

Rukopisné poznámky o anagramu

Ferdinand de Saussure

[14]¹

Jazyk se utváří pouze se zřetelem k promluvě. Co však odděluje promluvu od jazyka? Anebo, co nám v daném okamžiku umožňuje říci, že jazyk je uveden v činnost jako promluva?

Rozmanité pojmy jsou tu, jsou připraveny v jazyce (tzn. jsou opatřeny nějakou jazykovou formou), například *vůl, jezero, nebe, červená, smutný, pět, rozštípnout, vidět*. V jakém okamžiku nebo díky jaké operaci, jaké mezi nimi rozběhnuté souhře, na základě jakých podmínek tyto pojmy utvoří *promluvu*?

Sled uvedených slov sice evokuje hojnost myšlenek, nikdy ale žádnému lidskému individuu nedá signál, že pro něho jiné individuum jejich pronesením chce něco označit. Čeho je zapotřebí, abychom získali představu, že někdo chce užíváním termínů, jež jsou v jazyce k dispozici, něco označit? To je shodné s otázkou, co je *promluva*. Na první pohled je odpověď jednoduchá: promluva spočívá v (třeba i rudimentární a neznámými způsoby uskutečněné) afirmaci spojení mezi dvěma pojmy, jež se prezentují opatřeny jazykovou formou, zatímco jazyk předem jen realizuje izolované pojmy, které čekají na vzájemné vztažení, aby byla označena myšlenka.

[15–16]

Legenda je — ve smyslu, který bude třeba upřesnit — sestavena z řady symbolů.

Tyto symboly, aniž se nadějí, jsou podřízeny stejným nahodilostem a stejným zákonům jako všechny ostatní řady symbolů, například ty symboly, jimiž jsou slova v jazyce.

Všechny patří do *sémiologie*.

Není nic metodického na předpokladu, že symbol musí zůstat fixní, ani na tom, že musí procházet nekonečnými proměnami. Musí se pravděpodobně měnit v určitých mezích.

1 Texty byly vybrány a přeloženy ze Starobinského vydání Saussurových rukopisů: Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris: Gallimard 1971. Čísla v hranatých závorkách odkazují na stránkování tohoto vydání. Překlad zahrnuje dva typy poznámek: (1) poznámky překladatele, které jsou jako takové označeny (1) ediční poznámky J. Starobinského. Redakci překladu provedl Martin Pokorný. — Pozn. překl.



OPEN ACCESS

Jakmile se symbol stane symbolem, tzn. jakmile je vržen do společenské masy, která v každém okamžiku fixuje jeho hodnotu, nemůže být jeho identita nikdy fixní.

Takto je „symbolem“ runa Y.

Její IDENTITA se zdá být skoro hmatatelná, a takřka směšný [způsob], jak se o ní ještě lépe ujistit, spočívá v následujícím výčtu: má tvar Y, čte se Z; v abecedním pořadí je osmá; její mystické pojmenování je zann; a konečně, občas je uváděna jako první ve slově.

Pak po nějaké době: ... [tato runa] se nachází v abecedě na desátém místě... ale [označení „tato runa“] zde už začíná předpokládat jednotu, která²

Kde je nyní identita? Obvykle se odpoví pousmáním, jako by šlo jen o jakousi kuriózu, aniž si všímáme filosofického dosahu tohoto faktu, v němž nejde o nic menšího než o to, že u *každého symbolu*, jakmile je jednou uveden do oběhu — každý symbol ovšem existuje *pouze proto*, že byl uveden do oběhu —, absolutně nelze v daném okamžiku říct, v čem bude spočívat jeho identita v okamžiku následujícím.

V tomto obecném duchu tedy přistupujeme k otázce nějaké legendy. Každá z postav tu je totiž symbolem, u něhož můžeme — zcela stejně jako v případě runy — pozorovat změny a) jména, b) pozice ve vztahu k jiným postavám, c) povahy, d) funkce, jednání. Když dojde k přenosu *jména*, může dojít k přenosu nějaké části jednání a naopak; nebo může dojít k tomu, že takováto nahodilost změní celou zápletku.

Principiálně bychom se tedy sledování měli zcela vzdát, jelikož suma modifikací je nespočítatelná. Přitom de facto vidíme, že lze sledování provádět s relativně [vysokou] nadějí, a to dokonce i přes velké časové a prostorové rozestupy.

[19–20]

Vznešenost legendy i jazyka spočívá v tom, že ačkoli je jim souzeno používat pouze ty prvky, které před nimi leží a které [již] mají nějaký smysl, ony je sjednocují a soustavně z nich čerpají smysl nový. Vládne tu přísný zákon, který je třeba dobře zvážít, než usoudíme, že toto pojetí legendy je mylné: kdykoli někde něco vidíme vzkvétat, je to vždy kombinace netečných prvků; a materie je vždy a všude jen neustálým přísnem potravy, kterou myšlení vstřebává, uspořádává a řídí, aniž se bez ní může obejít.

Naprostu nejsem schopen si představit, že daná legenda započíná s nějakým smyslem, že úplně od počátku měla ten *smysl*, který má nyní, nebo přesněji: že nemohla mít absolutně jakýkoli smysl. Taková představa podle všeho předpokládá, že se v této legendě v průběhu staletí nepřesouvaly žádné materiální prvky. Vezměme totiž pět, šest materiálních prvků, a smysl se změní během několika minut, když je dám zkombinovat pěti nebo šesti nezávisle konajícím osobám.

[23–26]

Shrňme úkony, které — pokud jsou získané výsledky správné — tvůrce saturnských veršů musel provést, aby vytvořil elogium nebo jakýkoli (náhrobní či jiný) nápis.

1. Především, vštípít si slabiky a veškeré fónické kombinace, jež měly v daném případě tvořit jeho TÉMA. Toto téma — zvolené jím samým nebo určené objednavatelem nápisu — se skládá z několika málo slov, a to buď pouze z vlastních jmen, nebo z jednoho či dvou slov připojených navíc k nepominutelné složce vlastních jmen.

2 Přerušovaný text. — Pozn. překl.

Při tomto prvním úkonu si tedy básník musí před sebe rozložit — s ohledem na své verše — maximální možný počet *fónických fragmentů*, které z tématu dokáže získat. Pokud je například tématem nebo jedním ze slov tématu *Hērcolei*, pak disponuje fragmenty *-lei-* nebo *-cō-*; při jiném dělení slov disponuje fragmenty *-ōl-* či *ēr*; při jiném *rc* nebo *cl*; atd.

2. Básník tedy musí své dílko skládat tak, že nechá do veršů vstoupit největší možný počet těchto fragmentů: například *afleicta*, aby evokoval *Herco-lei*, atd.

To je však pouze zcela obecná část jeho úkolu, neboli je to jen zcela obecná fónická materie, s níž musí počítat a již musí užívat. Je [navíc] třeba, aby se konkrétně ve verši nebo alespoň v části verše zopakoval (buď ve stejném pořadí nebo pozměněný) *sled samohlásek* obsažený v tématu, jako je *Hērcolei* či *Cornēlius*. [...]

3. [Pravidlo, že] je nutno věnovat jiný *ZVLÁŠTNÍ* verš *souhláskovému* sledu *TÉMATU* je v principu pravděpodobné, v příkladech je ale doloženo pouze zčásti.

4. Zároveň je třeba, aby básník v maximální možné míře usiloval o *RÝM MEZI VERŠI* nebo *POLOVERŠI* -- ten každopádně není brán za něco druhotného. [...]

5. Mohli bychom se domnívat, že zde pro básníka veškeré úkoly a veškerá omezení končí. Avšak právě zde začínají.

Nyní je třeba:

a. Aby souhrn samohlásek obsažených v každém verši dosáhl přesně počtu dvou *ā*, dvou *ī*, dvou *ō* atd., případně čtyř *ā*, čtyř *ī*, čtyř *ō* atd., nebo šesti *ā*, šesti *ī*, šesti *ō* atd.; žádná samohláska se nesmí vyskytovat v lichém počtu.

Anebo pokud verš čítá 11, 13, 15 slabik, a tedy s sebou nutně nese [lichý] přebytek, pak je třeba, aby samohláska, jež zůstává osamocená, byla kompenzována ve verši následujícím.

Běžně uplatňovaná mírná licence navíc dovoluje použít následující verš kompenzačně i tehdy, když to není nezbytně nutné. Nikdy ale není povoleno zaměňovat dlouhou samohlásku s její samohláskou krátkou, tj. kompenzovat (ať na jakékoli pozici) *ā* prostřednictvím *ā*, *ē* prostřednictvím *ē* atd.

b. Následně musel tvůrce veršů provést stejné výpočty se souhláskami.

Zde je zase třeba, aby byla každá souhláska vykompenzována *před koncem následujícího verše*, [čímž bude] uvolněna k vytvoření nového odkazu pro tento verš sám. Ve většině případů je kompenzace téměř úplná již s koncem *prvního poloverše následujícího verše*; občas se ale vyskytne jedna nebo někdy i dvě souhlásky, které na kompenzační souhlásku čekají a nalézají ji až po několika verších.

c. Nakonec musel tvůrce veršů podniknout tíž výpočet u *HIÁTŮ*: každé slovo jako *meli-or*, *su-a* si vyžaduje kompenzaci buď jiným slovem toho typu, nebo *mezislovním* hiátem typu *atque idem*.

6. Přínejmenším u souhlásek ale musela být splněna ještě jedna podmínka. V nápisech vždy přebývají souhlásky a podle výše formulované hypotézy je tento přebytek *chtěný*: má za cíl reprodukovat souhlásky počátečního *TÉMATU*, buď — u vlastních jmen — vypsaného ve zkratce, nebo — u ostatních [slov] — vypsaného do všech liter.

Jiná možnost se stejným výsledkem: básník ve veršované části přihlíží k tomu, co je nebo co by mohlo být napsáno v nadpisu nebo v dovětku, mimo verše samé (ovšem pouhou iniciálou u všech vlastních jmen nebo běžně zkracovaných slov). Když tedy za *TÉMA* (nebo za *NADPIS*, což vyjde téměř nastejno) vezmeme slova: *Diis Manibus Luci*

Corneli Scipionis Sacrum, je třeba, aby v básni zůstala volná (tj. celkově v LICHÉM počtu) písmena D. M. L. C. S. | R. I.

Totíž první čtyři písmena proto, že u vlastních jmen a kultovních formulí jako Diis Manibus se počítá pouze INICIÁLA. — Poslední písmeno R proto, že *Sacrum* musíme naopak vzít se všemi písmeny; avšak S ani C ani M ze *Sacrum* nelze vyjádřit, jelikož tato tři písmena jsou již obsažena v D. M. L. C. S. — a *kdybychom k veršované části připojili nové S nebo C nebo M*, dosáhla by dotyčná písmena sudého počtu, a tím by byla eliminována. [...]

7. Pokud jsem nic neopomněl — a to by mě vzhledem k vpravdě hieratickým strukturním podmínkám [probírané poezie] nijak nepřekvapilo —, pak tedy už tvůrce veršů žádný další úkol nemá: to jest, stačí mu zachovat METRUM a zajistit, aby se verše navíc ke všem uvedeným podmínkám daly pravidelně skandovat.

Nutno znovu zdůraznit, že spolehlivost a platnost uvedené zákonitosti spočívá především anebo — jak soudíme — dokonce zcela na faktu *kompenzace následujícím veršem* a bez tohoto podpůrného a ochranného zákona by z velká část vymizela. Jinak by totiž i nejmenší nepřesnost — ať už v počtech latinského básníka, nebo v našich vlastních — v rozmezí pěti, šesti veršů vše zpochybnila: rozdíl *sudého* a *lichého* totiž naneštěstí závisí na *jediné jednotce* a na *jediné chybě* v záměru tvůrce veršů. [...]

8. Co se týče literátů v užším smyslu, tj. autorů rozsáhlých souvislých básní, jako byl Andronicus, Naevius nebo autor *Carmen Priami*, ti si pravděpodobně volili typové slovo (případně dvojici typových slov) podle vlastního uvážení, a to bezpochyby s platností ne pro jediný verš, ale pro dvojverší. [...]

[27]

1. TERMINOLOGIE

Použitím termínu *anagram* naprosto nehodlám vtahovat [proces] psaní ani do homérické ani do jakékoli jiné starověké indoevropské poezie. Věc by, myslím, lépe vystihoval výraz *anafonie*; avšak tento pojem, když jej vytvoříme, bude — zdá se — lépe vyhovovat jinému účelu, totiž označovat neúplný anagram, omezený na imitaci některých slabik daného slova, aniž toto slovo reprodukuje celé.

Anafonie je tedy pro mě prostá asonance [vztažená] k danému slovu, více či méně rozvinutá a více či méně opakovaná, nicméně s tím, že nevytváří *anagram* [vztažený] k souboru všech slabik.

K tomu dodejme, že „asonance“ nenahrazuje *anafonii*. Z asonance utvořené například na způsob staré francouzské poezie totiž neplyne, že by zde bylo nějaké imitované slovo.

Pokud ty tedy je nějaké slovo, jež má být imitováno, rozlišuji (a) anagram, dokonalou formu; (b) anafonii, formu nedokonalou.

V odlišném, ale také pertinentním případě, kdy si slabiky navzájem odpovídají, aniž se ale vztahují k nějakému slovu, lze hovořit o *fónických harmoniích*. Sem náleží veškeré jevy jako aliterace, rým, asonance atd.

[30–31]

Hypogram

neboli druh anagramu vysledovatelný ve starověkém písemnictví.

Jeho role v latinské poezii a próze.

1. Proč ne *anagram*.

2. Aniž mám důvod držet se zvláště termínu „hypogram“, jak jsem k němu prozatím dospěl, zdá se mi, že uvedené slovo se příliš nemíjí s tím, co má být označeno. Není v podstatném nesouladu s významem *hypografein*, *hypografé*, *hypogramma* atd., pokud necháme stranou význam „podpis“ — což je ale jen jeden z vícero možných, a to (a) *naznačovat*, nebo (b) *písemně reprodukovat* (jako notář, sekretář), nebo také (jestliže pomyslíme na tento specifický, avšak rozšířený význam) (c) *zvýrazňovat* rysy tváře líčidlem.

Dokonce ani když uvedený výraz vezmeme v tomto rozšířeném, byť specifickém významu „zvýrazňovat rysy tváře líčidlem“, nenastane mezi řeckým pojmem [v původním úzu] a způsobem, jakým ho používáme my, žádný rozpor. I v „hypogramu“ totiž jde o to, zvýraznit nějaké jméno či slovo tím, že se snažíme opakovat jeho slabiky, a takto mu poskytujeme druhý, umělý způsob bytí, takříkajíc připojený k originálu slova.

[32–33]

Druhá výhoda zavedení logogramu vedle antigramu — kromě toho, že označuje antigram vzatý sám o sobě — spočívá v tom, že ho lze uplatnit na soubor antigramů, jestliže jich následuje za sebou v jedné pasáži a [soustředěno] okolo stejného slova například deset, dvanáct či patnáct. Existují *logogramy*, které se sice člení ve vícero antigramů, ale přesto tu je důvod, proč se mohou nazývat jedním slovem: všechny se totiž točí kolem jediného slova. — Výraz *logogram* tak naznačuje jednotu tématu, motivu. A pokud zaujímáme tento úhel pohledu, už nás nezaráží komponenta „logo“: tu již není třeba chápat ve smyslu *fónického slova*, dokonce ani slova vůbec, nýbrž je to „gram“, *gramma*, [soustředěné] okolo jediného tématu, jímž je daná pasáž vcelku inspirována a jež je více či méně jejím *logem*, rozumovou jednotou, *tím, o co kráčí*.

Určitá pasáž je charakterizována tím či oním *logogramem*. To nám ovšem nebrání hovořit spíše o *antigramu*, pokud se detailně zaměřujeme na korelaci se slovem určeným k reprodukci.

[53–54]

Ohledně anagramů u Vergilia nelze provést žádné hodnocení, pokud zvláště neprozkoumáme tuto pasáž [*Aeneis*, II, 268–269], která na první pohled žádné anagramy neobsahuje.

Pasáž má pro celou báseň ústřední význam: Aeneas zde přijímá úkol převést trójské penáty do Itálie.

Je tedy jisté, že se tu — ještě daleko spíše než kdekoli jinde — uplatňují veškeré básnické prostředky včetně anagramů. Zjištění, že daná pasáž zachovává od začátku do konce výsostně vznešený výraz, pak pro mě není důvodem k odmítnutí anagramu — stejně jako si nemyslím, že by rýmy ve francouzské poezii byly na překážku vznešenosti vyjádření; naopak pro ně byly opakovaně inspirací.

U *Hectorova* vidění se jako anagram zjevně nabízí jméno Hector. Avšak ihned jsme na pochybách, zda Vergilius mohl zvolit tento výraz, jenž neoplývá slabikami, jedna by se navíc shodovala s běžnou latinskou koncovkou [výrazů] *victor*, *auctor* atd. Toto jméno bylo třeba nějak nahradit; Homér mohl zvolit *korythaiolos* nebo nějaké epiteon asociované s Hectorem. Vergilius takto vybírat nemohl. Pokud nezvolil Hector,

téměř nutně zvolil *Priamidēs* jakožto jediné dostatečně jasně [se nabízející] jméno vedle jména Hector.

Toto jméno, jež v textu nezazní, se stává tématem nepřerušenoého řetězce anagramů, který je však vytvořen obzvláště zřetelně. Jádrem každého anagramu je *soubor-manekýn* imitující výraz „Priamides“, přičemž slova rozprostřená okolo každého souboru poskytlují právě onen doplněk vynucovaný slabikami, jež v manekýnu chybějí (*manquer*).

I. ANAGRAM, vyznačený prvním imitačním souborem:

tempus erat quo | PRĪMĀ QUIĚS | ...

Ve stejném komplexu jsou z *Priamides* realizovány segmenty

|Prī ēsl. [...]

II. ANAGRAM. Další „manekýn“, jež nacházíme po |Prima quiēs|, je

|PERQVĚ PĚDĚS| [...]

III. ANAGRAM. Jeho jádro je dáno buď větou (jako v předchozím případě), nebo souborem-manekýnem:

| PUPPIBUS IGNĚS | [...]

IV. ANAGRAM se seskupuje okolo manekýnu

| PLŪŘĪMĀ MŪRŌS |. [...]

V. ANAGRAM. Jako nový imitační soubor musíme pravděpodobně uvažovat

EX — | PROMERE VOCES |,

i když počáteční P není dokonale vyděleno. [...]

[59–61]

ANAGRAM V ŘECKÉM EPOSU?

Jistě, i kdyby představa anagramů v lyrických básních už nevyvolávala námitky, každý může z vícero důvodů váhat, zda ji přijmout v případě eposu.

Sám připouštím, že pokud se věci takto mají, předpokládá to lyrické zdroje eposu.

Když se vyjádřím bez obav a jednoduše si představím fakta v následujícím vývojem uspořádání:

Na počátku existovaly pouze krátké básně od čtyř do osmi veršů. Pokud jde o jejich téma, šlo zjevně o magické formule nebo o modlitby nebo o pohřební verše nebo možná o verše chorégické. To vše jako náhodou spadá v naší klasifikaci do „lyriky“.

Avšak pokud se poté, co byly dlouho tradovány velmi krátké a výhradně lyrické básně, poezie rozvinula do podoby epického vyprávění, proč bychom ji měli předem

chápat v této nové formě jako oddělenou od všeho, co bylo do té doby obecně uznávaným zákonem poezie?

Logicky vzato, nepochybně tu mohl být důvod, proč se změnou žánru změnit systém. Avšak běžná historická zkušenost ukazuje, že se to neděje. — Abychom podali nejlepší důkaz toho, že by pro jakékoli údobí bylo chybou spoléhat na logické zdůvodnění, [položme si otázku], co víme o důvodu pro zavedení anagramu do malých lyrických básní, z nichž činíme základ?

Důvodem *mohla být* náboženská představa, podle níž vzývání, modlitba či hymnus jsou účinné pouze za podmínky, že se slabiky božského jména vmísí do textu.

[Podle této hypotézy platí, že už sám pohřební hymnus je z hlediska svých anagramů určitým rozšířením toho, co vstoupilo do poezie prostřednictvím náboženství.]³

Důvod však mohl být nenáboženský, čistě básnický: důvod stejného druhu, jaký jinde vládne rýmům, asonancím atd.

Atakdále. Tudíž chtít u jakéhokoli období tvrdit, *proč* věc existuje, je překračováním faktu, a není to o nic rozumnější ve vztahu k poezii epické než ve vztahu k jakékoli jiné, pokud přistoupíme na historické zřetězení, anebo spíše na zřetězení, u něhož spolehlivě neznáme ani první článek.

Poznámka. — Nemohu zde hovořit o lesbické lyrice, u níž veškerý dochovaný materiál ukazuje, že byla v souladu s očekáváním vysoce *fónická*, avšak pravděpodobně bez anagramů, tj. bez fónismu zaměřeného na nějaké jméno a beze snahy toto jméno reprodukovat.

Oproti tomu homérská poezie je *fónická* ve smyslu, jaký připisujeme [výrazům] *anafónický* a *anagramatický*, tzn. sleduje cíl průběžně opakovat slabiky určitého jména.

Pouze u některých veršů-formulí se zdá, že homérská poezie se stává čistě fónickou daností a o žádné opakování jména tu už nejde.

[70-71]

AD MEA TEMPLA PŮRTÁTŌ

Kólon začíná na A a končí na Ō, vytváří tak pro jméno Apollō to, co označuji jako „anagramatický soubor“. Ne každý *soubor* ale nutně zahrnuje integrální prvky anagramu. Tento je zahrnuje, jediná nepřesnost spočívá v tom, že uvedené slovo je uchopeno jako APOLO s jedním l:

Poté, co *Ad* posloužilo k vyznačení *počáteční* pozice A- v *Apollo*, toto a je znovu uchopeno sylabicky a pasáž

Templ -A PŌ-rtato

přináší celou polovinu výrazu Apo-lo.

Pokud anagram není rozptýlen, nýbrž realizuje se v ohraničeném souboru, a pokud je také vyznačen nějakou *iniciálou* a nějakou *finálou* jako tento, jsou kladeny menší nároky ohledně reprezentace skupin: z tohoto hlediska je třeba posuzovat L ve [výrazu] *templa*, třebaže souborně vzato je toto L nejenom spojené (ač z nesprávné

3 Hranaté závorky v textu. — Pozn. překl.

strany) s APO-, ale navíc mu ještě předchází P, aby PL evokovalo slabiku POL-, takže ho obklopuje množství znaků, které naznačují jeho hodnotu.

Tō v *portatō* by za běžných okolností nemohlo poskytnout ō náležející k *Apollō*, avšak protože uzavírá zároveň *soubor* i slovo, lze tvrdit, že koncové ō v *Apollō* je přede- tímto ō vyznačeno.

[125-127]

POZNÁMKA K NĚKOLIKA MÁLO OBECNÝM BODŮM

Domnívám se, že abychom přijali anagramy jako fakt, není nezbytné ihned rozhodovat o tom, jaký měl být jejich účel nebo jaká měla být jejich role v poezii. Dokonce si myslím, že bychom se mohli dopustit omylu, pokud bychom chtěli zpřesňováním účel anagramů za každou cenu vymezit. Jakmile se jednou věc ustavila, mohla být v různých dobách a básnických [formách] chápána a využívána velmi odlišnými způsoby. Jako u kterékoli jiné FORMY, jež se průběhem času ustavila a vžila, může být její původní příčina zcela odlišná od jejího zjevného důvodu, i když se přitom zdá, že právě on ji vysvětluje ze všeho nejlépe. Domnívám se, že „básnický zvyk“ anagramů tak můžeme nahlížet různými způsoby, aniž by jeden z těchto způsobů vylučoval jiný.

Různými způsoby a bezrozporně však nemusíme chápat pouze funkci anagramu (jako takovou). Stejně tak můžeme chápat vztah anagramu k obecnějším formám hry s fonémy; otázka tak ze všech stran připouští různá řešení.

Je také snazší předpokládat, že pokud někdo začal s ANAGRAMEM, opakování slabik, jež z něho tryskají, mu spíše vnukla myšlenku vytvářet od fonému k fonému řád, [myšlenku] aliterace dosahující rovnováhy zvuků, než předpokládat opak: nejprve byl někdo pozorný k rovnováze zvuků, pak se zdálo přirozené — za předpokladu, že bylo třeba opakovat stejné zvuky — vybrat především ty, jež shodou okolností zároveň odkazovaly na jméno, které měl každý [uloženo] v mysli. Podle toho, zda je zvolena první či druhá možnost, jedná se buď o princip obecný a zároveň o princip estetického řádu, který dává vzniknout zvláštnímu faktu anagramu; anebo naopak anagram (ať už byl jeho důvod, který mohl spočívat v pověřivé představě, jakýkoli) plodí onen estetický princip.

Avšak i když se omezují na anagram jako takový — uchopený ve vlastní formě a oddělený od širší [sféry] veškerých fónických her —, opakují, že nevidím nutný důvod takříkajíc předběžně stanovit, jaká role mu je jako básnickému prostředku — anebo také v každém jiném ohledu — připisována. To, čeho se nám u tohoto faktu nedostává, zjevně nejsou interpretace či [rozmanitá] představitelná zdůvodnění: [ale vysvětlení], proč z nich mám vybrat jedno a klást ho jako evidentně správné, když jsem předem již pevně přesvědčen o tom, že každá doba mohla v anagramu spatřovat, co chtěla, a že v něm vždy nespatořovala stejnou věc.

Pouze tato negativní stránka otázek či námitek kladených proti anagramu může zasáhnout cíl, totiž: takový básník jako Vergilius se samozřejmě nemusel omezovat na sledování tohoto postupu — ať už je tradicí přijat či nikoli —; anebo, ať už byla povaha tohoto postupu jakákoli, mohl ho přijmout pouze v případě, že v něm skutečně spatřoval básnickou výhodu. Uznávám, že tím, jak se postupem času stává tato otázka osobnější, pojí se úžeji k básnickému záměru, což jsem v případě všech století, která osobní poezii předcházela, popíral nebo jsem to prezentoval v jiných aspektech.

Nabízí se následující odpověď:

Netvrdím, že Vergilius převzal anagram kvůli estetickým výhodám, které v něm spatřoval. Podle mne však platí:

1) Nikdy nedokážeme změřit, jak silná byla tradice tohoto žánru. V 19. století existovalo mnoho francouzských básníků, kteří by své verše nepsali ve formě předznačené Malherbem, jestliže by [v této věci] měli volnost. Avšak mimo to, pokud se anagram již zažil jako zvyk, básník jako Vergilius musel snadno vnímat anagramy rozeteté v Homérově textu. Například nemohl pochybovat o tom, že v pasáži o Agamemnónovi je verš *Aasen argaleón anemón amegartos autmé* svými slabikami vztažen k výrazu *Agamemnón*, a tedy — [pokud] tu již předcházela národní tradice, a pokud k tomu přistoupila tak výjimečná autorita jako Homér —, je zřejmé, nakolik Vergilius mohl být disponován k tomu neodchylovat se od pravidla a nezůstat pod úrovní Homéra v tom, co se Homérovi jevilo dobré.

2) Vytváříme si mylnou představu o obtížnosti anagramu. Ta vede až k domnění, že bylo třeba ohýbat myšlenku, aby se anagramu učinilo zadost. Pokud se nějaké slovo více či méně shoduje s tematickým slovem, zdá se, že bylo třeba velkého úsilí, aby toto slovo bylo náležitě umístěno. Avšak žádné úsilí vynakládáno není, pokud navyklá a základní metoda básníka spočívala v tom nejprve rozložit tematické slovo a inspirovat se jeho slabikami pro myšlenky, které se jal sdělovat, nebo pro výrazy, které volil. Skládání započalo u součástí anagramu, který byl brán jako rámec a jako základ. A není třeba se nad tím pobuřovat, vždyť ne jeden z francouzských básníků přiznal, že ho rým nejen netísnil, nýbrž dokonce vede a inspiruje — v případě anagramu je to přesně to samé. Nepřekvapilo by mě, kdyby Ovidius i sám Vergilius preferovali pasáže, v nichž by mělo být imitováno vznosné jméno, a kde by tím verši byla dána přísná míra, před jakýmikoli pasážemi, kde by jim byly dány otěže a kde by nic nepozvedalo formu, kterou zvolili.

[133–135]

I. Od doby, kdy se v latinské poezii ještě praktikoval saturnský verš, až do doby pozdější a dále do vrcholného středověku se tato poezie při volbě slov tvořících verš neustále opírala o anagram jakožto danost, — a to ve specifické (díky manekýnům dvojí) formě, kterou označujeme jako hypogram.

Zkoumání, jež můžeme provést u souvislých textů, jako jsou epické básně, neukazují v hypogramu žádná další narušení, než jaká jsme odhalili v básních s omezeným rozsahem, v ódách, epigramech, elegiích, bajkách atd. ... Scénické žánry, které jsou ze své povahy textově rozsáhlejší a zároveň členitější, představují stejný fenomén.

Odtud plyne, že v žádné době a v žádném žánru se nepěstovala tvorba latinských veršů, která by spočívala jednoduše v péči o míru verše, nýbrž souběžně se skladbou metra je stálým úkolem básníka [vytvářet] *fónickou parafrázi* nějakého slova či jména.

Na rozdíl od podmínky metra taková zákonitost předem vládne každému vyjádření a všem slovním kombinacím, jež může básník zvolit: pokud existuje, stává se osudovým základem, jenž je ve svém jádře ubohý, ale jehož účinkům není možné uniknout, a který bude určovat téměř v každé pasáži formu, již autor slovy vtiskuje svému myšlení.

Zdalo by se, že tato „pravidla“, představující tolik nakumulovaných schopností, činí anagram spíše čímsi iluzorním. Odpovím s jistým sebevědomím a s odkazem do budoucna: přijde okamžik, kdy budou k těmto pravidlům připojena mnohá další

a kdy se tato budou jevit jako holá kostra kódu v jeho skutečné šíři. Jednou také poznáme — vzhledem k tomu, že jsme se dotkli pouze toho základního —, že hypogram je sám o sobě tak nepopíratelný, že není třeba nijak pochybovat — ani pokud jde o jeho existenci, ani pokud jde o jeho přesnost — o množství způsobů, jež se nabízejí pro jeho realizaci.

II. Jelikož jsem zvláště nezkoumal spisy latinských metriků, sám bych mohl jen těžko [říci]⁴, zda se v nich nějaký odkaz na nutnost hypogramů nachází. Jelikož takový odkaz nikdy nebyl signalizován, je třeba předpokládat, že antičtí teoretici versifikace se setrvale vyhýbali zmínce o její základní a prvotní podmínce. Proč zachovávali mlčení, je otázka, na niž vůbec nemám odpověď, a kdo — vzhledem k úzkostlivému dodržování, jež všichni básníci [...]⁵

Přeložil Tomáš Koblížek
(Filosofický ústav AV ČR)

MANUSCRIPT NOTES ON ANAGRAMS

The text is a Czech translation of selected Ferdinand de Saussure's manuscripts concerning anagrammatic poetry (the source text: Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris: Gallimard 1971). Three types of Saussure's manuscript notes appear in the translation: 1) texts concerning general linguistic background, 2) descriptions of various anagrammatic rules, 3) concrete analysis of anagrams.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Saussure, anagram, saturnský verš, promluva
Saussure, anagram, Saturnian poetry, discourse

Tomáš Koblížek (* 1982) je členem Oddělení analytické filosofie na Filosofickém ústavu AV ČR. Zabývá se filosofií jazyka, filosofií literatury a kantovskou estetikou. Vedle odborných článků publikoval dvě monografie: *Fenomén fikce. Příspěvek k fenomenologii literatury* (Praha 2010) a *Nová poetika. Kapitola z francouzského myšlení o literatuře* (Praha 2012). Příležitostně se věnuje překládání odborných textů (I. Kant, W. von Humboldt, É. Benveniste).

4 Hranaté závorky v textu. — Pozn. překl.

5 Přerušovaný text.