Poe: K podstatě básnictví** (88 str.; překlad Albert Vyskočil; Rudolf Škeřík, Praha 1928)

- Přemysl Rut: Menší poetický slovník v příkladech** (128 str.; MF, Praha 1985)
- Přemysl Rut: Výmluvnost formy** (5 str.; rkp 2009)
- Jean-Claude Schmitt: Svět středověkých gest** (344 str.; překlad Lada Bosáková, Pavla Doležalová, Veronika Sysalová; Vyšehrad, Praha 2004)
- Lola Skrbková: E. F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje** (174 str.; Městské kulturní středisko S. K. Neumanna a JAMU, Brno 1977)
- Emil Staiger: Základní pojmy poetiky** (192 str.; překlad Miloš Černý a Otakar Veselý; Československý spisovatel, Praha 1969)
- Konstantin Sergejevič Stanislavskij: Dotvoření herce** (200 str.; překlad Alena Kautská a Věra Očadlíková, Athos, Praha 1949)
- John L. Styan: Prvky dramatu** (Část I, Dramatické party – str. 17-106; překlad František Vrba; Orbis, Praha 1964)
- John L. Styan: Shakespeare's Stagecraft** (Part III, Shakespeare's Aural Craft – str. 141-192; překlad Markéta Potužáková; Cambridge University Press 1967)
- Šárka Štemberková: Výrazové prostředky mluveného projevu** (KKS, Hradec Králové 1985)
- Alexandr Tairov: Hercova vnější technika** (in: **Odpoutané divadlo**, str. 38-44; překlad Alena Morávková; AMU, edice Disk, Praha 2005)
- Václav Tille: Deklamace,**
Rythmus
(in: *Kouzelná moc divadla*, str. 130-135, 163-170; Divadelní ústav, Praha 2007)
- Boris Tomaševskij: Verš a rytmus** (překlad Maita Arnautová in: *Poetika rytmus verš*; ed. Jurij Lotman; str. 19-45; Svět sovětů, Praha 1968)
- Jurij Nikolajevič Tyňanov: Óda jako řečnický žánr,**
Sémantika verše,
Problém básnického jazyka
(vše in: *Literární fakt*; str. 20-49; 303-422, 425-535; překlad Ladislav Zadražil; Odeon, Praha 1988)
- Paul Valéry: Literární rozmanitosti** (tam zejména:
Poezie a abstraktní myšlení,
Zahajovací lekce přednášek o poetice na Collège de France,
Otázky poezie,
Výuka poetiky na Collège de France,
Poznámky k Adonisovi,
Victor Hugo, tvůrce forem,

- Baudelairovo místo,**
Předmluva,
Na okraj Hřbitova u moře;
str. 7-29, 30-47, 48-60, 61-65, 82-91, 144-150, 166-179, 180-186, 231-240 ; překlad
Jaroslav Fryčer; Odeon, Praha 1990)
- Libuše Válková / Eva Vyskočilová: Hlas individuality / Psychosomatické pojetí hlasové
výchovy** (120 str.; AMU, Praha 2005)
- André Velter (ed.): Les Poètes du Chat Noir** (510 str.; Gallimard, Paris 2007)
- Paul Verlaine: Podzimní píseň v českých překladech** (22 str.; Odeon, Praha 1977)
- Paul Verlaine: Prokletí básníci** (112 str.; překlad a ed. Adolf Kroupa; Československý
spisovatel – Klub přátel poezie, Praha 1966)
- Jiří Veltruský: Drama jako básnické dílo** (str. 7-97; Host, Brno 1999)
- Jiří Veltruský: Zvukové vlastnosti textu a hercův hlasový projev** (in: Příspěvky k teorii
divadla, str. 102-114; překlad Kateřina Hilská; Divadelní ústav a AMU, Praha 1994)
- Jana Vlčková-Mejvaldová: Prozodie, cesta i mříž porozumění** (experimentální srovnání
příznakové prozodie různých jazyků; 204 str.; Karolinum, Praha 2006)
- Timotheus Vodička: Princip českého verše** (62 str.; příloha sborníku Chléb a slovo; Marie
Rosa Junová, Tasov 1948)
- Jaroslav Vostrý: Chvála deklamačního herectví** (in: Disk, 23 / březen 2008; str. 139-143)
- Jaroslav Vostrý: Scénologie slova a Zeyerova hra o Radúzovi a Mahuleně**
(zejména první část stati: Básnickost a scéničnost; str. 8-16; in: Disk 33 / září 2010)
- Jaroslav Vostrý: Scénologie mluvního projevu** (in: Disk 40 / červen 2012; str. 40-50)
- Lev Semjonovič Vygotskij: Umění jako poznání**
(in: Psychologie umění, str. 31-53; překlad Ladislav Zadražil; Odeon, Praha 1981)
- Albert Vyskočil. Básníková cesta** (264 str.; Ladislav Kuncíř, Praha 1927)
- Albert Vyskočil: Básníkové slovo** (204 str.; Václav Pour, Praha 1933)
- Albert Vyskočil: Marginalia** (62 str.; Václav Pour, Praha 1935)
- Albert Vyskočil: Znamení u cest** (256 str.; Nakladatelství Brněnské tiskárny 1947)
- Ivan Vyskočil: Chvála přednesu** (rkp, cca 1994)
- William Butler Yeats: Objevy** (126 str.; překlad Jaroslav Skalický; Jan V. Pojer; Brno
1947)
- Jan Zábřana (ed.): Jak se dělá báseň; 152 str.;**
(**Edgar Alan Poe: Filosofie básnické skladby;** překlad Aloys Skoumal;
/ Havran; překlad Vítězslav Nezval;
Louis Aragon: Povím ti, jak vzniká báseň; překlad Alena Ondrušková;

/ Elsa; překlad Petr Kopta;

Stephen Spender: Jak se dělá báseň / Krajina u moře; překlad Jan Zábřana;

Jiří Kolář: K problematice básnické skladby / Krev ve vodu;

Allen Ginsberg: Poznámky ke knize Kvílení a jiné básně / Kvílení; překlad Jan Zábřana;

Hans Magnus Enzensberger: Vznik jedné básně / Všem telefonním účastníkům;
překlad Bohumila Grögerová a Josef Hiršal;

Československý spisovatel, Praha 1970, 2. vyd. MF, Praha 1999)

Otakar Zich: Estetika dramatického umění (kapitola IV. a V., str. 73-167; Melantrich,
Praha 1931)

Otakar Zich: O typech básnických (Orbis, Praha 1937)

Viktor Maximovič Žirmunskij: Úkoly poetiky,

Rým, jeho historie a teorie,

O rytmizované próze,

O poezii klasické a romantické,

Dva směry v současné lyrice

(vše in: Poetika a poezie; překlad Jiří Honzík; str. 9-49, 187-248, 271-285, 289-292, 293-298; Odeon, Praha 1980)

PŘÍLOHA 1 - Růžena Grebeníčková: K takzvané Ohrenphilologie I

V Harmonii večera (Charles Baudelaire: Harmonie du soir; in: Oeuvres complètes; Robert Laffont, Paris 1980; str. 34-35; česky Svatopluk Kadlec in: Květy zla; SNKLHU, Praha 1957, str. 99 – pozn. M. P.) je využito krouživého opakování pokaždé dvou veršů z jedné sloky ve sloce, která jde ihned po ní; báseň o čtyřech slokách – šestnácti verších – je smontována z deseti veršů jakoby podle receptu prestabilizovaného souladu; ve středu, v obou vnitřních dvou slokách, se používá výhradně zdvojeného veršového materiálu, jenom první a poslední k němu přidávají jedinečné verše; postup vypadá, označíme-li si každý nový verš číslem, takto: 1, 2, 3, 4 // 2, 5, 4, 6 // 5, 7, 6, 8 // 7, 9, 8, 10. Rýmy pak v každé sloce, jako činitel, který umocňuje hudební vyznění, jsou oproti tomu obkročné (abba), navíc volené tak (sa tige, / encensoir, / du soir, / vertige! // encensoir; / afflige; / vertige! / reposoir, // afflige, / vaste et noir! / reposoir; / se fige. // vaste et noir, / vestige! / se fige; / ostensor; všimněme si přitom obměny „jedinečného“ encensoir v první sloce s ostensor na konci básně – v první sloce kadidelnice, olfaktorická, smyslová představa, v závěrečné sloce zářivá, zlatá monstrance, představa vizuálního, tj. vyššího smyslu, který implikuje zření mystické), aby délku, prodloužení, které si sebou samo nese jisté hlasové zvýšení, střídaly; na váhu zde padají také kvality fonické (že proti oa) v různém tónovém spádu. Rafinovanost, s jakou se zde distribuují významy do různých schematických stupňů literárního uměleckého díla, má do sebe cosi matematického, ve shodě s titulem (slovem harmonie), jako by se připomínala pythagorejská harmonie čísel, moment, který navozuje asociace básně, vystavené na krouživých obměnách, s kroužením sfér; zajímá nás však druhý aspekt věci, a to, že navzdory celé konstrukci básně, na první pohled usměrněné k obměnám zachytitelným vizuálním čtením /.../ je přece jen (hudba sfér!) nesena k účinku zvukovému, a v momentu, z něhož jsme vyšli, rozuměj opakování veršů, přímo hlasovému. Opakováním, vycházejícím z jedné dané zásoby hotových – konstruovaných – veršů, vzniká intenzivní dojem otáčivého, do středu, do hloubky postupujícího pohybu – propadání se do závratě, unášení vírem - , a přitom je tento dojem cele poplatný právě intonačním posunům, jaké vracející se verše ve změněném postavení doznávají. Bez této hlasové proměny jednoho a téhož textového článku (nikoliv dosazením nového slova, nýbrž jiného důrazu, indikovaného pouze pozičním pohybem verše v rámci sloky, a odtud jeho začleněním na místo odlišného spádu, odlišného intonačního uplatnění) by byl však Baudelairův „matematický“ způsob bez kouzla: vždyť jedině takto, těžením „z nepředmětneho, věčného, hlasového“ aspektu slova, z práce s ním jako s „předmětným“, hlasovým materiálem, se v této básni sugeruje (heslo, kterého používá francouzská symbolistní poezie: básnické slovo má sugerovat, navádět, v původním slova smyslu napovídat, ne vypovídat – její logickou, diskursivní výpověď je výpověď

interpretovatelná, nikoliv vyslovitelná). Číst znamená slyšet! K přednesu patří umění slyšené reprodukovat. Co slyší však interpret, který přednáší syntax, logiku textu, myšlenku? Opakuje „zvuková opakování“, refrény, opakované verše na nových pozicích stejně s důrazem na význam slov, meditativně nebo zase civilně, s náležitým understatementem. Jsme vskutku svědky v dnešní recitační praxi, tam, kde se v básni vyskytuje opakování i jen jedné slovní jednotky, že se k nerozeznání odlévá hlasově a měří zdvojeními jedna a táž její výslovnost. Nelze interpretovat verše přednesem, pakliže je při čtení neslyšíme. /.../ slova sama nesou hlas, jeho melodii, kde intonační spád, délky, výšky jsou vryty do textu tak, že se v jejich slyšení nelze mýlit /.../.

(in: Ano, slyšet se nevzájem; ed. Vladimír Justl; Divadelní ústav, Praha 1985; str. 135-137)

PŘÍLOHA 2 - Růžena Grebeníčková: K takzvané Ohrenphilologie II

/.../ přiblížit recitaci běžné jazykové praxi znamená nahradit rytmické a zvukové spájení a členění slova typem spojování „sémanticky analytického“. Především odtud /.../ logicky plyne, že nový způsob recitačního článkování, pro něž není rozhodující rytmus, zvuk, a tedy ani verš, musí být něčím vykompenzován, pakliže má být udržena představa, že jde o recitaci poezie a nikoliv předčítání prózy: což se také děje, a sice sugescí, že přednášené slovo je vis à vis posluchači – diváku? – intenzívně prožíváno. /.../

Ocitáme se tak před zvláštním úkazem: recitátor „meditativní, zahloubaný do sebe, citově zdrženlivý až cudný“ se herecky ztotožňuje s rolí lyrického původce, a takto, zaručeně proti autorově záměru a představě, ale i s neklamnou jistotou proti duchu jeho veršů, přejímá za ně veškerou tíhu odpovědnosti: prezentuje nový výtvar svůj. Nemíním tento počin zlehčovat. Máme k němu skvělou ilustraci v Cupákově přednesu Nezvalovy Prahy s prsty deště: vzpomeneme Nezvalova monotónního – a proto uhrančivého – zdůrazňování jednoho zpěvného schématu, jedné veršové kadence, vždy stejně opakované koncovky verše, tohoto magicko-zaklínavého způsobu přednesu, jenž odpovídá poetice enumerací, přiřazování jednoho verše k druhému, poetice opakování (je nesena jedním intonačním vzorcem), a srovnejme je s překvapivou destrukcí tohoto základního schématu Cupákovým „významově emocionálním členěním a spájením“. Jistěže, každá z položek Nezvalova katalogu se nyní prodírá k svému transparentnímu významu, ale básník chce asociativní princip, sémantiku, která vzniká vabank z nahodilého setkání nepředpojatých souvislostí, hravost, nestará se o autentické významy svých slovních trsů a už vůbec ne o jejich sdělovací logiku.

(in: Ano, slyšet se nevzájem; ed. Vladimír Justl; Divadelní ústav, Praha 1985; str. 141-142)

PŘÍLOHA 3 - Michal Čunderle: Ach, Karel Höger

Čím je Högerovo vyprávění tak kouzelné a nezapomenutelné? Jednoduše řečeno tím, že z něj silně cítíte Högerův vztah k Těsnohlídkovu textu, a tím, jak nápaditě, a přitom nenápadně, s jakým osobním zaujetím a nasazením dokázal tento vztah vyjádřit a naplnit; a do třetice samozřejmě Högerovým talentem. Brněňština Karla Högera, kterou mluvil i loupežník Rumcajs od Jičína, je dodnes proslulá. Höger ji měl natolik v krvi a v lásce, že mu to nedalo a společně s režisérkou Zezulovou text přiblížili skutečné mluvě Brna a okolí. Očistili jej od příměsí dialektu slováckého i smyšlených výrazů, aby se to říkalo, jak mu zobák narost. Toto pokorné autorské osvojení bylo tím prvním vykročením. Druhé spočívalo v přisvojování textu coby mluvené řeči. *„A tak když jsem poprvé sedal k mikrofonu /.../, uměl jsem velké partie „Bystroušky“ nazpaměť. Text jsem měl spíš, jak říkají Francouzi, jako aide-mémoire, na pomoc paměti.“* Odtud nejspíš plyne takřečeno kongenialita Högerova přetlumočení: na jedné straně jde o dokonalou identifikaci s textovou předlohou, na straně druhé je pořád přítomno, že je to Karel Höger, kdo čte či vypráví nikoli sebe, ale Těsnohlídka.

Nakonec lze bez nadsázky říci, že jde o hlasový či řečový koncert. Aťsi člověk vzpomene, na co chce, nenajde chybu. Höger perfektně vyslovuje, samohlásky má krásně volné, souhlásky pružně aktivní, zvláště explozivny vyráží jiskrně, jako když se buší do kovadliny. Stejně vědomě a dobře pracuje s rezonancemi, příznačné je především ocelové znění masky a v jistých situacích plnější zapojování mužné hrudi. Znamenitě ovládá témbrování, je disponován schopností funkčně proměňovat tempo i vytvářet zřetelné rytmické figury, které se mu cyklicky vracejí, proporcčně se střídá legatové vyprávění se staccatovým, frázuje „po situacích“ atd. atd. Nejdůležitější přitom je, že se nejedná o sebe opojnou dokonalost, ale o výrazovou vytržbenost, která ukázněně dbá na sdělování. Jistě, jeho řečový výraz má nadsazené - pro někoho dnes možná teatrálně nadsazené - kontury, ale vždy je to výraz přirozeně vyrůstající z Högerovy osobnosti. Tento dar hlasu a řeči především navozuje pocit optimálního proudění energie. V Högerově projevu nenajdete stopy po jakékoli tenzi, ale ani po pasivně povoleném uvolnění. Höger je stále v jakémisi zvýšeném napětí, které si nachází optimální cestu k vyjádření. Aktivuje se tak pozornost a imaginace jeho i posluchačova a dochází ke skutečnému sdělování a sdílení. Vytváří se silové pole, v němž po počátečním zažehnutí proudí energie již sama, sama sebe nabíjejíc. Slova přicházejí k uchu posluchače nesena silou konkrétní představy - nabita věcným sdělením i emotivním vzrušením.

Obecně lze říct, že ve vypravěčských pasážích převažuje vyrovnané, dosti rychlé tempo, nabádavé staccato, pravidelné kadence, nadsazeně vázavé polokadence a celkově jakási

kovová věcnost. Höger mluví jako ten, kdo ví a na věděné bez zbytečných příkras poukazuje. Tu a tam se dostává ke slovu lehce ironický komentátor, zejména se však jako opozitum vůči intelektuálnímu rozumění objevují tóny emotivního, zúčastněného vcítění. Höger slyší na každou lyrickou, senzitivní výzvu, v tu chvíli zpomalí tok řeči, ztlumí se do srozuměného a citlivého polohlasu, zúží tón, prodlévá na dlouhých vokálech a zpěvavě váže slabiku ke slabice, slovo ke slovu (veškerá přírodní impresivnost či „mužská lyrika“, např. Rechterova, o ženách). Vždycky však naprosto přesvědčivě působí jako ten, kdo nepřednáší, ale kdo něco říká, poslouchá se a na to zaslechnuté přirozeně reaguje. Všechno, čím Höger vládne ve vypravěčských partech, nabývá na větší plasticitě, když mluví za někoho, když jeho ústy promlouvá Bystrouška, Revírník, Zlatohřbítek, Rechter ad. Höger se přitom nepitvoří, ani nechte nezúčastněně. Expresivita jeho přímých řečí je výrazná, ale kultivovaná, disciplinovaná a řeklo by se introvertní (Höger např. nikdy nezakřičí, i kdyžto v textu stojí psáno). Když se Bystrouška se Zlatohřbítkem namlouvají, tají se dech nejenom jim. S Bystrouškou mluví Höger cudně a bezradně, ve vzrušeném napětí, ale i s jakousi lehkostí a roztomilostí. Zlatohřbítek na tom je stejně, a je moc dobře znát, že ho „*krev pálila v žilách*“, ale podniká statečný pokus o důstojnost a rozvážnost. A jindy věcnému vypravěči zůstávají v hlase stopy nezadržitelné empatie a sympatie. Setkání má ihned charakter osudovosti, jeho závažnost je zřejmá z každého nádechu a výdechu, které se zkracují a zastavují. Jak velice chtějí ze sebe vyjít k tomu druhému, a přece jim hlas vážne v hrdle, zadržává se a končí v šepotu. Vokály se svírají nejenom proto, že jsou brněnské. O doteku či polibku si mohou nechat jenom zdát. Nikde ani náznak agresivity, koketérie, drzosti či rozpustilosti. Úzkostlivé dodržování etiky právě se zrodivších milenců dokonale souzní s vybraně francouzským gurmánstvím Karla Högera koštujícího řeč. Dostává apetit a chytá slinu, moc dobře ví, jaká je čeho chuť i vůně a bere si neomylně a v přesném sledu to dobré a nejlepší. Také ovšem ví, co se sluší a patří a kde začíná hltounství a obžerství. Leccos proto dá ledva na špičku jazyku a něco si vůbec odpustí. Až by byl člověk skoro zvědavý, jak by to asi vypadalo, kdyby si třeba na okamžik zpustle dopřál. - Höger přesně svým řečovým gestem realizuje, oč v textu běží, zároveň však probouzí vědomí dalších možností a výsledné napětí mezi exaktní realizací a tušenými alternativami je velmi aktivující.

Strohá věcnost kombinovaná s citlivým a vědomým prožitkem způsobují, že se nám zpřítomňuje obrázek liščího i lidského žití, kde tu a tam vyrážejí ostřejší hrany, které nejsou nijak zahlazovány, ani prokreslovány. Höger je bere v potaz - tak to prostě chodí - a soustřeďuje se na věci humorné a zcitlivělé. Na ty první s chápavým či pobaveným vnitřním pousmáním, do těch druhých se na prchavou chvíli jímavě položí. Svět jeho

Bystroušky je proto v první řadě světem jasného vědomí, který je harmonicky doplňován iracionálními skutky a prodlevami, příjemavý a přijatelný svět nezpochybnitelného řádu a smyslu.

(in: Kde Lišky Bystroušky dávají dobrou noc; SAD 2 / 2005)

PŘÍLOHA 4 - Lev Semjonovič Vygotskij: z Psychologie umění

Zastavme se /.../ u příznačného rysu básnického prožitku, který tato (Potebňova – pozn. M. P.) teorie považuje za specifický příznak poezie, totiž u obraznosti neboli smyslové konkrétnosti představy. Umělecké dílo je podle ní tím poetičtější, čím názornější, úplnější a jasnější smyslový obraz a představu vyvolává ve čtenářově vědomí. „Myslím-li si pojem koně a dopřeji si zároveň dostatek času na to, abych si v paměti vyvolal obraz řekněme cválajícího vraníka s rozevlátou hřívou atd., stane se má myšlenka nepochybně myšlenkou uměleckou – bude elementárním aktem umělecké formy.“

Jak to vypadá, je vlastně každá názorná představa zároveň už také představou básnickou. /.../ Nová psychologie (však) naprosto přesvědčivě prokázala, že myšlení se ve svých nejvyšších formách docela obejde bez jakýchkoli názorných představ. /.../ všechny tradiční představy o názorném charakteru básnického obrazu se v souvislosti s novými objevy zcela zhroutily. „Stačí odvolat se na běžnou zkušenost čtenářů a posluchačů. Nežřídka víme, o čem se mluví, chápeme situaci, reakce a charaktery postav, ale relevantní nebo názorná představa nám vyvstane na mysli pouze náhodně.“

Schopenhauer říká: „Což si opravdu převádíme vyslechnutou řeč na obrazy fantazie, které se kolem nás řítí rychlostí blesku, vytvářejí řetězy představ a proměňují se v souladu se záplavou vyřčených slov a jejich gramatických obrátů? Vždyť bychom z toho museli mít při naslouchání cizí promluvě nebo při četbě knihy v hlavě nepředstavitelný galimatyáš.“ A je to opravdu děsivá představa, pomyslíme-li, k jak zruďnému zdeformování uměleckého díla by mohlo dojít, kdybychom si každý básníkův obraz převáděli do konkrétních představ:

*V oceánu nekonečna
bez kormidla, bez plachty
brázdí mlžná mračna mléčná
vznosné hvězdné fregaty.*

Kdybychom se pokusili představit si názorně všechno, co je tu vyjmenováno, jak nám to poradil Ovsjaniko-Kulikovskij v příkladu s koněm, tedy oceán, kormidlo, plachtu, mlhu, mraky, hvězdy a fregatu, vznikl by z toho takový galimatyáš, že by po Lermontovově básni

(překlad Hana Vrbová) nezůstalo ani stopy. Lze naprosto jasně dokázat, že téměř všechny umělecké popisy jsou budovány tak, že zcela znemožňují převádět každý výraz a slovo v názornou představu. Jak si jen představit toto Mandelštamovo dvojverší (překlad Jan Zábrana):

*A na ústech dál plane jak černý led
vzpomínka od Stygy a dosud v uších zvoní.*

Z hlediska názorných představ jde o zjevný nesmysl: naše prozaická mysl si nedovede představit, že „černý led plane“ a prašpatným čtenářem by byl ten, kdo by si verš z Písně písní – „vlasý tvé jako stádo koz, kteréž vídati na hoře Galád, zubové tvoji podobni stádu ovcí jednostejných, když vycházejí z kupadla“ – chtěl představit názorně. Dopadlo by to s ním stejně jako ve veršované parodii jednoho z ruských humoristů, který se pokoušel odlít sochu Sulamit tak, aby v ní byly konkretizovány všechny metafory Písně písní – a odlil „měděný balvan zděli šesti loktů“.

/.../ Všechno bude dokonale jasné, připomeneme-li si, že slovo, které je skutečným materiálem básnické tvorby, nemusí být samo o sobě vůbec názorné, a že podsouvá-li senzualistická psychologie na místo slova názorný obraz, dopouští se elementární chyby. „Materiálem poezie nejsou ani obrazy, ani emoce, nýbrž slovo,“ píše V. M. Žirmunskij. Slovo nemusí vyvolávat smyslové obrazy, a vyvolává-li je, pak pouze jako subjektivní doplněk recipienta ke smyslu vnímaných slov. „Na těchto obrazech nemůže umění stavět – vyžaduje totiž dovršenosti a přesnosti, nemůže být tedy ponecháno napospas libovůli čtenářovy fantazie. Tvůrcem uměleckého díla není čtenář, ale básník.“

Není nic snazšího než přesvědčit se o tom, že slovo už svou psychologickou podstatou názorné představy téměř vždy vylučuje. Řekne-li básník „kůň“, neříká tím nic ani o rozevláté hřívě, ani o cvalu atd. To všechno si domýšlí čtenář, a naprosto svévolně. /.../ Běžně se tvrdí, že čtenář či divák doplňují umělcův obraz silou své fantazie. Christiansen však přesvědčivě objasnil, že k tomu může dojít jedině tehdy, zůstane-li umělec pánem naší fantazie a usměrní-li ji za pomoci prvků umělecké formy zcela přesným směrem.

(In: Psychologie umění; překlad Ladislav Zadražil; Odeon, Praha 1981; str. 46-49)