

H O S T
NAKLADATELSTVI

[5]

JAN MUKAŘOVSKÝ

STUDIE (II)

Připravili: Miroslav Červenka
a Milan Jankovič

BRNO / 2001

© Hana Mukařovská, 2001
 Editors © Miroslav Červenka, Milan Jankovič, 2001
 © Host – vydavatelství, s. r. o., 2001
 ISBN 80-7294-002-3
 Soubor ISBN 80-7294-000-7

Vychází ve spolupráci
 s Ministerstvem kultury ČR

OBSAH

I. OBECNÉ VĚCI BÁSNICTVÍ	
Básnické dílo jako soubor hodnot	9
O jazyce básnickém	16
Lyrika	71
Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka	74
K sémantice básnického obrazu	82
Dialog a monolog	89
Obecné zásady a vývoj novočeského verše	116
Intonace jako činitel básnického rytmu	199
Varianty a stylistika	215
Poznámky k sociologii básnického jazyka	220
II. DÍLA	
Pokus o slohový rozbor <i>Babičky</i> Boženy Němcové	237
Poezie Karla Hlaváčka	250
Vítězslav Hálek	260
Protichůdci	284
<i>Francouzská poezie</i> Karla Čapka	300
Genetika smyslu v Máchově poezii	305
Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův <i>Absolutní hrobář</i>	376
Vývoj Čapkovy prózy	399
Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog	433
Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka	451
Několik poznámek k novému románu Vl. Vančury	481
Řeč při trýzně	490
Vančurovská prolegomena	503
Tradice tvaru	554
Komentář editorů	
Ediční poznámka	565
Rejstřík	591
Rejstřík	593

Básnické dílo obsahuje množství nejrůznějších hodnot. Žádná z nich však není pro básnické dílo jakožto projev umělecký nezbytná kromě hodnoty estetické. I všechny ostatní druhy hodnot mohou ovšem být v básnickém díle obsaženy, stejně jako v jakémkoli jiném jazykovém projevu; jsou to např. hodnoty existence (skutečnost nebo neskutečnost faktů), intelektuální (správnost či nesprávnost, původnost či nepůvodnost myšlenek), etické, sociální, náboženské atd. Přesně rozlišující výčet a utřídění hodnot, možných v básnictví, není úkolem této studie. Jde toliko o poměr mezi hodnotou estetickou jakožto jediňe nutnou a dominující, i všemi hodnotami ostatními.

Poněvadž společný znak všech těchto ostatních hodnot je v uměleckém díle jejich rozdílnost od hodnoty estetické, nazveme je úhrnně *hodnotami mimoestetickými*. Básnické dílo může být pojímáno a posuzováno ze stanoviska kterékoli z hodnot v něm obsažených. Je možno položit otázku, jsou-li události v díle vyprávěné pravdivé či nepravdivé, jsou-li city básní vyjádřené opravdové či předstírané, jsou-li myšlenky v díle obsažené správné či nesprávné, původní či nepůvodní, zda mravní názor dílem ztělesněný se s našim vlastním shoduje či neshoduje. Jediný způsob hodnocení odpovídá však *umělecké* povaze básnického díla: je to hodnocení estetické, v daném případě jediňe adekvátní. Ve skutečnosti je ovšem otázka adekvátního hodnocení značně složitá: nastává totiž leckdy kolísání mezi dvojitým hodnocením díla, estetickým a mimoestetickým, podmíněné vlastnostmi díla samého. Tak např. charakteristickým znakem biografie nebo také historického

románu jako básnických druhů je kolísání mezi hodnocením existenciálním (pravdivost – nepravdivost) a estetickým; obdobným druhem v malířství je portrét. Také mohou během vývoje básnictví nastat období silného příklonu k mimoestetickému hodnocení, a to i v druzích estetiky „nejčistších“, např. v lyrice. Je konečně třeba vzpomenout i různosti čtenářských typů, z nichž některé jsou svým psychickým založením přístupny spíše některé z hodnot mimoestetických než hodnotě estetické a v tomto smyslu každé básnické dílo pojímají. Tím vším však zůstává nedotčen *noetický* požadavek nadřazenosti estetické hodnoty nad ostatními, jímž je *teoreticky* vytčena hranice mezi dílem básnickým a jazykovým projevem sdělovacím.

Je-li tedy estetická hodnota při adekvátním vnímání díla hodnotám ostatním nadřaděna, je zřejmo, že tyto hodnoty jsou – jakožto hodnoty *samosvatné* – bez vlivu na hodnocení básnického díla jako uměleckého. Při takovém hodnocení je např. lhostejné, jsou-li fakty v díle podané pravdivé či nikoli, myšlenky správné či nesprávné atd. Mohlo by dokonce vzniknout domněnka, že mimoestetické hodnoty jsou úplně mimo zorné pole toho, kdo vnímá a hodnotí básnické dílo jako dílo umělecké. Ale není tomu tak, mimoestetické hodnoty se uplatňují i v takovém případě, ovšem ne samostatně, tak, aby působily na citový a volní poměr vnímatele k dílu, nýbrž jako složky estetické výstavby. Tak např. může být hodnota mravní nebo sociální jedním z prostředků udávajících vzájemné vztahy osob a odstupňování jejich důležitosti v epickém díle (stov. známý protiklad reka dobrého a zlého). Také může mimoestetická hodnota v epickém díle být kvasem dějového rozvoje, např. v dílech, kde „dobro vítězí“. V lyrické básni bývá mimoestetickou hodnotou (vedle jiných prostředků) udán tón citového zabarvení díla. Rozdílly a protiklady mimoestetických hodnot mohou být do značné míry podkladem kompozičního působení v lyrické básni. Ironie, zakládající se na protikladu mezi hodnocením skutečným, které se nepřímou vyrozumívá, a hodnocením předstíraným, které je vysloveno přímo, může se stát důležitým činitelem v estetické struktuře díla. I sama nepřítomnost některého druhu mimoestetických hodnot, je-li na ni nápadně upozorněno, může se stát činitelem umělecké výstavby; tak např. jeden z podstatných znaků jistého odvětví realismu v 19. století je potlačení mravního hodnocení vyvážené důrazem

kladným na hodnoty existenciální. Hodnocení mravní je tu zastíráno tím způsobem, že se fakty podávají bez přímého schvalování nebo odsuzování, ale jsou tak sestaveny, aby z nich hodnocení nepřímo vyplývalo; etické hodnocení, nevyslovené v díle, se tak promítá mimo ně, do myslí čtenářovy; čtenář má iluzi, že nejsa nikým řízen, hodnotí bezprostředně samu skutečnost. Souběžně vyzdvížení hodnot existenciálních se v realistických románech děje tak, že je podtrhováno „pravdivý“ ráz vypravovaných dějů (oslabením záměrné dějové výstavby) i zdůrazňována „skutečnost“ v popisech (nahodilost a neorganizovanost scénického rámce).

Důležitost mimoestetických hodnot pro výstavbu básnického díla je tedy značná. Přesto však snadno uniká pozornosti, dokud se stupnice mimoestetických hodnot v básnictví kryje se stupnicí týchž hodnot běžnou čtenářstvu ze životní praxe. V takovém případě může totiž rozložení a odstupňování hodnot v díle vždy být vykládáno jako podmíněné sociální skutečnosti, a nikoli výstavbou díla. Zajímavé odhalení strukturální závažnosti mimoestetických hodnot nastane však při opětném oživení díla staršího, jestliže se stupnice mimoestetických hodnot prakticky platná pro čtenáře od dob vytvoření díla citelně pošinula. Pak se např. přihodí, že se jisté seskupení postav románů, vybudované na základe mravních nebo sociálních hodnot v díle obsažených a zapadající do celkové výstavby díla, octne v rozporu s mravním nebo společenským hodnocením platným pro čtenáře. A tak táž postava, která pro jisté mravní vlastnosti je v díle samém hodnocena jako sympatická, může se ze stanoviska změněného prakticky platného hodnocení jevit jako nesympatická; sociální odstupňování osob v básnickém díle může odporovat novému společenskému hodnocení. V jiném případě zase mravní idea, ke které děj podle záměru básníkova směřuje jako ke konečnému vyrovnání, může se novému pojmání jevit naopak jako zdůraznění rozporů. Mimoestetické hodnoty, obsažené v díle, se ve všech těchto případech objeví úplně odděleny od hodnot řídicích životní praxi a uplatní se toliko jako činitelé estetické výstavby díla.

Dosud jsme si všímali jen vztahu mimoestetických hodnot daných v díle k jeho celkové výstavbě. Avšak již úvaha o odhalení strukturální závažnosti mimoestetických hodnot při oživení díla staršího naznačila, že ani stupnice hodnot prakticky platná pro čtenáře a existující tedy mimo dílo není bez významu pro způsob,

jakým pojmáme jeho vnitřní výstavbu. Vztah mezi hodnotami uvnitř díla a mimo ně existuje ovšem vždy. Zůstává však skryt a bez vlivu na strukturu, dokud se obojí stupnice hodnot kryje; jakmile se objeví rozdíl mezi hodnocením daným v díle a hodnocením běžným pro čtenáře, stává se tento vztah činitelem umělecké výstavby. V některých básnických dílech bývá záměrně vyhovován v přímý rozpor; tak např. tzv. umělecký idealismus staví jistou, např. mravní hodnotu v díle obsaženou v protiklad k hodnocení prakticky platnému jako hodnotu vyšší, a tedy žádoucí; jiné směry, jako dekadence nebo satanismus, kladou naopak hodnotu v praktickém životě nízkou, popřípadě zcela zápornou, na místo příslušející zpravidla hodnotě kladné a vysoké. Jsou však také případy, kdy neshoda mimoestetického hodnocení uvnitř díla a mimo ně není sice vyzývavě zdůrazňována, ale je implicitním předpokladem, na kterém je umělecká výstavba díla vybudována. Na takovém předpokladu se zakládají celé literární druhy, např. román historický, román vesnický a román z různých speciálních prostředí vůbec. Tak např. román „vesnický“ není vypočten pro kolektivum se stejnou stupnicí hodnot, jako je stupnice obsažená v samém románu; pro vesničany (a to vesničany stejně hodnotící jako ti, o kterých je v daném díle řeč) by to nebyl román vesnický, ale román vůbec, bez bližšího určení. Už samým adjektivem „vesnický“ je vyřčen předpoklad dvojitosti stupnice mimoestetických hodnot. Není snad třeba ani zvlášť zdůrazňovat, že hodnocení, kterého je užito v díle jako charakteristického pro jisté prostředí, nemusí se kryt se skutečným stavem hodnot v tomto prostředí, nýbrž může být fiktivní. Zajímavý příklad implicitní neshody hodnocení uvnitř díla a mimo ně poskytují Gobineauovy *Nouvelles asiatiques*. Především jsou tu k sobě přiřazeny povídky z různých krajů Orientu (např. Kavkaz, Persie, Afغانستان), takže jsou již uvnitř samého díla navzájem konfrontovány různé způsoby nazírání na svět, a tedy i různé stupnice hodnot. Kromě toho je však v každé z jednotlivých povídek umělecky využito neshody hodnocení obsaženého v díle s hodnocením běžným pro evropského čtenáře; tak např. ve dvou scénách, jdoucích těsně za sebou, jedná se osoba tak, že by mravní hodnocení ze stanoviska etických zásad čtenářových bylo jednou kladné, podruhé prudce záporné. Pro jednající osobu samu a pro její okolí není tu však nížádného přelomu: oba činy jsou podány jako kladné hodnoty.

Otázka mimoestetických hodnot v básnickém díle je tedy složitá; ještě složitější však se jeví, přihlídneme-li také k praktické působnosti básnictví, k jeho funkci. Funkce básnictví je jeho působení na společnost ve směru jisté hodnoty. Adekvátní funkce básnického díla jakožto projevu uměleckého je, jak již poznamenáno, funkce estetická; kromě ní však může básnictví nabýt mnohých funkcí jiných, mimoestetických, např. funkce etické, sociální, náboženské atd. Otázka mimoestetických funkcí básnictví se sice úzce stýká s otázkou mimoestetických hodnot, ale přesto nesmí s ní být zcela směřována. A to proto, že působení díla není podmíněno toliko jím samým, ale i uzpůsobením společnosti, na kterou dílo vykonává vliv, jejím sklonem k jisté oblasti hodnot i jejím způsobem hodnocení. Společnost může přikládat dílu jinou funkci, než jakou mu přisuzoval sám básník. To se děje zejména tam, kde jde o díla starší nebo cizí, vnímaná jinou společností, než pro jakou byla vytvořena, avšak přihází se to i při dílech současných a domácích. Známa je např. protest Bezručův v básních *Čtenářů veršů a Úspěchů* proti estetickému pojmání básní *Slezského čísla*, které byly vypočteny na působení mimoestetické.

Mimoestetická funkce básnictví není vlastně problémem poetiky, nýbrž sociologie básnictví. To však neznamená vyloučení zřetel k funkci díla při rozboru jeho umělecké výstavby, neboť již při vytváření díla může připadnout důležitá úloha představe, jakou má básník o jeho vnějším působení. Předvídaná funkce díla stává se tak činitelem jeho umělecké struktury; je dokonce možné, aby básník uzpůsobení díla k jisté vnější funkci vědomě umělecky využil. J. Tyňanov (v knize *Archaismy i novotony*, článek *Literárnímyj fakt*) o tom praví: „Do základů výstavby díla může být pojata i jisté zaměření na způsob, jakým bude konstrukce využito; nejprostší příklad toho je zaměření na mluvené slovo v řečnickém jazyce nebo v rétorické lyrice.“

Směřování k jisté funkci, které může být dáno uvnitř díla sama a může se stát prvkem jeho výstavby, patří tedy k otázkám poetiky. Avšak ani při řešení sociologického problému působení díla na prostředí, které toto dílo přijímá, nesmějí být přehlíženy možnost a důsledky využití mimoestetických hodnot a mimoestetických funkcí ve výstavbě básnického díla. I sociologické zkoumání musí počítat s možností deformace mimoestetických hodnot hodnotou estetickou a také s tím, že zdánlivě zcela zevní

způsob využití básnického díla společností může být pod vlivem jeho vnitřního uzpůsobení.

V souvislosti s funkcí básnického díla je snad záhodno zmínit se o zjevu, který se k ní těsně připíná, totiž o rozšíření básnictví ve společnosti. Jsou doby, kdy básnictví je přijímáno velkým počtem členů společnosti, kdy prolíná mnohými společenskými prostředními a vrstvami, a jsou doby jiné, kdy je omezeno jen na čtenářstvo poměrně velmi úzké. Takové kvantitativně omezené přijímání básnictví bývá někdy přičítáno básnictví samému a vykládáno jako jeho krize. Uvědomíme-li si však souvislost rozšíření básnictví s funkcí, kterou ve společnosti vykonává, vysvitne, že ani široké, ani omezené přijímání básnictví se netýká jeho vlastní umělecké podstaty, nýbrž je podmiňováno větším nebo menším zdůrazněním jeho mimoestetických funkcí: vždyť ani totéž umělecké dílo nemusí mít společenské rozšíření ve všech dobách stejně. Prostředí schopné přijímat adekvátně umělecké dílo, chápat je v jeho funkci estetické, je vždy velmi úzké. Není dáno společenskou vrstvou, nýbrž zejména vrozenými dispozicemi jedinců, ze kterých se skládá, a speciálním školením. Není ani totožné pro všechna umění v stejném bodě časovém a prostorovém (např. u téhož národa v téže době): každé umění má své vlastní publikum. Přes hranice takového speciálně vnímatelného prostředí se však básnictví, stejně jako jiná umění, sotva může rozšířit, pokud jde toliko o jeho působení estetické. Každé opravdu široké rozlité některého umění je doprovázeno silným zdůrazněním některé z jeho mimoestetických funkcí. Proto nelze v případě kvantitativního zúžení čtoucího publika mluvit o krizi básnictví, nýbrž jen o přesunu v oblasti jeho funkcí: tak např. symbolismus nebylo proto horší básnictví než každé jiné, že počítal s omezeným počtem čtenářstva; ukázal to ostatně jeho vliv na další vývoj.

Všechno, co bylo řečeno v této studii, nebylo jen pozitivní zjištění stavu věci, ale bylo i diskusí s oněmi směry literárního bádání, které vysvětlují jistý stav básnictví, popřípadě celý jeho vývoj ze stavu nebo vývoje některých hodnot v povědomí společnosti, která literaturu přijímá. Tak např. bývá chápán vývoj básnictví jako pouhý odraz vývoje hodnot intelektuálních (literární dějiny jako dějiny myšlení) nebo jako symptom vývoje hodnot sociálních (historie literatury jako dějiny společnosti) atd. Je třeba rozlišovat mezi proměnami mimoestetických hodnot v básnic-

tví a jejich vývojem v povědomí i v životní praxi společnosti. Mimoestetické hodnoty v básnickém díle jsou vjaty do jeho umělecké výstavby a podřízeny jejím vývojovým zákonům. Shoda mezi některou skupinou mimoestetických hodnot v díle a stavem týchž hodnot v povědomí i životní praxi společnosti je sice v jistém okamžiku vývoje možná, ale není nutná ani neproměnná; v dalším vývojovém období může být vystřídána bezprostředním splněním básnictví se zcela jinou skupinou hodnot. Požadavkem, aby zkoumání literárního vývoje vycházelo především od umělecké výstavby díla, není popírána nutnost zkoumat mimoestetické hodnoty jak uvnitř díla, tak mimo ně, ale ve vztahu k němu. Je naopak nutné, aby strukturální rozbor výstavby básnického díla počítal s mimoestetickými hodnotami jako s jejími činiteli i aby naopak sociologické zkoumání sledovalo vzájemný poměr mezi vývojem umělecké výstavby v básnictví, mimoestetické hodnoty v to počítaje, a vývojem hodnot řídicích životní praxi; toliko nesmějí být mimoestetické hodnoty obsažené v díle automaticky ztotožňovány s obdobnými hodnotami platnými mimo dílo.

(1932)

I. BÁSNICKÝ JAZYK JAKO JAZYK FUNKČNÍ A JAKO MATERIAL

Celý souhrn otázek, týkající se básnictví vůbec a zejména básnického jazyka, změnil v posledních letech pronikavě svou tvářnost. Změnu tuto umožnila moderní jazykověda, která si uvědomila rozrůznění jazyka podle cílů, za kterými se jazykový projev děje, podle funkcí, ke kterým jsou jednotlivé jazykové prostředky i celé jejich soubory určeny a přizpůsobeny. Tak objevil se i básnický jazyk jako součást jazykového systému, jako trvalý útvar, který má svůj vlastní zákonitý vývoj, jako významný činitel ve vývoji lidského vyjadřování jazykem vůbec.

Básnického jazyka jako jednoho z jazyků funkčních týká se tato studie. Vzhledem k tomu však, že donedávna bývalo pojetí jeho, třebaže bohatě rozrůzněné, ve všech svých obměnách zásadně odlišné od dnešního, nebude snad od místa říci úvodem stručně, čím vším ze stanoviska dnešního básnický jazyk *není*, v čem netkví jeho podstata.

Není především daleko vždy vyjádřením *ozdobným*. Má ovšem tuto vlastnost v jistých vývojových obdobích, a to takových, která pocítují rozdvojení mezi vyjadřovaným obsahem a jazykovým výrazem, hodnotíce výraz jako roucho obsahu. Jsou však i období, kdy obě tyto složky splývají k nerozlišení a kdy se toto jejich těsné sepětí stává charakteristickým rysem básnického vyjádření. Ani *krása* není stálým znakem básnického slova: dějiny básnictví jsou plny případů, kdy básník úmyslně vyhledával svůj jazykový materiál v slovníkových oblastech lhostejných k měřitku krásy nebo dokonce záporných vzhledem k němu; tak Neruda měl — podle známého výroku Šaldova — „strašnou odvalu, že vzal slo-

va z ulice, nemytá a nečesaná, a učinil z nich posly věčnosti“. Básnický jazyk není však totožný ani s jazykem určeným k vyjadřování citů, *emocionálním*. Rozdíl je již ve směřování obou těchto jazyků: emocionální jazyk směřuje podle své podstaty k výrazu citového hnutí co nejbezprostředněji, a proto i omezenému svou platností na jedinečné psychologické rozpoložení mluvčího individua; cílem jazykového výrazu básnického je však vytváření hodnot nadosobních a trvalých. Básnictví může ovšem užít k svým účelům prostředků jazyka emocionálního, a užívá jich hojně, zejména v obdobích, kdy básnický výraz zdůrazňuje svůj vztah k jedinečné osobnosti svého tvůrce; přece však je emocionální vyjádření toliko *jeden* z mnohých prostředků, jež si básnictví k svým cílům z bohaté zásoby jazyka vůbec osvojuje — stejně sahá i k jiným jazykovým vrstvám. Jsou také období, kdy se v básnictví odklon od citovosti výrazu stává programovým požadavkem: u nás Machar, Gellner.

Básnický jazyk není dále plně charakterizován ani *názorností* („plastičností“). Jsou období, kdy se — opět programově — chýlí k abstraktnosti, nenázornosti. Tak např. mívají před zdůrazněním názornosti pojmenování obavu období klasicismu. Ostatně i sám význam slova „názornost“ je mnohoznačný a rozumí se jím pokaždé něco jiného: jednou vyvolání zřetelné představy, jindy doprovázení slova shlukem neurčitých představ sdružených atd. Básnický jazyk pak během svého vývoje spíše kolísá mezi názorností a nenázorností, než aby se vždy klonil k prvnímu z těchto pólů. V souvislosti s tím třeba podotknout, že ani *obrazný* ráz není bezvýjimečně charakteristický pro básnický jazyk: jednak je běžné obrazné pojmenování v jazyce vůbec, netoliko básnickém, a to i obrazné pojmenování „živé“¹⁾ jednak jsou naopak ve vývoji básnictví případy odklonu od pojmenování obrazného nebo aspoň od jeho převahy.

Konečně ani *individuálnost*, zdůrazněná osobitost jazykového výrazu, necharakterizuje básnický jazyk obecně: nehleď k tomu,

1) Tak např. bývají v řeči hovorové leckydoj pojmenování (metafory, přirovnání atd.) improvizována za účelem bezprostřední charakteristiky situace. Dobre ilustruje tuto vlastnost hovorového jazyka K. M. Čapek-Chod v povídce *Deset dekar*: „Postaví se tuhle Lucka nad nůši, kterou napěchovala prádlem, a místo aby se s nůši konečně ‚hnoula‘ k hokynáři na mandl, stojí a stojí ‚jako ten elektrický transportátor — nebo jak se to řekne — na chodníku, kady nejmivc lidí chodí‘. Jak vidět, mltovala Réza ve svých metaforách variace.“

že výrazně osobitý sloh je možný i mimo básnictví, např. v projevu vědeckém, je třeba mít na zřeteli, že jsou celá vývojová období, kdy se básnický jazyk osobitostí vyjadřování vyhýbá. Tak např. v obdobích klasicismu bývá stanoveno, kterých slov, ba i kterých básnických obrazů se v poezii smí užíti, aby tak byla postavena hráz individuální invenci. Jsou dokonce celé oblasti básnictví, jejichž slohový kánon se skládá z pevných konkrétních konvencí, formulí, závazných pro každého tvořícího jedince; srov. po té stránce např. bohatýrský epos řecký nebo slovanský: „dlouhostinné kopí“, „bílá nádra“, „siné moře“. M. Jousse v knize *Études de psychologie linguistique* (Paris 1925, s. 113) praví o tom: „Výpravování guslarů, stejně jako vypravování Homéra nebo proroků a rábinů, stejně jako listy Barucha, sv. Petra, sv. Pavla atd., záleží v seřadování klisé poměrně nečetných. Rozvíjení takového klisé děje se automaticky, podle pevných pravidel. Toliko jejich pořádek se může měnit. Dobrý guslar je ten, kdo s formulemi hraje jako my s kartami, kdo je dovede různě uspořádat podle účinu, jakého jimi chce dosáhnout.“ Osobitost je tedy v takovýchto básnických útvarech zřejmě odkázána do druhé řady a je jí zůstaven toliko vliv na sestavování obrátů předem daných.

Takový je výčet vlastností, jež bývaly a zčásti bývají dosud prohlašovány za charakteristické pro básnický jazyk vůbec, jež však ve skutečnosti vyznačují jen jednotlivá vývojová období nebo jednotlivé speciální aspekty básnictví. Lze z něho usoudit, že vůbec žádná vlastnost necharakterizuje básnický jazyk trvale a obecně. Básnický jazyk je trvale charakterizován jenom svou funkcí; funkce však není vlastností, nýbrž *způsobem využití* vlastností daného jevu. Staví se tak básnický jazyk po bok četným jiným jazykům funkčním, z nichž každý znamená přizpůsobení jazykového systému nějakému cíli vyjadřování; cílem vyjadřování básnického je estetický účín. Estetická funkce však, která takto domínuje v jazyce básnickém (jsouc v jiných funkčních jazycích toliko zjevem průvodním), přivozuje soustředění pozornosti na jazykový znak sám — a je tak pravým opakem skutečného zaměření na cíl, jímž je v jazyce sdělení.

Estetické „zaměření na výraz sám“, které ovšem platí netoliko pro výraz jazykový a netoliko pro umění básnické, nýbrž pro všechna umění a pro jakékoli estetické, je zjev *podstatně* jiný než logické zaměření na výraz mající za úkol jeho zpřesnění, jak je ze-

jména zdůrazňuje tzv. směr logistický („vídeňský kruh“) a z něho zvláště R. Carnap. Především již sám pojem jazyka je zcela jiný pro logiku než pro estetiku, třebaže se logisté (ostatně v souhlase i s jinými směry současné logiky) opírají víc než logika starší o skutečný jazyk, postupující od celkového kontextu k větě a od ní teprve k pojmům (M. Schlick, *L'école de Vienne et la philosophie traditionnelle, Traux du IX^e congrès international de philosophie* 4, Paris 1937). Pro estetiku jazyka básnického a řeči vůbec rozumí se jazykem určitý národní jazyk se všemi konkrétními vlastnostmi, které vzešly a neustále vzcházejí z jeho historického vývoje. Pro logisty je však označením „jazyk“ míněn jistý logický kontext, charakterizovaný tím, že si uvnitř něho významové jednotky, spjaté vzájemnými logickými vztahy, určují vzájemně smysl; nepřilhlíží se „k významu znaků (např. slov) a ke smyslu výrazů (např. vět), nýbrž jen k druhu a seřazení znaků, z kterých jsou výrazy vybudovány“ (Carnap, *Logische Syntax der Sprache*, Wien 1934, s. 1). Jediný podklad a zákon významové souvislosti v „jazyce“ logiky tvoří proto podle názorů logistů syntax; v jazyce „přirozeném“ však, jak ještě uvidíme, je významová souvislost řízena zároveň a ne vždy zcela souběžně dvojím druhem vztahů: jednak vztahy syntaktickými, jednak čistě významovými (významová stavba textu). Jazyk toho druhu, jaký mají na mysli logisté, může si vytvořit i jednotlivý badatel (srov. Carnap, *Philosophical and Logical Syntax*, London 1935, s. 77). Takový samostatný jazyk má i každá z věd a všechny vědy dohromady směřují k vytvoření „jednotného“ vědeckého jazyka; srov. známé snahy logistů o „sjednotnění vědy“. Je tedy logistický pojem jazyka zcela odlišný od pojmu jazyka jakožto prostředku dorozumění v životní praxi: co platí o jednom, nemusí nikterak nutně platit o druhém; proto také zaměření na výraz, jak o něm uvažuje estetika, je nadobro nesrovnatelné s oním, které mají na mysli logisté; nemělo by smyslu uvažovat o specifické diferencii mezi obojím tímto zaměřením. Logisté sami si otázku specifické diference ovšem kladou a pokládají básnictví za záležitost výrazu emocionálního; třebaže se v tom shodují s Ballym, je pochýbenost tohoto názoru ze stanoviska dnešního zkoumání zřejmá (viz o tom výše).

Avšak ani sám pojem „zaměření na výraz“ neznamená pro logisty totéž co pro současnou estetiku. V estetice míní se jím soustředění pozornosti na výraz v celém jeho rozmanitosti, zejména

funkční; nemizejí přitom z obzoru vnímatelova nikterak mimoestetické funkce jazykového znaku, zejména žádáná z oněch tří základních, jež Bühler ve své *Sprachtheorie* označil jmény funkce zobrazovací, expresivní a apelativní; jazykový výraz při estetickém zaměření osciluje volně mezi nimi, může se kdykoli ke kterékoli z nich připojit i odklonit se od ní, rozmanitým způsobem je kombinovat atd.; to je právě noetický dosah odpoutání jeho od jednostranného sepětí s kteroukoli z nich tím, že je „zachoulen“ sám do sebe. Logické „zaměření na výraz“ znamená naproti tomu služebnost jazykového výrazu zřeteli logickému: zdůrazňuje se tedy zřetelně *jedním* z funkcí jazykového znaku, a tato funkční izolace se znatelně projevuje snahou o očištění jazykového projevu od všech zřetelů mimologických. Skutečný jazyk není ze stanoviska logiky nikdy dosti dokonalý (Carnap, *Logische Syntax der Sprache*, Wien 1934, s. 3). Krajní mezi a zároveň ideálem jazyka logiky jsou „absolutní“ znaky, v nichž by význam daný vztahem k reálné skutečnosti zcela ustoupil „smyslu“, čerpanému z logického kontextu („jazyk“ matematických formulí); jde-li však o vztah k realitě (věty „syntetické“ podle odborné terminologie logiky), pak je tento vztah kontrolován co do pravdivosti („validita“ a „kontravalidita“ syntetického soudu podle terminologie logické). Na rozdíl od toho v básnictví, kde převládá funkce estetická, nemá otázka pravdivosti vůbec smyslu: projev „míní“ zde nikoli onu realitu, která tvoří jeho aktuální téma, ale soubor realit všech, univerzum jako celek nebo — přesněji — celou životní zkušenost autora, popřípadě vnímatele. Nestrovnatelnost estetického „zaměření na výraz“ s logickým je tak prokázána dvojitě: netoliko vzhledem k pojmu jazyka, ale i vzhledem k samému pojmu „zaměření“.

Po tomto odbočení vracíme se k samému básnickému jazyku. Okolnost, že básnické vyjádření má cílem výraz sám, nezabavuje básnický jazyk praktické důsaznosti: právě pro svou estetickou „samoučelnost“ je básnický jazyk nad jiné způsobilý k tomu, aby neustále oživoval poměr člověka k řeči a řeči ke skutečnosti, aby neustále nově odhaloval vnitřní složení jazykového znaku a ukazoval nové možnosti jeho užití. Nadvláda estetické funkce v básnickém jazyce není ovšem výlučná: je v něm stálý spor a stálé napětí mezi samoučelností a sdělením, takže jazyk básnický, třebaže svou samoučelností stojí v protikladu k ostatním jazykům funkčním, není od nich odtržen nepřekročitelnou hranicí. Má ostatně

velmi málo vlastních prostředků jazykových, tzv. „poetismů“, jež jsou nejčastěji lexikální, ale někdy také morfologické nebo syntaktické; většinou čerpá ze zásoby, kterou mu poskytují ostatní vrstvy jazyka, přejímaje z ní často i velmi specifické způsoby vyjadřování, jež se při normálním užití omezují na jedinou jazykovou vrstvu. Tím se básnický jazyk od ostatních jazykových vrstev zároveň i odlišuje — neboť každá z nich užívá zpravidla jen vlastních svých prostředků kromě ovšem obecného majetku jazykového — i s nimi úzce spíná, stávaje se prostředníkem jejich vzájemného styku a prolínání.

Přesto však je mezi funkčními jazyky jeden, ke kterému má básnický jazyk vztah těsnější než k ostatním; je to jazyk spisovný. Básnictví a s ním ovšem i básnický jazyk může bez závadly existovat i v takových národních jazycích, které spisovné formy nemají, anebo v takových jazykových útvech, které se spisovným jazykem nemají co činit, srov. lidové básnictví. V tzv. básnictví „umčlém“ je však spojení jazyka básnického se spisovným do té míry těsné, že např. ve slovnících a gramatických kodifikujících spisovný jazyk bývají citovány příklady z děl básnických. Jakého druhu toto spojení je?

Bývá leckdy vykládáno v ten smysl, že jazyk básnický je jeden z odstínů jazyka spisovného, řídící se obecnou zákonitostí tohoto vyššího útvaru. Tak pojmají jejich vzájemný poměr zejména puristé očišťující spisovný jazyk od prvků cizorodých, tj. netoliko cizích, ale i domácích nespisovných, odporujících normě spisovného jazyka. Pokusí-li se však stihnout touto kázní i jazyk básnický, zjeví se valná část jeho uměleckých postupů v jejich očích jako svévolné porušování jazykové „čistoty“, právě proto, že omezení jen na jistou oblast jazykových prostředků básnictví nezná. Odtud pak boje mezi puristy a básníky o právo na svobodu tvorby nebo naopak na její omezování; i u nás zažili jsme v nedávné době takovéto tažení jedněch proti druhým. Odlišnost jazyka básnického od spisovného je tedy jasně zřejmá. To však není na záradu jejich těsné spojitosti, která záleží v tom, že jazyk spisovný i v obdobích, kdy básnictví porušuje jeho normu co nejradiálněji, tvoří pozadí, na kterém je jazyková stránka básnického díla vnímána. Právě *odcizilky* od spisovného úzu jsou v básnictví hodnoceny jako umělecké postupy. To pak neplatí o žádné jiné vrstvě jazyka (funkční, společenské aj.), ani o takové, z které v dané chvíli

básnictví čerpá co nejvydatněji; tak např. i básně psané zcela argotem nebo dialektem, pokud jsou pocíťovány jako součást „umělého“ básnictví, mají za pozadí spisovný jazyk, třebaže jeho normu radikálně porušují. Ze strany jazyka básnického se jeho intimní poměr ke spisovnému jazyku projevuje vlivem, jež básnictví vykonává na vývoj spisovné normy. Vliv ten není ovšem takový, že by vše, co po stránce jazykové básnictví vytvoří, přecházelo ihned a automaticky do spisovné normy. Zejména právě nejnápadnější jazykové výtvořiny básnictví, tj. neologismy, ujmají se ve spisovném jazyce dosti zřídka; zato však tím účinněji projevuje se působení básnické řeči ve výstavbě jazykového projevu např. tím, že básnictví dodává spisovnému úzu nová spojení slov, nové typy významové konstrukce větné atd. Vliv básnického jazyka na spisovný je ostatně také různý v různých dobách, tak např. u nás byl nejsilnější v době obrozené, kdy byla podniknuta vědomě záměrná přestavba spisovné normy; charakteristická je již sama okolnost, že se tato přestavba počala *básnickými* překlady Jungmannovými. Přesto ovšem podřizuje jazyk jak spisovný, tak básnický samostatnost svého vývoje a svéprávnost svých měřítek: to, co by pro spisovný jazyk bylo revolučním převrácením, je v básnictví prostým uměleckým postupem, a naopak mnohdy jistý slohový útvar, který se ze stanoviska básnictví jeví velmi osobitým a zvláštním, je ze stanoviska soudobé spisovné normy zcela pravidelný; se zásadní platností ukázal to na jazyce Máchově B. Havránek (sborník *Torzo a tajemství Máchova díla*, Praha 1938, studie *Jazyk Máchův*).

Uvědomili jsme si postavení básnického jazyka uvnitř celého jazykového systému. Je však nyní ještě třeba pohlédnout na něj ze strany opačné, to znamená věnovat pozornost postavení jazyka uvnitř básnického díla. Čím je jazyk v básnictví? Je zde *materiálem*, podobně jako v sochařství kov a kámen, v malířství barevná hmota a hmota obrazové plochy atd. Také on vstupuje do uměleckého díla zvenci, jakožto jev smysly vnímatelný, aby se zde stal nositelem nehmotné struktury uměleckého díla; také on dochází v uměleckém díle zpracování, přetvoření za tímto účelem. Přesto však je značný rozdíl mezi ostatními uměleckými materiály a jazykem. Kámen, kov, barevná hmota atd. vstupují do umění jako pouhé jevy přírodní, jež teprve v umění přijímají znakovou povahu, počinají něco „znamenat“. Jazyk je znak již svou vlastní podstatou: i sám přírodní jev, který je jeho podkladem, totiž zvuk lidského

hlasu, vychází z mluvidel již formován k tomuto účelu. Znakovým charakterem blíží se jazyku jakožto uměleckému materiálu toliko materiál hudby, tón, jenž také není pouhým přírodním zvukem, ale součástí tónového systému; jen jako takovému je mu rozuměno. I hudební tón je do jisté míry nezávislý na své zvukové realitě: školení hudebníci dovedou čist partituru podobně nehlasně jako čtenář knihu. Na rozdíl od jazyka je však tón svou existencí omezen téměř jen na hudbu: příroda tónů až na mizivé výjimky nemá (jako téměř jediný případ přírodního tónu bývá citován zvuk sesouvajících se písečných dun), v oblasti lidské působnosti objevují se tóny mimo hudbu jen na samém jejím okraji a v těsné souvislosti s ní; takové jsou např. trubkové signály. Proto není tón vklíněn do životní praxe a nestává se nositelem určitého významu: „význam“ hudební melodie zůstává pouhou intencí bez určité kvality, schopnou pojmut téměř neomezené množství významů konkrétních. Řeč naproti tomu existuje a působí mimo básnictví jako nejdůležitější systém znaků, jako znak katechodění: tvoří tmel lidského soužití a upravuje poměr člověka ke skutečnosti i ke společnosti.

Proti materiálu sochařství a malířství má tedy řeč navíc povahu znakovou a z ní plynoucí poměrnou nezávislost na smyslovém vjemu: proto neapeluje básnictví přímo na žádný lidský smysl (odmyslíme-li ovšem jeho zvukovou realizaci, jež je však po stránce umělecké předmětem umění zvláštního, recitace), ale nepřímo na všechny. Proti materiálu hudby má řeč zase navíc existenci a působnost i mimo umění a té vděčí za významovou určitost i za intimní vklínění do souvislosti denního lidského života. Vyzdvihujeme-li takto přednosti řeči jakožto uměleckého materiálu, nesmíme ovšem zapomenout ani na nevýhody tvořící jejich rub. Hlavní z nich je ta, že básnické dílo, opírajíc se o jazyk, jev historicky proměnlivý, podléhá i po svém ukončení snaze proměňtím vývojem jazyka citelně porušena, ba i rozložena: to, co bylo básníkem míněno jakožto esteticky účinné, může této účinnosti pozbyt, a naopak mohou nabyt estetické účinnosti složky, které původně zůstaly nedotčeny uměleckým záměrem básníkovým.

První případ nastává, stane-li se esteticky záměrné přetvoření jisté jazykové složky obecným územ, k druhému dochází tehdy, jeví-li se na podkladě změněného jazykového citění obecný úzus

doby básníkovy jako cosi nezvyklého, neobyčejného. Jiná nevyhoda řečí jako básnického materiálu je ta, že se jí básnické dílo omezuje na příslušný daného jazykového společenství: pro lidi, kteří jazyk básnického díla neznají, neexistuje ani básnické dílo samo, ba také těm, kdo sice jeho jazyk znají, ale nikoli jako mateřštinu, je básnické dílo přístupno jen nedokonale a neúplně: nevládnou totiž celým bohatstvím asociací spojujících slova i formy daného jazyka navzájem i se skutečností. Čím více se uplatňuje jazyková stránka v některém básnickém díle, tím silněji je poutáno k danému národnímu jazyku; odtud i nesnadná přeložitelnost nebo dokonce nepřeložitelnost některých básnických děl, zejména na lyrických.

Je tedy jazyk básnický — jako ostatně každý funkční jazyk — zaklíněn do systému *určitého* jazyka národního. Tato okolnost má závažné důsledky, které přes všechnu zdánlivou její samozřejmost nebyly donedávna jasné ani teoretikům básnictví a literárním historikům. Záleží v tom, že jistý básnický postup nabývá v různých jazycích vlivem rozdílné jejich povahy podob navzájem zceřlá odlišných. Tak např. týž metrický vzorec může v dvou různých jazycích zvládat zcela různými způsoby jazykový materiál a působit různým dojmem. Příkladem bylo by lze ze zkoumání posledních let uvést celé množství, spokojíme se však jediným, přejatým z Jakobsonových *Základů českého verše* (Praha 1926, s. 52n.): A. V. Jung přeložil Puškinův čtyřstopy trochej „Burja mglouju nebo krojet“ doslovně českým „Bouře mlhou nebo kryje“; přesto však je české znění hluboce odlišné od ruského jednak kvantitou (která je v ruštině složkou přízvuku, v češtině volná), jednak tím, že přesná shoda rozlohy stop s rozlohou slov, která se zde projevuje, je v češtině, mající přízvuk na první slabice slova, velmi běžná, v ruštině však — pro volnost přízvuku — poměrně řídká, a proto v daném verši onomatopoeicky působivá. I v jiných případech jeví se stejná závislost básnického výrazu na povaze daného jazykového systému; proto také všeevropská literární hnutí, jako symbolismus, futurismus atp., uplatňující stejné programové požadavky na různých jazycích, mohou v jednotlivých národních literaturách dospět k výsledkům navzájem značně odlišným: český symbolismus je v podstatě jiný zjev a má jiný smysl v domácím literárním vývoji než např. symbolismus francouzský ve Francii nebo ruský v Rusku, třebaže teoretické názory symbolistů samých jsou po

celé Evropě navzájem značně podobné. A z toho opět lze pochopit, proč evropský literární vývoj jeví i v 19. a 20. století, v dobách tak značných mezinárodních styků, mnohem větší různorodost než např. vývoj malířství nebo architektury v téže době.

II. VÝVOJOVÁ PROMĚNLIVOST BÁSNICKÉHO JAZYKA, JEHO DRUHOVÉ ROZLIŠENÍ, JEHO ZDOKONALITELNOST

Jsa úzce spjat z jedné strany s osudy domácího jazyka, z druhé pak s vývojem domácí a světové poezie, nemůže básnický jazyk setrvávat uprostřed tohoto dvojího pohybu beze změny; k proměnlivosti vede jej ostatně i převládající estetický ráz, neboť estetická účinnost každého postupu mizí po jisté době následkem automatizace, tj. zevšednění a zobečnění. V čem však záleží vývoj básnického jazyka? V tom, že se bez ustání proměňuje způsob, kterým básnictví užívá jazykových prostředků poskytovaných mu celým příslušným jazykem národním, i že podléhá změnám jejich zásoba. Proměna bývá mnohdy značně rychlá: ani tvorba jediné generace nebývá v celém svém průběhu jednotná po stránce jazykové, ba mnohdy i u téhož spisovatele pozorujeme proměny jazyka od díla k dílu. Jak se např. během poměrně krátké doby přetvořil jazyk Vl. Vančury! Třebaže základem většině výstavby u tohoto spisovatele zůstal v celé dosavadní tvorbě jazyk biblický, je podstatný rozdíl mezi větou např. *Pekař Marhoula* nebo *Posledního soudu*, plnou dadaistických významových zvrátů, a monumentální větou knihy poslední, *Obrázů z dějin národa českého*.

Obnova v jazyce básnickém jeví se i vzhledem k předešlému období vývojovému i ve stovnutí s normou spisovného jazyka jako jisté násilí na jazyce, a mluvívá se proto o *deformativním* rázu básnického jazyka. Je ovšem třeba tohoto označení, být v podstatě výstižného, užívat opatrně: o *zjevné* násilí směřující ke skutečnému rozbití nebo aspoň uvolnění předchozích forem básnického vyjádření nebo forem běžného spisovného sdělení jde jen u některých škol a v některých vývojových obdobích; jindy bývají odchylky od básnické tradice nebo od spisovného úzu méně citelné, takže mají spíš jen ráz zvláštního užití daných výrazových prostředků. Je možné i to, že v některých dobách (a také v některých literárních družích) dojde ke značnému sblížení básnického

jazyka se spisovným, takže dojem odchylnosti básnického vyjádření téměř zmizí a básnické druhy stanou bez rozlišení v těsné blízkosti sdělovacích druhů písemnictví. Přihází se to zejména tehdy, vyjdou-li si obě strany vsůč do poloviny cesty, to znamená, přijme-li i jazyk sdělovacího písemnictví silné zabarvení estetické. Takový stav vidíme zejména za období klasicismu a je touhou všech klasicisticky smýšlejících teoretiků. Žádný ze jmenovaných stavů však — ani největší vzájemné oddálení spisovného a básnického jazyka, ani jejich největší sblížení, ani konečně zlatá střední cesta — není trvalým ideálem, neboť básnický jazyk je stálá proměna.

Jaká je však podstata vývojových proměn básnického jazyka? Taková, že se soubor jazykových složek stále přebudovává vzhledem k estetické účinnosti celého projevu. Pokaždé jiná složka staví se do popředí, a tím mění se i seskupení všech ostatních, neboť všechny složky básnického díla jsou navzájem spjaty mnohonásobnými vztahy protkávajícími strukturu díla. Jakmile se některá složka ujme vedení, strhuje za sebou ty, které jí stojí nejbližší, jiné opět odsunuje do pozadí. Tak např. stane se dominující složkou intonace. Vedoucího postavení nabude tím, že splyne v nepřetržitou linii, schopnou nést mohutné rozlohy významu. Ihned ustoupí do pozadí všechno, co by mohlo této její plynulosti bránit: ostrá artikulace jednotlivých hlásek, důraznost přízvuku a s ní i zvuková samostatnost slova, zřetelné členění věty pomocí důrazů a pauz; všechno to pozbývá zřetelných obrysů a splyvá v jediné měkké vlnění (stov. např. verše Vrchlického nebo Nezvalovy). Zároveň projevuje se vliv tohoto přesunu i v oblasti významové: básník vyhýbá se slovům významově ostře ohraničeným a volí výrazy bohaté vedlejšími asociacemi představovými i citovými. Také větná stavba podřídí se plynulosti intonační linie: nebude hromadit věty podřadné a ztlumí protiklad nadřazenosti a podřizenosti, jenž by vyžadoval náhlých přechodů tónové výšky; věty hlavní pak půjdou za sebou bez zřetelných syntaktických i významových hranic, mnohdy i splyvající v útvary syntakticky neurčitě. Dokonce na samém způsobu rozvíjení tématu, na kompozici, bylo by možno zjistit vliv intonace; v kratších lyrických básních stává se někdy intonace nositelem tematického členění. A tak vidíme, jak vlivem jediné složky je uvedena v pohyb celá složitá struktura jazykového projevu a jak se jím básníkův výraz odliší od běžného způsobu vyjadřování. Nastane-li pak se změnou básnického směru i změna

vládoucí složky, nastává nová přestavba, odcizující nově básnický jazyk stavu předešlému i běžnému jazykovému úzu. Jednoduché schéma, které jsme takto načrtli, má ovšem výhody i nevýhody každého schématu: osvětluje sice názorně způsob, jakým se proměny v básnickém jazyce dějí, ale zůstává daleko za jejich skutečnou složitostí a mnohotvárností. Kdybychom ty chtěli poznat, nezbyvalo by než projít podrobně aspoň jistý úsek skutečného konkrétního vývoje — to však by přesáhlo rámec zásadní úvahy.

Je jen ještě třeba podotknout, že říkáme-li „básnický jazyk“, provádíme již tímto označením schematizující abstrakci. Nejen od národa k národu, ale také uvnitř daného národního písemnictví existuje vlastně celé množství básnických jazyků. Každý básnický druh představuje jazykový útvar do jisté míry soběstačný; někdy bývá jazykové odlišení jednotlivých druhů podtrženo i užitím různých dialektů, tak např. v antickém básnictví řeckém. Zejména se však jazykově navzájem odlišují tři základní útvary básnické: epika, lyrika a drama. Drama je na rozdíl od obou ostatních básnictví dialogu, kdežto epika a lyrika jsou útvary monologické; již tento rozdíl přivozuje různost jazykových prostředků a způsobu jich užití. Lyrika pak bývá přímo definována jako básnictví jazykové a je také hlavním nositelem vývoje básnického jazyka; zejména rytmus je zde kvasem, který uvádí jazykové složky básně v neustálý pohyb. Všechny jazykové (a ovšem i mimojazykové) složky jsou ve vztahu k rytmickým rámcům: tak např. eufonie bývá na ně přímo zavěšena (stov. Máchův *Máj*), intonace rozvíjí se souběžně nebo protikladně s členěním básně ve verše i s vnitřním členěním verše pomocí rytmických předělů, volba slov podle počtu slabik děje se pod vlivem požadavků metrického schématu (tak český trochej dává přednost slovům sudoslabičným a z nich opět dvojslabičným); syntaktická a významová stavba věty může se členění rytmickému podřizovat, nebo se s ním rozcházet. A to vše znamená nesmírně mnoho po stránce jazykové: jaké vítězství např. byla pro český verš a jeho další vývoj okolnost, že lumírovci, a z nich zejména Vrchlický, uvolnili dosud obvyklou shodu mezi koncem verše a koncem věty: mohl-li verš generace další znít monumentální kantilénou volného verše Březinova, bylo to z valné části proto, že cestu k tomu připravilo svým rytmickým a současně jazykovým činem pokolení předchozí. Rytmus a lyrika je osudová dvojice, jež do značné míry řídí osudy básnického

jazyka v celé jeho rozloze, počítaje v to i jazyk epické prózy a dramatu. Také jazyk epický má svůj zvláštní ráz daný úkoly, které mu připadají. Především vstupuje v intenzivní styk s tématem, které svou soudržností klade překážky jazykové samotučnosti; proto se epický výraz blíží k samému rozhraní mezi jazykem básnickým a sdělovacím, přijímaje mnohdy dokonce zdánlivou tvárnost pouhého nástroje. I v krajních případech je však poměr básníka epického k slovu jiný než poměr takového mluvčího, kterému jde o pouhé sdělení; básník vždy myslí „na věty, které musí mít svůj ráz, svůj sloh, svou vazbu a svůj pořádek, na slova a jejich bohatost, jejich ořetelost, štavnatost i vyčichlost, i na všechna nebezpečí, která mu chystá tento materiál, z něhož pracuje“ (M. Majerová, *Pohled do dílny*, Praha 1929, s. 13). Ústřední prvek epického jazyka je věta, složka prostředkující mezi jazykem a tématem, nejnížší dynamická (tj. v čase se uskutečňující) jednotka významová, zmenšený model celkové významové výstavby projevu. Rozvoj epiky je proto souvztažný s rozvojem věty; a tak i epika je vklíněna do rozvoje jazyka básnického přejímající jazykové výboje lyriky a prostředkující jejich přechod do jazyka sdělovacího.

Tolik o druhovém rozlišení básnického jazyka. Zbývá nakonec ještě otázka, zda jeho vývoj může mít za následek zdokonalení. Má-li tazatel na mysli zdokonalení absolutní a neproměnně závazné, je mu nutno odpovědět, že každá doba a každý stav básnické struktury má svou vlastní míru umělecké dokonalosti i po stránce jazykové: jazyk básnictví staročeského nebyl ani po stránce umělecké méně dokonalý než básnický jazyk dnešní, třebaže je o šest set let starší. Je však možná i jiná dokonalost básnického vyjádření, dokonalost virtuální, záležející ve schopnosti daného národního jazyka zvládat úkoly předkládané určité literatuře obecnými literárními proudy nebo imanentními vývojovými předpoklady. Tato schopnost vzrůstá hromaděním úkolů již rozřešených. I když se táž situace nikdy nevyškvtne ve vývoji dvakrát, dochází k situacím navzájem do jisté míry obdobným často, a tu při novém řešení umožňují starší zkušenosti v zacházení s jazykovými prostředky cestu nikoli hladší a jednodušší, ale komplikovanější a umělejší. Zdokonalení virtuální, jak jsme je výše charakterizovali, nesměruje tedy k automatickému napodobení vzorů, ale ke zvyšování úrovně kladených úkolů i jejich řešení. Právě česká literatura, zejména počínaje obrozením, které zahájilo nové budova-

ní literární tradice, poskytuje mnohý zajímavý příklad zdokonalování v tomto smyslu. Srovnejme např. poezii lumírovskou s puchmajerovskou! Tyto dvě básnické školy jsou navzájem spojeny značnou obdobností po stránce básnického rytmu: jedna před romantickým uvolněním vztahu mezi prozodickou základnou a metrem, druhá pak po úplné jeho likvidaci směřují stejně k pokladu možno přesné realizaci metra jazykovým materiálem. Přesná realizace metra přivozuje však jednotvárnost rytmu, kterou se puchmajerovci snaží různými způsoby, leč bez úspěchu zastřít, kdežto lumírovci téměř o století později zvolí k tomu cíli za účinný prostředek intonaci, strhující všechny přehradu a zatlačující rytmus v celkovém dojmu do pozadí. Zde nelze jinak než mluvit o zdokonalení, zejména jsme-li si vědomi toho, že i k tomuto řešení byly již u puchmajerovců nasměle náběhy (Šafařík). Jakmile se pak český verš naučil zacházet s intonací, stala se tato jazyková složka častěji předmětem estetické aktualizace; její využití bylo však dále propracováno: jestliže lumírovci potřebovali k vyzdvížení intonace neúměrného násilí na slovosledu i na slabičném skladu slov (viz lumírovské „zkratky“ jako: slední, hled), bylo v dalších školách dosaženo souvislé intonační linie s daleko menším nákladem prostředků, dokonce i bez jakéhokoli přestavení normálního slovosledu (překlady K. Čapka, básně Nezvalovy). Není tedy, proč bychom měli popírat možnost zdokonalení básnického jazyka ve vývoji, pojímáme-li jen toto zdokonalení jako dynamického činitele.

III. ZVUKOVÁ STRÁNKA BÁSNICKÉHO JAZYKA

Projdeme nyní souborem složek jazykového systému, abychom zjistili, jakým podílem se jednotlivé z nich účastní výstavby básnického díla. Třeba nejprve připomenout, že ve shodě s výstavbou jazykového znaku se tyto složky řadí ve dvě skupiny. První z nich zahrnuje ony, které mohou, třebaže nemusí nutně a bezpodmi- nečně, dospět realizace smysly vnímatelné; jsou proto „skuteč- ností“, která je nositelem nehmotného významu jazykového zna- ku; de Saussure, jemuž přísluší zásluha rozlišení základních stránek jazykového znaku, nazval je termínem „signifiant“; my spokojíme se běžným, třebaže nepřilíš přesným označením „slož- ky zvukové“ (přesný termín „složky fonologické“ nevyčerpává celý rozsah zvukové stránky jazyka básnického, jež obsahuje

i složky nenáležející do fonologického systému, např. timbre). Druhá skupina zahrnuje složky postrádající vnímatelnosti i jen potenciální: jsou to složky významové v širokém slova smyslu, tedy i gramatické; terminologie de Saussurova má pro ně název „signifié“. Tato dvojitost rozčlenění neznamená však popření podstatné jednotnosti jazykového znaku; té nasvědčuje již okolnost, že žádá z obou skupin nepostrádá zcela vlastností skupiny druhé. Složky „zvukové“ nejsou jen pouhým smysly vnímatelným nositelem významu, ale mají i samy významovou povahu; proto nepozbývají existence ani tehdy, nedostane-li se jim zvukové, ba ani jiné (např. optické) realizace, jak tomu je při řeči „myšlené“. Jsou především částmi jazykového znaku a pak teprve jevem akustickým; mohou dokonce nabýt i významu zcela konkrétního, např. při onomatopoeii, kdy „znamenají“ zvuky nejazykové. A naopak nepostrádá zase skupina složek významových, i když nemůže do své vnímatelnosti, spojení se skutečností: záležít samo určení významu v tom, aby poukazoval k oné skutečnosti, kterou znak míní; je tedy po stránce vztahu ke skutečnosti znak jazykový skutečně symetrický: stránka zvuková od skutečnosti vychází, stránka významová k ní směřuje, třebaže jen prostřednictvím jevů psychických (představy, city, volní hnutí řeči vzbuzené).

Odhalení základů vnitřní výstavby jazykového znaku, jak je provedl de Saussure, odlišilo jazykový znak stejně od pouhých „věcí“ akustických (zvuky přírodní atp.) jako od pouhých dějů duševních. Otevřely se jim nové cesty netoliko lingvistice, ale pro budoucnost i teorii básnictví. Především bylo zkoumání poezie napříště osvobozeno od neoprávněné víry v přímou závislost básnického díla na akustické realizaci: padlo tak tvrzení, že skutečným životem žije dílo jen při hlasitém přednesu, tvrzení nepravdivé, neboť existují i básníci (netoliko čtenáři), kterým tane na mysli dílo psané, nikoli mluvené; pozbyly dále smyslu úvahy o jednoznačné onomatopoeické nebo citové expresivitě jednotlivých hlásek. Z druhé strany otevřel se výhled na znakovou povahu básnického díla v celku i v částech: básnické dílo vyvázáno z příliš jednoznačné souvislosti se skutečností vyjádřenou jeho obsahem i z jednoznačné závislosti na duševním dění autorově a čtenářově; byla tak upoutána pozornost k jeho vnitřní výstavbě, aniž bylo — opět pro svou znakovost — vyrváno ze souvislosti s jevy okolními. Stalo se však zároveň zřejmým, že dílo může jevy,

kteř s ním přicházejí ve styk (básníka, čtenáře, sociální skutečnost atd.), toliko mnohoznačně „znamenat“, nikoli být mechanicky nutným a jednoznačným následkem kteréhokoli z nich. Tak např. může týž stav básnické struktury v různých prostředích „znamenat“ různé stavy společenské organizace. Podle vzoru jazykového dění byla básnická tvorba pojata jako součinnost autora s vnímatelem, nikoli již jako ničím neomezené sebevyjadřování autorovo, nebo naopak jako automatická reakce na sociální objednávku. V dalších kapitolách vysvitne, jak doufáme, i ještě další vliv moderní lingvistiky na poetiku: ten totiž, že lingvistika dodala model strukturálního rozboru *celého* básnického díla, nikoli jen jeho stránky jazykové. Je přirozené, že činu de Saussurovu připadá přitom jen význam iniciativy, ovšem geniální; teprve mohutný další rozvoj lingvistiky, který z podnětu de Saussurova vzešel, odhalil podrobně a stále ještě podrobněji odhaluje výstavbu jazykového znaku; také teprve tento další vývoj umožnil aplikaci lingvistických metod na problémy poetiky.

Přistupujeme k první ze dvou velkých skupin složek básnického díla, ke *stránce zvukové*. Je již z předchozích výkladů jasné, že tato stránka nesmí být ztotožňována s akustickou realizací básnického textu: již O. Zich rozlišil (ve studii *O typech básnických* v Časopisu pro moderní filologii 6, 1917, knižně Praha 1937) zvukové kvality dané v textu samém od oněch, které závisěji na rozhodnutí recitátorově; toliko první z nich tvoří skutečnou „zvukovou“ stránku básnického díla; nesmíme se ovšem domnívat, jak opět ukázal již Zich, že je přesná hranice mezi „zvukovými“ složkami v díle obsaženými a oněmi, které jsou na textu nezávislé: každá z těchto složek je do větší nebo menší míry textem dána a opět více nebo méně nezávislá na něm. Charakteristika zvukové stránky básnického jazyka byla dále umožněna lingvistickým bádáním fonologickým, jehož předmětem jsou právě ony zvukové vlastnosti řeči, které jsou lingvisticky „relevantní“, tvořící součást jazykového systému. Třeba ovšem dodat, že ne všechny zvukové vlastnosti básnického textu nezávislé na zvukové realizaci jsou v přísném slova smyslu fonologické, pokládáme-li za předmět fonologie skutečně jen zvukovou stránku jazykového *systému* (langue); mnohé ze zvukových vlastností, o které má teorie básnického jazyka zájem, patří do oblasti norem méně abstraktních, než jsou zákony „jazyka“ ve smyslu abstraktního systému — totiž do

oblasti tzv. „mluvy“ (parole). Tak např. nepatří do fonologie ve vlastním smyslu, jak již naznačeno, timbre, tj. zabarvení hlasu; jsou však básníci, u kterých text sám předurčuje časté změny hlasového zabarvení; timbre stává se tak součástí básnické struktury a musí být předmětem zkoumání poetiky.

Probereme nyní, ovšem jen v stručném obryse, možnosti básnického využití jednotlivých zvukových složek jazyka, jež jsou: hláskové složení jazykového projevu, intonace, síla výdechu, zabarvení hlasu a tempo. Jak již naznačeno, podléhá každá z nich v jiné míře předurčení textem. Tak hláskové složení je textem dáno zcela a jen podružné vlastnosti artikulace mohou být do jisté míry v moci recitátorově; intonace a síla výdechu řídí se textem již v menší míře; ještě méně snadno vykonává text vliv na zabarvení hlasu a na tempo. Treba dodat, že recitátor může si mnohdy (např. při zacházení s intonací) osvojit volné disponování těmito složkami ještě i nad míru vymezenou textem, ovšem za cenu špatné realizace textu a dokonce i fyziologických hlasových „zábran“ (viz o tom u Sieverse v pojednání *Ziele und Wege der Schallanalyse*, Heidelberg 1924). Mluvíme-li o předurčení zvukové stránky textem, máme na mysli jen přednes adekvátní, hlasově nedeformovaný, poddávající se požadavkům kladeným dílem.

První na řadě ze zvukových složek je hláskové složení textu a hláskový sled. Hláskovým složením míníme poměrně zastoupení jednotlivých hlásek daných fonologickým systémem národního jazyka, kterým je text psán; toto zastoupení může být v různých projevech, netoliko básnických, různé a také odlišné od průměru platného pro daný jazyk. V básnictví musí být tyto odchylky hodnoceny jako činitel estetického účinku, třebaže se výběr hlásek děje bez vědomého úmyslu autora; jako všude jinde v umění platí i zde, že estetická záměrnost nepředpokládá nutně vědomý úmysl. Ke zjištění charakteristiky hláskového složení je třeba srovnání statistiky hlásek zastoupených v daném textu s průměrnou frekvencí jednotlivých hlásek v daném jazyce vůbec. Při textech delších bylo by možno klást i otázku, je-li hláskové složení průběhem textu stále stejné či proměnlivé. O vlivu hláskového složení na uměleckou výstavbu díla pojednává kniha A. Artušková *Zvuk i stich*, (Peterburg 1923).

Vedle hláskového složení a ještě viditelněji než ono je činitelem estetického účinku básnického díla i hláskový sled. Jeho záměr-

ným uspořádáním vzniká zvukový efekt zvaný *eufonií*. Je dnes již nepochybně jasné, že estetická působivost hlásek má svůj zdroj v seřazení, kterým se na ně upozorňuje, kdežto platnost významová se připojuje teprve dodatečně jako důsledek styku eufonického hláskového vzorce s obsahem; je proto netoliko mnohotvárná (onomatopoeia, citová a představová expresivnost), ale i mnohoznačná: nelze nikdy tvrdit, že by to nebo ono hláskové seskupení, ta nebo ona hláska nutně a samy ze sebe vyjadřovaly akustickou skutečnost, optickou nebo jinou představu, popřípadě cit, jejichž napodobením, zobrazením nebo výrazem se v daném případě jeví. Zejména jednotlivé hlásky jsou samy o sobě významově indifferntní: každá z nich je schopna vyjadřovat i zvuky, představy, city navzájem protikladné. Eufonické uspořádání sledu hlásek děje se nejčastěji tak, že se jistá hláska mnohonásobně opakuje, nebo že se opakuje jednou, popřípadě i několikrát celé jisté seskupení hlásek v sestavě buď stejné, nebo poněkud obměněné. Bývá také využíváno kvalitativních vztahů mezi hláskami nestejnými, tak např. jsou samohlásky sestavovány v pořadí podle výšky svých svrchních tónů (v češtině stupnice: u, o, a, e, i) nebo jsou proti sobě kladeny tak, aby vynikl jejich výškový protiklad (u-i). K eufonickým činitelům patří v češtině i dlouhé samohlásky; eufonická záměrnost v zacházení s délkami se projevuje jednak jejich nadměrným užíváním, které může být zjištěno statisticky, jednak nakupením dlouhých samohlásek na nápadných místech textu, např. na koncích veršů. V eufonické funkci uplatňuje se ovšem délka mnohem spíše jako jistá kvalita artikulační než jako trvání v čase; to proniká k čtenářově pozornosti teprve tehdy, stává-li se časový rozdíl mezi slabikou dlouhou a krátkou podkladem básnického rytmu, jak je tomu při prozódii časoměrné.

Ve všech uvedených případech potřebuje však eufonie zpravidla ještě opory v rytmickém, syntaktickém nebo významovém člebění kontextu: jen seskupení takto vyzvednutá jeví se záměrnými. K nahodilým seskupením stejných hlásek nebo i celých opakujících se hláskových skupin dochází pro omezenost hláskového repertoáru — tak např. při pouhých pěti českých samohláskách — i v textech postrádajících eufonické, ba dokonce i estetické záměrnosti, avšak takovato seskupení unikají zpravidla pozornosti čtenářově podobně jako nahodilé souvislé řetězce slov trochejských nebo daktylských v próze. Nejčastější a nejučinnější oporou

eufonie bývá rytmické členění verše; oplátkou stává se silně zdůrazněná eufonie ve veršovaném díle významným druhotným činitelem rytmu; srov. např. *Máchův Máj*, kde eufonické vzorce zpravidla netoliko zdůrazňují verš jako jednotku, ale dokonce často podtrhují jeho vnitřní rozčlenění. Jsou i doklady prozodických systémů, v kterých eufonie nabyla funkce rytmického činitele základního: aliterující starogermánský „Stabreim“. Na rozhraní eufonie a básnického rytmu nachází se ovšem i rým a zjevy s ním příbuzné, jako asonance; také při rýmu převažuje leckdy funkce rytmická nad eufonickou, jeť signálem ukončení základní rytmické jednotky, verše. Eufonie, třeba zdánlivě nejzřejmější složka básnického textu, může stejně jako každá složka jiná nabýt postavení strukturální dominanty, tj. složky uvádějící právě svým vyzdvížením v pohyb složky ostatní a upravující míru jejich aktualizace; tak je tomu např. s eufonií v *Máchově Máji*.

Narazili jsme již několikrát na souvislost hlásek a jejich sledu s významem; šlo o význam, nebo spíš iluzi významu tkvící v hláskách samých. Hlásky nebo jejich sled mohou se však stát činitelem významovým i nepřímým, jako zprostředkovatelé významových vztahů, a to tak, že uvádějí ve vzájemný významový styk slova zvukově podobná. Na této funkci hlásek jsou založeny některé figury jako *parechese*, *aliterace* a *zčásti paronomázie*; pracují s ní také slovní hříčky jako *kalambúr*, typickým jejím případem je pak rým. Vedle funkce eufonické a rytmické má rým i úkol významový: odhalovat skryté možnosti významových vztahů mezi slovy; tuto jeho sémantickou důležitost vyjádřil Baudelaire, když praví, že „básník, který přesně neví, kolik možných rýmů obnáší každé slovo, není schopen vyjádřit sebedešnější myšlenku“ (*OEuvres posthumes*, Paris 1908, s. 17).

Nejbližší vyšší jazyková jednotka po hlásce je *slabika*; i ta náleží ještě plně do oblasti „zvukové“ (fonologické), nejsou samotným nositelem významu: jednoslabičné slovo je právě již slovem, nikoli pouhou slabikou. Básnické využití slabičného skladu slov může se dít vzhledem k intonaci, expiraci, tempu, rytmu i významu; je tedy mnohostranné a jeho zkoumání je pro poetiku velmi důležité; základ k němu položen u nás O. Zichem v článku *O rytmu české prózy* (*Živé slovo* 1, 1920, s. 66–78). Pro intonaci nabývá slabičný sklad slov významu tím, že slova o jistém stálém počtu slabik sloužívají leckdy v textech s aktualizovanou intonací za

podklad intonačních kadencí; zcela podobně užívají texty, v nichž se výrazně uplatňuje expirace, slabičných útvarů jisté délky za podklad klauzulí (o klauzulích viz v knize F. Novotného *Eurytmie řecké a latinské prózy*, Praha 1918–1921). Na tempo působí slabičný sklad tím, že hojnost slov mnohoslabičných nutně výslovnost zpomaluje, zejména právě v češtině, jejíž nepřilíš důrazný počáteční přízvuk nestací převážít slabiky nepřízvučné. Co se týče básnického rytmu, může se slabika stát i jeho prozodickou základnou, a to tak, že počet slabik charakterizuje verš jako rytmickou jednotku; verš takto rytmovaný nazývá se slabičným (syllabicným). Avšak i v přísně metrických systémech připadá slabikám důležitá rytmická úloha: rytmická diferenciace odstraňující jednotvárnost metra bývá zde určována hlavně slabičným skladem lexikálního materiálu; tak např. zcela jiný je rytmický charakter verše trochejského, skládá-li se tento verš převážně ze slov čtyřslabičných, než je-li vyplněn slovy většinou dvojslabičnými. Konečně vykonává slabičné složení slov vliv i na stránku významovou; je umožněn okolností, že některé významové kategorie slov jsou charakterizovány poměrně pevným počtem slabik v slovech, která do nich náležejí; tak např. slovesná substantiva v češtině jsou často mnohoslabičná (předvádání, kupování, odhadování, zakopávání atd.), příslovce časová a místní bývají často jednoslabičná (zde, tu, tam, kam, kde, sem, teď, již, hned, dnes atd.). Následek této okolnosti je pak ten, že uplatňuje-li se v textu — např. z důvodů rytmických — jistý typ slabičného skladu slov, zdůrazňuje se tím i významová kategorie, v které slova tohoto typu mají převahu, a naopak zase zdůraznění jisté významové kategorie může vykonávat vliv na rytmus prostřednictvím slabičného skladu; srov. o tom naši studii *Poláková Vznesenost přírody*.

Další zvuková složka jazyka je *intonace*. Tímto termínem uvyklá si lingvistika označovat zjevy týkající se hlasové výšky: jsou to jednak poměrná výšková úroveň hlasu (vysoká — střední — nízká), platná pro celý text nebo delší jeho úsek, jednak výškové vlnění na dané úrovni, jazyková to „melodie“, lišící se ovšem od melodie skutečné, hudební, tím, že nezná pevných výškových hodnot v svém průběhu neproměnných, totiž tónů, spjatých určitým systémem. Funkce intonace v jazyce je mnohonásobná. Převládajícím je intonace činitelem syntaktickým a její úkol v této funkci je opět několikrát: 1. sjednocuje slova a slovní výrazy, z kterých

se skládá věta (souvětí), a je tak jedním ze základních příznaků věty; 2. odlišuje vzájemně věty oznamovací, zvolací a tázací; 3. slouží k vyjádření vztahů mezi slovními výrazy, popřípadě celými větami položenými vedle sebe beze spojek (Peškovskij, *Ruskýj syntaksis v naučnom osvěčeniji*, Moskva 1914). Jako činitel syntaktický je ovšem intonace pevně uzákoněna, a je proto záležitostí větné fonologie (S. Karcevskij, *Sur la phonologie de la phrase*, Traux du Cercle linguistique de Prague 4, Praha 1931). Jiná funkce intonace je významová; tak např. může výškový protiklad sloužit k podtržení významového protikladu slov i vět; odstíny intonační mohou být symptomem odstínění významového; vedle své funkce v členění syntaktickém podporuje intonace i významové členění věty. Třetí konečně funkce intonace je expresivní a apelaativní: může totiž jednak vyjadřovat citové zabarvení slova nebo věty, jednak signalizovat výzvu, s kterou se projev, třeba i napohled neapelaativní, obrací k posluchači. V obou posledně jmenovaných funkcích nemá intonace jednoznačné uzákoněnosti, která přísluší intonaci větné, přesto však může být její tvar určen významem nebo uspořádáním textu (srov. intonační rozdíl mezi „pojď sem!“ a „sem pojď!“; větami to odlišnými navzájem jen slovosledem a ovšem intonací).

Básnický jazyk využívá intonace ve všech třech jejích funkcích; pro daný text bude po stránce umělecké výstavby charakteristické již samo zjištění, v které z nich se jí v něm užívá nejčastěji. Podrobnější intonační rozbor básnického textu bude si vyžadovat zejména zjištění, jak intonace působí na ostatní složky po stránce estetické aktualizace i jak je jimi navzájem ovlivňována; přitom půjde i o otázku její strukturní nadřazenosti nebo podřazenosti. Významný pro básnické dílo je také průběh intonační *linie* (hladký, splývavý či přerývaný) i výšková úroveň, které si text při přednesu žádá; také srázná či povlnná stoupavost intonačních vln a hustota nebo naopak řídkost intonačních vrcholů mají vliv na zvukové utváření textu. O všech těchto vlastnostech básnické intonace pojednává známá Sieversova studie *Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung (Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg 1912); na rozdíl od Sieverse třeba ovšem zdůraznit, že teprve vyšetřením vztahu jednotlivých vlastností intonace k ostatním složkám díla (např. k větné výstavbě syntaktické i významové, k volbě lexikálního materiálu atd.) může být její danost textem

prokázána a lingvisticky definována. Zvlášt účinným nástrojem vytváření intonační linie v češtině je pro svou „volnost“, tj. značnou nezávislost na gramatické výstavbě, slovosled; nejhojněji využili ho k tomuto účelu lumírovci; poválečná poezie, ač aktualizovala opět právě intonaci, zřekla se pomoci slovosledných inverzí (K. Čapek, Nezval).

Grafickým znakem, jenž intonaci v textu odpovídá, je interpunkce: je proto při intonačním rozboru básnického textu velmi důležité zjištění poměru mezi básnickovým interpunkčním územím a normálním užítím interpunkce, a to i tehdy, když básník nekladl vědomý důraz na svůj kladný či záporný poměr k interpunkci a k její úpravě. Grafickými znaky intonačních vlastností textu mohou se stát i různé typy sazby (kurziva, verzála), je-li jich za tím účelem užito uprostřed textu normálně sázeného, jak činili s oblibou symbolisté. Též platnosti může nabýt i členění textu v řádky, je-li jím naznačeno stoupání či klesání intonace, popřípadě i jiné její vlastnosti; Mallarmé v úvodu své básně *Un coup de dés* mluví o grafickém uspořádání stránky přímo jako o „partituře“. Také konečně členění textu v odstavce má dosah intonační: tak např. věta stojící v textu jako samostatný odstavec má zcela jinou intonaci (a ovšem i význam, zejména významovou závažnost), než kdyby se nacházela v delším odstavci jako pouhá jeho součást; i delší odstavec představuje však osobitý intonační útvar, charakterizovaný zejména jistým druhem závěrečné intonační kadence. Důležitý úkol může připadnout intonaci — zejména v lyrické básni — i při organizaci celkového kompozičního půdorysu: text bývá v takových případech členěn pomocí opakovaného intonačního útvaru probíhajícího buď celými úseky textu, nebo charakterizujícího aspoň v podobě „kadence“ konec nebo i začátek úseku (srov. Žirmunskij, *Kompozicija lirických stichotvorenij*, Peterburg 1921).

Je konečně nutno zmínit se i o vztahu intonace k básnickému rytmu: je to vztah velmi podstatný, třebaže s ním tradiční metrika málo počítá. Není-li ve verši jiného vedoucího prozodického činitele, přejímá intonace tuto funkci automaticky sama, tak např. v „nejvolnějším“ typu moderního verše českého. Ani tehdy však, je-li vedoucí prozodickou složkou jiný zvukový prvek, např. přízvuk, nepřestává intonace být pozadím, na kterém se metrický půdorys rozvíjí. Verš podobá se větě: podobně jako ona je charakterizován

jednotou své intonační organizace, a tato „veršová“ intonace se s intonací větou v průběhu básně neustále buď kryje, nebo kříží. Intonace tak ohraničuje základní jednotku veršového rytmu, jednotku, bez níž i nejpravděpodobnější sled rytmických signálů nepůsobí dojmem „verše“. Odtud její základní význam pro básnický rytmus; vedle toho slouží ovšem i rytmické diferenciaci, zejména právě svým stálým potenciálním sporem s intonací větou, jenž může být aktualizován v podobě různých druhů „přesahu“ (enjambement). O intonaci jako rytmickém činiteli viz naši studii *Intonace jako činitel básnického rytmu*.

Nejblíže ze zvukových složek je intonaci *intenzita výdechu*, expirace; i jí využívá básnictví k svým účelům. Expirace je v češtině hlavní zvukovou složkou přízvuku; proto zastává ve verši „přízvucném“ úlohu předního nositele metrického půdorysu. Je však zároveň i činitelem rytmické diferenciace, neboť výdechový proud vlíní se neustále a také vrcholy jeho intenzity jsou navzájem velmi odstíněné: jen zřídka jsou přízvuky dvou sousedních slov stejně intenzivní; nauka o „větěném“ přízvuku, vybudovaná pro češtinu zejména Gebauerem a Trávníčkem, daleko nestačí vystihnout tuto bohatou proměnlivost. Také příčiny této proměnlivosti jsou mnohohlasobné; jsou rázu syntaktického, významového i rytmického (máme zde na mysli „přirozený“ rytmus mluvy vůbec). Zvláštní je vztah vlnění výdechové intenzity k intonaci. Oba jevy jsou po některých stránkách souběžné, tak např. podobně jako intonace uzavírá věty, větěné členy, významové úseky atp. kadencemi, poskytuje expirace k jejich závěrům „klauzule“. Často bývá jistý závěrečný zvukový útvar, nesený slovním celkem o jistém počtu slabik, zároven i kadencí i klauzulí; o tom, čím z obojího se bude spíše jevit, rozhodne převládání buď intonace, nebo expirace v daném textu. Intonace a expirace se totiž navzájem vyvažují; při nadvládě intonace převládá tendence k nepřetržitému plynutí dechového proudu, ke stírání všech hranic mezi slovy, větěnými členy, významovými úseky uvnitř větěného celku; při nadvládě expirace je naopak snaha rozhraní zdůrazňovat, a tím členit dechový proud v úseky. Příkladem prvního typu je poezie Vrchlického, druhého pak verš Nerudův. Prvním ukazatelem takovéhoto rozdílu je sluchový dojem; objektivní zjištění může však být, podobně jako při intonaci, provedeno jen syntaktickým a významovým rozborem, který ukáže, jakými vlastnostmi textu je nadvláda intona-

ce či expirace dána; to platí rovněž o zjišťování odstínů expirace samé.

Přistupme nyní k další zvukové složce básnického díla, k *hlasovému zabarvení*, jež bývá také označováno mnohoznačným termínem „timbre“ (v jazykovědě samé označová se jím vedle hlasového zabarvení i výška svrchních tónů při samohláskách). Na rozdíl od všech dříve jmenovaných složek zvukových, z nichž každá větší nebo menší měrou dosahuje platnosti fonologické, není hlasové zabarvení fonologickou složkou, aspoň v češtině, vůbec. Také nelze tvrdit, že by mohlo být jakkoli předurčeno výstavbou textu; jediný prostředek, kterým může být v textu implicitně dáno, je citové odstínění obsahu. Ani tento prostředek není však sám o sobě postačitelý: dokladem toho jsou četné režijní poznámky v dramatických textech („hněvivě“, „veselě“, „rozsmarně“ atp.), jimiž se autor snaží sdělit herci svou představu o proměnách hlasového zabarvení. Přesto však není timbre pouhá „zvuková“ záležitost, nýbrž vykonává vliv, často rozhodující, na smysl textu. Je schopen vyjádřit netoliko prchavé zbarvení citové, ale i významový odstín tak systematicky, jako je ironie. Ironie má ovšem k dispozici i prostředky čistě významové (zejména různé druhy dvojmyslu); přesto však je v textu psaném chudší o důležitý nástroj, jímž je ironické zbarvení hlasu; někdy dokonce využívá tohoto nedostatku záměrně k svému maskování (viz Durychovy ironické eseje z knihy *Ejhle člověče*). Timbre nevyjadřuje tedy jen subjektivní citové odstíny, ale i hodnocení činící si nárok na objektivitu: do významové stránky textu vnaší se jím stanovisko k osobám i věcem. Má proto i pro rozbor básnického díla zjištění timbrových proměn důležitost. Je však za podmínek výše vylíčených možné? Půjde na to, co je naším cílem. Kdybychom chtěli v jistém textu krok za krokem zjišťovat, na kterých místech nastávají proměny timbru a jaká je jejich kvalita, nedospěli bychom ovšem k tvrdějším průkazným a obecně platným, už proto nikoli, že hodnocení, jehož zvukovým ekvivalentem je hlasové zbarvení, nezavisí — přes svou tendenci k objektivitě — jen na smyslu vloženém do textu autorem, ale také na interpretaci a stanovisku čtenářově. Avšak takového podrobného zjišťování nepotřebujeme k svému účelu; toho bude zapotřebí toliko herci nebo recitátoru, ti však k němu dospějí jinou cestou než vědeckou, cestou uměleckého tvoření. Teoretikovi stačí, bude-li moci ukázat o jistém textu zcela *obecně*,

zda a jakou měrou s hlasovým zabarvením počítá; místo a kvalita *jednotlivých* proměn nemusí jej již zajímat. A takovéto zjištění není možné není: již sama hojnost hodnotících výrazů a obrátů spojená s proměnlivostí stanoviska hodnocení, ba i bohatství prchavých a navzájem kontrastujících odstínů citových dosvědčující badateli potenciální přítomnost timbrových proměn v psaném textu. Diagnózu usnadňuje dále i vztah existující mezi timbrem a intonací: intonace totiž, pokud v textu převládá, vyžaduje si, jak výše řečeno, nepřetržitě zvukové linie, kdežto timbre, má-li být pocíten, musí směřovat k náhlým jejím proměnám. Je-li tedy text zaměřen na intonaci, nemůže být zároveň zaměřen na využití hlasového zabarvení; tuto tezi jsme se pokusili prokázat ve studii *Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog*. Alternativa mezi intonací a timbrem může usnadnit zkoumání tím, že předem vylučuje texty s aktualizovanou intonací, snadněji na první pohled rozeznatelné než texty s aktualizovaným timbrem. Je přirozené, že nejčastěji a nejtělelněji se timbre uplatňuje v dialogu, kde na sebe bezprostředně narážejí hodnotící postoje účastníků k věcem i jejich vzájemné citové vztahy. Proto připadá zjišťování timbru a jeho úlohy strukturální zvláště významná úloha v poetice dramatu; ne v každém dramatickém dialogu ovšem hlasové zabarvení dominuje — jsou i dialogické útvary s převládající intonací. Timbre může se však význačně uplatnit také i v dílech lyrických a epických, tak např. převažuje zřetelně v zvukové stránce Erbenovy *Kytice*. Na důležitost timbru pro básnictví upozornil Jul. Tenner ve studii *Über Versmelodie* v Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 8, 1913; základní teze Tennerova, že totiž „pro podstatu a povahu hudebnosti jazykového projevu rozhodujícím činitelem je zvukové zabarvení (Klangfarbe)“ (s. 354), je ovšem zřejmě upřílišená, a tato její vada má vliv i na ostatní výklady autorovy; vede mimo jiné i ke směřování hlasového zabarvení s expresivním působením eufonie.

Zvuková složka, ke které nyní přejdeme, totiž *tempo*, má povahu značně odlišnou od všech předešlých: není hlasovou kvalitou, ale vlastností trvání. Nabývá však přesto nepřímo rázu kvalitativního tím, že tempo jazykového projevu je pro posluchače převážně záležitost významová, a to i v řeči nebáskycké, zejména v hovorové změnou tempa může být provedeno odstupňování významové závažnosti, tempem může se projevovat emocionální zbarvení vý-

znamu atp. Možnosti předurčení tempa textem nejsou příliš značné; poněkud vyšší míry dosahují jen v textech rytmovaných, tj. ve verších a v rytmické próze, a to proto, že žádoucí tempo přednesu může zde být dáno uspořádáním a poměrnou délkou rytmických úseků. Jde v podstatě o věc dvojí: jednak o tempo celkové, jednak o proměny tempa během textu. Celkové tempo může být do jisté míry dáno zvukovou organizací a smyslem textu; tak např. text protkaný výraznými schématy eufonickými bude si při hlasité četbě vyžadovat přednesu pomalejšího než text s převládající výdechovou intenzitou; co se týče smyslu, lze soudit, že text pro vázaný citovým odstínem radosti bude nutit k přednesu rychlejšímu než text zabarvený smutkem nebo rezignací. Mnohem důležitější než tempo celkové jsou však pro nás proměny tempa během přednesu, tedy agogika, pokud ovšem může být textem předurčena. Ke změně tempa vede v básnickém díle nestejná délka sousedních rytmických úseků; dochází k ní např. tehdy, následuje-li při volném rytmu verš značně dlouhý po verši velmi krátkém, nebo také střídají-li se ve verši iktovým nepravdělně „taktý“ mnohoslabičné s „taktý“ krátkými. I v pravidelném verši metrickém může dojít ke střídání tempa vlivem textu, např. při konfrontaci veršů členěných dipodicky s verši téhož metra, ale postrádajícími dipodického členění; verše dipodické si budou při přednesu žádat rychlejšího tempa než ostatní. V Nerudově *Baladě horské* jsou tímto způsobem odlišeny promluvy stařeny od promluvy děvčátka.

V souvislosti s tempem je záhodno učinit aspoň zmínku o *pauzách*. Jazyková pauza může ovšem být dána různými prostředky, zejména intonační kadencí, expirační klauzulí nebo přestávkou. Pauzy jsou nutným činitelem členění jazykového projevu; některé z nich jsou členy samotného gramatického systému, tak např. ony, které vyjadřují syntaktické členění větného celku a jeho zakončení. Jiné pauzy, již méně systemizované, jsou prostředkem členění významového. Všechny druhy pauz mohou být v básnictví aktualizovány nakupením, nápadně pravidelným opakováním nebo užitím na neočekávaných místech, srov. např. aktualizaci pauz u Mácha (Šalda v studii *K. H. Mácha a jeho dědictví*, *Duše a dílo*, Praha 1913) nebo u Dyka. Nezvyklé užití pauz může být i tematicky motivováno, např. vzrušením promlouvající osoby. Avšak i tehdy, není-li takové motivace, je pauza nositelem významu, stačí např. sama o sobě „znamenat“ citové vzrušení. Může

se dokonce stát ekvivalentem významu zcela určitého, je-li determinována vklíněním do okolního kontextu; to se přibližuje například v dialogu, kde odpovědí nebo naopak otázkou může být pouhé odmítní. Jindy opět naznačuje sice pauza uplývání významového proudu, avšak nenaznačuje jeho konkrétní náplň; toho druhu jsou pauzy vyznačované v textu několika tečkami, vyzývajícími čtenáře k „domýšlení“ řečeného: může tak být dosaženo lyrické neurčitosti významového obrysu, ale také naopak může být podán i zcela určitý náznak něčeho, co autor nechce přímo vyslovit. Ve verši jsou vedle pauz syntaktických a významových i pauzy rytmické, dané rytmickým členěním; tyto různé druhy pauz vstupují v složitě vztahy pozitivní a negativní, tj. shody a neshody, jež jsou nevýčerpateľným prostředkem rytmické diferenciacie i významového odstínění. Je dokonce možné, aby se pauzy staly ve verši přechodně jediným nositelem rytmického i významového kontextu; děje se to tehdy, vyskytne-li se uprostřed básně verš nebo i celá sloka, vyplněné jen pauzami; stov. o tom J. Tyňanov, *Probléma stichotvor-nogo jazyka* (Leningrad 1924, s. 22).

Termín „pauza“ je přejat z hudební terminologie; je však třeba rozlišovat zřetelně mezi pauzou hudební a jazykovou. Pauza hudební je členem měřitelné časové řady hudebního rytmu, kdežto pauza jazyková, zejména pokud se vyskytuje v řeči nerytmované, není, jak již řečeno, pocítována jako měřitelná časová kvantita, a to ani tehdy, je-li zvukově realizována skutečnou přestávkou. Ve verši má ovšem jazyková pauza k hudební o něco blíže než v řeči nevázané, ale ani tehdy není s ní totožná, neboť i sám básnický rytmus, pokud není „časoměrný“²⁾, je spíše založen na periodicitě posloupnosti než na členění časové řady v úseky navzájem srovnatelné svým trváním. Není proto správné, pokoušeli-li se někdy metrikové zavést do metrických schémat grafické značky hudebních pauz, např. k označení rozdílu mezi veršem akatalektickým a katalektickým nebo k „vyrovnaní“ veršů o různém počtu stop, které se střídají v téže strofe; vkládá se tak do schématu odstín časové měřitelnosti, jenž je, jak řečeno, ve většině případů básnické-

2) Termín „časoměrný“ stavíme do uvozovek, protože jim na tomto místě nemíníme jen verše založené na rozdílech jazykové kvantitě, nýbrž všechny druhy veršů vypočtené na měřitelnost časové distance mezi jednotlivými rytmickými důrazy, tedy i například verše dětských rozčítadel a říkaček, jako „Přšu, přšu patnáct“, atd.

mu rytmu cizí. Dojde-li ovšem k tomu, že při *akustické realizaci* básnického textu i nerytmovaného bude učiněna citelnou měřitelnost pauz a distancí mezi nimi, půjde o umělecky zaměrnou *transpozici* zákonitosti hudebního rytmu do jazykového projevu; ta však je již záležitostí svobodného rozhodování umělce, který text realizuje, nikoli textu samého; srov. po té stránce jevištní tvorbu E. F. Buriana, ježž zásady týkající se rytmičnosti jevištní mluvy byly formulovány v teoretickém článku tohoto umělce *Příspěvek k problému jevištní mluvy* (Slovo a slovesnost 5, 1939).

Uzavíráme přehled zvukových složek básnického jazyka; sluší jen ještě podotknout, že — vyjma příležitostné zmínky, které se staly a ještě stanou — necháváme stranou veršový rytmus, ačkoli jeho nositelem smysly vnímatelným je vždy soubor složek zvukových a z nich opět vždy zejména ta, která je v daném prozodickém systému prvkem základním. Nebylo by možné zatížit studii bez tak obsáhlou podrobnějším přehledem prozodie a metriky; byl ostatně podán již v pojednání *Obecné zásady a vývoj novověckého verše*.

IV. SLOVO V BÁSNICTVÍ

Předmětem této kapitoly i všech následujících bude stránka významová v širokém slova smyslu počínaje slovem a konče významovými útvary nejvyššího řádu. Pro přehlednost pojednáme postupně a odděleně o slově, větě a vyšších významových jednotkách, dále o monologu a dialogu i o významu „nevysloveném“. Rozdělení toto, třebaže teoreticky ne zcela přesné, jeví se nejvýhodnějším proto, že postupuje od nejjednodušších významových jevů k nejsložitějším.

Slovo, ač nejnižší poměrně samostatná významová jednotka jazyková, není přesto nejjednodušším a nejjednodušším významovým prvkem jazyka; tím jsou *morfémy*, jež ovšem naprosto postrádají samostatnosti, mohou se vyskytovat jen jako části slova. Rozlišují se morfémy kmenové, odvozovací a koncokové. Morfém kmenový je nositelem jádra významu slovního, morfém odvozovací zařazuje slovo do jisté lexikální skupiny, vnášeje tak do jeho významu odstín společný všem slovům odvozeným pomocí tohoto morfému; sluší dodat, že kromě odvozovacích přípon patří k odvozovacím morfémům i předpony; morfém koncokový

koněčně zařazuje slovo do morfoloického systému a činí je zároveň schopným včlenění do syntaktické výstavby větné. Všimněme si nyní způsobů, jakými může být toto vnitřní složení slova básnický aktualizováno.

První z nich záleží v tom, že se upozorňuje na „morfoloické švy“, oddělující navzájem jednotlivé morfémy, z kterých se slovo skládá. Upozornění děje se např. tím, že se konfrontují pomocí rýmového spojení nebo sousedství v kontextu dvě slova, z nichž jedno „obsahuje“ druhé v svém hláskovém složení; navozuje se tak zdání složenosti slova rozsáhlejšího, a tedy i zdání příslušného morfoloického švu v něm; srov. Hlaváčkův rým „natryska — skla“ nebo větu Demlova (*Štěpěje* 1, s. 60): „Ten slavičí klokot opsal jsem z Velkého Přírodopisu jen proto, aby se vědělo, že se v *Štěpějích* píše. Štěpěje. Pěje.“ Jindy se konfrontují dvě slova zvukově podobná, z nichž každé má morfoloický šev na jiném místě: „dodnes — odnes“ (rým Hlaváčkův); vzniká tak esteticky účinná nejistota o vnitřním členění slova. Podobná hra, zasahující zdánlivě do morfoloického skladu slova, může být provozována i s mezislovním předělem: jediný slovní celek se může vlivem konfrontace jevit rozložen vedví (srov. Hlaváčkův rým „do karty — oka rty“), nebo může nastat zdánlivé přemístění mezislovného předělu (Hlaváčkův rým „plazili se — lysé“). Iluze mezislovního předělu uprostřed slova vzniká i při rýmu, nejčastěji komicky míněném, jež rozštěpuje slovo: „Myslívěček a je- | ho pes šli do háje“ (F. Hajniš, *Koprivci, Na verševěpce a rymohonce*).

Přistupujeme k charakteristice způsobů básnického využití jednotlivých druhů morfémů jakožto významotvorných prvků; budou ovšem probrány jen morfémy odvozovací a koncovkové, protože o jádru slovního významu, jehož nositeli jsou morfémy kmenové, bude pojednáno samostatně v další souvislosti.

Morfémy *odvozovací* mohou být aktualizovány především nadměrným hromaděním: užije-li se v celém textu nebo některém jeho úseku nápadného množství slov odvozených jistou příponou, je tím netoliko upozorněno na příponu jako na útvar hláskový, ale je i zdůrazněn významový odstín, který tato přípona do slova vnaší; tak např. vyzdvížením přípony *-ost* je čtenář veden k tomu, aby na předmětnost nazíral nepředmětně, totiž ze stanoviska jejích vlastností (touto příponou odvozují se často substantiva z adjektiv). Jiný způsob aktualizace odvozovacích morfémů,

opačný vzhledem k předešlému, je ten, že se vedle sebe nakupí různé odvozeniny od téhož kmene; totožnost kmene může přitom být i jen zdánlivá, tj. podložená pouhou hláskovou shodou kmenových slabik: „spí *myrty* s *mírnými* lístky i *mírnými* stíny“ nebo „háží vám dolů s oblohy květy *šeršků* — zvolna se *šerří*“ (Biebl, *Zlatými řetězy*).

K odvozovacím sufixům možno připočítat, ač ne vždy sem patří, i záležitost tzv. gramatických kategorií (substantivum-adjektivum-sloveso atd.) a slovesných vidů; oba tyto jevy docházejí totiž často, ač ne pokaždé, vyjádření odvozovacími prostředky (*-ost* je přípona substantivní, *-ný* adjektivní, slovesný vid bývá velmi často vyjádřen předponou). Gramatická kategorie může nabýt estetické účinnosti hromaděním slov k ní příslušných, a zejména hromaděním jich na nápadných místech textu; tak např. nakupení sloves na koncích veršů zabarvuje v Máchově *Máji* celý text významovým odstínem „aktivity“ (Šalda), tj. dějovosti, charakteristické pro gramatickou kategorii sloves. Slovesný vid bývá také aktualizován nahromaděním jistého vidového odstínu; vedle toho dodává mu však estetické účinnosti nadměrné užívání málo obvyklých vidových forem; často je tímto způsobem aktualizován vid u Nerudy, srov. např. jeho oblíbená vidová deminutiva jako „pozajásat“, jež ovšem mají vzor v běžném úzu („povyskočit“), ale jsou mnohdy nezvyklá. — Jako další případ básnického využití odvozovacích přípon bylo by možno uvést básnické neologismy; ty však tvoří zároveň i jisté charakteristické „prostředí“ básnického slovníku, a bude proto o nich zmínka níže.

Morfémům *koncovkovým* připadá, jak již řečeno, ve složení slova úloha prvku gramatického ve vlastním slova smyslu; mohlo by se proto zdát, že pro svou systematickou a významovou abstraktnost jsou básnické aktualizace neschopny. I ony nabývají však estetické účinnosti, je-li na ně upozorněno tím, že se nadměrně užívá jistého gramatického tvaru, viz např. neobvyklá *instrumentální* příslověčná určení v Máchově *Máji*: „A *šrou dálkou* tma je pouhá“ — „V kol *suchoparem* je koření líbá vůně“. Estetické účinnosti koncovek může se básník dobrat také tím, že jisté koncovky užije při slově, kterému je tvar touto koncovkou vytvořený cizí; tak např. nacházíme u Březiny ve verši „a ze stromu tvého slzami horkými *teku*“ (báseň *Čas lije se z Tajemných dálekt*) první osobu sg. slovesa „téci“, tvar to, jež zřejmě jinak zvyklí nacházet nejvýš v mluvnickém

paradigmatu. Aktualizace koncovky upozorňuje ovšem především na význam, jež koncovka do tvaru vnáší; nevádí nikterak, že tento význam je jen „abstraktní“, ba naopak: právě prostřednictvím této významové abstraktnosti koncovky může básnické slovo čas-to proniknout až ke kořenům básnickovy noetiky; tak nezvyklé užití první osoby slovesa „téci“ je symptomatické pro Březinovo pojetí subjektu lidského jednání.

Od vnitřního skladu básnického slova přecházíme nyní k *slabému významu*. Na prvním místě setkáváme se zde s pojmem básnickova lexika, totiž souboru slov v jistém básnickém díle použitých. Charakteristická pro tento soubor jsou ovšem hlavně ona slova, kterých básník užívá nejčastěji a nejzáměrněji; úplný seznam slovního materiálu použitého v jistém díle je spíše v zájmu lingvistiky než teorie básnictví. Netřeba zde vykládat příliš široce, že každé individuuum má svou vlastní zásobu slov, která představuje určitý výběr z celkového slovního materiálu daného jazyka. Tento výběr bývá řízen dispozicemi daného jedince (okruhem jeho zájmů, společenskou i krajoovou příslušností, mírou vzdělání atd.) i aktuálním cílem sdělení; pokud do něho zasahuje i záliba individua pro jistá slova, popřípadě i odpor k jiným, je vždy již, aspoň zčásti, přitomen záměr estetický. Ten je ovšem velmi zdůrazněn při slovním výběru básnickém. Netvrdíme však nikterak, že by básník vyhledával vždy výraz „krásný“ — tento názor jsme odmítli již na začátku studie. Nechceme dokonce tvrdit ani to, že by zřetel k estetické účinnosti byl při slovním výběru básnickém vždy výlučný nebo i jen rozhodující; jeť vždy v básnictví oscilace mezi estetickou funkcí a ostatními. Tvrdíme však, že volba slovní zásoby v básnickém díle, at vzchází z jakýchkoli zřetelů, stává se nutně členem umělecké výstavby díla, vstupuje v složitě vztahy k ostatním jejím složkám, a musí proto být posuzována i zkoumána ze stanoviska této strukturální záměrnosti. Tak např. užití náboženské terminologie jako složky lexikální zásoby v jistém díle může ovšem být genetiky vysvětlováno jako důsledek výchovy, které se básníkovi dostalo, jeho společenského zařazení, jeho zaměstnání atd., popřípadě i jako projev snahy básníkovy získat si pochopení jisté části publika nebo aktivně na publikum působit atd.; pokud však jde badatel o samo umělecké dílo, mohou se tyto a jim podobné zřetele uplatnit jako předmět zkoumání až v druhé řadě; nejdříve musí být jasno, jaký *umělecký* úkol splňuje

volba slovního materiálu v daném díle. Otázky budou proto znít: Z kterých oblastí obecného lexika je čerpána slovní zásoba díla? — Jaké jsou vzájemné významové vztahy těchto jednotlivých oblastí: převažuje některá nad ostatními, nebo se uplatňují všechny stejnou měrou? A jsou-li stejnoměrně zastoupeny, jeví se jejich vzájemný vztah jako soulad, nebo jako rozpor, popřípadě protiklad? Zabaruji se nějak navzájem významově? Jakým způsobem se tyto jejich vzájemné vztahy promítají do výstavby díla? — Je volba slovního materiálu v celém díle stejnoměrná, nebo se dějí během díla přesuny v jejím skladu (např. zdůraznění některé lexikální složky v popisných částech epického díla na rozdíl od částí výpravnych)? — Je účast slov významově nplných (synsémantika) úměrná účasti slov významově plných, nebo se naopak slova významově nplná uplatňují nadměrně? — Je básnickova slovní zásoba rozsáhlá, nebo omezená? — V jakém vztahu jsou zřetele, kterými se volba slovního materiálu v básnickém díle řídí, k jiným složkám umělecké výstavby (např. k rytmu, k větěné výstavbě, k tématu atd.)?

Seznam otázek mohl by být ještě rozmožen, ovšem bez překročení hranic umělecké struktury. Dokonce i samo vymezování slovních oblastí, z nichž básník čerpá, musí se do jisté míry dít ze stanoviska básnictví samého: tak např. pojmy archaismu a neologismu se jeví teorii básnického jazyka poněkud jinak než jiným odvětvím lingvistiky. Praktický, sdělovací neologismus vzniká z potřeby vytvořit jméno pro věc novou, nebo aspoň postrádající dosud zvláštního označení; neologismus básnický však nevyvěrá z této potřeby, ba spíše naopak zastupuje často — ze stanoviska praktického zcela neúčtečně — běžné označení věci známé, aby tak bylo upozorněno na sám fakt jazykového novotvoření. Za těchto okolností je zřejmé, že se básnická neologizace bude řídit zcela jinými pravidly a bude mít zcela jiný vzhled než neologizace praktická: rozdíl bude i v tom, že neologismus básnický nebude si činit nárok na obecné přijetí a na trvalost, poněvadž tento nárok byl by v rozporu s jeho nejvladnějším určením stavět se proti automatizaci pojmenovacího aktu. Co se týče archaismu, míní se zpravidla tímto termínem užití staršího, již neobvyklého, ale kdysi skutečně platného slova nebo způsobu vyjádření; v básnictví jsou možny i archaismy „umělé“, tj. takové, které nikdy neexistovaly ve skutečném úzu, ale jež působí *dojmem* dávného

způsobu vyjadřování; nezáleží tu právě na genezi výrazu, ale na funkci, kterou výraz zastává v struktuře daného, přítomného textu.

Které slovníkové oblasti má básník k dispozici? Spíše než při kterémkoli jiném jazykovém projevu lze tvrdit, že všechny, již proto, že básnictví není při své volbě poutáno žádným zřeteltem praktickým. Volba tato pohybuje se po linii souvislosti *věcných* (např. dům — okno — střecha), *zuzukových* (např. láska — máj — čas — hlas — háj atd.), *morfologických* (v širokém slova smyslu: dům — domáci — domovní — doma; dům — domu — domem — domy), *funkčních* (slovníky různých prostředí společenských, různých dialektů, různých funkčních stylů). „Vlastní“ lexikální prostředky jazyka básnického jsou tzv. poetismy; ty však tvoří jen jednu z lexikálních oblastí, mezi kterými a z kterých si básník vybírá, a jsou i doby, kdy se jim vyhýbá. Samo označení „poetismus“ není zcela jednoznačné: jednou míní se jím tradiční zásoba slov pociťovaných jako „básnická“ (oř), jindy soubor slov charakterizujících nápadně slovní zásobu jistého básníka nebo jisté školy (tak např. jedním z poetismů J. Wolkera a jeho napodobitelů je slovo „pecen“).

Na významový ráz básnickova slovníku mají však vliv netoliko slovníkové oblasti, odkud svá slova čerpá, ale i celkový sémantický záměr, kterým se volba i aplikace slov v jeho díle řídí. Tak např. existují básníci i básnické školy směřující k významovému zabarvení, které bychom mohli označit jako maximální intenzifikaci buď představovou, nebo citovou; k takovému „lexikální nadšázc“ emocionální směřoval např. Vrchlický; jimi naopak vyhledávají utlumení představové živosti nebo emocionality, tak je po stránce emocionální protikladem Vrchlického Machar. U jiných básníků nebo škol lze opět zjistit obecnou tendenci k zabarvení lexika významovým odstínem „všednosti“ nebo naopak „výjimečnosti“, „vznešenosti“ nebo „nízkosti“. Takovému celkové lexikální zabarvení může souviset s volbou tématu, ale tato souvislost není bezpodmínečná ani jednostranná: totéž téma může být zařadeno dvojím různým zpracováním do dvou různých významových „tónin“ jen vlivem různého lexikálního zabarvení; přichází se také, že je v témže díle současně dáno lexikální zabarvení několikeré, vzájemně se prolínající, aby tak bylo dosaženo kontrastního účinku; příklady této lexikální techniky lze najít v prózách Vančurových.

Již několikrát, naposled v těsně předcházejících řádcích, narázili jsme na fakt, že významový aspekt slova není dán toliko slovníkovou oblastí, z které slovo pochází, ale také konfrontací se slovy jinými, vedle kterých se ocitne v textu. Nemáme zde však na mysli významovou *dynamiku* kontextu, o které bude řeč níže, nýbrž efekt v podstatě stále ještě *statický*, jež bychom mohli nazvat vzájemným „zrcadlením“ významů na sebe narážejících. Zevním důkazem staticčnosti významového zrcadlení je ta okolnost, že k němu pravidla docházejí na textové rozloze co nejmenší, té totiž, kterou zaujímají dvě sousední slova, často ještě gramaticky co nejtěsněji spjatá; typem takového sousloví je spojení adjektiva se substantivem. V jednom ze svých náčrtů předmluvy k *Fleurs du mal* napsal Baudelaire: „Poezie se pojí k umění malířskému, kuchařskému a kosmetickému tím, že má možnost vyjádřit každý pocit líbeznosti, hořkosti, blaženosti nebo hrůzy *spojením* [podtrženo námi, J. M.] jistého adjektiva s jistým substantivem, významově podobným, nebo naopak protikladným“ (*Oeuvres posthumes*, Paris 1908, s. 18). Paradoxní formulací je zde charakterizováno zrcadlení jako vytvoření *nového* významu, jež není obsažen v žádném z obou navzájem konfrontovaných slov. Příkladem budíž nám sousloví nalezené v Tomanově básni *Aix-en-Provence (Stoletý kalendář)*: „smyslné chrámy“ („Tvé platany a kašny se mnou jdou — tvé chrámy smyslné i modré nebe“). Jaký významový proces nastává při vzájemném nárazu těchto dvou slov, obou běžných, ale pocházejících z tak rozdílných významových oblastí? Především pročitnou v každém z nich významové souvislosti obsažené v něm potenciálně: slovo „smyslný“ bude pojednou pocítěno jako příslušné do významových oblastí erotiky a smyslového vnímání a ozve se v něm i radostný citový přízvuk; slovo „chrám“ naproti tomu bude uvedeno v aktuální vztah k významové oblasti náboženského kultu s emocionálním zabarvením vážným. Oba tyto navzájem nesouhlasné významové komplexy pak splýnou v složitě významové ovzduší, k jehož přímému a výslovnému vyjádření by bylo třeba mnohem více slov než dvou: byla by to celá kulturně-historická úvaha.

Takovým způsobem uplatňuje se významová konfrontace slovy: vzniká sice posloupností slovních jednotek, ale jejím výsledkem je statické „významové ovzduší“. Na tom nic nemění ani okolnost, že setkání slov nemusí být zcela bezprostřední, nýbrž může se

stát na jistou vzdálenost, je-li na významovou sounáležitost konfrontovaných slov nějak upozorněno. Tak je tomu např. při rýmu: jeden z nejpodstatnějších významových úkolů rýmu je právě uvádět ve styk významové oblasti představované slovy, která se rýmují; nad Nezvalovým rýmem „hruškou — tužkou“ mohli bychom rozpřít zcela podobnou úvahu jako nad Tomanovým bezprostředním spojením slov „smyslné chrámy“.

Zvláštní druh konfrontace nastává někdy při opakování téhož slova, zejména bezprostředním (épizeuxis), nebo i na jistou vzdálenost; týž význam dvakrát opakovaný obraží se v sobě samém a mění se tak z pevně ohraničeného významu v neurčitě významové ovzduší. Sluší nakonec ještě podotknout, že významová konfrontace pro svou schopnost sblížovat významy navzájem velmi vzdálené může vyústit v esteticky účinnou slohovou „zkratku“ (brachylogie). Hojně dokladů takového jejího využití najdeme v básních Nerudových, např. „na zvonivých jedem saních“ (*Prosté motýly*, *Zimní 4*), tj. na saních tažených spřežením, které má na postroji rolničky a zvoní jimi za jízdy; je tedy k rozvedení zkratky třeba dvou vedlejších vět o mnoha slovech, jimž v textu básnickově odpovídá pouhé adjektivum, skloněné ovšem v jistém významovém úhlu k sousednímu substantivu.

Nezanecháváme ještě zdaleka úvah o slově jakožto nejnižší samostatné významové jednotce — přesto se však ocitáme na hraní: od otázek básnického lexika jest nám totiž přejít k otázkám *básnického pojmenování*, od záležitosti obecné volby slovní zásoby k záležitosti aktuální aplikace slova v určitém případě, na určitou mimojazykovou skutečnost materiální nebo psychickou. Jakožto lexikální jednotka má slovo jen potenciální vztah ke skutečnosti: obsahuje velmi mnohé možnosti aktuální aplikace. Dokud je pocitováno jen jako složka lexika, jsou dány toliko *hranice* jeho možných věcných vztahů, a to významem, pocitovaným ovšem jen jako soubor všech možných sémantických schopností daného slova, nikoli jako aktuální sémantický ekvivalent určité skutečnosti. Při aktuální aplikaci vystupují věcný vztah i význam slova ze své potenciality: ze všech možných věcných vztahů slova uplatňuje se toliko jeden, ten však jako živá sémantická energie, a jeho vlivem nabývá určitosti i význam. Jinými slovy: dokud slovo pojímáme jako lexikální jednotku, uplatňuje se především jeho význam (odtud definice významu ve slovnících); jakmile je však užito slova



k pojmenování, vystoupí do popředí hlavně jeho věcný vztah. Tato převaha věcného vztahu nad významem stává se zřejmou zejména při pojmenování obrazném, jež vyhledání věcného vztahu mezi pojmenovanou skutečností a slovem ukládá čtenáři jako úkol — význam slova, jehož bylo k obraznému pojmenování užito, zůstává přitom často v pozadí; již Zich upozornil na tuto „druhotnost“ významu při pojmenování obrazném v své studii *O typech básnických* (Časopis pro moderní filologii 6, 1917–1918, s. 104): „Čteme-li v Nerudově *Romanci helgolandské*

A člunek jeho jako liška běží...

má být tímto rčením vyjádřena jen rychlost a záškodnost člunu či vlastně jeho lupičského majitele. Bylo by nejvýš nesmyslné žádati pro dokonalé pojetí tohoto obrazného rčení, aby si tu čtenář představil běžící lišku — snad na vlnách? K mylnému výkladu svádí tu název „básnické figury“ či „obrazy“.

Aktuální aplikace jazykového znaku, již je pojmenování, má povahu jednorázového *aktu*, kterým se vhodné slovo vyhledává; zásobou, z které se vybírá, je v zásadě celý slovník daného jazyka, se všemi vzájemnými spoji a zvrstvenými slovy, jež jej protkávají. V plné míře platí to ovšem jen o pojmenování zcela prvotním, takovém totiž, při kterém je pojmenovaný fakt teprve vydělován z reality, popřípadě, jde-li o pojem „abstraktní“, teprve pojmenovacím aktem samým tvořený. Obvyklá aplikace slova je ovšem více nebo méně automatizována; často vzniká dokonce iluze nutného a podstatného spojení slova s jistou skutečností; srov. fakt zjištěný psychologů dítěte, že děti mnohdy přikládají vlastnosti věcí slovům sloužícím obvykle k jejich pojmenování: na otázku: proč se mraky tak jmenují, odpovídá dítě: „Protože jsou šedivé“, slovu „deštník“ přičítá jistou sílu, „protože nás tím někdo může bodnout do oka a zabít nás tím“ (J. Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris 1938, 2. vyd., s. 51 a 31). O opravdovém uvedení v pohyb celého lexika pojmenováním lze tedy mluvit jen v poměrně velmi řídkých případech pojmenování prvotních nebo jim blízkých. Nesmíme však zapomínat, že mezi oběma krajními případy — naprostou aktualizací lexika a naprostou automatizací pojmenovacího aktu — je bohatá skupina odstínů, z nichž mnohé jsou značně časté: hledání slova, které nám dosti rychle „nenapadá“, není tak řídké ani v jazykovém styku denního života, nemluvě



o případech formulace odpovědné, např. vědecké, právnícké, diplomatické. Zpravidla se ovšem při takovémto částečně oživeném pojmenovacím aktu neocitá v pohybu lexikální systém skutečně celý, nýbrž jen některý jeho úsek.

Existuje však i možnost zvýšit uměle oživení pojmenovacího aktu, ba dokonce vyzdvihnout kterékoli pojmenování na úroveň pojmenování prvotního, a to tak, že se zvolí k pojmenování slovo pro danou věc neobvyklé. Je zde několik stupňů: především může být zvoleno slovo s danou věcí sice spjaté, ale zřídka s ní skutečně spojované, totiž vzdálenější synonymum obvyklého jejího označení; vyšší stupeň oživení pojmenovacího aktu nastává tehdy, je-li k pojmenování užito slova spojovaného zpravidla s věcí jinou — takové pojmenování je obrazné; nejvyšší stupeň aktualizace pojmenovacího aktu bude pak, bude-li obrazné pojmenování vybráno z významové oblasti zcela cizí příslušnému pojmenování obvyklému — tehdy dostoupí obraz úrovně pojmenování prvotního. Tyto různé stupně aktualizace pojmenování nemusí ovšem být vždy spojovány s estetickou záměrností a nemusí jich být užíváno jen v básnictví; přesto je každý z nich v básnictví častější než jinde.

Mluvili jsme dosud o pojmenovacím aktu jako o „hledání“ vhodného výrazu; je však třeba podat jeho přesnější lingvistickou charakteristiku. Podal ji S. Karcevskij v svém článku *Du dualisme asymétrique du signe linguistique* (Travaux du Cercle linguistique de Prague 1, Praha 1929, s. 88n.), když ukázal, že hledání jazykového výrazu pro pojmenování děje se současně dvojím směrem: jednak v řadě synonymické (různá pojmenování možná pro touž věc), jednak v řadě homonymické (různé možné významy téhož slova). Nazírá se tedy při pojmenování zároveň i na jazyk ze stanoviska pojmenovávané skutečnosti (synonymita), i na pojmenovávanou skutečnost z hlediska daného lexikálního systému (homonymita). Lexikální systém a skutečnost jsou přitom vždy, neli skutečně, aspoň potenciálně stavěny proti sobě a uváděny v pohyb jako celky, neboť i řada synonymická i řada homonymická jsou virtuálně nekonečné: ideálně vzato může být každá věc označena kterýmkoli slovem i naopak každé slovo může znamenat kteroukoli věc — to plyne ze zásadně *konvenčního* vztahu mezi skutečností a jazykovým znakem, nezvratně prokazaného již de Saussurem. Pojmenování, pro které se mluvčí rozhodne pojme-



novacím aktem, leží na průsečíku obou jmenovaných řad, homonymické a synonymické; průsečík tento není ovšem, zejména při pojmenování prvotním, dán předem, nýbrž vzniká teprve pojmenovacím aktem, jenž navazuje věcný vztah mezi slovem a skutečností. Toto zjištění je důležité také pro teoretické pochopení básnického obrazu: bývalo totiž domnění, že k jeho vzniku je zapotřebí jisté „analogie“ mezi věcí, která je pojmenována, a věcí, jejíž jména se používá (srov. již Aristotelovu *Poetiku*, čes. překlad Grohův, Praha 1929, s. 40); byla tedy předpokládána jistá předzjednanost vztahu mezi slovem a věcí dokonce při samém básnickém obraze. Ve skutečnosti je však toto předzjednání pouhá iluze, neboť „obdoba“, kterou předpokládala stará poetika, teprve pojmenováním vzniká.

Je nyní třeba — přestože o pojmenování básnickém bylo již mnohé řečeno — ujasnit si soustavněji některé jeho charakteristické vlastnosti. Jde především o to, jak máme rozuměti termínu „básnické pojmenování“. Již na začátku této studie odmítli jsme jeho bezvýhradné ztotožňování s pojmenováním obrazným. Nutno ovšem dodat, že ani „výjimečnost“, odlišnost od pojmenování běžného netvoří jeho nezbytný příznak. V každém téměř básnickém textu najdou se i pojmenování nejběžnější — a také ona jsou součástí básnické struktury. Má-li být zjištěna rozbořem technika a strukturální funkce pojmenování v jistém básnickém textu, musí být vzata v úvahu pojmenování všechna, a právě kvantitativní i kvalitativní poměr mezi pojmenováními běžnými a výjimečnými nebo mezi pojmenováními obraznými a neobraznými, jaký bude v daném textu sledán, může ukázat cestu zkoumání dalšímu. Ukázali jsme již také, že rozdíl mezi pojmenováním obrazným a neobrazným není nepřekročitelný, nýbrž že mezi oběma těmito druhy existují mezistupně a přechody: pojmenování obrazné není než krajně vyjádřené synonymita, popřípadě homonymita. Sluší dodat, že obraz ani v básnictví není vždy pojmenování „nové“ a „nezvyklé“; srov. tzv. obrazová klišé, často „všednější“ než pojmenování neobrazné.

Třebaže však přechod mezi pojmenováním obrazným a neobrazným je plynulý, nelze přehlížet zvláštní postavení obrazného pojmenování v básnictví a osobitou problematiku tohoto pojmenování. Je zde především moment volby: Jsou pojmenování obrazná v jistém básnickém textu volena z týchž lexikálních oblastí



jako pojmenování neobrazná, nebo z jiných? Jsou sama volena z prostředí jednotného, nebo z několika prostředí navzájem kontrastujících? Dále je moment vztahu mezi pojmenováním obrazným a obvyklým označením dané věci: jsou obě z téže lexikální oblasti, nebo z oblastí různých? Jsou emocionálního přízvuku stejného, nebo různého, popřípadě kontrastujícího? Konečně je otázka obrazového typu: Převažují v daném textu obrazy metaforické, nebo metonymické a synekdochické? Tak např. převažuje metaforické zaměření u lumírovců, metonymicko-synekdochické u symbolistů.

Obrazné pojmenování je zřídka záležitost slova jediného: zpravidla se „rozvíjí“, tj. zasahuje celý větší úsek kontextu okolního (obrazný podmět strhuje do svého významového okruhu sloveso atp.). Je-li na rozvíjení obrazů položen záměrný důraz, vznikají jim rozsáhlé obrazové roviny („plány“), jež mohou být do té míry zpodrobněny, že se jeví samostatným obrazovým tématem; tak je tomu např. při rozvinutém klasickém příměru. U symbolistů se rozvíjení básnických obrazů v téma děje za stálého kolísání mezi vlastním a obrazným významem slov, z kterých se rozvinutý obraz skládá; vzniká tak významový efekt slovesné „realizace“ básnického obrazu, jenž byl v pozdější poezii vystupňován do té míry, že obraz zůstává obrazem převážil nad skutečností jím míněnou. Dodejme nakonec, že obrazového rázu mohou nabýt i vyšší významové jednotky než slovo: obrazný může být motiv (např. motivy lásky a máje v Máchově *Máji*), epická nebo dramatická postava a v jistém slova smyslu i celé dílo.

V. VÝZNAMOVÁ DYNAMIKA KONTEXTU

Zabývající se slovem a jeho významem, pobývali jsme v oblasti významové *statické*, třebaže jsme se při pojmenování, které je aktem, ocitli již na samém jejím rozmezí s významovou *dynamickou*. Co rozumíme protikladem těchto dvou pojmů v sémantice? Kdy je významová jednotka dynamická, kdy statická? Postavme proti sobě dva krajní případy: slovo jakožto typ jednotky statické a celý jazykový projev jakožto představitel významové dynamiky. Významová staticčnost slova záleží v tom, že jeho význam je nám dán jedním rázem a zcela ve chvíli, kdy je slovo vyřčeno. „Smysl“ jazykového projevu, třebaže také existuje — ovšem jen potenciálně — již v okamžiku, kdy je jazykový projev počat, dochází teprve

v čase postupného uskutečnění. Je tedy jazykový projev významový proud, který strhuje jednotlivá slova do svého souvislého plynutí, odmínáje jim značnou část samostatnosti věcného vztahu a významu: každé slovo zůstává v jazykovém projevu významově „otevřeno“ až do chvíle, kdy se projev skončí; dokud projev plyne, každé z jeho slov je přístupno dodatečným posunům svého věcného vztahu i proměňám významu vlivem další souvislosti; může se např. přihodit, že se počáteční emocionální zabarvení slova změní pod tímto vlivem v pravý opak, že se jím význam slova dodatečně zúží nebo rozšíří atd.

Významová jednotka dynamická se tedy liší od statické tím, že je dána jako postupně uskutečňovaný *kontext*. Poměr mezi významovou jednotkou statickou a dynamickou je, jak zřejmo, vzájemný: dynamická jednotka, jsouc sama o sobě pouhou sémantickou intencí, potřebuje jednotek statických k svému ztělesnění; jednotka statická nabývá naopak teprve v kontextu aktuálního vztahu ke skutečnosti. Naprosto nesprávné by bylo pojmát tento vzájemný vztah podle modelu dvojice: stavba — stavební materiál; dynamická jednotka „neskládá“ se toliko ze statických, nýbrž přetváří je, a zase ani statická jednotka se vůči kontextu nechová pasivně, nýbrž klade mu odpor vykonávajíc svými významovými asociacemi tlak na směr jeho významové intence, ba snažíc se i o úplné osamostatnění. Významová statika a dynamika jsou dvě síly navzájem protikladné, přitom však bytostně spjaté, tvořící spolu základní dialektickou antinomii každého významového procesu. Konkrétní protiklad slova a jazykového projevu byl nám jen jediným příkladem z mnoha možných. Není statickou jednotkou jen slovo, popřípadě lexikalizované (tj. významově ustrnulé a dokonce sjednocené) sousloví, ale i nejmenší jednotka obsahová, tj. motiv. A není naopak dynamickou jednotkou teprve celý projev, nýbrž již věta, odstavec atd. Protiklad významové staticky a dynamiky není dokonce omezen jen na význam jazykový nebo jazykem vyjádřitelný, nýbrž uplatňuje se všude, kde proti sobě stojí jednorázová významová jednotka a plynulá souvislost, do které tato jednotka je zařadována; tak např. v duševním životě přijímá podobu antinomie mezi představou a souvislým proudem duševního dění; dochází uplatnění ve filmu při protikladu mezi záběrem a celkovým průběhem; zasahuje do dějepiscevtví v podobě protikladu mezi „faktem“ a „smyslem události“.

Avšak ke vzniku antinomie mezi významovou statikou a dynamikou není třeba ani přítomnosti dvou významových jednotek, podřízené a nadřizené; jeť v pravém slova smyslu všudy přítomná, jsouc obsažena v každém významovém faktu, i je-li vzat jen sám o sobě. Pohlédneme např. na slovo, jehož významovou výstavbu jsme v předěle kapitole probírali, a na větu, o které bude řeč v nejbližších odstavcích. Je zcela jasné, že přecházejíce od slova k větě přestupujeme hranici mezi statikou a dynamikou významu. Avšak již při aplikaci slova na skutečnost užili jsme termínu „pojmenovací akt“, tedy termínu naznačujícího dynamičnost. A skutečně se také pojmenování v pravém slova smyslu prvotní děje nejčastěji slovem, jež je zároveň větou; srov. dětská slova-věty „Kůň!“, „Vůz!“ atp. Již v slově je tedy potenciálně obsažen prvek významové dynamiky. Z druhé strany je opět ve větě skryta možnost významu statického; nasvědčuje tomu lexikalizace vět příliš běžných, jako jsou některé pozdravy a formule („pozdrav Bůh!“ atp.); ostatně se každá věta již ukončená jeví v protikladu k významové dynamičnosti věty následující, teprve počaté, jako jednotka statická.

Po těchto obecných poznámkách přistoupíme k nejnižší dynamické jednotce jazykové, *věti*, abychom si položili otázku básnického využití její výstavby. Výstavba tato je vlastně dvojnásobná: jednak gramatická, jednak čistě významová. — Možnosti básnického využití výstavby *gramatické* jsou poměrně jednoduché. Již rozdíl mezi větou holou a rozvitou může se stát zdrojem estetické účinnosti, je-li záměrně přivozena převaha jedné z těchto možností. Také rozdíl mezi větami s přísudkem slovesným a neslovesným může být básnický využit: „příznakovým“ členem této dvojice je věta s přísudkem neslovesným, a proto nadměrné užití takových vět působí estetickou aktualizaci syntaktické výstavby (srov. Trávníčkovu zjištění o jmenných větách neslovesných u Mahena v článku *Mahenova básnická mluva* ve sborníku *Mahenovi*, Praha 1933, i v článku *Však nechci, aby slova šuměla* v knize *Náštroj myšlení a dorozumění*, Praha 1940). Věty spojují se v souvětí souřadná nebo podřadná; také převahou jednoho z obou těchto typů v textu může být dosaženo estetického účinnu, a to opět dvojnásobem v každém z obou těchto případů: při převaze souvětí souřadných může být zdůrazněno slučovací spojení sousedních vět spojených ve větný celek, nebo

naopak může být položen důraz na jejich vztahy jiné, významově určitější (stupňování, přirovnávání, účinek, podmínka, adverzace atp.); druhým z těchto dvou způsobů je větná stavba aktualizována např. v poezii V. Dyka. Převažují-li souvětí podřadná, může se jejich umělecké využití dít rovněž dvojnásobně: buď se nadměrně užívá podřadných vět pojících se k jedinému slovu věty hlavní (všechny druhy vět relativních), nebo se naopak zdůrazňují ony typy vět podřízených, které se vztahují k celé hlavní větě (např. věty časové atp.). Také poměrný podíl jednotlivých větných členů nebo vět v souvětí na celkové rozložení věty může se stát estetickým činitelem, aniž ovšem je norma dokonalosti předem dána: i rovnovážnost i nedostatek rovnováhy větné stavby mohou odpovídat uměleckému záměru autorovu. Ani konečně samo porušení větné stavby (např. výšin z vazy) není zbaveno možnosti estetického účinnu. Nikdy ovšem nestačí pouhé zjištění těch nebo oněch vlastností syntaktické výstavby větné: právě pro svou „formálnost“ vyžaduje syntax ještě víc než jiné složky konfrontace s celkovou strukturou díla.

Jak je tomu však s *významovou* výstavbou věty? Mohlo by při prvním pohledu vzniknout zdání, že se kryje s výstavbou větnou. Již mladogramatikové však tušili, že ve větě ještě jiná významová souvislost než jen ta, která je dána syntaktickými vztahy; odtud rozlišení mezi podmětem a přísudkem gramatickým a „psycho-logickým“, jež vzešlo z poznání, že se „aktuální“³⁾ významové členění věty ne vždy kryje s formálním členěním syntaktickým. Podmětem „psychologickým“ rozumí se významový komplex, od kterého věta vychází a o kterém se přísudkem něco vypovídá; ten však není vždy totožný s podmětem gramatickým (srov. např. větu: „V rybníce — bylo mnoho ryb.“). Podobně ani „psychologický“ přísudek nemusí se krýt s gramatickým (tak např. ve větě: „Na měsíci — není živých bytostí.“ obsahuje psychologický přísudek oba hlavní gramatické členy větné). Moderní lingvistika postoupila v této věci dále tím, že položila důraz na jednotu větného významu; srov. článek Jul. Stenzela *Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition* v *Jahrbuch für Philologie* 1, 1925, s. 160–201. Důležité je také zjištění spojitosti větného významu s intonací, učiněné

3) Termín V. Mathesia; viz článek *Funkční lingvistika ve Sborníku přednášek, proslavených na I. sjezdu čsl. profesorů filozofie, filologie a historie*, Praha 1929.

S. Karcevským v studii *Sur la phonologie de la phrase* (Travaux du Cercle linguistique de Prague 4, s. 188n.): „Větný celek (phrase) je aktualizovaná sdělná jednotka. Nemá vlastní gramatické výstavby. Ale má osobitou výstavbu zvukovou, jež je dána intonací. Kterékoliv slovo a kterékoli seskupení mající jakoukoli gramatickou formu nebo i pouhá interjeke mohou se stát, vyžaduje-li toho situace, sdělnou jednotkou.“ Práce V. N. Vološinova, zejména článek *Konstrukcija vyskazanija* (v čas. Literaturnaja učeba 1930, s. 65–87), odhalily fakt významové dynamiky. V naší studii o *Genetice smyslu v Máchově Máji* (sborník *Torzo a tajemství Máchova díla*, Praha 1938) byla pak zjištěna polarita mezi významovou statikou a dynamikou. Vycházejíce z jmenovaných premis chceme se pokusit o výčet a charakteristiku hlavních principů větné významové výstavby. Jsou celkem tři:

1. První z nich je jednotnost větného smyslu, na kterou jsme zaměřeni od chvíle, kdy nějakou počínající významovou řadu považujeme jako větu, i když tento celkový smysl zůstává pro nás potenciální, dokud věta není ukončena. Správně ukázal Karcevský k tomu, že jakýkoli soubor slov, bude-li nám větnou intonací signalizován jako věta, bude pro nás sdělnou jednotkou (unité de communication), do které budeme, třeba i násilně, vkládat celkový smysl. Této základní vlastnosti významové výstavby větné využívá moderní básnictví hojně různými způsoby: tak symbolismus donucoval na základě postulované jednoty větného smyslu čtenáře k tomu, aby hledal souvislost mezi několika obrazovými „plánny“, které se uvnitř věty protínaly; některé pozdější směry (např. futurismus nebo dadaismus) nutí čtenáře vkládat významovou záměrnost do nahodilých seskupení slov, opět na základě významové jednoty větné.

2. Druhý princip větné významové výstavby lze označit jako „významovou akumulaci“. Zakládá se na dvou okolnostech. První z nich je ta, že významové jednotky, z kterých se věta skládá, jsou vnímány v nepřetržitě posloupnosti, bez ohledu na složitou architekturu syntaktických podřízeností a nadřizeností; vzniká tak řada, kterou lze schematicky vyznačit: a — b — c — d atd. Přistupuje však ještě okolnost druhá, totiž ta, že každá jednotka následující po jiné je vnímána již na pozadí jejím i všech dřívějších, takže při ukončení věty je v mysli posluchačově nebo čtenářově simultánně přítomen celý soubor významových jednotek, z kte-

řích se věta skládá. Postup významové akumulace, ke které tímto způsobem dochází, bylo by lze schematicky vyznačit takto:

a — b — c — d — e — f
 a b c d e
 a b c d
 a b c
 a b
 a
 a

Vodorovná abecedně uspořádaná řada písmen v první řádce schématu znamená posloupnost významových jednotek uvnitř větného celku; svislé sloupce pod každým z písmen prvního řádku pak vyjadřují schematicky postup významové akumulace: ve chvíli, kdy vnímáme jednotku *b*, je již v našem povědomí jednotka *a*, při vnímání jednotky *c* známe již jednotky *a-b* atd. — Nutno podotknout, že stále, i při výsledném nakupení všech významových jednotek věty, záleží na pořadu, v jakém nakupení vzniklo. Věta „Na stole mezi knihami stála lampa.“ není celkovou organizací svého významu totožná s větou gramaticky stejnou „Lampa stála na stole mezi knihami.“ a obě dvě jsou významově jiné než věta třetí, opět gramaticky jim rovná „Mezi knihami na stole stála lampa.“; příčina významových rozdílů mezi nimi je ta, že významová akumulace má v každé z nich jiné pořadí. Teorie „psychologického“ podmětu a přísudku by nestačila ke zdůvodnění všech těchto růzností, neboť předěl mezi psychologickým podmětem a přísudkem je stejný ve větě první a třetí. Mathesiovo citované pojetí větného skladu jako „aktuálního členění“, kladouc důraz na „slovosled“ jako činitele větné výstavby, blíží se již našemu pojmu akumulace.

Básnická aktualizace významového nakupení děje se tím způsobem, že se postup akumulací komplikuje a brzdí hromaděním významů navzájem velmi odlehlých uvnitř téhož větného celku: strof. např. větný typ Vančurova *Posledního soudu*, kde tato tendence byla vyhrocena v experiment: „Smál se potruje ramenem, které nosívá střelnou zbraň, jako hospodyně, jež v důvodném veselí roztrěse nad zástěrou kličku tkalounu.“

3. Třetí v řadě je princip oscilace mezi významovou statikou a dynamikou; je dán tím, že každá významová jednotka ve svazku

větném (slovo, větný člen) jednak směřuje k tomu, aby navázala bezprostřední věcný vztah ke skutečnosti, kterou sama o sobě znamená, jednak je vázána souvislostí věty jako celku a teprve prostřednictvím tohoto celku navazuje styk se skutečností. Jde tedy o polaritu mezi pojmenováním a kontextem, jež v různých případech může docházet různého vyřešení. Tak např. u Máchy převládá samostatnost věcného vztahu jednotlivých pojmenování nad soudržností větného kontextu; zde mají svůj pramen např. četná zeugmata v Máchově slohu, dále významová nekongruence slovních spojení, jako „večerní máj“, „rozlehlý strom“, jakož i syntaktická nesoudržnost vět. U K. Čapka jeví se naopak převaha nepřetřítosti kontextu nad nezávislostí jednotlivých pojmenování; odtud měkká vlnitost větné intonace a sklon k oslabování syntaktických rozmezí. Složitější je případ poezie Březinovy; zde totiž projevují jednotlivá obrazná pojmenování snahu vydat každé samo ze sebe svůj osobitý kontext. Činí to rozvíjejíce se v rozsáhlé obrazové „plány“, které na sebe navzájem narážejí; celkovému kontextu pak připadá úloha koordinovat navzájem tyto různé kontexty dílčí; sám zůstává přitom mnohdy ve stavu pouhé významové intence: odtud mnohoznačnost celkového smyslu některých Březinových básní.

Úhrnem lze říci o významové výstavbě věty, že jsou méně „formální“ než výstavba syntaktická, prostředkuje mezi ní a individuální významovou náplní každé jednotlivé věty. Zároveň má však, jak zřejmo, i dosti obecných vlastností, aby byla dostupna vědeckému rozboru. Z obou těchto důvodů je důležité pro teorii básnického jazyka věnovat jí pozornost. Zejména zkoumání umělecké výstavby básnické prózy a jejího imanentního vývoje není možné bez přihlížení k významové výstavbě věty; tím lze také vysvětlit, proč vědecké zvládnutí prózy pokročilo dosud méně než studium poezie, které po jistou dobu vystačilo s rozбором stránky zvukové, lexika a syntaxe.

Věta není ovšem poslední a nejvyšší stupeň v hierarchii významových jednotek vyplňujících rozlohu mezi slovem a celkem jazykového projevu. Jednotky vyššího řádu jsou např. odstavec, kapitola. Jsou však to ještě jednotky jazykové? Jsou jimi v tom smyslu, že jsou součástími jazykového projevu: nemůže přesahovat rámec jazyka, co je dáno sledem jazykových znaků. Nepojednává-li o nich jazykověda, je to jen proto, že jejich výstavba není řízena

zákonitostí gramatickou: nejvyšší gramatickou jednotkou jazyka je věta. Viděli jsme však, že věta není toliko výstavba syntaktická, ale zároveň i významová. A všechny principy významové výstavby věty, které jsme výše vyjmenovali, mohou být aplikovány i na výstavbu vyšších celků, než je věta.

Věta také často významově poukazuje k širšímu kontextu, zejména k onomu, který před ní předcházel. Uvedli jsme výše na obecnější principu významové akumulace tři věty stejného složení lexikálního a stejné výstavby gramatické, ale mající různý pořádek významových jednotek. Dvou z nich užijeme zde ještě jednou, abychom na nich zjistili způsob, jakým věta poukazuje k širší významové souvislosti. Znějí takto: 1. „Lampa stála na stole mezi nakupenými knihami.“ — 2. „Mezi knihami nakupenými na stole stála lampa.“ První z nich předpokládá, že byla již řeč o *lampě*, druhá, že se v předchozím kontextu již mluvilo o *stole*. Vzhledem ke kontextu následujícímu nejsou již obě věty tak jednoznačné: po obou mohla by např. zcela dobře následovat věta: „Seděl u ní zahloubán v četbu jakýsi člověk“; přece však by věta „Kniha bylo velmi mnoho“ mohla spíše následovat po větě první než druhé. Zpětná významová determinace kontextem se tedy osvědčuje silnější než postupná; to je zcela přirozené. Pro nás je na věci důležité to, že přechod od věty k vyšším významovým jednotkám je plynulý, bez podstatného předělu. Třeba nakonec poznamenat, že ani po stránce gramatické není zde nepřekročitelná hranice: navázání větného celku na větný celek bezprostředně následující může se dít i prostředky gramatickými, tak např. mohou být oba větné celky spjaty ukazovacími zájmeny nebo adverbii danými v druhém větném celku, avšak poukazujícími k některému členu prvního z nich; také může být podmět společný dvěma nebo i několika sousedním větným celkům.

Pro teorii básnictví je soudost významové výstavby větné s výstavbou vyšších významových jednotek, ba i celého textu velmi důležitým pracovním předpokladem. Tvoří totiž most, po kterém lze přejít od rozboru jazykového ke zkoumání celkové významové výstavby textu. „Kompoziční rozbor“ není odsouzen ke strnulé staticčnosti, budou-li na něj aplikovány zásady významové dynamiky, jejichž výčet byl podán při rozboru významové výstavby větné; nabyvá tak možnosti vyústit ve zjištění „formálního“, a přece konkrétního „sémantického gesta“, jímž je dílo

organizováno jako jednota dynamická od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu obrysu. Přes svou zdánlivou „formálnost“ je sémantické gesto něco zcela jiného než forma pojatá jako vnější „roucho“ díla; je faktem sémantickým, významovou intencí, třebaže kvalitativně neurčenou. A právě proto, že je podstaty významové, umožňuje pochopení a určení vnějších souvislostí díla s básníkovou osobností, se společností, s jinými oblastmi kultury. Pojem sémantického gesta, třebaže se týká *vnitřní* výstavby díla, odstraňuje poslední zbytky herbartovského formalismu ze strukturální teorie básnictví.

Zbývá ještě přihlédnout k vyšším jednotkám významovým, sémanticky konkretizovaným, totiž k těm, které bývají nazývány tematickými složkami básnického díla; jde zejména o pojmy motivu, děje, celkového tématu. Bývá zvykem stavět tyto prvky mimo souvislost s jazykem, nebo aspoň vymezovat poměr jazyka k nim jako pasivní podle zásady, že obsah si určuje formu. Předěl mezi nimi a prvky jazykovými není však daleko tak ostrý, aby bylo možno bez výhrady stavět tyto dvě skupiny proti sobě jako dvě věci zcela různé: viděli jsme již (při úvaze o básnickém obrazu), že i jazykový, slovní význam může být tematizován, a naopak může mnohdy motiv, jednotka obsahová, dojít vyjádření jediným slovem, a tak splývat se slovním významem; také lexikalizace motivu, tj. ustrnutí jeho v jednorázovou konvenční významovou jednotku podobnou slovu, není nemožná, jak názorně ukazují lexikalizované motivy, z kterých se skládají lidové pohádky. Kromě toho ukázalo moderní zkoumání přesevědicivě, že i téma, zejména právě básnické, je v oboustranné, vzájemné souvislosti s jazykem: neřídí se jen jazykový výraz tématem, ale i téma jazykovým výrazem. Velmi názorný doklad toho byl podán v Jakobsonově studii *K poezii Máchova verše* (sborník *Torzo a tajemství Máchova díla*). Ukazuje se tam, že Máchovo pojmání prostoru je jiné ve verších schématu jambického než ve verši trochejském: v jambických verších jeví se prostor jako jednosměrné kontinuum dané pohybem od pozorovatele do pozadí, v trochejských pak jako neklidná různosměrnost. Pojetí prostoru je tedy u Máchy v úzkém vztahu k rytmu, a to ve vztahu oboustranném, takže nelze říci, která z obou složek druhou předurčuje. Rytmus je však převážně záležitost jazyková, opětná o zvukovou (fonologickou) organizaci textu; pojmání prostoru patří naopak ke stránce tematické. Ani téma nevy-

myká se tedy lingvistickému rozboru, jehož úkolem a pracovní oblastí je *celá* struktura básnického díla; lingvistický způsob práce znamená zde metodologické zaměření, nikoli látkové omezení vědeckého výzkumu.

VI. MONOLOG A DIALOG. „SKRYTÝ“ VÝZNAM

Prošli jsme v několika předchozích kapitolách hierarchií zvukových a významových složek básnického díla. Tím však není ještě vyčerpána celá problematika básnického jazyka. Zbývá především záležitost účasti subjektu při jazykovém projevu, tj. rozdílu mezi monologem a dialogem, i otázka „nevysloveného“ významu skrytého za slovem.

Monolog a dialog jsou dva základní aspekty významové organizace jazykového projevu i zároveň dvě navzájem protikladné formy jazykové výstavby ve smyslu funkčním; proto se v lingvistice mluví o „řeči“ monologické a dialogické (srov. L. P. Jakubinskij, *O dialógičeskoj řeči* ve sborníku *Russkaja reč* 1, Peterburg 1923). Přesto jsou však monolog a dialog víc než jen pouhé funkční jazyky, neboť o monologičnosti anebo dialogičnosti jazykového projevu rozhoduje okolnost, zda projev vychází od jednoho nebo více subjektů — rozhodování o aplikaci kteréhokoli z jiných funkčních jazyků je však záležitost subjektu jen jediného. Je tedy rozdíl mezi monologem a dialogem základnější než ostatní druhy funkčního rozlišení jazyka, což nepřimo vysvítá i z okolnosti, že při dialogu může každý z účastníků užívat jiného funkčního stylu; funkční rozlišení jeví se tak vzhledem k rozdílu mezi monologem a dialogem jako druhotná nadstavba.

Básnictví je rozdílem mezi řečí monologickou a dialogickou rozštěpeno ve dvě nerovné části: na jedné straně jsou lyrika s epikou jako útvary monologické, na druhé pak drama jako básnictví dialogu. Neznamená to ovšem, že by dialog jako způsob jazykového výrazu byl zásadně vyloučen z lyriky a epiky (viz např. lyrické „spory“ a dialogy osob v epice) nebo naopak monolog z dramatu (viz např. vypravování vložené do dramatického dialogu). Praví se tím jen, že projev lyrický a epický předpokládají jediného mluvčího („básníka“), kdežto drama mluvčích několik; je-li tato (leckdy jen pomyslná) hranice překročena, přechází lyrika nebo epika v drama, i naopak: tak např. rozhovor sporných stran v lyrickém

„sporu“ (*Spor duše s tělem* apod.) může být pojímán i dramaticky. Rozdíl mezi monologickým zaměřením epiky a lyriky i dialogickým zaměřením dramatu se však projevuje i jinak než jen jazykovačova času, totiž jeho aktuální přítomností i uplýváním („transitorností“ podle terminologie Zichovy, viz *Estetiku dramatického umění*, Praha 1931, s. 219), kdežto monolog epický a lyrický mají jen po jedné z těchto vlastností: epický toliko plynutí, nikoli však přítomnost, lyrický toliko přítomnost, nikoli však plynutí. Zasahuje-li tedy rozdíl mezi monologičností a dialogičností tak hluboko do samé noetické základny jazykového projevu, je z toho opět zřejmo, že protikladnost obojího tohoto zaměření je podstatná, nikoli jen jazykově funkční.

Přes vzájemnou protikladnost se však zaměření monologické s dialogickým nejen nevyklučují, nýbrž navzájem prolínají: i v projevech zjevně monologických můžeme často zjistit přítomnost latentní dialogičnosti a naopak; to neplatí jen o projevech básnických, nýbrž o jazykových projevech vůbec. Básnictví ovšem intenzivně využívá významových odstínů, které tímto způsobem vznikají. Tak např. básnický sloh V. Dyka mající zalíbení, jak již výše řečeno, ve větných spojeních souřadných a přítom nikoli slučovacích, jako jsou spojení adverzativní, stupňovací, vysvětlovací atd., je právě pro tuto svou vlastnost pln skryté dialogičnosti, které dramaturgicky využil E. F. Burian, když povídku *Krysař* převedl téměř beze změny textu z monologu básnickova v dialog mnoha dramatických postav. Dialogičnost nevznikla zde teprve dramaturgickou úpravou, ta ji jen odhalila; již v epické verzi básnickové byla přítomna jako složka významové výstavby i jako činitel estetické působivosti díla. Jako případ zjevu opačného, totiž monologičnosti skryté v dialogu, lze uvést některá místa z dramát symbolických, zejména Maeterlinckových, kde jednotlivé promluvy různých osob na sebe navazují tak těsně, že vlastně tvoří souvislý monologický kontext, rozdělený mezi několik partnerů; je to ostatně jen básnické využití situace dosti časté v intimním hovoru, při kterém jsou rozmlouvající osoby do té míry spjaty společným zájmem a cítěním, že je mezi nimi krajně oslabeno významové napětí, jež bývá podkladem rozdělení rolí v dialogu.

Dialogičnost a monologičnost jsou tedy vlastně společně přítomny již při vzniku každého jazykového projevu, ať jeho zjevná

forma je monologická či dialogická, ba jsou dokonce obsaženy již v samém duševním dění, z kterého jazykový projev vychází: vztah mezi „já“ a „ty“, na kterém je dialog osnován, nepotřebuje k své aktivitaci individuů dvou, nýbrž stačí k ní vnitřní napětí, rozpory a neočekávané zvraty dané dynamikou psychického života každého jedince. Zjevná i potenciální dialogičnost jazykových projevů má tedy svůj kořen ve skryté „dialogičnosti“ průběhu duševního života. Proto se také i v zjevném dialogu mezi několika účastníky obraží psychické dění bezprostředněji než v monologu. „Psychologická situace“ mezi účastníky hovoru má stálý vliv na průběh dialogického projevu; mnohdy pak do něho zasahuje do té míry přímo, že některý z mluvčích odpovídá ne tak na slova partnerova, jako spíše na psychické dění, které je doprovází. Stává se dokonce, že psychologickou reakcí (projevenou bezděčným, nikoli sdělovacím gestem nebo mimikou) pokládá mluvčí za dostatečnou odpověď, na kterou ihned reaguje, nepřipouštěje partnera k slovu („Nemusíte nic říkat, vím, co chcete odpovědět, ale já...“).

Ocitáme se zde na rozhraní mezi jazykem a psychologickým děním, ba vidíme dokonce psychické dění vnikající do jazykového projevu jako jeho součást. K přímé účasti psychična, jaká nastává, když se psychologická reakce partnerova stává odpovědí, může ovšem dojít jen za té podmínky, že se psychologické dění stává, neměnic své podstaty, *sdělitelným* významem. Co se týče významové povahy duševních stavů a dějů, je za dnešního stavu psychologie již jasné, že celý duševní život je významovými prvky prosycen i tehdy, nejde-li o jeho sdělování. Celá tvarová psychologie vychází z předpokladu, že vnější popudy řadí se v povědomí individua spontánně a bezprostředně v útvary organizované jednotným „smyslem“, tedy jistým druhem významu. Jsou dokonce badatelé (např. Volovšinov), kteří předpokládají, že *celá* oblast duševního dění tvoří strukturu významovou; co není významem, není podle nich ani již psychologickým dějem, nýbrž děním biologickým. A toto mínění není bez podstaty: v přemnohém vjemu můžeme pozorovat rozbořem objevit složky, které, ač pocítovány jako inherentní vnímané skutečnosti, jsou v podstatě významem, jež do vnímané skutečnosti vnáší vnímající subjekt. Tak např. rozeznáváme zdánlivě pouhým viděním stůl stojící od převrženého, ačkoli rozeznání prvé z obou poloh jako normální předpokládá znalost funkce stolu: stůl je nám již při vnímání zařízením pro jídlo a práci; proto jen takové

jeho položení, které umožňuje tyto úkony, jeví se nám spontánně jako normální. Sám tvar různých předmětů *vidíme* jako zákonitě uspořádaný jen tehdy, víme-li, k čemu tyto věci slouží; předměty, jejichž funkce neznáme, mohou se nám jevit jako tvarově nepřehledné, ba i jako beztvare.

Domníváme se proto, že nejsme příliš daleko od pravdy, charakterizujeme-li vzájemný vztah jazykového projevu a příslušného psychického dění jako vztah dvou souběžných a souvztažných významových řad. Rozdíl mezi oběma těmito řadami je ovšem ten, že jen význam jazykový je plně sdělitelný, máje k dispozici svou smysl vnímatelných symbolů, kdežto význam psychický takové možnosti systematického projevu postrádá: má k dispozici toliko symptomy, které jej vyjadřují jen velmi neúplně, totiž *spontánní* mimiku, gesta, činy, úhrnem „chování“ („behaviour“). Kládeme důraz na adjektivum „spontánní“, protože stávají-li se gesta, mimika atd. vědomými a dokonce systematickými, jde již o *transpozici* duševního dění do jistého systému znaků, zcela podobně jako když je vědomě sdělujeme pomocí znaků jazykových.

Zkoumání vztahu mezi jazykem a duševním děním je stejně v zájmu lingvistiky jako psychologie. Ze strany jazykovědy jde zejména o otázku, jakými způsoby psychické dění souběžně s jazykovým projevem může dát najevo svou přítomnost, popřípadě i svou konkrétní významovou kvalitu *bezprostředně*, aniž je deformováno transpozicí do systému jazykových znaků a jejich zákonitosti. Není ovšem úkolem naší studie zabývat se touto otázkou do podrobnosti a v celém jejím rozsahu: chceme toliko načrtnout, a to ještě jen v nejhrubším obryse, způsoby *básnického* užití souvztažnosti mezi významovým procesem duševního dění a jazykem.

První z těchto způsobů je poměrně velmi jednoduchý: jdet o *zamlčení* významu v podstatě již jazykového, totiž takového, který by mohl být bez obtíží slovy formulován. Máme na mysli takzvanou „narážku“. Dochází k ní často i v řeči sdělovací, omezí-li se mluvníci na pouhý náznak nějakého faktu, myšlenky, hodnocení atp.; takovéto zamlčení mívá svůj důvod v ohledu na partnerovo citění soukromé nebo mravní, popřípadě v ohledu na cenzuru společenskou, politickou atd. Co je takto v řeči sdělovací dáno zřeteli rázu „praktického“, může se v básnictví stát samoučelným prostředkem estetického účinku, i když tato samoučelnost nevy-

čuje genetický vliv jmenovaných zřetelů praktických. Narážka může být v básnictví rozvinuta i v systematický umělecký postup. Tak např. je na ní založena významová výstavba poezie Dykova, a to i lyricky intimní, kde „zamlčování“ nemá vůbec praktického důvodu. Technika narážky je zde taková, že se o faktech zcela konkrétních mluví obecnými větami rázu gnómičkého; čtenáři se ukládá, aby uhadoval zamlčený konkrétní význam ze vzájemné významové souvislosti takových gnómičkových vět. Konkrétní význam skrývá se tu doslova „mezi“ větami.

Složitější je další případ, totiž jazykové vyjádření „nevyslovitelného“ psychického významu. Víme každý z vlastní zkušenosti, že jazykový výraz, tak snadno poměrně zvládající vnější skutečnost, stává se ihned chabým a nedostatečným prostředkem, žádá-li se na něm, aby vyjádřil průběh našeho duševního dění. Požadujeme na něm v takovém případě něco, co je cizí samé podstatě a určení jazyka, totiž to, aby se smysly vnímatelný jazykový symbol, nositel *jazykového* významu, stal nositelem významu *psychického*. Právě tento paradoxní experiment stal se však uměleckým problémem básnického směru zvaného symbolismus. Způsob, jakým jej symbolistická poezie, aspoň v své nečistší formě, u nás představované zejména O. Březinou, vyřešila, je znám: významová výstavba symbolistické básně je zařízena tak, aby *každé* slovo bylo pocítováno jako obrazné. Je-li toho dosaženo, dochází ke zvláštnímu významovému zjevu: třebaže básník mluví téměř nepochopitelně o hmotných skutečnostech vnějšího světa, jsou jeho výroky, po něvadž bez ustání obrazné, promítány *jinam* než do vnější skutečnosti. Jejich „vlastní“ význam je kladen právě do oblasti „nevyslovitelných“ významů psychických. Řekli jsme výše, že se básnické obrazy Březinovy zhusta tematizují; ústřední téma celé básně však přitom, ba právě proto zůstává neurčitě, často doopravdy nevyslovitelné; ne nadarmo opatřil Březina titul jedné ze svých básní otazníkem: *Země?* Vlastní domov „smyslu“ je v Březinově poezii mimo jazyk: ve skrytém království psychických významů.

Třetí konečně případ básnického využití souvztažnosti mezi jazykem a psychickým děním je ještě paradoxnější obou předěšlých; vzešel z poznání, že zřetelněji než „slovníkem“ svých významů je duševní dění charakterizováno způsobem jejich spojování: kdežto jazykové spoje mezi lexikálními jednotkami jsou syntakticko-logické, je psychickému životu vlastní předcházet od

jednotky k jednotce cestou asociace, jež nazírána ze stanoviska logiky působí dojmem nezdůvodnitelné nahodilosti (ovšem právě jen ze stanoviska logického, neboť ze stanoviska psychologického dění samého má — jak ukázala moderní hlubinná psychologie — i asociace svou příšnou, ač velmi složitou zákonitost). Vycházejíc z poznání o asociativní podstatě významových spojů psychologických, pokusilo se básnictví učinit z jazyka co možná přímý výraz duševního dění tím, že normální logickou souvislost jazykových významů nahrazuje jejich asociativním přiraďováním. Logické vztahy stojí *naad* konkrétními významy; jejich přirozená tendence, dostupující téměř cíle v matematických a logických formulích, směřuje k tomu, aby se zbavily konkrétního významu až do nejmenších zbytků; naproti tomu mají spoje asociativní svůj zdroj ve významech samých a dávají se jimi od etapy k etapě určovat. Pro svou nezávislost na konkrétních významech mají logické vztahy možnost vybírat si jen ty jejich stránky, které se do dané, předem určené souvislosti logické hodí, kdežto vztahy asociativní, na konkrétních významech závislé a z nich pramenící, potřebují k svému zdárnému rozvíjení a z nich bohatosti konkrétních významů. Proto básnictví zaměřené na přímé, nikoli jen náznakové podání průběhu dějů psychologických pomocí slova snaží se o záznam co nejpřesnější jednotlivých fází duševních procesů. Nemůže ovšem jít o naprosto přesný otisk, jednak proto, že je vůbec nemožné vymýtit logické vztahy z jazyka, jednak proto, že bytostným předpokladem umění je distance mezi materiálem a jeho uměleckým přetvořením; stejně jako při každém řešení uměleckého problému jde i zde o pouhé umělecké směřování.

Svědectvím toho je i okolnost, že bylo podáno řešení již několik, z nichž každé má platnost samo o sobě, nikoli jako etapa na cestě za zdokonalením zápisu. Již v letech osmdesátých minulého století bylo naznačeno E. Dujardinem první z těchto řešení v románě *Les Lauriers sont coupés*; Dujardin vytvořil zde tzv. „vnitřní monolog“, pracující s krátkými souřadnými větami a neočekávanými přesuny významové souvislosti mezi nimi. Od té doby nebyla opuštěna cesta jím nastoupená; dočasně poslední její etapou je „automatický záznam“ („écriture automatique“), zdůrazňující zejména naprostou vzájemnou odlehlost sousedních významových jednotek, tak aby jejich spojení v plánu racionálním bylo zcela nemožné; významové jednotky jeví se pak jako symboly, jejichž

„vlastní“ významy setkávají se teprve v nedosažitelném nevědomí: „nahodilost“ asociativních spojů je zde vyhrocena na samu mez možnosti. Pro vzájemný vztah těchto různých uměleckých metod je charakteristické, že metoda „vnitřního monologu“ vniká do české literatury (v románech M. Součkové) současně s metodou „automatického zápisu“, jež je svým vznikem mnohem pozdější. Takový postup je zhola nemyšlitelný ve vědě, kde každá metoda podřizuje svou platnost jen do té doby, než byla překonána jinou, dokonalejší — opět důkaz, že jmenované metody počínají vnitřním monologem jsou fakty vývoje uměleckého.

Jsme u konce svého souhrnu problematiky básnického jazyka. Přestože jeho vypracování bylo záležitostí delší doby (první stručnou verzi viz v publikaci lingvistického sjezdu v Bruselu 1939), nepokládáme jej ani v nejménším za kodifikaci názorů o otázkách tak živých. Za deset let dopadl by podobný pokus o přehled jistě zcela jinak, stejně jako byl zcela odlišný od dnešní studie článek, kterým jsme se před lety pokusili shrnout tehdejší nauku o básnickém jazyce (*O současné poetice*, Plán 1, 1929); rozdíl mezi nazíráním dnešním a tehdejším nabádá k opatrnosti i pro budoucnost. Jediná ctižádost naší studie je naznačit směr, jakým se ubírá dnešní zkoumání otázek básnického jazyka, i poukázat k problémům, které se v přítomném okamžiku nejnápádněji do popředí řešení. Před desíti lety vystupovala nejnápádněji do popředí zvuková stránka básnické řeči; z otázek významu byly v dohledu hlavně jen problémy lexika a jeho básnického užití. Dnes jsou v popředí záležitosti významu, dokonce i při zkoumání zvukové stránky samé, a z nich opět zdá se nejnápádnější problém vzájemného vztahu významové statiky a dynamiky, v souvislosti s tím pak otázky významové výstavby. Je to jednak přirozený postup od základu do dalších pater, kterým jako každý vědecký směr prochází i literárněvědný strukturalismus (ostatně v těsné souvislosti se strukturalní lingvistikou), jednak také i tlak vědecké praxe: po otázkách veršované poezie, které již došly jistého, aspoň elementárního vyřešení, přichází na řadu próza a její vývoj, problém to, jak již výše poznamenáno, neřešitelný bez podrobnějšího poznání výstavby dynamických významových jednotek počínaje větou. Kromě toho počíná se rýsovat i možnost srovnávací teorie umění na základě semiologickém; to však, co je společné různým uměním, jsou právě otázky významové výstavby a významu vůbec,

nikoli otázky hmotných substrátů (materiálů), které tento význam nesou podobně jako v básnictví zvuk — ty jsou v různých uměních různé a namnoze nesrovnatelné. Všechny vyjmenované okolnosti přispívají k tomu, že teorie básnického jazyka a poetika vůbec, zejména právě česká, počínají počítovat problémy významové výstavby jako nejnáléhavější.

Charakteristické pro dnešní stav bádání o básnickém jazyce je, jak již výše řečeno, i definitivní překonání formalismu. Odhalení významové dynamiky a jejího protikladu k významové statice sblíží význam s dynamikou psychického dění. Stává se napříště možným zkoumat jejich vzájemný vztah bez nebezpečí „psycho-logismu“, které hrozilo, dokud byl statický význam sám o sobě pojímán jako pasivní složka „formální“ souhry jazykových znaků. Dnes stalo se zřejmým, že významu přísluší imanentní iniciativa; nejví se již pouhým iluzivním odleskem skutečnosti, ale zdrojem energie, a netřeba se proto obávat jeho konfrontace s ostatními životními silami člověka. V tom je, tušíme, nejméně závaznější klad dnešní teorie jazyka básnického.

(1940)

LYRIKA

Lyrika je vedle epiky základní útvar básnický (pokládáme-li drama za umění samostatné). Definice lyrické básně jako výrazu citu není sice nesprávná, je však primitivní a nepřesná. Tzv. subjektivnost lyriky je důsledkem jiného zacházení s tématem (obsahem), než jaké sledujeme v epice. Tam je základním způsobem uspořádání tématu časová následnost motivů, která sice — za účelem volání napětí — může být postupem vyprávění porušena, ale je i při tom vždy počítována jako postulát. V lyrice časové následnosti není. Čas lyriky je prézens, vyjadřující nikoli aktuální přítomnost, tj. předěl téměř nepostizitelný mezi minulostí a budoucností, stá-le se pohybující směrem od minulosti k budoucnosti (srov. např. čas dramatu), nýbrž čas bez příznaku uplývání, příbuzný onomu, jaký nacházíme v sentencích, příslovích, zákonících (prézens gnó-mické). Pro časovou nehybnost jsou z epiky lyrice nejbliže tzv. partie popisné (lícení); již samé zdůraznění jejich lyrizuje zřetel-ně epický výtvar. Tak bylo popisné básnictví 18. stol. radikálním pokusem o vytvoření „lyrického“ eposu pomocí popisů. Z druhé strany lyrika využívá popisů zhusta k svým účelům; některé z lyr-ických škol směřujících k objektivaci lyriky užívají hojně popis-ných témat (např. parnasismus).

Poněvadž motivy lyrické básně nemají časového sepětí, je ly-rické téma mnohem méně vnitřně soudržné než epické; často lze např. zkusmo přeskupit sloky, ba i jednotlivé verše lyrické básně bez poškození jejího smyslu. Následek oslabené soudržnosti mo-tivů v lyrice je, že jednotlivé motivy, jsouce bez pevného vztahu k svému okolí, nabývají přímého vztahu k tvůrčímu subjektu

(básníkovi), jež pocítujeme za dílem; odtud dojem subjektivity lyriky na rozdíl od epiky. Proto také působí lyrické téma dojmem stálého navracení se k počátku, jinými slovy, vzniká dojem vzájemné souznanosti jednotlivých motivů (popřípadě celých jejich skupin) jdoucích po sobě. Je to proto, že motivy v lyrické básni mají všechny, avšak každý zvlášť, silně zdůrazněný věcný vztah k osobě básníkově: znamenají obrazně tvůrčí subjekt. Synonymita bývá i po jazykové stránce význačnou vlastností lyriky. I v epice je pocítován tvůrčí subjekt, z jehož vůle dílo vzniklo, ale při silné vnitřní soudržnosti tématu je k němu uváděno ve vztah teprve dílo jako celek, nikoli jednotlivé motivy; nastává-li i zde občas drobení tématu, objevuje se lyrické zbarvení (například téma Máchova *Máje*). V tomto smyslu lze ovšem mluvit o subjektivnosti lyriky stejně jako o objektivnosti epiky; jde však jen o dominující tendence, které připouštějí bohaté odstínění a snesou porušování (objektivovaná je např. lyrika parnasistická, symbolistická; subjektivovaná je např. epika romantická). Vlivem subjektivnosti lyriky bývá ve zvyku užívat termínu „lyričnost“ téměř jako synonyma subjektivnosti v umění vůbec; mluvívá se o lyričnosti i při výtvoření umění jiných než básnického, obsahují-li zřetelný poukaz k tvůrčímu subjektu, např. v hudbě, v dramatu, časem v uměních výtvarných; vyskytly se i pokusy zavést „lyrično“ jako zvláštní estetickou kategorii. Je třeba zmínit se o některých odchylkách od základních vlastností lyriky: jsou i lyrické básně v préteritu nebo ve futuru (obojí hojně zejména u symbolistů, např. u Březiny); nejde však o porušení samé podstaty lyrického času, nýbrž toliko o přenesení (obrazně) užití jiných slovesných forem časových jako zástupců přítentu. Je také možná básně s časovou následností motivů, která často je pocítována jako čistě lyrická; v takovém případě bude ovšem básníkem čtenáři dáno na vědomí, že každý z jejích motivů má především samostatný vztah k básnickému subjektu, kdežto vzájemné sepětí motivů že je zde cosi druhotného, téměř pouhé zdání; prostředky, kterými se dosahuje této sugesce, mohou být různé.

Se zvláštním rázem lyriky, zejména s uvolněním vnitřní soudržnosti tématu, souvisí i bohaté uplatnění jazykových prvků: lyrika může také být definována jako básnictví povytce jazykové. V epice udává téma hlavní kostru celkové konstrukce (kompozice), kdežto jazyk má (zpravidla, nikoli nutně) úlohu podřízenou.

V lyrice naopak jazykové prvky nejrůznějšího druhu, počínaje zvukem a konče syntaxí, mohou se uplatnit jako činitelé kompozici (např. převaha jisté hlásky na některém místě básně nebo pravidelné opakování jistého intonačního, tj. jazykově melodického útvaru, fungující jako součásti kompozičního půdorysu básně). Z převážně jazykového rázu lyriky plyne nadměrné užívání oněch jazykových prvků, kterým v daném případě připadá úkol tvárných prostředků; odtud silný sklon lyriky, zejména v jistých obdobích vývoje, k jazykové deformaci. Se zvýšenou básnickou aktivitou jazyka souvisí dále i prvenství, které v lyrice při pojmenování věcí a dějů připadá básnickým obrazům (tropům). Závažnost jazyka v lyrické básni může být stupňována až k úplnému potlačení tématu (srov. — jako krajní případ — básně v umělem jazyce, vyskytnuvší se např. za období futurismu v poezii italské a ruské). V souvislosti s nadvládou jazyka je i zdůraznění rytmu v lyrice, neboť hlavní nositelé básnického rytmu jsou prvky jazykové. Kdežto epika počínaje zejména 19. stoletím přijala všude za základní vyjadřovací modus prózu, jsou naopak lyrické básně v próze jen přechodnými odchylkami od poezie veršované. Metrická rozmanitost je lyrickému veršování mnohem přístupnější než epickému; dlouhé epické básně zpravidla přijímají jisté stále metrické schéma, monotónně opakované (srov. řecký hexametr, srbský desatarac atd.); veršová forma metricky rozmanitá citelně epiku lyrizuje. Souznanost motivů se v lyrice projevuje i po stránce rytmické tím způsobem, že zde lze zjistit sklon k strofičnosti, tj. k vytváření složitých metrických jednotek vyššího řádu, pravidelně se opakujících; opakující se lyrická strofa je zpravidla korelátlem stále se vracejícího základního motivu, vyjadřovaného ovšem pokaždé v jiné obrazné podobě. Sluší nakonec připomenout, že důraz spočívající v lyrice na rytmu sblízuje tento básnický útvar s hudbou, jejíž melodické stavbě hovoří i strofičnost lyriky.

(1935)

I

Úkolem úvahy, kterou podáváme, je rozlišit pojmenování básnické od ostatních. Rozumíme jim každé pojmenování vyskytující se v textu s převažující funkcí estetickou, tedy netoliko pojmenování obrazné. Přesahujet obrazné pojmenování nežádka meze poezie, vyskytující se i v řeči sdělovací, a to nejen v podobě obrazů ustrnulých, ale i jako obraz nově tvořený (tak např. obrazy emocionální), a z druhé strany pak není každé básnické pojmenování obrazné: existují dokonce básnické školy omezující užití obrazu na minimum.

Jaká je tedy charakteristická vlastnost básnického pojmenování, netvoří-li jeho podstatu charakter obrazový? Častokrát bylo poukázáno k tomu, že specifická vlastnost básnického jazyka nezáleží v jeho „plastičnosti“: básnický projev nemusí vůbec mířiti k vyvolání názorné představy. Stejně chybné by bylo uváděti „novost“ jako podstatnou vlastnost básnického pojmenování, vyskytující-li se často básníci i celé básnické školy užívající s oblibou pojmenování tradičních, někdy „poetických“, často však i takových, která náležejí k slovníku běžného jazyka.

Specifickou vlastnost básnického pojmenování musíme tedy teprve hledat; vychodiskem zkoumání učiníme si kterýkoli ob- rat, dávající přednost takovému, který pro neurčitost svého významového zabarvení může být chápán i jako součást projevu sdělovacího i jako úryvek textu básnického. Taková je např. věta „Blíží se soumrak“, kterou samovolně vnímáme jako sdělení, ale kterou při změněném významovém zaměření můžeme zcela snadno vykládat jako básnický citát vzatý z imaginárního textu.

V každém z obou případů uplatní se jiný významový aspekt. Bude-li věta považována za sdělení, soustředí se pozornost vnímatelova na vztah mezi pojmenováním a míněnou skutečností: může se přihodit, že vznikne pochybnost o jeho dokumentární hodnotě; zeptáme se pak: smráká se skutečně? či je toto tvrzení mylné, popřípadě lživé? nebo jde o příklad z gramatiky postrádající vztah k aktuální věcné situaci? atd. Odpověď na tyto otázky — jež mohou být formulovány i jinak, popřípadě zůstat nevy- sloveny — rozhodne o dosahu sdělení pro případné jednání. Náš poměr k uvedené výpovědi se však úplně změní ve chvíli, kdy bude pojmána jako básnický citát. Ihned se stane středem pozornosti její vztah k okolnímu kontextu, třebaže jen předpoklá- danému; neznajíce ho, budeme na vahách: je tato věta začátek, závěr, či opakující se refrén onoho básnického textu? Podle řešení, pro něž se rozhodneme, změní se zřetelně sémantický aspekt domnělého citátu. Kdybychom na místě vymyšleného příkladu sáhli k úplnému básnickému textu, např. k lyrické básni, mohli bychom zjistit celou řadu vztahů spínajících navzájem jeho prvky (slova, věty atd.) a určujících význam každého z nich místem, jež v tomto řetězu zaujímá.

Pojmenování básnické není tedy určeno v prvé řadě vztahem k míněné skutečnosti, ale způsobem svého zasazení do kontextu. Tím se vysvětluje i známá okolnost, že slovo, popřípadě sousloví, které je charakteristické pro jisté význačné básnické dílo, je-li z jeho kontextu převedeno do jiné souvislosti, třeba sdělovací, přináší s sebou významové ovzduší díla, kterým prošlo a s kterým je spjato v jazykovém povědomí kolektiva.

Intimním zapojením básnického pojmenování do kontextu lze aspoň zčásti vysvětlit i sám sklon básnického jazyka k pojmenová- ním obrazným, zejména pak k obrazům novým, neautomatizova- ným. Radikální přesun slovního významu je totiž možný jen s tou podmínkou, že okolní souvislost sdostatek zřetelně naznačuje skutečnost, k jejímuž pojmenování bylo daného slova-obrazu ne- zvykle a nepředvídaně užito; kontext vnucuje takto čtenáři vý- znam propůjčený slovu individuálním a jedinečným rozhodnutím básníka (Tomaševskij, *Teorija literatury*, Moskva-Leningrad 1925). Závažnost kontextu pro významovou výstavbu básnického proje- vu vysvětluje i z okolnosti, že mnohé ze slohových postupů, jichž básnictví užívá, slouží k navazování vzájemných významových

vztahů mezi slovy, tak např. eufonie konfrontuje i významově slova zvukem podobná.

Je tedy vnitřní sklad jazykového znaku zcela jiný v jazyce básnickém než v projevech sdělovacích: zde je pozornost soustředěna na zvlášť na vztah mezi pojmenováním a realitou, kdežto tam vystupuje do popředí spojení mezi pojmenováním a okolním kontextem. To ovšem neznamená, že by pojmenování sdělovací bylo zcela vyňato z vlivu kontextu, nebo že z druhé strany by pojmenování básnické bylo zcela vybaveno ze vztahu k realitě; jde jen, abychom tak řekli, o posunutí těžiště. Pokles bezprostředního vztahu k realitě činí z pojmenování básnický postup; proto nemůže být básnický projev (pokud je jako básnický pojímán) hodnocen podle měřítek platných pro pravdivost projevů sdělovacích: básnická fikce je noeticky odlišná od „výmyslu“, vědomky či nevědomě klamného. Hodnota básnického pojmenování je dána jediné úlohou, kterou vykonává v celkové významové výstavbě díla.

II

Je nyní načase, dříve než přistoupíme k dalšímu rozboru básnického pojmenování, připomenout známé Bühlerovo schéma základních funkcí jazykového znaku (viz K. Bühler, *Sprachtheorie*, Jena 1934, s. 24nn.). Podle tohoto schématu jsou takové funkce, vyplývající ze samé podstaty jazyka, tři, a to funkce zobrazující, expresivní a apelativní. Každá z nich vyplývá z aktivního vztahu jazykového znaku k jedné ze tří instancí nutné přítomných při jazykovém projevu: jako zobrazení (*Darstellung*) funguje jazykový znak vzhledem ke skutečnosti, jež jím je míněna; jako exprese jeví se ve vztahu k subjektu mluvčímu, jako apel je adresován subjektu vnímajícímu. Pokud máme na mysli projev čistě sdělovací, je Bühlerovo schéma plně přijatelné: bez nesenáží lze rozlišit v každém sdělovacím projevu obrysy všech tří základních funkcí, zejména ovšem oně z nich, která v daném případě převládá. Zcela rozdílná je však situace při rozboru projevu básnického. Lze sice i zde zjišťovat přítomnost funkcí výše uvedených, ale v popředí se objevuje funkce čtvrtá, o které se Bühlerovo schéma nezmiňuje. Tato funkce je v protikladu ke všem ostatním: činí totiž středem pozornosti samu výstavbu jazykového znaku, kdežto prvě tři výše jmenované směřovaly k instancím mimojazykovým a k cílům pře-

sahujícím jazykový znak. Prostřednictvím prvých tří funkcí nabývá užití jazyka dosahu praktického; funkce čtvrtá jej však z bezprostřední souvislosti s praxí vytrhuje; její jméno je funkce estetická, všechny ostatní pak mohou být ve vztahu k ní nazvány úhnným jménem funkcí praktických. Soustředění estetické funkce na znak sám se jeví přímým následkem autonomie, vlastní jevům estetickým. S estetickou funkcí jsme se již setkali při rozboru „věcného“ vztahu básnického pojmenování: jestliže v básnictví vztah pojmenování k realitě ustupuje do pozadí ve srovnání se vztahem k okolnímu kontextu, nastává tento přesun právě vlivem estetického zaměření činičního středem pozornosti znak sám.

Mohlo by se nám však namítnout, že se jev, o kterém mluvíme, týká toliko básnictví, kde jazyk bývá násilně přetvářen, že však básnická aplikace jazyka nemůže být srovnávána s jeho užitím normálním: co platí pro jazyk poezie, neplatí pro jazyk vůbec. Na tyto námítky odpovídáme: 1. Zneužití je nutný, ba často prospěšný protiklad obvyklého užití každé věci: „zneužívati“ věci značí často zkoušet, vědomě či nevědomě, nový, až do té chvíle neznámý způsob jejího užívání. — 2. Mez oddělující funkci estetickou od funkcí praktických není vždy zřetelná, zvláště pak se nekryje s rozhraním mezi uměním a ostatními lidskými činnostmi. Ani v čistě autonomním uměleckém projevu nejsou zcela potlačeny funkce praktické — v našem případě tři výše citované funkce jazykové, takže každé dílo básnické je, aspoň virtuálně, i zobrazením i exprese i výzvou; často se právě tyto praktické funkce dosti značně v uměleckém díle uplatňují, tak např. funkce zobrazovací v románu, expresivní v lyrice. A naopak zase není žádná činnost praktická zcela zbavena funkce estetické; aspoň potenciálně je tato funkce účastna při každém lidském úkonu; tak např. i v řeči nejběžnější vzbuzuje funkci estetickou každý postup, při kterém vystoupí do popředí vztahy sémantické, protkávané a organizující kon-text: každá nápadná fonetická podobnost slov, každá neočekávaná inverze slovosledu atp. je s to, aby probudila záchvěv estetické libosti. Tak mocná je i jen potenciální estetická funkce, že častokrát v intelektuálním, čistě sdělovacím textu je třeba při dodatečné revizi odstraňovat i sebeslabší náznaky deformace vztahů sémantických, aby jimi nebyla připoutána pozornost čtenářů ke znaku samotnému. Estetická funkce je tedy všudypřítomná; proto ani lingvistika nemůže jí odopírat místo mezi základními funkcemi jazykovými.

Zbývá ovšem ještě možná námitka druhá, ta totiž, že estetická funkce nepatří k funkcím jazykovým, protože se její působnost neomezuje na jazyk. Na tu však stačí odpovědět, že estetická funkce, jsouc dialektickým popřením každé funkce praktické, přímá všude a vždy povahu oné funkce, proti které je v daném případě postavena; ocitne-li se v protikladu k funkcím jazykovým, stává se sama jazykovou funkcí. Také podíl, ježž má na vývoji jazyka a jazykové kultury, je značný, i když jej nepřeceňujeme po příkladu školy Vosslerovy; tak např. novoty lexikální vnikají často do obecného úzu pod záminkou estetické působivosti.

Ještě poslední možné nedorozumění je třeba odstranit: zdánlivě svědčí totiž proti nám teorie, dokazující převážně emocionální povahu básnického jazyka (Ch. Bally). Je ovšem pravda, že jazyk básnický má značnou vnější podobnost s jazykem emocionálním. Oba dva mají na rozdíl od jazyka intelektuálního rozhodnou tendenci k uplatnění subjektu-původce, tj. onoho, od kterého projev vychází. V jazyce intelektuálním, čím značněji v něm převažuje intelektuální prvek, tím víc ustupuje do pozadí vliv subjektu-původce na výběr pojmenování; ideální bylo by vyloučit tento vliv úplně a učinit vztah mezi pojmenováním a realitou jím míněnou definitivním, nezávislým na subjektu i na kontextu; proto se ve vědě ustaluje definicí význam slov-termínů. Pojmenování emocionální a pojmenování básnické zdůrazňují naopak moment výběru, a stavějí tak do středu pozornosti sám pojmenovací akt, prováděný subjektem; vzbuzuje se tím pocit, že zvolené pojmenování je jen jedno z mnoha možných — za ním rýsuje se virtuální přítomnost celého lexikálního systému daného jazyka;¹⁾ tak je tomu zejména při pojmenováních obrazných v obou jazycích, básnickém

1) V podstatě navazuje každý pojmenovací akt vztah mezi pojmenovanou realitou a celým lexikálním systémem; srov. k tomu několik citátů ze studie S. Karcevského *Du dialisme asymétrique du signe linguistique* (Travaux du Cercle linguistique de Prague 1, 1929): „Kdyby znaky byly nehybné v tom smyslu, že by každý z nich měl jen jedinou sémantickou funkci, stal by se jazyk pouhou zásobou vlnět [...] Povahou znaku jazykového je být zároveň i pohyblivým, i stabilním [...] Každý jazykový znak je virtuálně zároveň homonymní a synonymní [...] Přesumujeme stále sémantickou hodnotu znaku, ale pozorujeme to jen tehdy, je-li výkyv mezi adekvátní (obvyklou) a okázalou hodnotou znaku dostatečný, aby na nás zapůsobil [...] Je nemožné předvídat, jak daleko mohou jít významové přesuny znaku.“ — Pojmenování básnické a emocionální využívají tedy jen větší měrou onoho napětí mezi významovou proměnlivostí a stabilitou, jež potenciálně doprovází každý pojmenovací akt.

i emocionálním. Tyto podobnosti jsou vyvažovány podstatnými rozdíly. V jazyce emocionálním je pojmenování projevem duševního stavu subjektu-původce: posluchač dohaduje se upřímností citů jím vyjádřených, odhaduje dosah volných prvků v něm obsažených atd. V jazyce básnickém je naopak pozorost soustředěna na znak sám; odhad jeho vztahu k duševnímu životu subjektu-původce ustupuje tu do pozadí, nebo se neuplatňuje vůbec: se ztrátou svého reálného dosahu stává se výraz citů pouhým uměleckým postupem. Pojmenování básnické, ježž je *subjektivní* ve srovnání s pojmenováním intelektuálním, jeví se *objektivním* při srovnání s pojmenováním emocionálním; nekryje se tedy ani s jedním z nich. A tak jsme znovu zjistili, že pojmenování básnické, at názíráno z kterékoli strany, vždy se jeví známem autonomním. Estetická funkce, ježž je příčinou tohoto zvratu jazykové aktivity k sobě samé, objevila se nám během rozboru jako všudypřítomné dialektické popření tří základních sdělovacích funkcí jazyka, a tím i jako nutný doplněk Bühlerova schématu.

III

Na konci prvé kapitoly přerušili jsme rozbor vztahu mezi básnickým pojmenováním a realitou po zjištění, že tento vztah je oslaben ve prospěch pozorost soustředěné na znak sám. Je tedy dílo básnické zbaveno všeho vztahu ke skutečnosti? Kdyby odpověď na tuto otázku vyzněla kladně, redukovalo by se umění na hru, mající za účel jedině estetickou libost. Takovýto závěr byl by však zřejmě neúplný. Je proto nutno pokračovat v rozboru básnického pojmenování, aby bylo ukázáno, že oslabení vztahu mezi známem a realitou jím bezprostředně míněnou nevylučuje vztah mezi dílem a skutečností jako celkem, ba že je dokonce tomuto vztahu na prospěch. Už výše jsme zjistili, že při básnickém pojmenování prosvitá mnohem zřetelněji než při pojmenování intelektuálním aktivní záměr subjektu, od kterého projev vychází. Následkem intimitivní významové soudržnosti kontextu, ježž je charakteristická pro poezii, neobnovuje se tento záměr při každém jednotlivém pojmenování, ale zůstává tyžž v průběhu celého díla, ježž pro tuto jednotu pojmenovavacího záměru nabývá povahy pojmenování úhrnného (Potebna). A právě toto pojmenování vyššího řádu, představované dílem jako celkem, vstupuje v silný vztah k realitě.

Míni se tím snad, že dílo básnické, i jako výtvar umělecký, „zna-
mená“ jen to, co přímo sděluje svým tématem? Vezměme si za pří-
klad Dostojevského román *Zločin a trest*. Je nejvýš pravděpodobné,
že většina těch, kdo čtli a budou číst tento román, nedopustila se
ani se nedopustí vraždy; je také jisté, že žádný dnešní zločin ne-
mohl by být spáchán za sociální, ideologické atd. situace totožné
s onou, která zplodila zločin Raskolnikovův. A přece ti, kdož čtou
toto dílo Dostojevského, reagují na čtbu nejmírnějšími svými
zkušenostmi; každý z čtenářů má dojem, že „sua res agitur“. Psy-
chologické asociace a sémantické kombinace uvedené četbou
v pohyb budou ovšem různé od jednotlivce k jednotlivci; je také
pravděpodobné, že budou mít velmi málo společného s osobními
zkušenostmi autorovými, jež daly vznik dílu. Životní zkušenosti,
kterými bude jednotlivec reagovat na básnické dílo, budou jen
příznaky jeho vlastní reakce na básníkův postoj vůči realitě. Čím
tato reakce bude silnější, tím větší soubor zkušeností káže uvést
v pohyb, a tím také mocnější bude vliv vykonávaný dílem na čte-
nářovo pojetí světa.

Poněvadž však jednotlivec je členem kolektiva a ježto se jeho
pojetí skutečnosti v hrubých rysech shoduje se systémem hodnot
platným pro ono kolektivum, vykonává poezie prostřednictvím
tvůřících i čtoucích jedinců vliv na způsob, jakým celá společnost
pojmá svět. Vztah poezie ke skutečnosti je tedy mohutný, a to
právě proto, že dílo básnické nepoukazuje jen k určitým realitám,
ale k veškeré skutečnosti obražující se v povědomí jedince i kolek-
tiva. Ježto pak pojmenování básnické, jak jsme viděli, uvádí často
v pohyb celý lexikální systém daného jazyka, lze uvedenou tezi
formulovat i v tom smyslu, že poezie v průběhu svého vývoje ne-
ustále a vždy novými způsoby konfrontuje slovník daného jazyka
se světem věcí, jež má slovník obražet a jehož proměňám se neu-
stále přizpůsobuje. Nesmíme se však domnívat, že se globální
vztah jazykového projevu k realitě, jak byl v předchozích řádcích
popsán, omezuje jen na básnictví: jeť přítomen v každém jazyko-
vém projevu bez rozdílu. Je vzájemná polarita mezi ním a bezpro-
středním věcným vztahem každého jednotlivého pojmenování —
převažuje-li jedna z těchto stran, ustupuje druhá nutně do poza-
dí. V projevech básnických je ovšem tato polarita pocítována sil-
něji než v jazyce sdělovacím a je jí také k uměleckým účinům zá-
měrně využíváno.

Závěrem budtež shrnuty hlavní teze studie: Pojmenování bás-
nické liší se od sdělovacího tím, že jeho vztah k realitě je oslaben
ve prospěch jeho sémantického zapojení do kontextu. Praktické
funkce jazyka, tj. funkce zobrazovací, expresivní a apelativní, jsou
v básnictví podřízeny funkci estetické, jež činí středem pozornos-
ti znak sám; právě převaha této funkce působí důležitost kontex-
tu v poezii pro pojmenování. Funkce estetická jakožto jedna ze
čtyř podstatných funkcí jazyka je potenciálně přítomna v každém
projevu jazykovém; proto specifický charakter básnického pojme-
nování záleží jen v radikálnějším odhalení tendence vlastní každé-
mu pojmenovacímu aktu. Oslabení bezprostředního vztahu bás-
nického pojmenování k realitě je vyváženo tím, že básnické dílo
vstupuje, jakožto pojmenování globální, ve vztah k *celému* souboru
životních zkušeností subjektu, ať tvůrčího nebo vnímajícího.

(1936)

Studie, kterou zde předkládáme, vrací se k problému starší stati o *Básnickém pojmenování a estetické funkci jazyka* z r. 1938. Výchoziskem této stati bylo popření běžného názoru, že odlišnost básnického vyjádření od sdělovacího nezáleží v obrazné povaze výrazu básnického a neobrazné povaze výrazu sdělovacího; ani plasticita, ani novost pojmenování nejsou pro básnictví charakteristické obecně, v celém průběhu jeho vývoje. Závěr stati byl ten, že rozdíl mezi pojmenováním básnickým a sdělovacím je podmiňen specifickou funkcí básnictví jakožto umění, totiž funkcí estetickou: při básnickém pojmenování je pozornost soustředěna na znak sám, a proto vystupuje do popředí významový vztah každého slova k okolní souvislosti textu, kdežto při pojmenování sdělovacím spočívá hlavní důraz na vztahu slova k věci, kterou toto slovo bezprostředně míní, tedy na tzv. vztahu věcném. Na tomto řešení trváme i dnes, a vracíme-li se k otázce obrazu v básnictví, nečiníme to proto, abychom od svého názoru odstoupili, ale abychom se pokusili domyslit jej z hlediska básnického obrazu.

Otázka básnického obrazu není totiž zcela vyřešena poznáním, že obraz není daleko omezen jen na poezii a že naopak poezie velmi hojně užívá slov ve významu nepřeneseném; i potom zbývá stále ještě pocit, že každé slovo, jakmile se octne v dosahu poezie, působí dojmem „obrazným“, ať je ho užito ve významu přeneseném či vlastním. Slova i sdružení slov, je-li jich užito básnický, vyvolávají větší bohatství představ, citů atd., než kdyby se vyskytla ve sdělovací promluvě; v básnictví vyjadřuje slovo vždy bohatší význam než ve sdělení. Sdělovací slovo, jak ukazuje nej-

krajnější útvar sdělovací řeči, řeč vědecká, směřuje k významu přesně vymezenému, jehož složky mohou být vypočteny; slovo básnické, i kdyby za jistého vývojového stavu předstíralo směřování k intelektuální schematizaci, je vždy zaměřeno i na význam přímo nevylovený (představové asociace, složitě trsy citů, volných hnutí) a prostřednictvím těchto přímo nevylovených významů je schopno nabývat věcného vztahu i k věcem, jež leží mimo úzkou cestu dané významové souvislosti. Odtud dojem jisté obrazovosti i vyjádření neobrazných, z jakých se např. téměř veskrze skládají známé verše Tomanova *Září* (z cyklu *Měsíce*):

Můj bratr dooral a vypráh koně.
A jak se stmívá,
věrnému druhu hlavu do hrívy
položil tiše, pohladil mu šíji
a zaposlouchal se, co mluví kraj.

Vezměme velmi prostou větu, obsaženou v druhém verši citátu: *A jak se stmívá, [...]* Kdyby se vyskytla v projevu sdělovacím, znamenala by jednoznačně jistý přírodní fakt. V básni vedle tohoto sdělení obsahuje ještě další významy, dané prvky představovými a emocionálními (např. představa krajiny, určitá večerní nálada), které sice mohou být u každého čtenáře jiné, odpovídající jeho vlastním zkušenostem a zážitkům, ale přesto se mu jeví jako něco daného samými básnickými slovy. Co podněcuje tuto významovou přeměnu, je celkem jasné. Především je to jistě veršový rytmus, dále eufonické seskupování hlásek (např. dlouhé *í* v předposledních slabikách tří veršů, jdoucích po sobě: *stmívá, hrívy, šíji*). Těmito prostředky je zdůrazněno včlenění slova do kontextu, včlenění, o kterém bylo již výše řečeno, že při básnickém pojmenování převládá nad věcným vztahem každého slova. Tak např. sepětí slov eufonickou podobou působí k tomu, aby se významy slov, spjatých takto navzájem, v sobě navzájem zrcadlily, aby se navzájem obohacovaly o trsy představ, jež nejsou vlastní žádnému z nich, je-li ho užito mimo dané eufonické sdružení. Avšak rytmus, eufonie i jiné básnické prostředky jsou toliko *zvoními* projevy poetičnosti, která způsobuje, že každé pojmenování se v jejím dosahu jeví do jisté míry obrazem.

Nedotčena dosud zůstává otázka *znítní* souvislosti mezi zvláštním rázem básnického pojmenování a pojmenováním obrazným.

Pokusíme se na ni odpovědět. Vyjdeme od faktu velmi známého, že zkoumání metafor, nejdůležitější to kategorie obrazných pojmenování, již častěji narazilo na obtíž najít přesnou hranici mezi oblastí významu *vlastního a přeneseného*. Již v jednotlivých přechodních případech bývá lecky nesnadné přesně rozlišit metaforické pojmenování od pouhého synonyma, zejména při slovesech; tak např. v Máchových verších:

Tam v modré dále skály lom
kvetoucí břeh jezera tíží

může být pojmenování *tíží* pojímáno stejně jako pouhé synonymum slovesa *leží* (*na kvetoucím břehu*) i jako metafora, dokonce výrazná. Leč i celková hranice mezi obrazným a neobrazným způsobem pojmenování je do té míry neurčitá, že mohl být vysloven názor o jejich podstatné totožnosti. Winkler totiž v své knize o stylistice prohlašuje, že pojmenování, vyjadřující vždy jistý převládající atribut věci, může být aplikováno na kterýkoliv předmět, který tuto dominující vlastnost má, a že tedy není např. rozdílu mezi tím, užije-li se slova *růže* o květu nebo o barvě lidské tváře. Bylo by velmi snadné ukázat nesprávnost této teorie, nám však je již sama její existence symptomem obtíží, s kterými se stylistika setkává při rozhrančení pojmenování obrazného od neobrazného.

Pojmenování obrazné a vlastní přecházejí tedy v sebe navzájem neznatelně, z druhé strany však je jasné, že v svých čistých útvarech jsou od sebe zásadně odlišné. Jakým způsobem lze tento rozpor překlenout? Jen tak, že vztah mezi pojmenováním obrazným a vlastním pojmem jako dialektickou antinomií, působící při sdělovacím aktu každém. Každé pojmenování, ať básnické, ať sdělovací, je této antinomie účastno a příklání se k jednomu z jejích pólů. Kloní-li se k pólu významu vlastního, uplatňuje se ve větší nebo menší míře pocit, že pojmenování je s věcí spjata bytostně (odtud např. iluze, že zvuk slova má jakýsi nutný vztah k věci, zdroj to některých teorií o původu řeči a teorie o expresivní účinnosti zvukové stránky slov v básnictví); dochází k automatizaci vztahu mezi věcí a pojmenováním, zároveň je však zjednáán i předpoklad pro zpřesnění tohoto vztahu. Příklání-li se pojmenování k pólu obrazovosti, je tento příklon — opět v různém stupni — doprovázen pocitem, že by pojmenovaná věc mohla být označena ještě jinak a že by naopak dané pojmenování mohlo označo-

vat ještě i mnohé jiné věci; pojmenování za těchto okolností nevyjadřuje věc jako celek vlastností, ale vyzdvihuje jistý její aspekt, jistou její vlastnost, z které číí dominantu. Jestliže při pojmenování neobrazném je co možná potlačován zřetel k subjektu-původci pojmenování (mluvčímu), dochází při pojmenování obrazném ten- to zřetel naopak silného, podle okolností i krajního zdůraznění; moment *volby* pojmenování stává se velmi citelným.

Tradiční, zejména od dob symbolismu běžné hodnocení ob- razného pojmenování jako bytostného příznaku poezie vyžadovalo by, abychom nyní přistoupili k ztotožnění antinomie mezi pojme- nováním vlastním a přeneseným s antinomií mezi řečí sdělovací a básnickou. Tomu však je na závalu okolnost, že pojmenování obrazné netoliko přestupuje hranice poezie vyskytující se hojně i v řeči sdělovací, ale že dokonce *právě ve sdělovací řeči, nikoli v poe- zii, tendence k obrazovosti dostupuje svého krajního uskutečnění*. Do- chází k němu v tzv. řeči emocionální, totiž takové, která slouží vý- razu citů; i výraz citu je však sdělením. S jasnou zřetelností básníka ukázal V. Vančura v eseji *O nadávkách (Jarní almanach Kmene, Jízdní řád literatury a poezie, 1932)*, do jaké míry je nadávka, typic- ký představitel pojmenování emocionálního, charakterizována smělostí při volbě svých slov, do jaké míry je při ní pocítována je- dinečnost pojmenovacího aktu, jež vyznačuje obrazné pojmeno- vání v jeho nejčistších podobách (*nejlépe vždy působí nadávka ve stavu zrodu*), a jak silná je při jejím vzniku účast subjektu, jeho zvůle a libovůle. Vančura sledoval ovšem nadávky příbuznými básnictví — je však třeba upozornit na rozdíl mezi *skutečné* emocio- nálním a básnickým obrazem: básnický výraz může se jevit subjek- tivním jen při srovnání s pojmenováním směřujícím k automatiza- ci, jaké nacházíme např. v klidné, citově nevzrušené řeči denního styku; je však mnohem méně subjektivní než spontánní řeč citů. Subjekt, vyjadřující svůj bezprostřední cit, mluví jen a jen za sebe sama, v krajním případě pak zcela bez ohledu na posluchače. Bás- ník však mluví za sebe i za čtenáře; jeho dílo je znakem a jeho vý- raz má platnost subjektivní i objektivní zároveň.

Zde se právě ocitáme u samého jádra problému: v básnickém pojmenování nepřevažuje zásadně ani pól významu vlastního, ani pól významu přeneseného, nýbrž vládne v něm rovnováha, byť zpravidla napjatá a oscilující mezi oběma protichůdnými tenden- cemi, směřujícími k těmto pólům. Odtud také zvláštní povaha

básnického pojmenování: z jedné strany, jak jsme již ukázali, působí každé básnické pojmenování, i neobrazné, dojmem obrazovosti, z druhé pak má každé básnické pojmenování do jisté míry vlastnosti pojmenování neobrazného. Máme zejména na mysli pojem *nutnosti*, kterým básnické pojmenování působí. Bývá přičítáno básníkům za zásluhu, že objevují nejlépejší jména věcí: pro každou věc právě ono, které jí bytostně vyslovuje. Tento dojem bývá podpirán i teoretickými důvody. Nebudeme jich však uvádět, neboť nejde o jejich kritiku; pohlížíme na pocit, který jim podkladem, jen jako na pouhý příznak toho, že v básnickém pojmenování je aspoň stejně silně jako směřování k obrazovosti obsažena i tendence k pólu významu vlastního, nepřeneseného. I nejmolejší básnický obraz odlišuje se tím od obrazu citového, emocionálního. Sám iniciátor symbolismu, básnický obraz — Stéphane Mallarmé — vyhledává v básnickém pojmenování jistotu nutnost spojení mezi slovem a věcí: „Řeknu: Květ!, a ze zapomenutí, kam můj hlas odkáže jakýkoli obrys kromě okvětí navrchu, zvedne se hudebně sama idea, líbezná, nepřítomná v jakékoli kytici“ (Mallarmé, *Divagations, Crise du vers*). Místo věci klade ovšem Mallarmé *idéal*; to je záležitost básnického směru a filozofického názoru — nám však jde o to, že i on zdůrazňuje podstatnou *nutnost* věcného vztahu mezi slovem a tím, co slovo míní. O *emocionálním* obraze — a emocionálním pojmenování vůbec — nemohlo by nikdy být tvrzeno to, co zde tvrdil iniciátor obrazovosti moderní poezie: zato skutečné vlastní pojmenování jeví se do té míry nutným pro věc jím označenou, že dítě, kterého se psycholog Piaget dotázal, proč se oblaky jmenují oblaky, odpovédělo: „Protože jsou šedivé“, přičítajíc vlastnost věci slovu. Tím, že básnické pojmenování má stejně daleko k oběma těmito krajním pólům, lze vysvětlit jeho působení na vývoj pojmenování v jazyce vůbec: udržuje a osvětluje v jazykovém povědomí obě síly, které řídí významový pohyb jazykového znaku; je zároveň automatizující (viz básnická obrazová klišé) i disautomatizující, subjektivující i objektivující, a zabraňuje tak slovu ustrnout v některé z těchto krajností. I prostřednictvím básnického pojmenování uplatňuje tedy estetická funkce — jež jeho zvláštní ráz podmiňuje — svou praktickou důležitost.

Zbývá nyní konfrontovat naše pojetí básnického pojmenování s básnickým vývojem. Mohlo by se totiž zdát nebezpečné, pokou-

šíme-li se vyčerpát jedinou formulí všechny možnosti vývojových proměn básnického pojmenování. Básnictví může jednou převážně směřovat k vyjádření obraznému, jindy k neobraznému, jednou může vyhledávat obraz nový a nebyvalý, podruhé obraz konvenční atd. — obměny a odstíny jsou zde mnohé. Lze však předpokládat, že všechny mají společný cíl, že při každé vývojové obměně básnického pojmenování jde vždy znovu o to obnovit rovnováhu mezi pólem obrazovosti a pólem vlastního významu, porušenou příliš dlouhým trváním stavu předešlého. Po období zdůrazněné obrazovosti může následovat období, kdy bude důraz položen na význam vlastní, ne proto, aby krajnost byla vystřídána krajností, ale proto, aby se protikladem došlo k syntéze: i kdyby byla tendence k vlastnímu významu v samých básnických textech zdůrazněna sebevíc, bude čtenářem pojímána jen jako protiváha k nadměrně zdůrazněné obrazovosti období předešlého, dokud poezie tohoto předešlého období bude pocítována jako živá tradice, na kterou se navazuje; teprve když předešlé vývojové období v paměti čtenářstva i v pocitu, s jakým čtenářstvo k básnictví přistupuje, dokonale odumře, bude přílišíne zdůraznění vlastního významu pocítováno jako nadměrnost, kterou je opět třeba vyrovnat. Ostatně může někdy ztráta přímého věcného vztahu při obrazných pojmenováních dojít v dalším vývoji dialektického vyrovnání nikoli radikálním návratem k pojmenováním nepřeneseným, ale změnou významové konstrukce samotných básnických obrazů, jak se např. stalo při přechodu od poezie pokolení Čechova a Vrchlického k poezii symbolistů. Skutečné cesty vývoje jsou ovšem mnohem složitější než jakékoli zobecnující schéma, už proto, že na vývoj významové stránky básnického slova působí mnohem více okolností než jen vnitřní protiklad, obsažený v pojmenování samém; působí tu proměnlivý vztah básnického jazyka k vývoji jazyka spisovného, popřípadě i k vývoji jiných jazykových funkčních útvarů, vliv vývoje společností atd. I při této složitosti vlivů, působících na básnické pojmenování, dalo by se však — domníváme se — ukázat, že v každém jednotlivém případě jejich výslednice nesměruje k porušení rovnováhy mezi významem přeneseným a obrazným, ale k jejímu posílení.

Plyne z tohoto závěru nějaké poučení pro dnešní — nebo spíše: bezprostředně budoucí — stav poezie? Počínaje symbolismem prochází evropské a s ním i naše básnictví nadměrným rozbušením

básnického obrazu v nejrůznějších podobách. Únavu z tohoto stavu je dnes cítit zcela zřetelně. Nebylo by také nesnadné prokázat na některých současných básnických výtvořech, že básnický obraz, který pozbyl samozřejmosti pojmenování vlastního, pozbývá i básnické účinnosti. Riziko, nutné riziko poezie záleží dnes už mnohem méně v tom, najít nový obraz — neboť cesty jsou vychozené a dokonale přístupné epigonům —, než v tom, dosáhnout, aby básnické pojmenování, ať jakékoliv, mělo přesvědčivý vztah k pojmenované skutečnosti. Obraz, který příliš naléhavě dává najevo básníkovu subjektivní libovůli, působí jako dětské hraní se slovem — bez dětské svěžesti; nejví se však vážným úsilím o zvládnutí skutečnosti. Netroufáme si ani v nejmenším předvídat východisko, jaké si poezie najde, ani chvilí, kdy se jí to podaří. Svou drobnou úvahou, umožněnou právě dnešním pocitem z poezie, chceme jen naznačit, že výsledkem bude podle vši pravděpodobnosti opět takové básnické pojmenování, které se bude chvít v neklidné, ale právě proto ostře působivé rovnováze mezi obrazem a pojmenováním neobrazným.

(1946)

DIALOG A MONOLOG

I. VSTUPNÍ POZNÁMKY

Otázka vztahu mezi monologem a dialogem patří k naléhavým otázkám dnešní poetiky i teorie dramatu, avšak také — a vlastně především — samé jazykovědy. Zejména úvaha o promluvě jakožto aktuální aplikaci jazykového znaku nemůže, jak ještě vysvětlíme z další souvislosti naší studie, být dovedena ke zdárnému konci, dokud nebude vyšetřen vztah mezi dialogem a monologem;¹⁾ dosud lingvisté, pojednávající o promluvě, mívají na mysli zpravidla projev monologický. Větší studie, zabývající se (mimo jiné otázky dialogu) vzájemným poměrem monologu a dialogu, jsou vlastně jen dvě, jedna z nich Tardova v knize *L'opinion et la foule* (Paris 1922), kde otázkám dialogu je věnována obsáhlá kapitola *L'opinion et la conversation*, druhá pak L. P. Jakubinského, jež pod názvem *O dialogičeskoj řeči* vyšla ve sborníku *Russkaja řeč 1* (Peterburg 1923, red. L. V. Ščerba). Rozdíl mezi těmito studiiemi po stránce metody je ten, že Tardovy úvahy jsou orientovány sociologicky, činitele si vychodiskem mimojazykové okolnosti, za kterých k dialogu dochází a které mají vliv na jeho vývoj, kdežto Jakubinskij jakožto lingvista vychází od vnitřní výstavby dialogu, i když přitom nezanedbává vztah řeči k vnějšku, zejména k předmětné situaci, do které je hovor zaklíněn. Pokusíme se v několika

1) Termín „monolog“ pojímáme zde ovšem ve smyslu lingvistickém, nikoli v onom, který mu přisuzuje úzus divadelní; tam mluví se jím vlastně dialog s nepřítomným nebo pomyslným partnerem; pro lingvistiku znamená však monolog jazykový projev o jediné účastníku aktivním bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost účastníků ostatních, pasivních; typickým monologem ve smyslu lingvistickém je proto např. vypravování.

následujících odstavcích o kritický rozbor oněch tezí Jakubinského a také Tardových, které se zblízka dotýkají našeho tématu.

Dvojice monolog-dialog jeví se Jakubinskému jedním z funkčních protikladů jazykových, podobně jako např. jazyk spisovný a hovorový nebo intelektuální a emocionální. A v této dvojici jeví se Jakubinskému základním (podle pozdějšího označení zavedeného N. S. Trubeckým: „bezpríznačným“) členem dialogu, kdežto monolog je mu „umělou“ nadstavbou dialogu. Jakubinského zářadění dialogu a monologu mezi jazyky funkční znamená v své době rozhodující obrat v metodologickém postoji lingvistiky k oběma těmto jevům. Mohlo-li se do té doby zdát, že volba mezi monologem a dialogem je záležitost nahodilých a lingvisticky irrelevantních okolností doprovázejících aplikaci jazykového znaku, ukázala Jakubinského teze, že tato aplikace je *lingvistickým* aktem volby mezi dvěma pevnými a zákonitými soubory jazykových konvencí. V tom, že rozdíl mezi monologem a dialogem učinil předmětem lingvistického zájmu a zkoumání, je velická zásluha Jakubinského, jednoho z průkopníků funkčního nazírání na jevy jazykové. Dnes však, kdy funkční pojmání jazyka je už metodologickou samozřejmostí, projevuje se potřeba podrobnějšího pojmového rozlišení.

Označení „funkční jazyk“ týká se vztahu mezi cílem vyjádření a jazykovými prostředky k dosažení tohoto cíle vhodnými. O volbě jistého souboru prostředků („funkčního jazyka“) k aktuální promluvě rozhoduje v každém daném případě individuuum mluvčící. Volba mezi monologem a dialogem nezávisí však jen na zaměření a rozhodnutí mluvčího, nýbrž na vztahu mezi *oběma* stranami účastníky jazykového projevu, mezi účastníkem mluvčícím a naslouchajícím, mezi subjektem aktivním a pasivním. Projev počatý jako monolog může se v svém průběhu změnit v dialog zásahy „pasivních“ účastníků (přihází se to např. při parlamentních řečech), a naopak zase rozhovor může převážením jednoho účastníka nad ostatními přejít v monolog buď na delší chvíli, nebo natrvalo. Ani o volbě jazykových prostředků při dialogu nerozhoduje jen jediný účastník; svědectvím toho je okolnost, že při dialogu může každý z účastníků užívat jiného funkčního jazyka: jeden např. emocionálního, druhý intelektuálního, jeden spisovného, druhý hovorového — je známo, jakých efektů je možno dosáhnout takovýmto kontrastováním funkčních stylů např. v dialogu drama-

tickém. Rozdíl mezi monologem a dialogem jeví se takto jako cosi hlubšího, než je diferenciace jazyka ve funkční styly, třebaže se monolog a dialog jeví *také* jako kanonizované soubory jistých jazykových prostředků. Jde však při nich o víc než o pouhé funkční zaměření: monolog a dialog jsou dva navzájem protikladné elementární postoje, z nichž jedním prochází s osudovou nutností každé uvedení ve vztah jazyka s mimojazykovou skutečností.

Je dále ještě třeba pojednat o druhé z tezí Jakubinského, které se nás týkají, totiž o jeho tvrzení priority dialogu před monologem. Budiž předem poznamenáno, že Tarde hájí tezi zcela opačnou: podle něho náleží prioritě monologu; uvedeme nejdříve výroky jeho:

Mnohem dříve, než se jazyk stal užitečným v rozhovoru (conversations), byl již prostředkem k vyjadřování rozkazů a připomínek náčelníků nebo k formulování sentencí moralistických básníků. Zkrátka, nejdříve a nutně byl jazyk monologem. Dialog; se dostavil teprve později; to je ostatně ve shodě se zákonem, že jednostrannost předchází před vzájemností. (c. d., s. 91)

A jinde opět:

Je pravděpodobné, že na raném úsvitě řeči, v první rodině nebo kmeni, jež byly svědky prvních pokusů o vyjádření, mělo monopol řeči individuuum nadanější než ostatní; tato individua ostatní toliko naslouchala, jsouce již schopna, byť s námahou, rozumět, ale neschopna na napodobit mluvčího. Dar řeči přispíval jistě k vyvýšení mluvčího jedince nad jeho okolí. Z toho lze vyvozovat, že monolog otce mluvčího k dětem a otrokům předcházel před vzájemných hovorem otroků a dětí i před rozhovorem jich s otcem a náčelníkem. (s. 92)

A konečně:

Na rozdíl od antických eposejí a také od chansons de geste, kde je rozhovor tak pořádku, vyznačují se moderní romány, počínaje sl. de Scudéry, stále vzrůstající hojností rozhovorů. (s. 99)

Jakubinskij, přesvědčený naopak o prioritě dialogu, cituje Ščerbovo zjištění o jazykové praxi dialektické ze studie *Vostočno-lužickoje naručije*:

Připomínaje si dobu strávenou mezi těmito polosedláky a polodělníky, s údivem zjišťuji, že jsem *nikdy* neuslyšel monologů, nýbrž jen *úryvkovitě* dialogy. Přiházelo se, že se mnou jezdili lidé do Lipska na výstavu nebo na práci do okolních měst atd., ale *nikdo nikdy* nevyprávěl

o svých dojmech, nýbrž omezovali se zpravidla na více nebo méně živý rozhovor. A to nikoli z nekulturnosti, nýbrž možná spíše naopak z přiměřené kultivovanosti, z věcného shonu za novými povrchními dojmy a z jakéhosi chvatu odlišujícího dělníky od skutečných sedláků [...] Všechna tato pozorování dokazují, že monolog je do značné míry *umělou* formou a že *skutečnou svou podstatu odhaluje jazyk v dialogu*. (s. 132)

Sám Jakubinskij formuluje pak ještě důrazněji:

Není vzájemného jednání pomocí jazyka tam, kde není dialog, ale existují naopak takové skupiny lidí spjaté vzájemným jednáním, které znají *toliko* dialogickou formu a neznají formu monologickou [...] Každé *vzájemné* jednání vůbec se podle své podstaty chce vystříhat jednostrannosti, chce být oboustranné, „dialogické“, a vyhýbá se „monologu“. Každé jednostranné jednání, pokud je jinými lidmi vnímáno, vyvolává v nich řadu silnějších nebo slabších reakcí, které směřují k tomu, aby se viditelně projevíly. Tak je tomu i s působením monologu na posluchače: reakce vznikající během vnímání (vztah k projevu, hodnocení atd.) nutí je k projevům, a to jazykovým [...]. Ne nadarmo se říká, že je třeba *umět* naslouchat druhému, *naucit* se dopřát mu sluchu, kdežto přerušovat jej netřeba umět, protože k tomu sklon je vrozený [...]. K tomu, aby lidé poslouchali monolog, jsou zpravidla nutné jisté vhodné podmínky, např. organizace shromáždění s pořádkem mluvčích, s udělováním slova, s předsedou — a i přitom se ještě ozývají hlasy „z publika“ [...] Dialog, přestože je bezesvých pochyby jevem kulturním, je zároveň větší měrou než monolog i jevem přírodním. (s. 132–139)

Máme tedy před sebou dvě protichůdná mínění, z nichž jedno přiznává prvenství monologu (Tardé), druhé dialogu (Jakubinskij). Kterému z nich třeba přisvědčit? Zřejmě má každé z nich část pravdy. Proti Tardovi lze však uvést, že „rozklady otců a náčelníků“, kterých se dovolává, lze sotva pokládat za monolog: jsou to dialogy, při kterých replikami jsou jednání mimojazyková: vyhovění rozkazům. Jakubinskému lze opět namítnout, že jsou z denní zkušenosti známa prostředí, kde základní formou jazykového projevu je monolog. Takové je např. prostředí školní, kde převládá monolog učitelů při výkladu; i odpovědi žáků při zkoušení směřují k monologické reprodukci učitelova výkladu: je-li zkoušenec přerušován, tj. projevuje-li zkoušející snahu nahradit monolog dialogem, bývá to žákem pocítováno jako ztížení zkoušky. Nelze tedy ani předpokládat prioritou monologu, ani prokázat obecnou prioritu dialogu; vztah mezi monologem a dialogem

může spíše být charakterizován jako dynamická polarita, při které, podle prostředí a doby, jednou nabývá vrchu dialog, jindy monolog; úkolem dalších kapitol naší studie bude ukázat, že jejich vzájemné sepětí je ještě užší, než by se mohlo jevit na základě dosavadních citátů a úvah.

II. O ZÁKLADNÍCH STRÁNKÁCH A TYPECH DIALOGU

Některé z různých dosti paradoxních mezi uvedenými názory Tardovi a Jakubinského vyplývají z toho, že každý z obou badatelů má při svých úvahách na mysli jiný odstín dialogu. Kdežto Jakubinskij myslí, jak zřejmo z jeho výkladů, především na dialog běžného života splyňující přímo a těsně s jedním člověkem (srov. též na s. 174n. jeho pojednání poukaz k včlenění dialogu do obvyklého životního kontextu), tane Tardovi na mysli především „konverzace“, tj. dialog umělý, zbavený bezprostřední závislosti na životní praxi, pronášený zpravidla za okolností zvlášť k hovoru přizpůsobených (shromáždění společnosti *jeu* za účelem hovoru atd.). Takováto různost předstev vede ovšem nutně k neshodě badatelských výsledků. Není proto dobře užívat termínu „dialog“, aniž si předem uvědomíme celou rozlohu a různovitost zjevu jím označeného. A tak i naše studie, třebaže má za úkol zjištění vztahu mezi monologem a dialogem, nemůže se vyhnout pokusu o výčet oněch stránek dialogu, které nutně vyplývají z jeho podstaty; jen tak možno doufat, že nabudeme o dialogu představu úplné a nezkrácené.

Jaké jsou tedy nezbytné, a proto všudypřítomné stránky jazykového *jeu* nazývaného běžně dialogem? Jsou *tři*:

1. První z nich je dána vztahem mezi oběma účastníky, jež z stanoviska toho z nich, který právě mluví, lze označit jako vztah mezi „já“ a „ty“. I při monologu účastní se ovšem jazykového *jeu* strany dvě, avšak monolog nemusí být mluvčím nijak zvlášť výrazně „adresován“; ba dokonce zabarvuje takovéto „adresování“ monologu (pomocí oslovení, osobního zájmena druhé osoby atd.), dojde-li k němu, monolog dialogicky. Polarita mezi „já“ a „ty“ je při dialogu proto tak zdůrazněna, že se při něm role mluvčícího a naslouchajícího stále vyměňují; vzájemný vztah účastníků hovoru je proto pocítován jako napětí, neupoutané k žádné z obou mluvčících osob, nýbrž existující skutečně „mezi“ nimi;

objektivuje se proto jako „psychologická situace“ hovoru; srov. známý fakt, že jistá nálada, být i měla původ v duševním rozpoložení jediného z účastníků dialogu, zmocňuje se mnohdy rychle všech účastníků ostatních a udává pak ráz celkového emocionálního zabarvení dialogu.

2. Druhou základní stránku dialogu tvoří vztah mezi účastníky hovoru na straně jedné a reální, předmětnou situací, která účastníky ve chvíli hovoru obklopuje, na straně druhé. Předmětná situace může do hovoru vnikat nepřímo, stává-li se jeho tématem, i přímo, a to tak, že svými proměnami má vliv na směr rozmluvy (tak např. téma hovoru se změnilo vlivem události, která upoutá pozornost mluvčích: výkřik zaslechnutý z ulice atp.), nebo dokonce že poukazuje na určitá slova, popř. i věty a celé repliky rozhovoru (tak např. vejde někdo do místnosti, kde leží mrtvý, nevidá jej a neřekne o jeho osudu; ptá se druhé osoby v místnosti přítomné: „Kde je X?“, a osoba odpovídá beze slov pouhým ukazovacím gestem). Vliv předmětné situace na rozhovor může ovšem být krajně omezen, to se děje např. tehdy, sejdou-li se hovořící v místnosti zvlášť k hovoru určené nebo jsou-li od předmětné situace okolní izolováni tématem hovoru velmi od ní vzdálenými; i v takových případech stačí však často nepatrný náraz vycházející z předmětné situace k uplatnění jejího vlivu na rozhovor. Předmětná situace je tedy v dialogu všudypřítomná, ne-li vždy aktuálně, tedy aspoň potenciálně.

3. Třetí nutnou stránku dialogu tvoří specifický ráz jeho významové výstavby; jestliže obě předchozí stránky jsou dány vnějšími okolnostmi, jež jazykový projev doprovázejí, tkví tato třetí uvnitř jazykového projevu samého, jsouc záležitostí jeho souvislosti. V dialogickém projevu prolíná se a střídá několikerý, aspoň dvojitý kontext, na rozdíl od projevu monologického, jenž má kontext jediný a nepřetržitý. Nemůže se ovšem ani dialog obejít bez významové jednoty, avšak ta je dána předmětem hovoru, tématem, jež musí být v dané chvíli stejné pro všechny účastníky; bez jednoty tématu je dialog nemožný, srov. posměšné lidové rčení „já o voze a on o koze“ i folklorní parodii dialogu o dvojmístném tématě, rozhovor s hluchými: „Tetka, jdete z funusu?“ — „I ne, prodala jsem husu.“ — „Teta, hodně plakali?“ — „I ne, málo mi za ni dávali“ atd. Něco jiného než téma je kontext daný smyslem, jež osoba mluvící do tématu vkládá, tj. stanoviskem, které k němu zaujímá, a způso-

bem, jakým jej hodnotí. Poněvadž je při dialogu účastníků více než jeden, je tu i několikerý kontext: promluvy každé z osob, třebaže se střídají s promluvy osob druhé (popřípadě osob ostatních), tvoří jistou jednotu smyslu. Poněvadž kontexty, které se v dialogu takto navzájem prolínají, jsou odlišné, často dokonce protikladné, dochází na rozhraních jednotlivých replik k ostrým významovým zvrátům. Čím živější je hovor, čím kratší jsou jednotlivé repliky, tím zřetelněji se vzájemné narážení kontextů projevuje; vzniká tak zvláštní sémantický efekt, pro který stylistika vytvořila dokonce termín: stichomytie.

Takové jsou tři hlavní a podstatné stránky dialogu. Bez žádné z nich není dialog možný, neboť dvě z nich vyplývají z nutných reálních předpokladů hovoru, třetí pak tvoří sémantický rozdíl mezi dialogem a monologem. Každá z nich projevuje se také svým způsobem v jazykovém skladu dialogu:

1. Protiklad mezi „já“ a „ty“ má svůj jazykový korelát ve významovém protikladu mezi zájmeny — osobními i přivlastňovacími — prvé a druhé osoby, dále v protikladu mezi první a druhou osobou slovesnou, pak v imperativu, vokativu a do značné míry i ve větě tázací; může být promítnut i do protikladu mezi kladem a záporem (ano — ne) a do některých syntaktických vztahů mezi větami, zejména do adverzace (avšak, ale) a do vztahu připouštěcího (přesto, nicméně). Všechny vyjmenované prostředky jazykové jsou schopny zdůraznit vzájemné ohraničení subjektů dialogu a vyzdvihnout různost jejich mínění, citů i chťení.

2. Vztah hovořících subjektů k aktuální situaci, za které se hovor děje, ke „zde a teď“, dochází jazykového výrazu deixí prostorovou i časovou, představovanou zájmeny ukazovacími (tento, onen atd.), adverbii místními i časovými (zde, tam, teď, ráno, večer, dnes, zítra atd.), slovesnými časy (prézens proti préteritu a futuru).

3. Významové zvraty, které, jak řečeno, vznikají na rozhraní jednotlivých replik v dialogu jako následek prolínání několikerého kontextu, mají svůj jazykový korelát v lexikálních protikladech rázu hodnotičích, jako: dobrý-špatný, krásný-ošklivý, ušlechtilý-podlý, důležitý-bezvýznamný, prospěšný-škodlivý atd.; hodnocení může ovšem být promítnuto i do protikladů kvalitativních, jako velký-malý, mladý-starý atd. Odstíny významových zvrátů možných na rozhraní replik jsou ovšem mnohem bohatší než tyto

strohé kontrasty; často záleží i v pouhé hře s významem, např. ve využití dvojsmyslu a v různých druhých paradoxu. Po stránce fonologické docházejí významové zvraty v dialogu vyjádření různostmi intonace (např. výškovým protikladem mezi dvěma soustřednými replikami), výdechové intenzity, timbru (srov. např. ironické opáčení partnerových slov) a tempa. I tyto fonologické prostředky mají ovšem dosah významový, vyjadřující často významové přesuny nedostupné slovnímu vyjádření. Čím více je hovor založen na významových zvratech, tím větší nároky klade na schopnost mluvčích ovládat hlas po jmenovaných stránkách; proto také může společenská konverzace dospět skutečné kultivovanosti jen v takových prostředích, která vládnou dokonale hlasovou kulturou, a naopak zase rozvoj společenské konverzace podporuje rozlišení intonace, expirace, timbru a tempa v jemné odstíny.

Tři základní stránky dialogu, které jsme právě vypočetli a charakterizovali, jsou, jak již řečeno, nutné, a proto všudypřítomné: žádný dialog nepostrádá úplně ani jediné z nich. Přesto jsou ovšem případy, kdy některá z nich převažuje a zabarvuje tak rozmluvu svými vlastnostmi. Z pouhých stránek dialogu stávají se tak *typy*. Pokusíme se v několika následujících odstavcích charakterizovat tyto vyhraněné formy dialogu, odpovídající jednotlivým jeho základním stránkám.

Rozmluva prvního typu vyzdvihuje protiklad mezi „já“ a „ty“; v dialogu takto zaměřeném pronikají zvlášť zřetelně prvky citové a volní. Nejkrajnějším jeho případem je proto *hádká*, od níž je již jen krok ke vzájemnému jednání. Čím kultivovanější je jisté společenské, tím silněji je v něm toto extrémní vyústění „osobního“ dialogu potlačováno. Ze však přesto má „osobní“ stránka dialogu elementární důležitost, ukazuje bystře Tarde (s. 108): „Zálba v rozepři odpovídá dětskému instinktu, totožnému s oním, který se projevuje u kotát i u všech zvířecích mláďat. Avšak podíl rozepře na rozmluvě se zmenšuje dospíváním.“ Hádká jeví se tedy Tarde ze stanoviska ontogeneze prvotní formou dialogu. Tyž postup sleduje však podle názoru Tardova i vývoj fylogenetický; Tarde vykládá, že i ve vývoji společnosti se projevuje postupné ubývání podnětů k rozepřím, a tedy i rozepří samých: smlouvání v obchodě bylo odstraněno pevnými cenami, zmizela kolektivní ješitnost korporací, rodin a církví, která přecasto zavdávala pod-

nět k rozepřím, zpřesnily se vědomosti o cizích zemích atd., jejichž neurčitost často dráždila k hádkám. „Je pravda, že pokrok informovanosti rozřešil mnohé z otázek kdysi živě přetřásaných, ale z druhé strany tyž pokrok vyvolal nové otázky a nové diskuse, avšak ty jsou již povahy méně osobní a jsou také méně úporné; všechna drsnost je z nich vyloučena: toho druhu jsou všechny diskuse filozofické, estetické, literární, morální, jež podněcují odpor, aniž však jej zraňují.“²⁾

Přihlédneme nyní k druhé základní stránce dialogu, totiž ke vztahu mezi mluvčími osobami a aktuální předmětnou situací. Jak a kdy ta se projevuje v čisté podobě? Nejzřetelněji děje se to v hovoru „pracovním“. Představme si např. dva inženýry dohovořující se v krajině nebo i jen nad mapou krajiny o budování cest nebo usplavnění řek atp. Jejich hovor, pokud nezabočí v diskusi, bude pln deiktických poukazů k jednotlivým podrobnostem krajiny, k jejímu celkovému útvaru atd. Mnohá substantiva budou nahrazována ukazovacími zájmeny; větne členy nebo i celé věty budou v hovoru lecky zastupovány ukazovacími gesty; ke krajinné situaci bude hovor vázán i četnými příslověčnými určeními místa. Hovor takto vedený bude co možná čistým představitelem dialogu spjatého s předmětnou situací. Podobně budou se „situačnímu“ hovoru blížit i jiné hovory při práci; občas, při práci ruční, stane se hovor jen pouhým zlomkovitým průvodcem pracovních úkonů. Rozhovory tohoto druhu postrádají silnějšího citového zabarvení, není při nich napětí mezi hovořícími, nepřecházejí v jednání vzájemné, ale v jednání vůči situaci. Treba jen ještě dodat, že situace, ke které se vztahují, může být i vzdálena od aktuálního „zde a teď“, může být umístěna jinde v prostoru i čase; srov. např. hovor mistrův s dělníkem v dílně o práci, kterou bude třeba vykonat na jiném, oběma známém místě, nebo která tam již byla vykonána.

Přejdeme nyní k třetí stránce dialogu, a tím ovšem i k třetímu jeho typu: obrátíme pozornost k dialogům osnovaným převážně na významových zvratech daných vzájemným prolínáním a střídáním několika kontextů. Hranice, kterou zde překračujeme, je závažnější než mezi typem prvním („osobním“) a druhým („situačním“):

2) K této poznámce Tardově třeba dodat, že podle našeho pojetí tvoří diskuse spojující člen mezi dialogem převážně „osobním“ (typ 1) a dialogem založeným na protikladu významových kontextů (typ 3).

dialog typu třetího je totiž poměrně velmi značně odpoután od přímé závislosti na vnějších okolnostech, a to jak na vzájemném citovém a volném vztahu rozmlouvajících, tak na předmětné situaci. Jeho cílem a zároven i krajní mezí je čistá hra významů. Požadavek je soustředění pozornosti na dialog sám jakožto řetěz významových zvrátů; tomuto požadavku přizpůsobují se i vnější okolnosti: lidé shromažďují se toliko za účelem hovoru, často ve zvláštních místnostech, a je-li hovořících více než dva, bývá mezi nimi jeden (hostitel), jenž bdí nad tím, aby hovor zůstal vzdálen jak vzájemným citovým a volným vztahům mezi osobami, tak i aktuální situaci předmětné. Za těchto okolností dochází ke *konverzaci*, k hovoru pro hovor sám, do jisté míry samoučelnému, a proto dosti silně esteticky zbarvenému, jak správně vystihl Tarde:

Konverzací rozumím každý dialog bez přímé a bezprostřední užitečnosti, při kterém se mluví především proto, aby se mluvilo, pro zábavu, pro hru, ze zdvořilosti. Tato definice vylučuje z našeho zájmu soudní výslechy a diplomatická nebo obchodní vyjednávání, porady a dokonce i vědecké kongresy, byť oplývaly zbytečným povídáním. Nevylučuje však mondénní flirt ani vůbec milostné rozhovory přes častou průhlednost jejich cíle, který přesto nepřekáží samoúčelné zálibnosti jazykového projevu [...] Kdybych zkoumal jen uhlazenou a kultivovanou konverzaci jevící se jako zvláštní umění, nemohl bych ji datovat dříve než od patnáctého století ve Francii, o něco později v Anglii a od sedmáctého století v Německu, počínám-li ovšem svůj počet teprve od konce klasického starověku. Ale již dlouho před plným rozvinutím tohoto estetického květu civilizace počala se objevovat první jeho poupata na stromu jazyků; a třebaže jsou přizemní rozhovory primitivů méně bohaté viditelnými výsledky než konverzace elity, mají i ony velkou sociální důležitost. (s. 83–84)

Konverzace není tedy jako dva první typy dialogu životní samozřejmost, nýbrž kulturní výboj, a je na ní proto velmi mnoho umělého, i sama volba tématu. Při prvních dvou typech dialogu, „osobním“ a „situačním“, je totiž téma zpravidla do značné míry předurčeno nebo i zcela dáno zvnějška, situací psychologickou nebo předmětnou, kdežto při konverzaci vchází ze svobodné volby mluvčích. Je známo, jak často musí být téma konverzačního rozhovoru hledáno několikerým společným pokusem, než se najde takové, které by bylo vhodné pro všechny účastníky; velmi důležitou úlohu negativní má při tomto hledání zřetel k tomu,

aby téma zůstávalo co nejdále od aktuální psychologické i předmětné situace. Leckdy se dokonce záměrně užívá konverzace nebo aspoň jejího zánik k tomu, aby od této dvojí aktuální situace byla pozornost odvedena, aby byla situace „zamluvena“.

Je ovšem nemožné, aby zřetel k okolní skutečnosti vnější i vnitřní byl zcela potlačen. Jde jen o pouhé směřování k samotné účelnosti hovoru a toto směřování dochází svého cíle co možná úplně jen v krajních případech „bezpředmětného“ hovoru; takové případy bývají přivozovány jen uměle za účelem zvláštního efektu, nejčastěji komického — sem náleží zejména „bezpředmětné“ hovory komiků-klaunů na scéně (viz o nich Jakobsonův článek v knize *Deset let Osvobozeného divadla*, Praha 1937). Přihází se ovšem občas, že i konverzace „skutečná“ dospívá dosti blízko k samé hranici bezpředmětnosti, tak např. v hovorech lidí navzájem neznámých, kteří jsouc nějakou vnější okolností donuceni zůstat delší chvíli tváří v tvář, hovoří se jen proto, aby zabránili „trapnému mlčení“; hovor se v takových případech skládá z obrátů téměř jen formálních, „syntematických“, které by mohly něco znamenat jen v souvislosti s určitým tématem, avšak neznamenaají téměř nic než něho („Isem téhož názoru jako vy, ale myslím, že přece jen...“ — „Ovšem, třeba věc posuzovat z širokého hlediska.“ — „Však ono to nabude nějaké tvárnosti.“ atp.). I takové případy jsou však jen okrajové; vztah ke skutečnosti, jak již řečeno, nemůže být úplně potlačen, jenže se na něj při konverzaci neklade hlavní důraz: odtud sklon k proměnlivosti tématu během konverzace na rozdíl od dialogů prvních dvou typů, které se zpravidla původního tématu drží nebo se k němu aspoň tvrdošíjně vrací.

Je-li však konverzace takto od bezprostředního vztahu k aktuální skutečnosti uvolněna, byť ne zcela z něho vybavena, vzniká otázka, zda lze jí přisuzovat, jak to činí např. Tarde ve výše uvedeném citátu, „velkou sociální důležitost“? Nuže, přes vší svou nezávislost na situaci aktuální, nebo snad spíše právě pro ni včleňuje se konverzace velmi těsně do obecné situace sociální. O tom svědčí, jak ukazuje Tarde (s. 99nn.), již vliv, který na konverzaci sociální situace v širokém slova smyslu vykonává: tak omezuje *náboženství* v jistých dobách konverzaci tím, že zapovídá některá témata, ukládá mlčení jistým skupinám (mnišské řády) a naopak zase některá témata hovor poskytuje; *politika* vede např. v demokracii k hovorbům o věcech veřejných, v absolutní monarchii naopak nutí

dávat přednost tématům literárním a psychologickým pozorováním; *poměry hospodářské* vykonávají na konverzaci vliv v tom směru, že jejich příznivý stav dává dostatek volného času k hovorbu a umožňuje pěstování jich i ukojením aspoň nejnaléhavějších hmotných potřeb. Taková je pasivní spojitost konverzace se sociální skutečností; o aktivním vlivu konverzace na vytváření obecného konsenzu v nejrůznějších záležitostech veřejného zájmu netřeba pro jeho samozřejmost obšírného výkladu. Jen na ukázkou budíž vzpomenuto vlivu konverzace na utváření obecného názoru o věcech literárních: „Všude tam, kde v jistém prostředí byla trvalým tématem hovorů literatura, vypracovávala se tímto hovorbu kolektivně, bez vědomého záměru hovořících poetika, literární to zákoník obecně přijímaný a schopný dodávat hotové úsudky vždy navzájem shodné o všech druhých duchovní tvorby.“ (Tarde, s. 147) Vztah konverzace ke skutečnosti je tedy zvláštního druhu: i tehdy, týká-li se konverzace nějakého konkrétního případu, „míní“ jím obecnost. V té věci podobá se, ovšem mutatis mutandis, uměleckému dílu, jehož věcný vztah také přesahuje konkrétní téma; viz o tom naši studii *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka*.

Sluší dodat, že konverzace není jediný druh dialogu založený na prolínání několika významových kontextů a na významových zvratech z toho plynoucích; formy dialogu konverzaci příbuzné, ale nikoli s ní totožné našli bychom často v básnictví, zejména dramatickém, tak např. dialog „lyrický“. Drama ostatně, i když k svým účelům využívá všech tří stránek dialogu a všech typů na nich založených, obrací vždy, již pro svou uměleckou povahu, ostřeji pozornost divákovu k významové stránce hovoru, než tomu bývá v dialozích praktických.

Probrali jsme podrobněji tři charakteristické, navzájem značně odlišné typy dialogu: dialog „osobní“, „situační“ a konverzaci. Nesmíme ovšem zapomenout zásadní jednotnosti dialogu: probrané námi typy jsou jenom krajní meze, ke kterým dosahuje převažně některé ze tří základních stránek tohoto podstatně jednotného jazykového jevu. Existuje však veliké, téměř nepřehledné množství různých odstínů dialogu vznikajících různými kombinacemi a různým „dozováním“ jeho základních stránek. Není možno pokusit se v této studii o podrobnější výčet a o typologii odstínů dialogu; přesto však chtěli bychom poukázat k přechodným ty-

pům tvořícím spoje mezi typem třetím (dialog rázu konverzačního) a každým z prvních dvou typů námi jmenovaných (dialog „osobní“ a „situační“). Zdá se nám to nutné právě proto, aby se ukázalo, že zdánlivě velmi hluboký předěl, který konverzaci od ostatních dvou vyhraněných typů dialogu odděluje, nezasahuje do samé podstaty jevu zvaného dialogem.

První z přechodných typů, které chceme probrat, prostředkovně je mezi konverzací a dialogem „osobním“, založeným na protikladu „já“ a „ty“; je jím *diskuse*. Již výše citovali jsme slova Tardova o tom, že diskuse nahradila během vývoje do značné míry hádky, jsouc méně osobní než ony; tím je i historicky doložen přechod od dialogu „osobního“ k dialogu založenému na prolínání a střídání kontextů; je ostatně možno vzpomenout i toho, že ve střídavých disputacích byl ještě podíl osobního citového vztahu mezi účastníky mnohem silnější, než bývá v moderních vědeckých diskusích. Vývojem došlo k tomu, že protiklad *osob* byl nahrazen protikladem *tezí*, tj. významových kontextů, a tím se diskuse přiblížila ke konverzaci, aniž kdy s ní zcela splynula. S konverzací sblíží diskusi i překvapující významové zvraty na rozhraní osvedních replik, které leckdy vedou, ba svádějí k paradoxům osvedlujícím ostře rozdílnost miněni.

Přechod od dialogu „situačního“ k dialogu s převládající stránkou významovou, tedy ke konverzaci, má tvářnost ještě zajímavější. Zdůraznili jsme, mluvíce o konverzaci, že vliv předmětné situace na ni bývá pečlivě odstraňován již samou povahou místa, kde se rozhovor koná; mohlo by se tedy zdát, že zde jde o hranici nepřekročitelnou. A přece ukazuje postřeh Tardův, že právě mezi dialogem situačním a čistě významovým existovalo po dlouhou dobu těsné spojení:

Dosti často, tím častěji, čím blíže primitivnímu životu, hovoří muži i ženy, zejména však ženy, jen tak, že se přitom obírají jinou věcí, zaměstnávajíce se jídlem a pitím, nebo vykonávajíce lehkou práci, jako sedláci, kteří za večerních besed louskají luštěniny, zatímco jejich ženy předou, šijí a pletou. (s. 101)

Přechodný druh dialogu mezi dialogem situačním a čistě významovým je tedy hovor, který bývá zván *besedou*. S konverzací pojí jej čistě významové (nejčastěji asociativní) navazování replik, s dialogem situačním závazné, třebaže jen formální sepětí s předmětnou situací.

Předěl mezi hovorem čistě významovým a ostatními dvěma typy dialogu, noeticky velmi závažný, je tedy v praxi velmi snadno překročitelný, právě proto, že svou podstatou je dialog jev jediný a nedílný. Avšak ani celkově nesmí být dialog pojímán jako fakt osamělý. Vložili jsme již ve vstupních poznámkách, že nezbytným průvodcem a stálým konkurentem je mu monolog. V následujících kapitolách chceme se pokusit o důkaz, že jejich vzájemné sepětí je ještě mnohem těsnější a podstatnější, než by se mohlo zdát na první pohled, že monolog i dialog jsou v povědomí mluvčích při každém mluvním aktu přítomny zároveň, zápasíce ještě v samém průběhu tohoto aktu o nadvládu. K tomuto důkazu bude nejdříve zapotřebí pohledu do psychologie jazyka.

III. OTÁZKA PSYCHICKÉHO SUBJEKTU V DIALOGU A MONOLOGU

Každý jazykový projev předpokládá aspoň dva subjekty, mezi kterými jazykový znak prostředkuje: subjekt, od kterého jazykový znak vychází (mluvčí), a subjekt, ke kterému se tento znak obrací (posluchač). Naznačili jsme již, že při monologu je jeden z těchto subjektů trvale aktivní, druhý trvale pasivní, kdežto při dialogu se role stále vyměňují: každý z obou subjektů je střídavě aktivní i pasivní. Zdá se na první pohled, že pojem „subjekt“ je zde nutně synonymem pojmu „konkrétní psychofyzické individuum“, ale není tomu tak: již z nejběžnější jazykové praxe je znám jev zvaný „samomluva“, při kterém se individuum jazykovým projevem myšleným nebo i hlasitě pronášeným obrací k sobě samému. Jediné psychofyzické individuum je tedy při samomluvě nositelem *obou* subjektů nutných k jazykovému projevu, aktivního i pasivního. Je-li projev rázu dialogického, mohou se oba subjekty, realizované tímž hlasem jediného individua, střádat, obracet se vzájemně k sobě jakožto „já“ a „ty“. V takovémto rozštěpení téhož individuálního vědomí ve dva subjekty jazykového projevu třeba hledat původ středověkého literárního tématu označovaného jako „spor duše s tělem“; dvojitost subjektu při jediném psychofyzickém individuu je zde promítnuta v dvojjediné spojení duše s tělem. Je přirozené, že vztah mezi „já“ a „ty“ je při samomluvě velmi pohyblivý; tak najdeme např. v Březínově lyrice několik případů, kdy se zdá, jako by si zájmena první a druhé osoby

navzájem vyměnila místa; tak je tomu např. v básni nazvané charakteristicky *Slyším v duši*, jejíž první a poslední strofa zní:

Když slunce zpívalo, *ty* na svůj nástroj nesáh,
jen pod *mým* bodnutím krev tryaskla tónů *tvých*;
tvá ruka v křechách jen zahrměla na klávesách
jak v noci úzkosti na dveře umdlených.

A zpupný roj *tvých* včel, jenž z *mého* ulét úle,
ze stromu dutého jsem kouřem vyhnal zpět;
tvé dni jsem uvěznil a sugescí své vůle
tvých písní zahorl jsem mízu, dech a květ.

(*Scitání na západě*)

Kdo zde mluví? Ten, kdo druhého oslovuje zájmeny „ty“ a „tvůj“, nebo onen druhý, jenž je takto oslovován? To je ponecháno v nejistotě, neboť by nebylo nic snazšího než vzájemný poměr záměnou zájmen převrátit („Když slunce zpívalo, *já* na svůj nástroj nesáh, jen pod *tvým* bodnutím krev tryaskla tónů *mých*“ atd.). Převrácení gramatických osob je zde užito jako postupu současně básnického i noetického.

Již tyto úvahy stačí, aby naznačily složitost otázky subjektu v jazykovém projevu vůbec. Nám však jde o to, abychom si ověřili domněnku, že při samém zrodu jazykového projevu se uplatňuje kolísání mezi zaměřením na „já“ a zaměřením na „ty“, a tedy i kolísání mezi monologem a dialogem. Poslechněme proto, co praví V. Egger ve známém spise *La parole intérieure* (Paris 1881): „Jsmeli sužování nespavostí, nemůžeme umlčet svou myšlenku; slyšíme ji, neboť mluví nahlas; a netoliko ji slyšíme, ale nasloucháme jí jako hlasu cizímu, neboť je v rozporu s našimi přáními; vzbuzuje v nás údiv a neklid, je nepředvídaná a nepřátelská.“ Na jiném místě téhož spisu praví autor: „Přihází se dokonce občas ve stavu hypnagogickém [tj. na rozhraní mezi stavem bdělým a snem, J. M.], že slova, která slyšíme, nejsou námi přisuzována ani nám, ani osobě jiné.“ Zůstává tedy v takových případech „já“ zcela nerozlišeno od „ty“. Vzpomínám sám na příhodu, kterou jsem zažil za únavy po dlouhé cestě: přítel řekl mi několik slov, která mi utkvěla v paměti; nevím však podnes, byla-li tato slova opravdu řečena, či zda jsem si je tehdy jen myslil já sám. Velmi názorný doklad kolísání mezi „já“ a „ty“ v jednotlivcově povědomí obsahuje příběh snu, ježž vypravuje

G. Ch. Lichtenberg (v knize *Mýšlenky o sobě. Mýšlenky filozofické. Mýšlenky psychologické*, přel. A. Gottwald, Praha 1912, s. 50n.):

Bylo to koncem září 1798, kdy jsem někomu ve snu vyprávěl příběh mladé a krásné hraběnky H-ové, který mne a vůbec každého dojal. Umřela v září 1797 v šestinedělí, či vlastně za porodu, který se nepovedl. Otevřeli ji a dítě položili vedle ní do rakve a v noci s pochodem mi ji odvezli za velikého shonu lidu do sousedního města, kde byla rodinná hrobka. Stalo se tak na gottingském pohřebním voze, velmi toporném to vozidle. Tím tedy velice zpřeházeli mrtvoly. Nakonec, nežli ji uložili do hrobky, chtělo ji zhlédnout několik lidí. Otevřeli rakev a sledali matku ležící na tváři, zmuchlanou s dítětem dohromady [...] Tehdy jsem se často obíral tímto obrazem, zvláště proto, že jsem velmi dobře znal jejího manžela, jednoho ze svých nejhorlivějších posluchačů. Tento smutný příběh vyprávím tady někomu ve snu před někým třetím, kterému byl také znám tento příběh. Ale zapomněl jsem (velmi podivno) okolnost s dítětem, která přec byla hlavní okolností. Jakmile jsem dovyprávěl, jak jsem myslil, s důrazem a dojetím toho, jemuž jsem vyprávěl, řekla třetí osoba: „Ano, a dítě leželo vedle ní, všecko v chomáči.“ „Ano,“ takřka jsem vyhrkl v další řeči, „a její dítě leželo zároveň s ní v rakvi.“ Takový je sen. Proč je mně podivný, jest toto: kdo mně ve snu připomněl dítě? Byl jsem to přece sám, jemuž napadla ona okolnost. Proč jsem ji nepodal sám ve snu jako vzpomínku? Proč si moje obraznost stvořila třetí osobu, která mne překvapila a takřka zahambila? Kdybych býval vyprávěl příběh ve stavu bděním, najisto nebyla by mi uklouzla ona zajímavá okolnost. Ve snu musil jsem ji pominout, abych se nechal překvapit [...] Byl zde zdramatizován příběh velmi podivuhodný pro mne. Ale vůbec není u mne nic neobyčejného, že mne ve snu poučí někdo třetí. Není to však nic více než zdramatizované rozpomínání.

Podali jsme tento značně obsáhrný pasus téměř úplně pro jeho poučnost: příběh, jež reprodukoval v podobě vyprávění sen, byl v myslí autorově uchován zřejmě jako monolog spjatý s jediným vyprávěčem. Sen však dá vyprávěči opominout důležitý moment a přidělí jej osobě jiné. Je zajímavé, že v příběhu samém je na místě, kde se subjekt vyprávování odštěpil od osoby hlavního vyprávěče, neočekávaný významový zvrat, pointa příběhu. Řekli jsme výše, že pro dialog jakožto významovou výstavbu zvláštního druhu jsou významové zvraty na rozhraní sousedních replik charakteristické. Lze se tedy domnívat, že do jisté míry byla dialogizace latentně obsažena již v monologické verzi příběhu a že sen toliko odhalil potenciální dialogičnost skrytou v uvedeném místě monologu. Toto zjištění je důležité pro další postup našich úvah.

Ještě podrobnější pohled do psychologického dění, z kterého se rodí jazykový projev, poskytneme nám problém tzv. „vnitřního monologu“, kterým se zabývá praxe i teorie výpravné prózy několika posledních desetiletí počínaje osmdesátými lety minulého století. Cíl spisovatelů, kteří se vnitřním monologem umělecky zabývají, je podat ekvivalent psychologického dění ve skutečné jeho podobě, tak jak probíhá v hlubokých vrstvách duševního života, na hranici mezi vědomím a podvědomím. Problém tento řešilo několik uměleckých škol po sobě, počínaje symbolisty a konče prozatím surrealisty, kteří dali problému i nové jméno: „automatický zápis“ (écriture automatique). Obříz uměleckého zvládnutí vnitřního monologu záleží — jak správně rozpoznal J. Cazaux (*Surréalisme et psychologie*, Paris 1938) — v tom, že ke vzbuzení iluze přímého pohledu do vnitřního života nestačí protokolární zápis jednotlivých fází psychologického dění; je k tomu třeba způsobu podání, než je onen, který se autorovi při sebezpozorování spontánně nabízí: jako vždy a všude leží i zde mezi skutečností a uměním nutnost uměleckého přetváření. Zde je pramen teoretického zájmu samých umělců o otázky vnitřního monologu. Jejich úvahy nás zajímají potud, pokud v nich najdeme zmiňky o psychologické spojitosti monologu s dialogem. V dalších odstavcích uvedeme několik citátů z nejrozsáhlejšího pojednání o vnitřním monologu, z knihy básníka (a také historika) E. Dujardina *Le monologue intérieur* (Paris 1931).³⁾

Zajímavé je pro nás již samo autorovo pojetí monologu. Očekávali bychom totiž, že právě „vnitřní“ monolog bude se autorovi jevit jako záležitost jen *jedínoho* subjektu, onoho, jenž psychologické dění prožívá. Místo toho však spojuje Dujardin své pojetí vnitřního monologu s monologem dramatickým, jenž je v podsta-

3) Úvodem k nim třeba poznamenat, že Dujardin, jeden ze symbolistů, uveřejnil r. 1887 román *Les lauriers sont coupés*, jenž je mnohými a ovšem i autorem samým pokládán za první pokus o umělecké využití vnitřního monologu. Román po svém vyjití zapadl téměř bez ohlasu a vzpomínka na něj oživila teprve počátkem let dvacátých při hluchém úspěchu Joyceova *Ulysses*, jehož autor se dovoľoval Dujardina v svých projevech jako předchůdce. Současně se však vyskytli někteří, mezi nimi např. A. Gide, kdo prioritu Dujardinovu popírali: tvrdíce, že techniku vnitřního monologu znali již autoři starší, zejména Dostojevskij. A tak byl Dujardin nucen pokusit se z důvodů obranných o teorii vnitřního monologu, zejména o definování rozdílu mezi ním a staršími „nepřímými“ popisy vnitřního života románových postav. Jako každá opravdu vážná polemika vedla i tato k řadě bystrých postřehů.

tě projev dialogický. Ch. Le Goffic, jež Dujardin cituje (s. 98), praví, že „přesný popis citů, myšlenek a vjemů, které proběhnou lidským mozkem od sedmé do sedmácté hodiny denní, byl by monologem hodným tak velkého herce, jako byl Coquelin mladší“. A Dujardin sám připsal svůj román památce autora dramatického, J. Racina; jak k věnování došlo, vysvětluje v knize o vnitřním monologu charakteristickými slovy: „Toto věnování nebylo jen protest proti nespravedlnosti romantiků, ani jen výraz svrchovaného obdivu ke klasické krásce; byl výrazem vůle navázat, právě přes neřízen větru a přílivu, tímto pokusem na tradici; znamenalo zejména také ctizádnost pokračovat jinými prostředky a na jiném poli v básnickém výboji Racinově. To však nebylo pochope- no: byla příliš velká vzdálenost mezi řádem rozumu, v jehož mezích se dál vývoj 17. století, a řádem iracionálna, do kterého jsem se pokoušel vniknout. Většina přátel kladla mi otázku, proč jsem svou knihu připsal právě Racinovi.“

Mladý Dujardin, tvůrce techniky vnitřního *monologu*, navazoval tedy vědomě na tradici *dramatu*, básnictví dialogického, a chtěl tuto tradici přenést „na jiné pole“ i pokračovat v ní „jinými prostředky“. Stejně jako všichni symbolisté podlehl paradoxnímu vábení vyládit to, co na lidském duševním životě je skryté a nevyslovitelné, avšak na rozdíl od svých básnických druhů vycítil ostře potenciální *dialogičnost* duševního dění: v tom je jeho objev. Ze stanoviska lingvistického dal by se cíl, který Dujardinovi tanul na mysli, formulovat jako transpozice dialogu do řeči monologické.

Slo ovšem zároveň ještě o transpozici jinou, pro nás rovněž poučnou: Dujardin toužil totiž, opět jako dobrý symbolista, přenést do básnictví umělecké postupy hudby Wagnerovy:

Román *Les lauriers sont coupés* byl počat s počítanou ctizádností přenesen do literatury postup R. Wagnera, jež jsem si definoval takto: vyládrnění duševního života pomocí nepřetržitého proudu hudebních motivů, které se dostávají jeden za druhým, postupně a bez konce, aby vyjadřovaly v tomto serádění „stavy“ myšlenky, citu a vnímání; v literatuře šlo o realizaci nebo spíš o pokus realizace tohoto postupu sledem krátkých vět, z nichž každá by podávala jeden z těchto stavů myšlenky a jež by za sebou šly jako řetěz nárazů, bez logického pořádku vycházejících ze samé hlubiny bytosti či — jak by se řeklo dnes — z nevědoma a podvědoma. (s. 97)

Počíná se nám ozřejmovati, proč se duševní život jeví Dujardinovi jako dialog: „nahodilost“ sledu, v kterém za sebou jdou jednotlivé jeho fáze, působí stálou významovou proměnlivost podobající se významové proměnlivosti dialogu. Ještě zřetelněji vysvitne to z citátu následujícího:

Psycholog řekl by, že netoliko myslíme v několika „plánech“, ale že naše myšlenka neustále přestakuje z jednoho z těchto plánů do druhého; děje se to s rychlostí, která dodatečně může budit zdání současnosti, aniž jí ve skutečnosti je; a v tom právě záleží dojem neuspokojené nahodilosti, kterým působí vnitřní monolog; „nepřetržitá linie“ Joyceova je v podstatě linie „lomená“. (s. 61n.)

Zde popisuje Dujardin to, co jsme jako vzájemné prolínání a střídání několikerého kontextu označili za jednu ze základních stránek dialogu. Jak ukazuje básník, je tento podstatný příznak dialogu obsažen již v duševním dění, z kterého jazykový projev vychází, a jemuž tedy přísluší priorita před jazykovým projevem. Stává se nyní také zřejmým, kde je pramen oscilace mezi jedností a mnohostí subjektu ve vědomí jedincově, o které mluvily výše uvedené citáty z Eggera a Lichtenberga: různost významových kontextů, do kterých se duševní děje řadí, může být velmi snadno přičtena různosti subjektů. Pro nás vyplývá z těchto úvah poučení, že monologičnost a dialogičnost jsou současně a nerozlučně přítomny již v psychickém dění, z kterého jazykový projev vychází, a že monolog s dialogem nesmějí být pojímány jako dvě navzájem cizí a stupňovitě řaděné formy jazykového projevu, nýbrž jako dvě síly, jež spolu neustále zápasí o převahu dokonce i v samém průběhu promluvy. Úkolem příští a poslední kapitoly bude pokusit se o důkaz této teze na jazykovém projevu samém.

IV. DIALOG V MONOLOGU A MONOLOG V DIALOGU

Pokusíme se nejdříve o vysledování dialogičnosti potenciálně obsažené v monologu. Materiál nad jiné vhodný, přesvědčivosti doslova experimentální, poskytně nám k tomu dramatizace povídky V. Dyka *Krysáři*; podniknutá E. F. Burianem a předvedená v lednu 1940 divadlem D 40. Při této dramatizaci počínal si totiž Burian podstatně jinak, než bývá pravidlem: neomezil se na vypreparování a dramaturgickou úpravu dialogů obsažených přímo v básnickově textu,

nýbrž dramatisoval text celý, tedy i jeho partie monologické, podřazuje při tom co možná doslovně původní jeho znění. Takovýto pracovní postup je nad jiné vhodný k tomu, aby odhalil potenciální dialogičnost skrytou v monologických částech Dykovy povídky.

Počneme příkladem:

V. Dyk:

V neděli, po slavné mši, bylo živo a rušno v hospodě U Žíznivého člověka. — Hospoda U Žíznivého člověka byla nejslavnější a nejoblíbenější z toho, co mělo hanzovní město Hammeln. Nikde jinde široko daleko nepopili lepšího vína; a kuchařka krčmy, černá Líza, mohla se s kteroukoli měřiti. Ani hlavy obce nepohrdaly vstupem do klenuté síně hostinské; měly svůj stůl pečlivě chráněný před vetřelci. Ony okoušely první nově došlé sudy; ony pronášely závažné a rozhodné slovo ve věcech kuchyně a veřejného mínění. — V hostinci U Žíznivého člověka se uzavíraly obchody, poněvadž opatrní a rozšafní občané města Hammeln teprve zde se rozehrávali; uzavíraly se zde sňatky, poněvadž opatrní a rozšafní občané města Hammeln teprve zde počali pomýšlet na něco, co by se podobalo lásce asi tak, jako se vrabec podobá orlu. Jestliže občana města Hammeln stihl smutek, šel popíati ke Konrádu Rögerovi (tak se jmenoval zaválitý krčmář, dobrý človíček, který nepohrdal poklady vlastního sklepa!). Přihodilo-li se však něco radostného, bylo také popíati u Konráda Rögera. Nikdo nedovedl tak bujate sdílet radost; oslavovaly se křtiny, a zdálo se, že křest koná se v domě Rögerově; oslavovaly se jmeniny, a podobalo se, že oslavuje Röger sám.

E. F. Burian:

První host: A neživěji a nejrůšněji je U Žíznivého člověka v neděli po slavné mši, cizincé.

Druhý host: Hospoda U Žíznivého člověka byla vždy nejslavnější a nejoblíbenější z toho, co mělo město Hammeln.

Cizinec (netečně): Hm...

První host: Nikde jinde široko nepopijete lepšího vína...

Druhý host: A kuchařka, černá Líza, může se s kteroukoli měřiti.

Röger (vyměňuje jim sklenice s vínem).

První host: Pravda, kamaráde... že ani hlavy obce nepohrdají vstupem do tvé hospody...

Röger (majestátně): Tam — mají svůj stůl pečlivě chráněný před vetřelci. A ony okoušely nově došlé sudy... Ony pronášejí závažné a rozhodné slovo ve věcech kuchyně a veřejného mínění... Tam — u svého stolu... (Odspechá.)

Druhý host: U Žíznivého člověka se uzavírají obchody...

První host: ...poněvadž opatrní a rozšafní občané Hammeln teprve zde se rozehrávají...

Druhý host: Uzavírají se zde sňatky!

Cizinec: Dokonce!

První host: ...poněvadž opatrní a rozšafní občané města Hammeln teprve zde počínají přemýšlet o něčem, co by se podobalo lásce asi tak, jako se vrabec podobá orlu... (Rozesměje se a ostatní po něm.)

Druhý host: Ano... tak je to U Žíznivého člověka, cizincé... To všechno musíte vědět, přicházíte-li do Hammeln.

První host: Jestliže občana města Hammeln stihne smutek, jde si popíati ke Konrádu Rögerovi.

Cizinec: Röger se jmenuje ten zaválitý krčmář?

První host: Ó, to je dobrý človíček! Ten nikdy nepohrdne poklady vlastního sklepa.

Druhý host: Přihodilo-li se však něco radostného, je také popíati u Konráda Rögera.

První host: Nikdo nedovede tak bujate sdílet radost!

Druhý host: Nikdo tak nedovede oslavovat křtiny.

První host: Zdálo se kolikrát, že křest se koná v domě Rögerově.

Druhý host: Oslavovaly se jmeniny, a podobalo se, že oslavuje Röger sám.

Téměř beze změny znění přešel zde monolog v dialog, a to nikoli monolog sám v sobě „dramatický“, nýbrž klidný monolog výpravny. Vypravěčem monologu byl básník sám, partnerý dialogu jsou osoby, vzešlé z uskutečnění předmětné situace, o které monolog toliko vyprávěl: jsou jimi hosté krčmy U Žíznivého člověka; v samém textu monologu však nejsou tyto osoby nikterak dány. Monolog vydal tedy svou dialogizaci skutečně ze sebe, ze své výstavby, nikoli ze svého tématu: jakým způsobem se to stalo? Především byla zde Dykova záliba ve vyjadřování větami hlavními, navzájem souřadnými; spojování těchto vět v souvětí děje se u Dyka zpravidla způsobem slučovacím, i když skutečný jejich významový vztah je jiný než kopulativní („oslavovaly se křtiny a zdálo se“, místo „oslavovaly-li se křtiny, zdálo se“ nebo „kdykoli se oslavovaly křtiny, zdálo se“). Monolog je tak již v svém původním stavu rozčleněn ve významové úseky navzájem nezávislé, z nichž každý se může do značné míry osamostatnit, nehledě k tomu, že mnohofunkčnost kopulativního spojení činí jejich vzájemný syntaktický, a tím i významový vztah potenciálně mnohoznačným: je tak naznačena možnost významových zvrátů na rozhraních replik, i když v citovaném úseku dialogu

jdou repliky za sebou klidně, bez nápadných významových přesunů.

Další okolnost, která již v původním monologu vycházela vstříc budoucí dialogizaci, je hojnost slov a obrátů zjevně nebo aspoň náznakem hodnotících; takové jsou např.: superlativ „nej-slavnější a nejoblíbenější“, spojka „ani“ ve významu stupňovacím („ani hlavy obce nepohrdaly“), dále slova, která v samém svém významu obsahují odstín hodnocení, jako „závažný a rozhodný“, „opatrní a rozšafní“, a konečně i hodnotící přirovnání „co by se podobalo lásce asi tak, jako se vrabec podobá orlu“. Až na malé výjimky jsou hodnocení v textu jednosměrně kladná, a postrádají tak zdánlivě pro dialog žádoucí vzájemné protikladnosti; ta však je umožněna tím, že některá z nich jsou míněna zjevně ironicky („opatrní a rozšafní občané“), jiná aspoň připouštějí ironický výklad. Tyto dvě okolnosti, jednak převážně kopulativní ráz větových spojení, jednak množství hodnocení zčásti kladných, zčásti ironických, umožnily dramaturgovi, aby jediným trhnutím rozvolnil souvislou vazbu monologu v sled dialogických replik. Dialogičnost byla tedy již potenciálně přítomna v textu monologickém, což jen potvrzuje naši tezi z předešlé kapitoly. Důležitě přitom je, že prostředky, kterými byla dána, jsou rázu *jazykového*, a že tedy sama jazyková stránka textu jeví se zde jakožto oscilující mezi monologem a dialogem.

Ještě zřetelněji než v dialogu psaném uplatnila se dialogičnost citovaného místa při největším provedení, kde režisér měl k dispozici rozdíly zvukových vlastností: intonace, timbru, expirace a tempa. A právě E. F. Burian-režisér těchto vlastností bohatě využívá. Je to zřejmé i z psaného textu *Krysař*, doprovázeného nápadně velkým množstvím režijních poznámek, jež většinou bud přímo, nebo nepřímo vyzadují na herci změnu hlasu po některé ze jmenovaných stránek. Tak např. nedlouhá 1. scéna (odpovídající 1. kapitole Dykova textu) má takovou poznámku téměř při každé replice, někdy dokonce několik během repliky jediné. Uvedeme je, aby aspoň ze slovního jich znění byla zřejmá rozsáhlost stupnice, jež ovšem v hlasové skutečnosti je daleko bohatší: *Agnes* s lehkým smíchem, se smíchem, akcent smíchu, žensky naléhavě, lehký smích, vydechne uchváčena, sotva vydechuje, velmi vážně, šeptá, mazlivě dětsky se zasměje, po chvíli tiše vydechne, velmi hluboce; *Krysař* vřele, s vášní, tiše, temně, ale prudce. I odstíny

tohoto druhu jsou obsaženy již v původním monologu, třebaže nepsány: jsou dány obsahem vět, významem slov, jejich emocionálním zabarvením, větovou stavbou.⁴⁾ A tak také zvukové přeměny tvoří složku latentní dialogičnosti Dykova monologu.

„Dialogičnost“ jazykového projevu nepočíná tedy teprve jeho rozčleněním v jednotlivé repliky; lze dokonce, opět v Burianově drammatizaci *Krysař*, najít doklad, který přímo prokazuje sekundárnost tohoto rozčlenění i v samém dialogu. Dykův text, tentokrát dialogický, zní:

„Ano,“ zasmála se žena ve dveřích. „Při svatbě Kateřiny objevila se pořádná krysa. Ženich byl bledy jako stěna, a Kateřina padla do mdlob. Lidé nesnesou nic tak málo, jako to, co jim kazí chuť; odhodlají se pak zavolat krysaře.“ „Připravujete svatbu nebo křtiny?“ otázal se krysař náhle, bez přechodu.

Burian tento dialog doslova přejímá, avšak přesunuje hranici mezi replikami:

Agnes (se smíchem): „Při svatbě Kateřině objevila se pořádná krysa. Ženich byl bledy jako stěna a Kateřina padla do mdlob.

Krysař: Lidé nesnesou nic tak málo jako to, co jim kazí chuť. Připravujete svatbu nebo křtiny?

Jedna ze dvou vět, které u Dyka pronáší Agnes, byla u Buriana přímo souzena krysaři. Našel se tedy *uvnitř* první z původních promluv dialogický zvrat, který se dramaturgovi jevil žádoucnějším rozhraním mezi oběma promluvami než rozhraní zvolené básníkem. Tím však nebyl významový zvrat mezi větou „Lidé nesnesou nic tak málo“ atd. a následující otázkou „Připravujete svatbu“ atd. — ač dramaturgem posunut dovnitř repliky — nikterak potlačen, nýbrž spíše zdůrazněn, protože se v živém přednesu nutně projeví náhlou změnou timbru krysařova hlasu.

Co z tohoto případu pro nás vyplývá? To, že „dialogičnost“ i samotné dialogické řeči není soustředěna jen na rozmezích mezi replikami, nýbrž, podobně jako v monologu, prosycuje stejnoměrně

4) Burian-režisér přejímá vůbec často z básnických textů výrazné intonační motivy, z kterých si vytváří slovník zvukových znaků pro jisté dramatické situace již nezávisle na textech původních. Anekdotický doklad zaslechutý na zkoušce: Herečka má vyslovit slovo „Krysaři!“, jehož zabarvení Dykův text přímo popisuje takto: „Krysaři,“ zašeptala Agnes chlácholivě a prosebně. Burian vyslovuje slovo sám a dodává: „Takto se to musí říci; tuhle intonaci objevil pro české divadlo jednou provždy Šrámek“ — tedy básník v textu psaném.

řec celou. Abychom si toto tvrzení ještě zřetelněji ověřili, uvedeme ještě jeden, poslední příklad z *Krysaře*. Stačí nám tentokrát jen dramaturgická úprava, bez básnickova textu. Jde o scénu mezi Agnes a Krysařem; místo je ve světnici Agnes, doba ráno po milostné noci. Krysař přechází neklidně po scéně, Agnes sedí na lůžku:

Agnes (po chvíli úzkostlivého pozorování tiše): Jak je v svém hněvu krásný! Jeho oči planou znepokojujícím ohněm. Všechny jeho pohyby zkrásněly. Jako by vyrůstal... (Chouli se strachem v koutku lůžka.)
Vyrůstej, krysaři, krásná Agnes čeká... Bojím se, krysaři, tvé neznámé moci. Nechápu jí dobře, ale podléhám jí chvílemi. Bojím se a miluji svou bázeň. Miluji také tebe, krysaři... (Vrhne se k němu a obejmě ho. Prosebně:) Krysaři...

To, co zde čteme, je sice delší souvislý projev, ale přesto zaklíněný do dialogu a adresovaný partnerovi, tedy dialogický. Na třech místech čteme režijní poznámky, které předepisují změnu mimiky a gestikulace a s ní přirozeně i změnu hlasovou; při přednesu bude možná hlasových proměn ještě víc. Poněvadž však tyto proměny jsou signály zvrátů významových, zřejmých ostatně v daném případě i z proměn emocionálního zbarvení textu (obdiv, strach, láska), dokazuje jejich přítomnost, že i vnitřní významová výstavba citované promluvy je ve stálém pohybu. Čím „dialogičtější“ je dialog, tím hustěji je významovými zvraty prostoupen bez ohledu na hranice replik. Z teze o potenciální dialogičnosti každého jazykového projevu vyplynula nám tedy jako důsledek teze další, o dialogu jako zvláštním druhu významové výstavby, zaměřeném na maximum významových zvrátů; rozvržení dialogu v repliky jeví se v tomto osvětlení jako znak druhotný.⁵⁾ I po této

5) Ze směřování dialogu k maximální a nepřetržité významové proměnlivosti lze vysvětlit nepomíjející přichylnost dramatu k verši, která dovedla přežít i drtivý náraz realismu a naturalismu. Mohlo by se na první pohled zdát, že právě drama počítající s předvedením v hmotném prostředí pomoci reálních lidí-herců má nejméně důvodů k udržování básnické konvence tak vzdálené od skutečné mluvy, jakou je básnický rytmus; zatím si však drama možná veševého podání podnes udrželo, kdežto epika se jí do značné míry vzdala. Výsvětlení třeba hledat v tom, že verš je jednotkou netoliko rytmickou, ale i významovou a že touto svou vlastností rozmnožuje možnosti významových zvrátů, tak žádoucích pro dialog. Každé meziřevové rozhraní jeví se ve veršovaném dialogu potenciálním místem významového zvrátu. Text sám může této možnosti v daném případě využít nebo ji pominout. Vzniká tak jistý syntopický vztah mezi rytmem a významovou výstavbou textu, umožňující neobyčejně bohatství odstínů.

stránce má tedy pravdu funkční lingvistika, když vedle označení „dialog“ znamená jistou vnější formu jazykového projevu zavedla termín „dialogická řeč“, kterým se míní osobitý druh jazykové (a tím ovšem i významové) výstavby. Třeba jen ještě dodat termín „dialogičnost“ označující potenciální tendenci ke střídání dvou nebo i více významových kontextů, tendenci, jež se uplatňuje netoliko v dialogu, ale i v monologu.

Zbývá nyní ještě převrátit problém v tom smyslu, že si položíme otázku *monologičnosti* v dialogu. Neviditelnější je přítomnost monologického žilvu v dialogu tehdy, je-li monolog (tj. řeč pronášená bez zásahů druhého účastníka hovoru, byť přítomného, tedy nikoli monolog „dramatický“) do dialogu vložen, jako např. v Stroupežnického *Nášich furiantech* vypravování dědečka Petra o tom, jak přišel k svým památným tolarům. V takových případech jde však o setkání dvou vyhraněných jazykových forem; nám jde spíše o *monologickou tendenci* prostupující dialog bez porušení jeho specifického rázu.

A tuto tendenci můžeme pozorovat v každé téměř rozmluvě. Připomeňme si jen známou okolnost, že zpravidla jeden z mluvčích projevuje snahu ovládnout hovor: „Přihází se velmi zřídkka, že role mluvčích jsou při rozmluvě rozděleny stejnoměrně. Nejčastěji mluví jeden z nich mnohem více než druhý. Platonovy dialogy jsou toho příkladem“ (Tarde, c. d., s. 146). K převaze jednoho mluvčího nad ostatními dochází v různých důvodech: pro lepší informovanost, pro převahu intelektuální, sociální, věkovou atp. Vždy však ten, komu převaha připadá, ztělesňuje tendenci k monologizaci dialogu, a tato tendence dochází i výrazu jazykového (ve stavbě vět, ve volbě slov atd.); působí ovšem také na významovou výstavbu, která počne v promluvách toho, kdo v dialogu převažuje, projevovat sklon k nepřetržité souvislosti logické bez významových zvrátů. Jsou ještě jiné případy monologizace dialogu; tak např. dochází k ní v klidné besedě mezi účastníky sobě navzájem blízkými a rovnými tím, že jeden z mluvčích zapomene na svého partnera a mluví „pro sebe“, oddávaje se vzpomínání nebo zahloubávaje se do svého nitra. Také značnější počet účastníků hovoru přivozuje téměř nutně monologizaci, ježto při něm rozdělení úloh stěží může být rovnoměrné; zpravidla se v takových případech automaticky jeden z účastníků stává hlavním mluvčím, ostatní pak téměř jen pasivními posluchači; dochází

i k tomu, že místo dialogu vzniká řetězec monologů: jednotliví mluví se ujmají slova po řadě k souvislým projevům; tento způsob „hovorů monology“ je, jak známo, oblíbeným a prastarým kompozičním schématem povídkových cyklů.

Zvláštní druh monologizace nastává tehdy, dostupí-li konzensus rozmlouvajících osob takové míry, že úplně zmizí mnohobnásobnost kontextu, nutná pro dialog; v takovém případě mění se dialog jako celek v monolog střídavě pronášený; za příklad může nám posloužit fragment dialogu z Maeterlinckova dramatu *Intérieur*. Scénická situace je zde taková, že dvě osoby, stařec a cizinec, pozorují, stojíce pod širým nebem, oknem rodinu ve světnici; rozhovor zní, jak následuje:

Cizinec: V této chvíli se lidé ve světnici míčky usmívají...

Stařec: Jsou klidní... Neočekávali jej dnes večer...

Cizinec: Usmívají se bez pohnutí... ale hle, otec klade prst na rty...

Stařec: Ukazuje na dítě, které usnulo na srdci matčině...

Cizinec: Matka se neodvažuje zvednout zrak ze strachu, aby nevyrušila dítě ze spánku...

Stařec: Už nepracují... Panuje hluboké ticho.

Stupeň i odstín monologičnosti v dialogu mohou tedy být velmi rozmanité a teprve rozbor řady konkrétních případů mohl by ukázat důležitost monologičnosti pro dialog v celé její závažnosti i rozloze; před takovým rozbohem musilo by ovšem předcházet podrobné lingvistické rozlišení řeči monologické od dialogické. Obojí tento úkol přesahuje rámec naší studie určené k tomu, aby podala noetické předpoklady takového zkoumání. Jako prozatímní charakteristika rozmanitosti možných kombinací dialogu s monologem budtež uvedena slova básníka Dujardina, míněná ovšem jen vzhledem k dialogu dramatickému, ale platná v podstatě pro dialog vůbec:

Podlehlo-li tolik básníků svodům dramatické formy, nestalo se to proto, že tato forma poskytuje možnost poněkud všední — a zpravidla drazé zaplacenou — ztělesnit své koncepce v prostředí pomalových pláten, ale proto, že drama umožňuje, aby básníci dali promluvit skrytým hlasům, které slyší v hloubi svého srdce. Ten a nejiný je zdroj zájmovosti netoliko oněch řídkých skutečných monologů, s kterými se v dramate setkáváme, ale i všech partií dialogických, v kterých osoba mluví jakoby k sobě samé: někdy se celá replika jen zdánlivě obrací k partnerovi, jindy opět celá věta nebo i jen pouhý větný člen zazní voláním podvědoma, stávající se tak útržky mono-

logu. V tom smyslu je pravý dramatický dialog kombinací skrytých monologů, vyjadřujících duši jednajících osoby, s dialogy ve vlastním slova smyslu. (c. d., s. 35n.)⁶⁾

Jsme u konce svých úvah o monologu a dialogu. Pokusili jsme se dokázat v nich tezi, že monologičnost a dialogičnost tvoří základní polaritu jazykového dění, která dochází přechodného a vždy obnoveného vyrovnání v *každé* promluvě, at formálně monologické či dialogické. Nebylo však naším úmyslem odpovědět tímto tvrzením na otázku monologu a dialogu. Šlo spíše jen o to položit ji.

(1940)

6) Třeba ovšem dodat, jak již výše řečeno, že skrytá monologičnost není vždy „projev duše“, ale často následek vnějších okolností rozhovoru.

I. METRICKÁ OSNOVA VERŠE

Básnický rytmus býval (a je dosud v mnohých příručkách) pojímán jako vnější forma, kterou básník odívá své „myšlenky“, která však by bez podstatné změny „obsahu“ mohla být nahrazena jinou. Metrická zkoumání ukazují však čím dále tím jasněji, že rytmus je hlavním nositelem stavby celého básnického díla, organizátorem všech složek. Rytmičká výstavba básnického díla je tedy jev velmi složitý, je to konstrukce spjatá mnohonásobnými vzájemnými vztahy složek; to ovšem neznamená, že by bylo třeba prohlášovat rytmus básnického díla ze nepřístupný vědeckému zkoumání a mluvit o něm jen v opisujících obrazech, které nic nevysvětlují.

Pokusíme se objasnit *strukturní funkci rytmu* v básnickém díle. Je přirozené, že základním nositelem rytmu je vždy jedna ze složek zvukových, neboť rytmus, jakožto jev časový, potřebuje k svému uskutečnění složek přímo přístupných smyslovému vnímání. Složka, která nese rytmus, je v různých literaturách různá, podle povahy jazykového systému, ale také podle situace vývoje; pozorujeme totiž často, že se v jisté literatuře vystřídalo v této funkci postupně složek několik, jinými slovy, že jeden a týž jazyk může být vhodným podkladem několika prozodických systémů. Prozodická základna verše však není nikdy tak jednoduchá, aby bylo lze označit jistou zvukovou složku za jediného nositele metrické osnovy v daném veršovém systému. Vždy je to vlastně složek několik, které se navzájem vystřídávají a vyvažují v této funkci; tak se např. v češtině během vývoje vystřídával verš typu, který bývá nazýván „syllabickým“ (tj. slabičným, protože základem organiza-

ce je zde počet slabik ve verši), s veršem „přízvučným“ (kde rytmický půdorys záleží v jistém pravidelném uspořádání slovních přízvuků), avšak i v českém verši syllabickém mělo svou důležitost uspořádání přízvuků, i ve verši přízvučném je zpravidla součástí rytmické osnovy počet slabik. — Prozodická základna je tedy již sama o sobě věc složitá; avšak vedle toho se stávají rytmickými činiteli i ostatní zvukové složky, které nepatří mezi přímé nositele rytmu. Tak např. bývá zavřena na rytmické osnově textu eufonická organizace hlásek, tj. seřazení jich v opakující se útvary. Rovněž intonace i kvantita jsou v nutném poměru k rytmickému půdorysu verše. Složky, které v daném případě nejsou přímými nositeli osnovy, fungují jako činitelé odstiňující, tj. porušující strohou pravidelnost metra.

Avšak veršový rytmus se netýká toliko složek zvukových: jsou v něm pokaždé nějak vpjaty i ostatní složky textu, počínaje výběrem slovního materiálu nebo stavbou věty a konče nejsložitější významovou jednotkou díla, tématem („obsahem“). Co se týče např. slovního výběru, potřebuje každý rytmický půdorys k své mu uskutečnění jistého slabičného skladu slov, která do verše vstupují. Tak např. „slovník soudobého čtyřstopého českého trocheje charakterizují tyto zvláštnosti: trochej se co možno vyhýbá slovními celkům začínajícím jednoslabičnou předklonkou. Soubor slovních celků s přízvukem na první slabice je v českém trocheji mnohem jednodušší než v próze: 1. slovní celky o více než čtyřech slabikách se co možná opomíjejí [...]; 2. procento trojslabičných slovních celků je proti próze o mnoho sníženo. Jinak řečeno, soudobý čtyřstopý trochej se skládá téměř výlučně z dvouslabičných a čtyřslabičných slovních celků s přízvukem na první slabice, přičemž v úhru slovních celků tvoří celky dvouslabičné absolutní většinu“ (Jakobson, *Základy českého verše*, Praha 1926, s. 111). Pokaždé je tedy jisté kvantum slov ze slovní zásoby díla vyloučeno a některá slova se naopak vyskytují častěji než v próze; to má své důsledky nejen po stránce zvukové, ale i po stránce významové.

Jiná složka, která je již docela nepřímou spjata se zvukem (prozodickým intonací), je syntaktická stavba věty. Již poměr rozloh větné k rozloze verše má význam pro rytmus; to dokazuje zejména přesah („enjambement“), při kterém rozhraní mezi verši připadá mezi slova syntakticky velmi úzce spjatá, např.:

A tma je... Nazad zvolna plynou
skal rysy. Zvony koňů zní.

(Machar, *Výlet na Krym, Fejton*)

Přesah působí na rytmus tím, že zastírá rozhraní mezi verši, rytmickými to jednotkami. Současně však je i činitelem významovým, protože slova, která jsou jím od věty odtržena, se významově vyzdvihují; tak prostřednictvím syntaxe vstupuje rytmus ve spojení i s významovou výstavbou díla. Kromě vztahu mezi rozlohou větnou a veršovou je důležitým rytmickým činitelem také poměr mezi vnitřním uspořádáním věty a verše. Tak např. je i rytmickým faktem stejná syntaktická stavba veršů jdoucích po sobě, paralelismus:

dávna severní zář, vyhaslé světlo s ní,
zborné harfy tón, ztrhané struny zvuk,
zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,
zašle bludice pouť, mrtvé milenky cit,
zapomenutý hrob, věčnosti sklěsý byt,
vyhasla ohně kouč, slitého zvonu hlas,
mrtvé labutě zpěv, ztracený lidstva ráj,

(Mácha, *Máj* 4)

V rytmu básně se obrazí paralelismus silným odtržením veršů jdoucích za sebou a opakováním, leckdy mnohonásobným, stejného rytmického útvaru; je však i významovým činitelem (zdánlivá nehybnost významového kontextu vracejícího se stále k světu východisku), a tak opět vidíme nepřímé vkloubení rytmu do stránky významové. Mezi rytmem a významem je ovšem i vztah přímý, tak např. je pro významovou stránku básně velmi závažné, jaká slova se dostávají ve verši na místa rytmicky zdůrazněná, jako jsou konce veršů nebo konce poloveršů atd.; naopak zase je i pro rytmus významné opakování stejných slov na jistých místech verše, např. na začátcích (anafa) atd. Konečně i se samým tématem díla je rytmus úzce spjat, zejména prostřednictvím vyšších rytmických jednotek, slok, daných sepeřím několika veršů v jediný útvar, pravidelně se opakující. Sloka, která má značnější rozlohu než pouhý verš, zaujímá již dosti značný úsek tématu; a je důležité jak pro kompozici básně, tak pro její rytmickou výstavbu, zda se členění strofické s rozčleněním tematu kryje či nikoli; tak např. přesouvání poměru mezi tematickou kompozicí a rytmickou stavbou slok tvoří podstatnou součást dějin znělky.

Členění rytmické je tedy vpjato do výstavby celého básnického díla a rytmus se jeví jako sjednocující tmel této stavby. Proto také vývoj básnictví, aspoň pokud jej podmiňují vnitřní předpoklady, totiž dynamické přeskupování složek struktury, má za osnovnou nit vývoj veršové formy v daném písemnictví.

Nyní, když jsme si uvědomili význam rytmu pro výstavbu básnického díla i složitost otázky rytmu v básnictví, je třeba vymezit úkol metrického rozboru verše. Mnohé z toho, co jsme řekli výše, není již záležitostí metriky ve vlastním slova smyslu, nýbrž je na samém rozhraní mezi ní a básnickou stylistikou. Základním problémem metriky je problém metrické normy, tj. oné osnovy, která je v našem povědomí při vnímání jistých veršů a tvoří pozadí, na kterém se odrážá konkrétní rytmické proudění, mnohonásobně se od této normy odchylující. Jsou veršové typy, které mají metrickou normu velmi podrobnou, kdežto jiné ji mají ve stavu neurčitě obrysu, popřípadě i proměnlivého (verš volný). V případě podrobné normy lze zase rozlišit básnické školy, které ji uskutečňují v jazykovém materiálu velmi přesně, od škol, které ji při uskutečňování mnohonásobně porušují; příklady všech těchto možností naskytou se nám v dějinách českého verše. Nikdy však nemůže být osnova uskutečněna úplně, nýbrž vždy se nám jeví jen jako abstrakce z konkrétního veršového materiálu, přičemž každý verš jeví jisté odchylky od ní, třeba leckdy nepatrné. Ale na druhé straně nikdy, ani v případech největší rytmické volnosti, nepřestává tato norma (osnova) být pozadím, na kterém vnímáme veršový rytmus; právě touto vlastností se odlišuje rytmus verše od rytmu prózy, který rytmické normy nemá.

V této souvislosti je také třeba zmíniti se o tom, co ruší teoretikové verše (např. Tomaševskij) nazvali „*metrickým impulsem*“. Je to pojem velmi blízký metrické normě, ba lze říci, že je to její energetické pojetí. Metrický impuls záleží v tom, že ke kontextu, který vnímáme a hodnotíme jako verš, přistupujeme s očekáváním, že po jednotce jistým způsobem organizované (verš) bude následovat stejně organizovaná jednotka další. Toto očekávání opakující se od verše k verši nese celou básně. Pravíme-li „očekávání“, naznačujeme tím, že toto očekávání může být splněno nebo zklamáno; nejde o kategoričtý požadavek, jehož nesplnění by bylo hodnoceno jako chyba. Koneckonců je toto očekávání do jisté míry zklamáno vždy (jinými slovy: metrická norma není

nikdy uskutečněna úplně), a tím se právě liší rytmus umělecký od neaktualizovaného rytmu např. strojového. Krajní hranice, daná tzv. veršem volným, je dokonce ta, že se půdorys proměňuje od verše k verši; v tom případě se verš, který předcházal, stává normou pro verš, který jde za ním, ten opět pro následující; jinými slovy, norma se stále proměňuje, avšak pocit souvislosti těchto různých obměn trvá, takže i volný verš má metrický impuls. Teprve tehdy, počne-li fungovat metrický impuls, hodnotíme jistý jazykový projev jako verš. Pravidelnost vnitřního uspořádání má přitom úlohu druhotnou; tak např. lze najít i v próze zejména rytmické, např. novinářské nebo vědecké, úseky, kde se velmi pravidelně střídají slabiky přízvukné s nepřívuknými, aniž tato pravidelnost je pocítována jako fakt veršového rytmu. Věty jako: „Jeho kariéra byla velmi pestrá“ nebo „Český student nemá dosti vzdělávacích prostředků“ nejsou verši, třebaže rozložení přízvuků v nich odpovídá trochejskému spádu. Naopak zase i takový úsek, kde není očividně pravidelnosti ve sledu přízvukných a nepřívukných, může být citěn jako verš, je-li zařazen do kontextu hodnoceného vzhledem k nějaké metrické normě, a tedy doprovázeného metrickým impulsem, např.:

Ach wagons restaurants vagonů svatební
být věčně jejich hostem a pak snít
nad křehkým příborem o štěstí v manželství
POZOR SKLO! POZOR NEKLOPIT!

(J. Seifert, *Na vlnách TSF, Svatební cesta*)

Proto také verš, i velmi pravidelný, není-li jeho veršový charakter příliš nápadně signalizován některými podružnými příznaky,¹⁾ může být vysloven jako próza, zbavíme-li jej sepětí s rytmickým impulsem vytržením z kontextu nebo přeměnou kontextu. Tak např. Nezvalův verš:

1) Jeden z důležitých podružných příznaků verše je v české poezii slovosledná inverze. Jsme ve verši zvyklí na jisté inverze obvyklé a tradičně ustálené; tak zejména často směřuje přestavení normálního pořádku slov v českém verši k zdůraznění středního veršového přeryvu, např.:

Zkvet západ celý | nachem plamenným

(Machar, *Confiteor I, Matka*)

Zavedeme-li normální slovosled, což je v tomto verši možné bez porušení pra-

byl tu jeho nejnovější vynález,

(Edison)

který je pravidelný šestistopý trochej, můžeme vyslovit jako prózu bez jakéhokoli pocitu rytmičnosti, zařadíme-li jej do prozaického kontextu: „V časopise byla velká podoba Edisionova. Byl tu jeho nejnovější vynález.“ — Se závislostí veršového rytmu na metrickém impulsu souvisí také ta okolnost, že u veršů vytržených z kontextu nelze mnohdy jednoznačně určit normu (půdorys), zejména jde-li o verše, jejichž norma není historicky ustálena; tak např. verš:

Podaná ruka, zcela prosté gesto

interpretovali bychom nejspíše jako pětistopý trochej s počátečním daktylem. Avšak metrický impuls básně, kde je zařazen, mu dodává schéma docela jiné:

Podaná ruka mimojdoucímu,
který se ohlížel po ní,
jest u cesty smutné, u cesty dlouhé,
květ, který voní.

Podaná ruka, zcela prosté gesto,
jež čekáním vděčnosti nemaří času...

(Neumann, *Nové zpěvy, Podaná ruka*)

Zde je to verš se čtyřmi důrazy (Podaná ruka, zcela prosté gesto), protože v korespondujícím verši první sloky jsou také čtyři důrazy.

Jestliže ani nepřesnější střídání slabik přízvukných s nepřívuknými netvoří samo o sobě veršového rytmu, vzniká otázka, které jsou nejzákladnější objektivní podmínky vzniku rytmického impulsu. Jeho vznik není zřejmě záležitostí subjektivního rozhodnutí; jinak bychom vždy měli na vybranou, chceme-li jistý jazyko-

videlného sledu přízvukných a nepřívukných, bude mnohem snáze možno interpretovat izolovaný verš jako prózu:

Zkvet celý západ nachem plamenným

Přehození slovosledu signalizuje zde tedy verš. Jiný konvenční příznak verše tvoří specifický ráz jeho slovníku; jsou jistá slova a jisté obraty (poetismy), které charakterizují řeč básnickou v užším slova smyslu, totiž řeč veršů; příkladem mohou být zkrácená slova lumirověti, jako *sledni, žas* atd.

vý projev chápat jako verš, či nikoli; na druhé straně se ovšem otázky po objektivní danosti veršového rytmu nemůžeme zbavit pouhým požadavkem pravidelného rozložení slovních přízvuků, jako činila stará metrika, prohlášujíc za prózu každý verš, který jejím požadavkům nevyhovoval.

Bylo kdysi běžné mínění, že základní podmínkou je zde pravidelnost „stop“, tj. skupin skládajících se ze slabiky důrazné a jedné nebo několika slabik nedůrazných. Avšak tento názor mohl mít aspoň stín pravdivosti jen potud, pokud šlo o verše skládající se ze stop stejnorodých nebo — v případě veršů různostopých (např. daktylotrochejských) — opakoval-li se stejný pořad stop ve verších po sobě jdoucích. Jakmile však přihlídneme také k veršům, kde se počet nedůrazných slabik mezi jednotlivými důrazy (ikty) neřídí žádným pravidlem, nestačí již termín „stopa“ k vysvětlení. Proto se jiná teorie pokoušela o vystižení principu veršového rytmu pojmem izochronismu; tento termín znamená stejné trvání časových úseků mezi jednotlivými důrazy. Avšak zkoumání fonetické ukázalo záhy, že objektivně stejná časová vzdálenost mezi ikty nenastává ani tehdy, je-li mezi nimi stejný počet slabik. Proto se mluvilo o izochronismu subjektivním, tj. o dojmu stejné časové distance, který se objektivně uplatňuje při četbě veršů zpomalováním nebo zrychlováním tempa výslovnosti. Tento druh izochronismu nemůže sice být popírán, ale pro teoretické vysvětlení veršového rytmu je bez užítka, protože nechává úplně stranou otázku po objektivních podmínkách, za kterých dojem stejných časových vzdáleností vzniká. Chyba jmenovaných teorií záležela v tom, že nesprávně určovaly základní jednotku básnického rytmu. Dokud pohlížíme na verš jako na konglomerát úseků, z nichž každý se kupí kolem jedné slabiky důrazné, vždy nám bude stát v cestě zjištění, že stejné úseky a dokonce i stejná jejich pořadí je možno sledat i v jazykových projevech beze všeho rytmičského zaměření.

Základní jednotkou veršového rytmu není, jak ukázala nová metrika, zejména francouzská a ruská, část verše, byť sebepravidelnějšího, nýbrž *verš celý*. Na první pohled se může zdát podivné, že vycházíme od jednotky tak složité, místo abychom vzali za základ jev nejjednodušší, dále nerozložitelný. Avšak při bližším přihlídnutí sledáme, že právě verš, při vši své vnitřní organizovanosti, je jednotkou, kterou dále bez porušení její podstaty

rozložití nelze. Jeho vnitřní rozčlenění pomocí rytmičských důrazů (iktů) je možné, nikoli však podstatně nutné a jednotlivé ikty i úseky jimi ohraničené (stopy) nemají vůbec samostatné existence, nýbrž existují toliko ve vztahu k celku. Jinými slovy, ani ve verši docela pravidelném, např. trochejském, nejsou všechny důrazy stejné, nýbrž každý z nich má zvláštní vlastnosti dané místem, které ve verši zaujímá. Na doklad podáme rozbor šestistopého trocheje dvou básníků, Vrchlického (*Čtyřlístka Haruna al Rasída* ze sbírky *Bozi a lidé*) a Nezvalova (*Edison*); ježto závažnost iktu se mění podle toho, připadá-li na slabiku přízvučnou, tj. na začátek slova, nebo na slabiku nepřívučnou, tj. dovnitř slova, uvedeme v procentech počet přízvuků připadajících ve jmenovaných básních na jednotlivé ikty metrického schématu (římské číslice znamenají čísla důrazů v pořadí všech slabik verše):

	I	III	V	VII	IX	XI
Vrchlický:	100	82	85	100	75	61
Nezval:	100	65	77	80	60	50

Převědeme-li tato čísla v diagram tím, že naneseme procenta na souřadnici kolmou, pořadí důrazů na vodorovnou, vznikne tento obrazec:

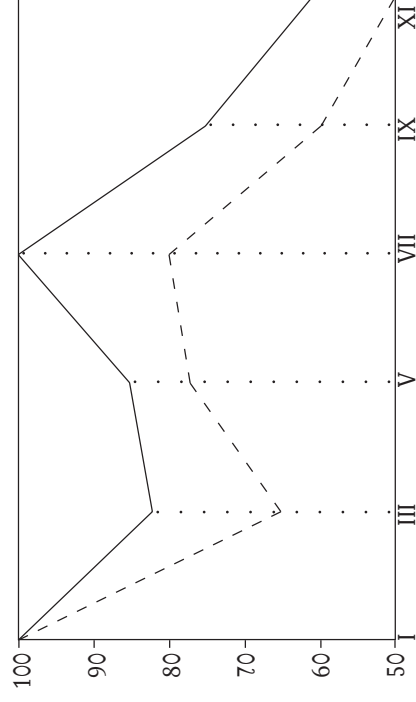


Diagram 1. Vrchlický, Nezval; šestistopý trochej

Vrchní, plná linie značí verš Vrchlického, spodní, přerušovaná, Nezvalův. Obě, ač se pohybují v různé výši, zachovávají stejný obrys: rozložení přízvuků po jednotlivých iktech (rytmičských důrazech) není tedy nahodilé. Přitom není také rovnoměrné, tak

např. maximum přízvuků připadá na důraz čtvrtý, minimum na šestý; to znamená, že každý z iktů má svůj zvláštní ráz, závisící na místě, které ve verši zaujímá. Je tedy třeba za základní jednotku pokládat verš, neboť vnitřní rytmická organizace je určena rázem verše jako celku.

Otázka po objektivní podmíněnosti rytmického impulsu nabývá této konkrétní formy: čím je verš jako celek charakterizován? Ježto nám jde o podmínku, která by charakterizovala všechny typy veršů, musíme vyjít od takových, jejichž vnitřní organizace je nejméně určitá. Je jistý typ volného verše, kde nelze sluchem ani rozbohem odhalit záměrné uspořádání přízvuků a který je kromě toho příliš dlouhý, aby bylo lze při výslovnosti jednotlivé slabiky zřetelně oddělovat a rytmicky hodnotit; užívají ho s oblibou někteří současní básníci:

jen málo a mohu lehce zjistiti váš pobyt
přijít mezi vás masky stále více se odhmotňující v lese beznaděje
přátelě spiklenci jediného větníku který přestal klapat
se smíchem starým deset roků jako by tomu bylo večera
ale všichni známe rozpaky vánoc kdy se sjíždějí přibuzní
(Nezval, *Skláněný havelok, Vyzvání přátelům*)

Celistvost každého z těchto veršů je dána jedinou jazykovou složkou, a to intonací (výškovým pohybem mluvy): na začátku každého verše a zejména na jeho konci sledáme vždy jistý melodický útvar, který se od verše k verši opakuje a funguje jako podklad metrického impulsu. Při čtení se přitomnost intonačních formulí na začátku a na konci verše projeví pokaždé tím, že na obou místech zpomalíme mimoděk tempo výslovnosti, které na rozdíl od toho je uprostřed verše dosti rychlé. Nedostatek podrobné metrické osnovy je zde tedy nahrazen výraznou intonací, která je jediným nositelem veršové stavby. Avšak i v jiných druhých veršů připadá intonaci důležitá rytmická funkce. Dříve než se pokusíme o její zjištění, je však třeba uvědomit si, co vlastně intonace je a jaký je její úkol v jazykovém systému. Důležitost intonace pro jakýkoli jazykový projev záleží v tom, že je nositelem větného významu. Ruský badatel S. Karcevskij zdůraznil v studii o fonologii věty (*Travaux du Cercle linguistique de Prague* 4, Praha 1931, s. 190), že kterýkoli shluk slov, třeba syntakticky a významově nesouměřitelných, může vzbudit zdání souvislosti a společného větného významu, je-li sjiat větnou intonací. Základní znak této in-

tonace je její dvojdílnost: „každá věta [...], která není příliš krátká, směřuje k tomu, aby se rozštěpila ve dvě části [...]; vytvoří se v ní dva [...] vrcholy, z nichž první předčí druhý výškou i intenzitou. Směr je stoupavý v první části, klesavý v druhé. Věta v své stavbě je syntézou otázky a odpovědi.“ (s. 203n.)

Přihlédneme nyní k *intonační stránce veršů*, a to i nejpravidelnějších. Jestliže při čtení takových veršů věnujeme pozornost jejich intonaci, neujde nám, že se i zde — podobně jako ve verších nevolnějších — opakuje verš od verše jistý intonační obrys, který — přes jisté obměny — trvá, ať je významová nebo syntaktická stavba jednotlivých veršů jakákoli. Jazykový materiál verše, jsa protkáán syntaktickými i významovými vztahy, přináší si sice svou vlastní intonaci větnou, avšak verš ji jakýmsi způsobem přeměňuje v jediné, stále se opakující schéma melodické, které je základem veršového půdorysu a podmínkou metrického impulsu. Ježto však předpoklady vlastní jazykové intonace trvají i ve verši, nezbyvá než předpokládat, že to, co slyšíme při přednášení veršů jako „melodii“, je výslednice dvojího virtuálního intonačního schématu, intonace větné a veršové. Je nám již známo, jaký ráz má intonace větná, je však teprve třeba zjistit vlastnosti intonace veršové.

Za tím účelem vybereme si verš metricky pravidelný, obsahující jedinou větu — aby se rozložla intonačního schématu větného kryla s rozlohou intonace veršové —, který lze, vyjímáme-li jej z kontextu, vyslovit bez obtíží i jako prózu:

ze tvé krve zbyl tu malý pohrobek
(Nezval, *Edison*)

Vyslovíme-li tento verš bez rytmického zaměření, ukáže se, že má skutečně obvyklou větnou dvojdílnost intonační s rozhraním po slově *krve*: „Ze tvé krve | zbyl tu malý pohrobek.“ Vyslovíme-li jej však rytmicky, jak žádá kontext:

nevím kde a máš-li jaký náhrobek
ze tvé krve zbyl tu malý pohrobek
hled' už slabikuje v Kanadě tvé knihy

objeví se přemístění předělu: bude nyní po slově „tu“. Z toho plyne několik věcí: jednak se potvrzuje odlišnost intonačního schématu veršového od intonace větné, jednak se ukazuje, že hlavní rozdíl mezi veršem a prózou je skutečně dán intonací, jednak a zejména se odhaluje, že i intonace veršová je dvojdílná;

toho důkazem je přemístění středního předělu při výslovnosti rytmické. Najdou se však i verše, kde se členění intonace veršové kryje s členěním intonace větné, takže se při transpozici verše v prózu umístění středního předělu nezmění. Mizí v takových případech rozdíl mezi oběma intonačními schémata? Vezmeme za příklad opět verš z Nezvalova *Edisona*:

to je dobrodružství jako na moři

Lze jej vyslovit jako prózu s intonačním předělem po slově *dobrodružství*. Vyslovíme-li jej rytmicky v kontextu:

pohledte jak tisíc lidí klidně žije
ne to není práce to je energie
to je dobrodružství jako na moři
uzamykati se v laboratoři

zůstane předěl na téměř místě, avšak intonace bude přesto při vyslovování jiná. V čem bude tato změna akusticky záležet, nemá pro nás důležitosti: stačí zjištění, že rozdíl mezi intonací větnou a veršovou nezmizel ani zde, kde rozloha i členění jejich jsou stejné. Ještě zřetelněji se projeví samostatná existence intonace veršové ve verších volných, kde není pravidelného sledu slabik důležitých a nedůležitých, a kde proto intonaci připadá mnohem závažnější úkol. Uvedeme několik příkladů z básní Březinových:

Nedočkávané hlasy všech vůní | zmateně vyvalily se z nížin

Žiznivě hlasy prohnuły se s bolestnou rozkoší | pod sesutím světla
(*Seitání na západě, Ranní modlitba*)

Okna naše ukáží nám barvy | umyté nebeskou bouří

(*Tamtěž, Víno silných*)

Tyto verše lze snadno vyslovit jako prózu, byť rytmovanou; je to usnadněno volností jejich metrické struktury. Při přechodu od této výslovnosti k rytmu veršovému se opět změnila intonace, ač střední předěl setrval na místech označených kolmicemi.

Existuje tedy samostatná intonace veršová, která je nositelem jednoty verše, základnou metrického schématu a podmínkou rytmického impulsu; její půdorys je dán stálým opakováním jistého typického intonačního obrazce jako primárního prototypu nejrozmanitějších variant. Ježto však ani předpoklady *větné* intonace, syntaktická a významová stavba, ve verši nemizí, musíme se, jak bylo již poznamenáno, domnívat, že konkrétní intonační útvar, který při

hlasité četbě veršů slyšíme, je výslednicí *dvou* virtuálních intonačních schémat, větného i veršového. Verš lze charakterizovat jako intonační jednotku řízenou současně dvojitou intonační normou, rytmickou a větnou. Obojí intonace je v podstatě dvojdílná, avšak dvojdílnost větná se nemusí kryt s dvojdílností veršovou; než i tehdy, shodují-li se střední předěly, se obě schémata nezotožňují a je pocítováno jejich vzájemné napětí, které je charakteristickým znakem veršového rytmu. V rytmické próze nepůsobí dvojitá intonační schéma, nýbrž toliko jediné, intonace větná, a rytmus vzniká přidáváním podobných úseků této jediné intonace. Názorný příklad rozdílů mezi tímto obojím rytmem může nám poskytnout takový verš, jehož intonace větná má víc než jeden předěl, jako např.:

Vření jeho odívá zvukem písně hlasu nesmrtného,

jenž hovoří v duších
(*Březina, Větry od polí, Polední zrádní*)

Dokud jej interpretujeme jako rytmickou jednotku, vyslovujeme jej dvojdílně, s hlavním intonačním předělem po slově *nesmrtného*, ačkoli větná stavba vyžaduje předěly dva, po slovech *zvukem* a *nesmrtného*. Jakmile však povolíme při výslovnosti členění větnému a zdůrazníme oba předěly rovnoměrně, změní se verš v rytmickou prózu, protože odstraněním dvojdílnosti celku zmizela intonace veršová.

Každý verš je tedy intonačně dvojdílný vlivem svého rytmického intonačního schématu.²⁾ Mohlo by se ovšem zdát, že tomuto

2) Poučnou ilustraci této základní dvojdílnosti veršové stavby poskytuje několik básní Nezvalova *Zpátečního listku* s verši jako:

Dítě rozbilo vejce o školní tabuli

A vypadla z něho obrázková kniha

nebo:

Jakmile vejdeš

Nerozeznám osla od knihovny

Jakmile promluvíš

Okamžitě shoří můj psací stůl

kde intonační rozštěpení je podtrženo významovým zvratem na rozhraní obou úseků (kromě toho i graficky: rozdělením jednoho verše do dvou řádek a různým typem sazby).

Na významovém napětí mezi prvním a druhým intonačním úsekem verše je ostatně vybudován volný verš Březinův; tak např. velmi často některé slovo prvního poloverše přechází do jiné významové roviny, jakmile se dostaví poloverš druhý: přechod děje se od obrazného významu k vlastnímu nebo naopak, např.:

tvrzení odporují některé verše, postrádající dvojdištnosti pro svůj malý rozsah; jsou to zejména ty, které se skládají z jediného slova. Zde je však dvojdištnost kompenzována zvláštním útvarem intonacím: osamocené slovo vyslovíme jinak, budeme-li je pojímat jako pouhou lexikální jednotku, jinak jako větu, jinak konečně jako verš; tak např. slovo *stařík* vyslovíme s trojí různou intonací podle toho, budeme-li je číst v nějakém seznamu slov, nebo jako větu (*Stařík!*), nebo konečně jako verš:

Pod mými okny člověk pad.

Stařík —

tváře vyhloubený,

raneček v týle —

(Theer, *Všemu navzdory, Milosrdství*)

Někdy, v kontextu veršů pravidelných, se takové krátké verše jeví jako neúplné, např.:

Kdo ví, co řeknem si tu v důvěře?

Vtom s květu motýl slítnul
a chytnul

se v spletené jich kaděře.

(Vrchlický, *Eklogy a písně, Ekloga*)

Verš *a chytnul*, obsahující (kromě příklonky) toliko rým, vnímáme jako pouhé doznívání verše předchozího, s kterým se rýmuje; je to jen druhá část normální veršové intonace.

Intonace tvoří tedy základ, na kterém je vybudován básnický rytmus. Viděli jsme, že verše, i nejpravidelnější, se mění v prózu, potlačíme-li při vyslovování jich veršovou intonaci. Je však ještě

Tisíce ohnivých očí do našich nocí | se výsměšně dívají města

(*Větry od polí, Štástní*)

Slovo „očí“ má vzhledem k významové souvislosti prvního poloverše význam vlastní, teprve druhý poloverš mu dodává významu přeneseného: „očí města“.

Těžký stín tajemství tvého | od věků leží mezi dušemi jejich a námi

(*Tamtéž, Modlitba za nepřátele*)

Zde jde o slovo „stín“, jehož význam je obrazný, pokud je chápeme ve významové souvislosti prvního poloverše, ale které nabývá významu vlastního vzhledem k druhému. — Jsou ještě jiné prostředky, kterými se u Březiny zjednává významové napětí mezi oběma polovinami verše; napětí samo však je téměř pravidlem.

jiný důkaz: nacházíme mnohdy verše, kde se i časové distance mezi ikty řídí intonačním členěním, např.:

A jak šli jsme | stonem tím a vzlykem,

kde zvon jiný | každým zvonil mžikem,

stanuli jsme náhle | pod Blaníkem.

(Vrchlický, *Život a smrt, Blanické zony*)

Ačkoli zde jde o pravidelné pětistopé trocheje, mění se tempo a s ním i časová vzdálenost mezi ikty v jednotlivých poloverších (intonacních to úsecích) podle délky poloveršů: tam, kde jsou v poloverši ikty tři, mimoděk při čtení tempo zrychlujeme. Není tedy základem izochronismu časová rozloha celého verše, ale rozloha intonačních úseků. Intonace vystupuje i zde jako podklad celé rytmické struktury.

Přejdeme nyní k *rytmické osnově*, dané rozložením iktů (rytmických důrazů). Ukázali jsme, pojednávajíc o intonaci, že lze najít i takové verše, které rytmických důrazů docela postrádají. Mezi tímto krajním typem a verši „pravidelnými“ je celá stupnice odstínů. Jsou verše, které sice mají rytmické důrazy, ale mají jich nestálý počet, verše, které mají sice ustálený počet důrazů, ale neustálený počet slabik nedůrazných mezi nimi, a konečně i verše, kde počet slabik nedůrazných mezi důrazy je ustálen; mezi těmito jsou opět takové, které rytmickou osnovu danou rozložením slabik důrazných uskutečňují v jazykovém materiálu přesně, a jiné, které ji zastírají. Žádný z těchto veršových typů není a priori hodnotnější než jiný: stává se ve vývoji velmi často, že po období, které přesně uskutečňuje pravidelnou osnovu, přichází jiné, které ji uskutečňuje nepřesně, nebo ji dokonce uvolní. Kromě toho ani v nejpravidelnějším verši není uskutečňování osnovy tak důsledné a úplné, aby na každý důraz připadala slabika přízvucná.³⁾ Názor,

3) Mluvíme zde i v dalším kontextu toliko o verších založených na prozódii přízvucné, nikoli o verších časoměrných, které se zakládají na střídání slabik dlouhých a krátkých. Časomíra se objevila v české poezii za humanismu, jako veršový typ vhodný k užití hudebnímu (první teoretické pojednání o ní jest v Blahoslavově *Musice*); v začátcích novočeské poezie připadla časomíře důležitá vývojová úloha ukázat přízvucnému verši cestu k rytmickému odstínění (viz o tom oddíl o dějinách novočeského verše v této studii). Přesto však se časomíra nikdy, ani přechodně, nestala systémem vládnoucím a nositelem vývojové linie českého verše; snad jí vadilo to, že v češtině není společlivě pocítována tzv. pozice (skupina souhlásek prodlužujících rytmicky předechozí samohlásku), která, vznikajíc často na rozhraní slov, je jeden z hlavních prostředků rytmického odstínění ve verši časoměrném.

že v pravidelném verši je každý rytmický důraz podložen přízvukem, je možný jen na základě nesprávné teorie o tzv. vedlejších přízvucích. Tato teorie stanoví pro každý slovní typ počínaje slovy trojslabičnými vedlejší přízvuk ustálený na jisté slabice; tak v trojslabičných slovech je za jeho nositele pokládána slabika třetí, v čtyřslabičných třetí, jen při rychlejším nebo důraznějším slovení se připojují přízvuk na slabice čtvrté atd. Avšak to, čemu tato teorie říká „vedlejší“ slovní přízvuk, je jev v podstatě odlišný od skutečného slovního přízvuku spočívajícího na slabice první: jen tento přízvuk, který vyznačuje začátek slova, nejmenší jednotky významové, je faktem jazykového systému, kdežto „vedlejší přízvuk“ je pouhá záležitost fyziologie dýchacích orgánů. Záleží na tempu výslovnosti a jiných vnějších okolnostech, realizují-li se vedlejší přízvuky vůbec a na kterých slabikách slov se realizují (to ostatně připojují do jisté míry i sám J. Král, hlavní přívrženec teorie o vedlejších přízvucích). Jde-li však o záležitost pouhé zvukové realizace a nikoli o součást jazykové stavby, nemáme práva pokládat tyto „přízvuky“ za nositele básnického rytmu, neboť jsou nahodilé. Proto např. se verš:

Kol krystalný se bělá květ

liší od verše:

můj Bože, jak by celý svět

(Vrchlický, *Kývka lyrický, Zimní*)

ačkoli jsou oba čtyřstopé jamby mužského zakončení s pravidelně realizovanou metrickou osnovou; v prvním z nich připadá totiž druhý důraz na slabiku nepřizvučnou, v druhém jsou všechny ikty podloženy přízvuky. A s tímto rozdílem, který má značný vliv na rytmus, musí metrika při rozboru počítat, nechce-li se omezit na bezmocný výčet abstraktních schémat a uzavřít si přístup k živé skutečnosti verše. Lze říci obecně, že k rozboru jakéhokoliv veršového typu nesmíme přistupovat s předpokladem, že je v něm jisté schéma beze zbytku uskutečněno, nebo dokonce s požadavkem, aby uskutečněno bylo, nýbrž že musíme pokládat varianty veršové osnovy a odchylky od ní za hlavní složku rytmického záměru básníka. — Odstranění teorie o vedlejších slovních přízvucích je zásluhou Jakobsonovy knihy *Základy českého verše*, která kromě některých lingvistických poznatků zásadního významu

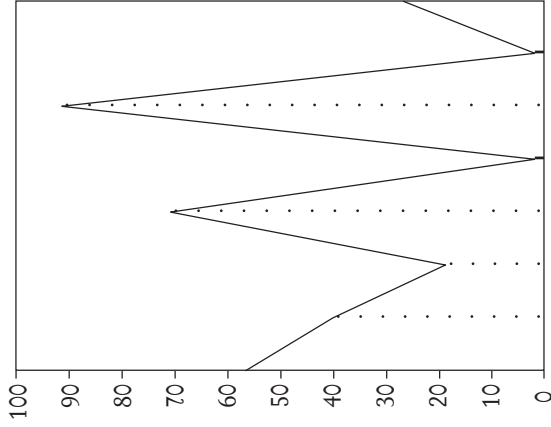
ukázala, že přízvukem lze nazývat jen takové zdůraznění některé ze slabik slova, které je činitelem významu (prvkem fonologickým), a že tedy v češtině je metrická osnova nesena rozložením hranic mezi slovy (mezislovných předělů), poněvadž skutečný slovní přízvuk je zde spjat se začátkem slova. Tím byl otevřen přístup k živé skutečnosti veršové; kromě toho musíme ovšem mít při rozboru veršů na paměti, že verš je víc než jen soubor jistých úseků mechanicky k sobě přiřadovaných, že je především celistvým útvarem jednotného obrusu.

Za těchto předpokladů se objeví možnost zahrnout v oblast metrického zkoumání všechny české verše a pochopit jejich rytmickou výstavbu jako zákonitou, aniž budeme vylučovat kterýkoli z méně pravidelných typů pod záminkou, že to verš není nebo že je to verš chybný. Lze přitom s prospěchem užít metody statistické: vypočteme pro každou slabiku verše procento případů, v nichž nese přízvuk. Slabiky, které mají procenta zřetelně vyšší než slabiky okolní, jsou nositeli rytmických důrazů. Je-li procento přízvuků značné i v slabikách nedůrazných, jde o veršový typ se ztřeštěným metrickým půdorysem, s pouhou tendencí k němu. Při tomto postupu se mnohdy ukáže, že verš, o němž se zdá, že postrádá řádu v uspořádání přízvuků, ve skutečnosti takový řád má. Ani v případech veršů zřejmě docela „pravidelných“, tj. zřetelně uskutečňujících jistou osnovu, nebude tato metoda bez užítka, ježto prokáže, že i schémata zdánlivě neproměnná a tradiční (jako např. čtyřstopý trochej nebo pětistopý jamb) se ve skutečnosti diferencují podle básníků a básnických škol. Statisticky možno převést v diagramy tím způsobem, že se na vodorovnou souřadnici nanesou pořadová čísla slabik ve verši, na svislou procenta. Nabudeme tak pro každý verš křivky, která vystihuje individuální řád jeho organizace. — Uvedeme nyní některé příklady statistik a diagramů; nejdříve přihlédneme k veršům se ztřeštěným metrickým půdorysem.

První rozbor bude věnován Erbenově básni *Svatbní kosíle*, zámavé metricky nejen tím, že je to básně se ztřeštěným rytmickým půdorysem, ale i tím, že byl spor (mezi J. Králem a J. Letošníkem) o to, jaké metrum měl básník na mysli. Procenta přízvuků v jednotlivých slabikách jsou zde taková:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
57	40	19	71	3	92	3	26

Diagram 2. Erben,
Svatební košile



Křivka, které jsme nabyli, ukazuje zřetelně k schématu jambického (čtyřstopý jamb mužský), protože má vrcholy na všech sudých slabikách; toliko na druhé je vrchol zastřen tím, že první slabika verše má ještě značnější procento přízvuků; to je způsobeno počátečním daktylem, který se objevuje často v českých jamech, i nepravdělejších, pro nedostatek vzestupných slovních celků (tj. slovních celků s přízvukem na druhé slabice). Kromě toho však projevují tendenci k splnutí v daktyl i slabiky šestá — sedmá — osmá, neboť vrchol na slabice osmé je velmi slabý ve srovnání s vrcholem slabiky šesté, nejvyšším v celém verši. Jde tedy o schéma jambické, s vrcholy na všech sudých slabikách, avšak klonící se silně k rytmu daktylskému, jak dosvědčují zřetelně i jednotlivé verše, jako:

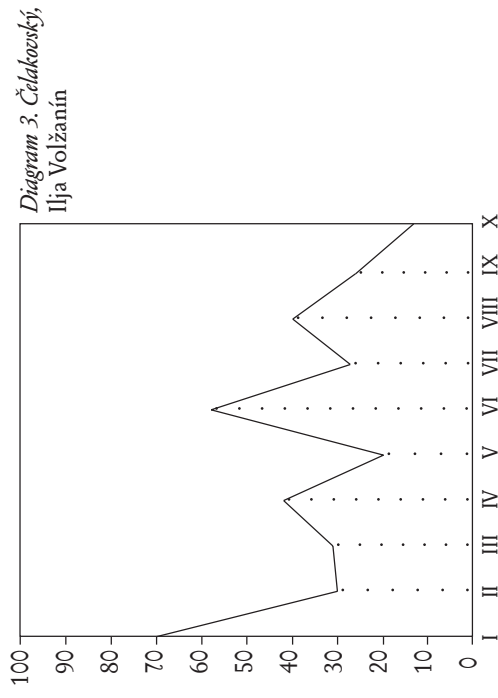
*Na stěně nízké světničky
rodíčky boží s dřítákem
viděti pannu klečící
klíčala lice skloněné*

Dokud byla rytmickým citěním připouštěna neshoda rytmického důrazu s přízvukem, jak tomu bylo právě za doby Erbenovy, moh-

ly být tyto verše a jim podobné interpretovány jako jamby. Stačil však přesun rytmického hodnocení — a ten skutečně nastal v následujícím vývojovém období, jež učinilo normou shodu iktu (rytmického důrazu) s přízvukem —, aby takové verše byly považovány jako daktylotrochejské, a staly se dokonce východiskem dalšího vývoje daktylotrochejských meter v naší poezii (srov. O. Zich, *Přehled o českých verších*, Časopis pro moderní filologii 14, 1928, s. 26); vrátíme se k tomuto zjevu ještě při přehledu vývoje novočeské veršové formy.

Druhým příkladem nám bude Čelakovského verš z básně *Ilja Volžanín (Ohlas písní ruských)*; je to verš většinou desítislabičný, jen některé verše mají 11–12 slabik, výjimečně i víc. Již při čtení je zřejmá tendence k dodržování čtyř rytmických důrazů (srov. např. vydání O. Fischera z r. 1933, s. 52); jde však o to, abychom zjistili, jsou-li tyto důrazy nějak pravidelně v básni rozloženy. Podkladem rozboru bude nám oněch 10 slabik, které tvoří ustálenou rytmickou základnu:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
70	30	31	42	20	58	27	40	26	14



Vrcholy jsou: na první slabice, na čtvrté, na šesté a na osmé; nejvyšší jsou vrcholy první a šesté slabiky, je to začátek verše a střední řez. Kdybychom převedli půdorys, jehož obrysy prosvítají

v diagramu, na obyčejné značky metrické, vzniklo by toto schéma:

— U U | — U | — U | — U | — U U

tedy verš daktylotrochejský, s daktylem na počátku a na konci, s trocheji uprostřed. Takový je verš *Ilji Volžanína* a pravděpodobně i jiných básní *Ohlasu*.

Po těchto dvou básních, jejichž schéma je zastřeno tím, že i slabiky rytmicky nedůrazné mají značné procento přízvuků, přihlédneme k některým jiným, kde metrické schéma je v jazykovém materiálu dodržováno přesně, abychom ukázali, že i zde jsou odstíny. Postavíme proti sobě dvojí pětistopý jamb mužský (tj. končící důraznou slabikou), nerýmovaný, a to Hálkův z dramatu *Závís z Falkenštejna* (vybrány jen mužské verše) a Zeyerův z básně *Vyšehrad*. Dodejme k těmto procentům přízvučnosti jednotlivých slabik:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Hálek:	19	87	7	79	3	84	7	73	—	59
Zeyer:	26	83	—	67	5	77	2	93	—	26

Různost obou řad je zřejmá, diagramy však ji ukáží zřetelněji:

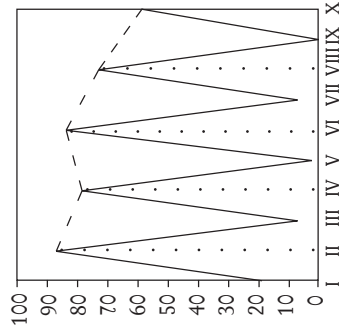


Diagram 4.

Hálek, Závís z Falkenštejna

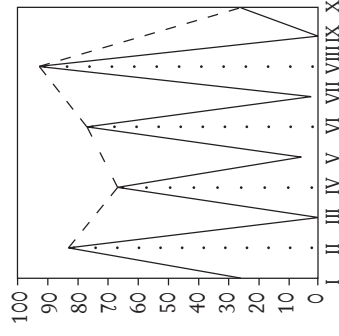


Diagram 5.

Zeyer, Vyšehrad

Ve srovnání s diagramy z Čelakovského a Erbena klesá zde křivka mezi jednotlivými vrcholy velmi hluboko k vodorovné souřadnici; je to proto, že zde přízvuky připadají málokdy na slabiky rytmicky nedůrazné. Rytmus je zde nesen hlavně jen slabikami s vysokým procentem přízvuků; spojili jsme proto vrcholy tečkovanou čarou, která výrazněji vyznačuje jejich vzájemný výškový poměr.

Průběh této linie u obou básníků se shoduje v jedné věci: vrchol na slabice šesté je vyšší než na slabice čtvrté, což znamená, že před třetím důrazem (tj. před šestou slabikou) je ve verši řez; to je tradiční vlastnost českého pětistopého jambu vůbec. Rozdíl je v druhém poloverši: u Hálda klesají vrcholy rovnoměrně počínaje třetím (6. slabika), u Zeyera je vrchol připadající na slabiku osmou vyšší než vrchol slabiky šesté a mnohem vyšší než docela nízký vrchol slabiky desáté; je tedy Zeyerův verš velmi často ukončen trojslabičným slovním celkem, který počíná osmou slabikou verše. Tuto vlastnost Zeyerových pětistopých jambů odhalil již V. Mathesius v studii *Dynamická složka koncové kadence v Zeyerově blankversu (Slovenská miscellanea, Bratislava 1931)*. Srovnání verše Hálkova se Zeyerovým ukázalo, že ani při „pravidelných“ verších stejného metrického půdorysu nestačí k rytmické charakteristice pouhé konstatování sledu slabik důrazných a nedůrazných.

Uvedeme ještě příklady, které dosvědčí, že i u téhož básníka a při stejném metrickém půdorysu je třeba dbát jistých rozdílů: předešlým si všimneme *rozdílu mezi mužskými a ženskými verši*, tj. verši ukončenými buď slabikou rytmicky důraznou (muž.), nebo nedůraznou (žen.). Příkladem bude nám verš Kollárovy *Slázy dcery*, pětistopý rýmovaný trochej. Ježto jde o verš svrchovaně pravidelně dodržující schéma, nebudeme přihlížet k slabikám rytmicky nedůrazným, na které připadá přízvuk jen v mizivě nepatrném počtu případů. Uvedeme procenta a diagramy slabik rytmicky důrazných; první řada číslic bude znamenat verše ženské, druhá mužské:

	I	III	V	VII	IX
(žen.)	92	81	100	69	77
(muž.)	95	84	75	100	—

K prvnímu důrazu v ženských i mužských verších je třeba poznamenat, že procenta scházející do plného sta jsou způsobena verši, které začínají dvěma jednoslabičnými slovy, z nichž druhé je důraznější, např. „i mé srdce pudem divným jaté“; v takových případech lze spíš než o porušení shody mezi přízvukem a metrem mluvit o kolísavém přízvuku, protože není nemožno přizvukovat ani slabiku první. Ve verši ženském je nejvyšší vrchol na slabice páté (třetí rytmický důraz), kdežto ve verši mužském na slabice sedmé (čtvrtý důraz); to znamená, že v ženských verších je u Kollára důsledně uskutečňovaný řez před slabikou pátou, v mužských

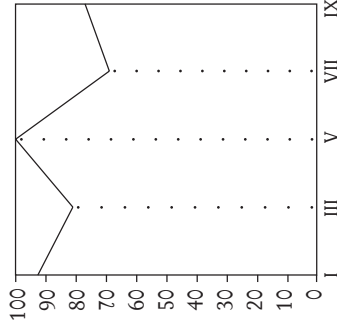


Diagram 6. Kollár,

Slávy dcera, ženské verše

před slabikou sedmou. Neliší se tedy ženské verše od mužských jen tím, že mají o slabiku víc, ale celou svou vnitřní organizací. Připomínáme mimořádně, že toto schematické strídání přerývů, důsledně dodržované, tvoří jediné rytmické odstínění Kollárových veršů. Uvedeme za příklad kterýkoli z Kollárových sonetů:

V onom kraji, kde se květorouhá
Sála dolinami rozstřela,
po nichž někdy silná kráče
pověstného noha Míliducha;

Sláva, že ji čas a zloba hluchá
zhanobilý, k nebi úpěla,
rada bohů přijdouc zavřela
k její křivdě nakloniti ucha:

Přemítáno dlouho o náhradě,
každý z bohů vroucně rozpráví,
jeden to a druhý ono radě;

vtom cos Lada Milku šepce hezká,
ten aj pannu stvořiv představí,
a sněm tichne, žasne, chválu tleská.

(*Slávy dcera 1, 1*)

Dále je třeba věnovat pozornost rozdílu mezi *veršem nerýmovaným a rýmovaným* stejného metra; i ten může mít vliv na vnitřní stavbu veršů. Za příklad uvádíme Vrchlického pětistopý jamb ženský nerýmovaný (báseň *Eryphia* ze sbírky *Bozi a lidé*) a rýmovaný (*Mýsus o víně* ze sbírky *Mýty*). Ježto jde o verše pravidelné,

omezíme statistiku pro přehlednost toliko na čísla slabik sudých, nesoucích rytmické důrazy:

II	IV	VI	VIII	X
97	74	79	63	85 (nerým.)
84	64	87	61	85 (rým.)

Nebudeme uvádět diagram, poněvadž čísla poskytují obraz dostatečně přehledný; je na první pohled zřejmé, že hlavní rozdíl je v procentu přízvučnosti šesté slabiky (třetího rytmického důrazu) a v poměru tohoto čísla k číslům sousedním. Ve verši nerýmovaném má tato slabika značně nižší procento než v rýmovaném; oba sousední ikty (slabiky čtvrtá a osmá) mají naopak ve verši rýmovaném čísla nižší než v nerýmovaném. Obě tyto okolnosti působí, že v rýmovaném verši vystupuje zřetelněji střední předěl před šestou slabikou (třetím iktem). Nerýmovaný verš je v soulase s nedostatkem rýmu méně metricky vázán než rýmovaný; je v něm poněkud zastřeno rytmické členění a přibližuje se spádu řeči hovorové (srov. hojně užití nerýmovaného pětistopého jambu, blankversu, v dramate). Ani rým není tedy jen záležitost ukončení verše, nýbrž i jeho vnitřní rytmické stavby.

Připomínáme nakonec, že metoda statistik a diagramů, které zde bylo užito ke zjištění dispoziční slabik přízvučných, může být ve verši „přízvučném“ aplikována také na rozložení kvantit, ježto v jistých básnických školách i délky mají svůj rytmický úkol; příklad bude podán v přehledu dějin českého verše při rozboru veršů Čelakovského. — Statistika a diagramy přízvuků se ovšem zejména hodí k metrickému rozboru veršů zcela nebo přibližně izosylabických (tj. veršů s ustáleným počtem slabik); jsou však vedle toho i verše volné, kde se počet slabik proměňuje. Zde musí při sčítání přízvuků v jednotlivých slabikách být vypočítáváno procento nikoli z celkového počtu veršů básně, ale jen z počtu těch, které onu slabiku skutečně mají. Avšak ani potom nevede statistika k výsledkům docela jednoznačným, protože nelze klást rovnítko např. mezi rytmickou funkcí třetí slabiky ve verši šestislabičném a funkcí téže slabiky ve verši trojslabičném; v prvním případě uzavírá tato slabika první polovinu verše, v druhém verš celý. Přesto lze i při volných verších zjistit aspoň celkovou rytmickou tendenci verše, tak např. při srovnání statistik volného verše Březinova se Sovovým se ukáže, že Sovův verš má rozložení

přízvuků značně pravidelnější (s tendencí daktylskou) než Břežinův. Hlavní význam pro volný verš však má statistika počtu slabik: sečteme-li, kolikrát na každou ze slabik v číselném pořadí (1., 2., 3., ...) připadá v jistém textu ukončení verše, obdržíme statistiku, popřípadě diagram, které mnohdy velmi výrazně charakterizují volný verš jistého básníka nebo celého období. (Příklad takového diagramu viz ve studii Jakobsonově *Verš starověký, Čsl. vlastivěda 3. Jazyk*, Praha 1934, s. 432.)

Promluvíme nyní zcela stručně o vyšší rytmické jednotce, než je verš, o *strofě*. Běžně bývá charakterizována jako skupina veršů spjatých jistou soustavou rýmů; jsou však i strofy nerýmované, které přesto nepozbývají celistvosti, např.:

Tam, kde as teď slunce stojí,
plula jednou helénská loď,
na níž jak to slunce plálo
zlaté rouno z Kolchidy.

Vítr příznivý dul pomoc
veslujícím nahým plavcům,
toulhy jejich napřed letly
k sladkým břehům domova.

Jenom Jáson v tiché hrůze
zadíván byl k zádi lodi:
princezna Médéia stojí
tam jak socha bez hnutí.

(Machar, *Výlet na Krym, Na lodi* 10)

Tyto nerýmované strofy jsou charakterizovány svým syntaktickým ustrojením, které se ovšem odráží v intonaci: každá z nich se dělí na dvě části po dvou verších. Takové syntaktické rozčlenění bývá i ve strofách rýmovaných; části ty se nazývají periody. Vedle rýmů a syntaktické stavby bývají strofy členěny také ustáleným pořádkem veršů různého metra; tak např. se v některých strofách poslední verš odlišuje metricky od ostatních. Jsou ještě jiné prostředky strofické organizace, např. doslovné opakování verše na jistém místě strofy.

Strofa, zaujímajíc značnější rozlohu textu, je pojetkem mezi rytmem básně a její kompoziční výstavbou, tj. členěním a uspořádáním tématu. Poměr mezi kompozicí a strofickým členěním, ať se obrysy obojího tohoto půdorysu kryjí nebo rozcházejí, je vždy činitelem současně rytmickým i významovým. Strofa, jakožto ryt-

mický útvar mnohonásobně se opakující, má tendenci vtisknout tyto své stále návraty i tematické kompozici; zejména se to projevuje v lyrice, kde často strofa od strofy přejímá téma nikoli proto, aby v něm pokračovala, ale aby je ještě jednou v jiné podobě opakovala nebo rozvíjela, např.:

Zvuk bukolických fléten
do tichých hlubin sjel,
co smavý, vonný květen
svou bájí v kraj se schvěl.

Tón fléten bukolických
se třás a umíral
v kaskádách melodických
u paty černých skal.

A sotva flétny ztichly,
šlo stromů šumění,
dva šťastní rtové vzdychli —
pak dlouhé mlčení.

(Vrchlický, *Duše mimóza, Pastorálé*)

Opakování tématu strofy první strofou následující je zde odhalené dáno téměř doslovným opětováním prvního verše, avšak i třetí strofa má téma stejné jako obě předchozí, jenže s přechodem do jiného významového plánu: zvuk fléten z prvníh dvou strof se ve strofě třetí jeví jako významový ekvivalent šumění stromů a vzdychnutí; stává se vzhledem k nim téměř metaforou. — Směřování k stálým návratům tematickým sblíží je strofickou stavbu vůbec mnohem těsněji s lyrikou než s epikou, neboť mnohonásobné obměňování daného tématu tvoří samu podstatu lyriky, kdežto základní vlastnosti epického děje je naopak stále směřování dopředu (odtud epické napětí); proto již pouhé užití strofy v epice dodává epické básni lyrického zabarvení. Mluvíme-li o úzkém vztahu strofické stavby k lyrice, nesmíme také zapomenat, že lyrická poezie má, zejména v některých svých formách, velmi blízko k hudbě a že strofa je básnický korelát opakujících se melodických útvarů.

Strofa může být buď vytvořem individuálním, příležitostným v tom smyslu, že byla stvořena pro jediné básnické dílo, nebo útwarem tradičním, který přechází z ruky do ruky, od generace ke generaci, od literatury k literatuře. Každá tradiční strofa má svůj ustálený kánon, určující nejen stavbu rytmickou (počet veršů, jejich metrickou organizaci, soustavu rýmů atd.), ale popřípadě

i okruh témat; tak v nejsoustavnější české poetice tradičních strof, Vrchlického *Kyrie lyricky*, je udán skoro u každé strofy uzákoněný tematický okruh. Kánon tradičních strof se ovšem vývojem obměňuje; strofy, které se v poezii dlouho udržely, mívají biografii značně složitou. Sklon k užívání tradičních strofických útvarů je různý v různých dobách vývoje; jsou jistá období, kdy vývoj lyricky je téměř nesen vytvářením a přetvářením strofických forem, a jsou naopak zase jiná, kde se tradičních strof užívá velmi málo. Pro středověkou poezii, i českou, byla strofická stavba důležitým činitelem; v novočeské poezii stačí srovnat lhostejnost současného básnictví k tradičním strofickým formám se zájmem, který o ně byl v období lumírovském, zejména u Vrchlického, jenž svůj strofický repertoár shledával v nejrůznějších dobách a literaturách.

II. VEDLEJŠÍ ČINITELE BÁSNICKÉHO RYTMU

Probrali jsme dosud, pokud jsme se zabývali veršem jako rytmickou jednotkou, metrickou základnu verše: zajímaly nás ony jazykové prvky, které tvoří kostru rytmické konstrukce. Jsou však, jak jsme již na začátku poznamenali, ještě jiní rytmičtí činitelé, kteří sice nejsou součástími samého metrického schématu, ale jejichž rytmický úkol záleží v tom, že přispívají k jeho odstínění (diferenciaci). Jeden z hlavních diferencujících rytmických činitelů je *organizace hláskového materiálu v básnickém díle*. Ve sdělovací řeči, kde jde o vyjádření co nejpříměřenější nějakému vnějšmu, mimojazykovému účelu, jsou volba i uspořádání hláskového materiálu samy o sobě lhostejné a řídí se toliko potřebami sdělení. Jinak se však mají věci v díle básnickém, kde jde o strukturu samoúčelnou. Zde může být hláskového materiálu využito jako součásti struktury, ba může nabytí takové závažnosti, že se potřebou jeho výběru a seřadění řídí i volba a seřadění slov; tak např. ukázal to o Máchově próze F. X. Šalda v knize *Duše a dílo* (Praha 1913, s. 93): „Jak zvukově a hudebně harmonické zřetele jsou v této tvorbě *prius* a jak určují a řídí logiku a výběr představ, dá se přímo hmatati v tomto pasu z *Klášteřa sázavského*: „jasně již sem tam mňhaly se hvězdy po hlubokém modrošedém nebi a *pláčící paprsek jejich poletoval po dálekých lesích i po nízkém hustém křoví pobřežních sránků*“. Druhé věty a zejména jejího smělého obrazu „pláčícího paprsku“, jistě plných melodického a melancholického kouzla, ale zcela ireálné hodnoty

pozorovatelské a zkušenostní, sotva by se byl autor odvážil, kdyby mu nebyla zatanula na myslí bohatá aliterace na *p* založená, která nese tento celý slovesný útvar, vyjímá jej z běžné realistické pravděpodobnosti a vynáší jej přímo v oblast absolutní krásy umělé. — To, co zde bylo řečeno o próze, platí v míře tím vyšší o poezii, kde prvky jazykové vívem rytmu vystupují více do popředí.

Lze říci, že v básnickém díle veršovaném nejsou výběr a sled hlásek nikdy lhostejné; různá je ovšem míra jejich strukturního využití. Je přirozené, že „eufonická“ organizace hláskového materiálu je vždy v jistém poměru k stavbě rytmické: eufonie bývá zavšena na metrické osnově; uvedeme příklad z Máchy, u něhož se poměr mezi eufonií a metrem projevuje velmi zřetelně:

Tiché jsou vlny, temný vod klín.

Schéma hláskové organizace je zde toto:

ti—é—ou | —lny || te—ý—o | —lín

Tento příklad ukazuje jednak, že eufonická organizace záleží v opakování jistých hlásek, popřípadě hláskových skupin, jednak, že se toto opakování děje se vztahem k rytmické stavbě verše. Jde zde o čtyřstopý verš, kde si oba poloverše eufonicky odpovídají: první stopa odpovídá stopě třetí, druhá čtvrté. Poměr mezi eufonií a rytmem je tu ovšem dosti složitý; může být i mnohem jednodušší, třeba takový, že se jistá hláska opakuje na rozloze celého verše, čímžž se posiluje celistvost verše jakožto rytmické jednotky, např.:

nad chrámy trávené ohněm a národy v divokých válkách

(Theer, *Výprawy k Já, Sen večera*)

V tomto šestiktovém verši jsou čtyři ikty podloženy samohláskou *a*, jejíž rytmické působení je posíláno zejména tím, že zabírá oba krajní ikty verše. — Je také možno, aby se jistá eufonická organizace uplatnila na rozloze celé strofy:

Mám krásu z mrámoreu a v páru očí láních
zříš marmost se smrti si dávat políbení;
jdu časy lhostejna, zda štěstí nesu v dlaních,
či zda se za mnou krev na popravištích pění.

(Theer, *Výprawy k Já, Pokrytecká panna*)

Ze 24 iktů, které tato strofa obsahuje, je 10 obsazeno hláskou *a*, nepočítáme-li opakování v slabikách nedůrazných.

Členy hláskových útvarů mohou být samohlásky i souhlásky; souhlásky mohou být uváděny ve vztah toliko na základě své tožnosti, popř. podobnosti, kdežto u samohlásek se mohou uplatnit i jiné vztahy. Tak např. může se stát eufonickým činitelem jejich timbre, a to tak, že se samohlásky vysokého timbru (*e, i*) postaví proti samohláskám timbru nízkého (*u, o, a*):

ženu plnou slunce, | která jest podivná *sňa*

(Theer, *Výpravy k Já, Žena*)

a její *vňni* chtěl jsem sát | jak výdech prvních poutat

(Theer, *tamtěž, Zvědaavá láska*)

V obou těchto verších jsou proti sobě postaveny samohlásky *i* — *u*; jejich kontrast je podtržen jednak tím, že jsou na korespondujících místech verše (v prvním případě na koncích obou poloveršů, v druhém na začátcích), jednak tím, že jsou doprovázeny opakujícími se souhláskami (v prvním verši skupina *s — l*, v druhém souhláska *v*). — Jiná vlastnost, na jejímž základě se samohlásky mohou řadit v eufonické útvary, je kvantita, tak např. při hromadění samohlásek dlouhých:

A *láká kouzelná*, mne *láká* lokty svými

Až k ránu vše se propadá za stíny *pálnočnými*

(Theer, *Výpravy k Já, Metamorfoza*)

V prvním z citovaných příkladů pět ze šesti důrazů verše má dlouhé samohlásky, v druhém pět ze sedmi. — Jindy zase jsou délky spíš než hustotou nakupení vyzdviženy umístěním na jistém místě verše, tak např. na konci:

Zatímco venkov se budil k bělostným *ránům*,

zatímco sedláci obilí silí do černé *pády*,

zatímco oblohami se valila zátoka veliké *lásky*,

tys nám vzalo vše, cos nám mohlo *vzítí*,

naše prostá srdce, plná snů a *krásy*,

naši sílu, naši volnost, naši víru, tichou a uzdravující

(Theer, *Výpravy k Já, Město*)

Všechny poslední ikty veršů v citovaném pasu jsou dlouhé; tato pravidelnost je pocítována jako eufonická konstanta.

Řekli jsme již, že eufonie je v úzkém poměru k rytmu; dodáváme, že to neznamená ve všech případech nutnou shodu obojího

členění, nýbrž že vzájemný vztah se může někdy projevovat neshodou pádorysu eufonického s rytmickým. Tak např. se přihází, že eufonický útvár pokračuje hranice verše:

Ty, kterýš tam nechal své srdce bez víry zemřít,
sepni své ruce a šepťej, | *dloúho*, až v *hodiny* noční

(Theer, *Výpravy k Já, Sen večera*)

První verš tohoto citátu má v čtyřech důrazech z pěti samohlásku *e*; toto opakování přesahuje ještě do první poloviny verše následujícího, pak je vystrídáno opakováním samohlásky *o* (*ou*). Rozhraní obou eufonických útvarů je ostře zdůrazněno protikladem timbrů: první útvár má samohlásku timbru vysokého (*e*), druhý timbru nízkého (*o*). Neshoda eufonického členění veršů s členěním rytmickým je pocítována jako fakt rytmické diference (eufonické enjambement).

Avšak přes tento úzký vztah není poměr eufonie k rytmu, jak již řečeno, takový, že bychom hláskovou organizaci verše hodnotili jako bezprostředního rytmického činitele. V čem tento rozdíl záleží, ukázal ruský badatel J. Týňanov v knize o *Problému řeči vzázné* (Leningrad 1924): působení oněch složek, které tvoří rytmickou osnovu, je progresivní, to znamená, že opakování jistého rytmického útvaru (např. verše) je očekáváno předem, a nedostaví-li se, vzbuzuje to zklamání očekávání, kdežto opakování útvaru eufonického je vnímáno regresivně, uvědomujeme si je teprve dodatečně, když se jistá hláska nebo skupina hlásek opakuje. Je tedy eufonie toliko průvodním činitelem rytmu. Je však možno, aby se stala i progresivně působícím rytmickým činitelem, součástíou rytmické osnovy, a to tehdy, je-li opakující se eufonický útvár umístěn na konci veršů jdoucích za sebou, jinými slovy, vykonává-li funkci *rymu*.

Kapitola o rýmu se tedy týká vlastní metriky bezprostředněji než kapitola o eufonii v širším slova smyslu, a je proto třeba věnovat jí podrobnější pozornost. Rytmická důležitost rýmu pochází odtud, že rým, umístěný na konci verše, signalizuje hranici této základní jednotky básnického rytmu. Vedle stránky rytmické má ovšem rým i stránku zvukovou (eufonickou) a významovou (semantickou); všechny tři stránky se vyskytují pokaždé a nelze říci, že by některá z nich byla důležitější než ostatní, avšak v jednotlivých případech vždy některá z nich převládá. Jsou básnické školy,

u nichž převládá v rýmu funkce rytmická: verš ostře vybíhá v rým, který výrazně naznačuje jeho konec. Tak je tomu např. u Vrchlického a básníků jeho školy, kteří si s oblibou vybírají pro rým slova krátká a stejnoslabičná (srov. o tom Jirátovu studii *Hlaváčkův rým*, Listy filologické 57, 1930); rytmická funkce rýmu, záležející v signalizaci meziveršového rozhraní, nabývá u nich závažnosti tím, že intonační a syntaktická jednota verše bývá velmi často porušena přesahem (enjambement). V jiných případech bývá v předí stránka zvuková, tak např. v rýmu Máchově nebo Hlaváčkově (srov. příslušné studie Jirátovy: *Hudebnost Máchova rýmu*, Časopis pro moderní filologii 13, 1932; *Hlaváčkův rým*); důkazem toho je např. okolnost, že rýmy u takových básníků bývají vpjaty v celkový eufonický půdorys verše, nebo že jsou navzájem zvukově spínány (tak např. různé rýmové dvojice, jdoucí za sebou nebo proplétající se navzájem, mají stejnou samohlásku). U jiných konečně básníků a škol má rým především funkci významovou, tak u Kollára, kde je středem pozornosti vzájemný významový poměr rýmujících se slov, takže např. v jistém sonetu jsou téměř všechny rýmy jména zeměpisná (srov. studii O. Fischera, *Kollárovo sonet* v knize *Duše a slovo*, Praha 1929), nebo u Nezvala, kde se zdůrazňuje významový poměr mezi slovy v rýmu a ostatním kontextem, takže mnohdy bývá rýmovým konfrontacím přidělen úkol nositele významové souvislosti textu.

Probereme každou z rýmových funkcí zvlášť, nejdříve funkci rytmickou. Je třeba si uvědomit, že ukončení verše má zvláštní rytmické vlastnosti i bez zřetele na rým, tedy i ve verších nerýmovaných; tak např. jsme viděli na diagramu blankversu Zeyerova, že básník tyto nerýmované verše ukončoval ve většině případů troj- slabičnými slovními celky a že tato vlastnost dodávala zvláštního rázu celkovému rytmickému půdorysu jeho veršů. I pro rým je proto důležitá otázka počtu slabik ve slovech, která se navzájem rýmují. Poznamenali jsme již výše, že Vrchlický a jeho škola si libují v slovech krátkých a stejnoslabičných; u jiných básníků shledáváme v rýmu často slova dlouhá (např. u symbolistů), jiní opět s oblibou spojují slova o různém počtu slabik, např. Nezval (*most — skutečnost, telkoveal — zasevětkoveal*). S rytmickou funkcí rýmu, jak jsme již poznamenali, je spojena jeho progresivní působnost; je tak sňána, že scházející rýmové slovo automaticky doplňujeme. Leckdy bývá této vlastnosti rýmu využito k nápovědám, tak např.

v Bezručově básni *Dva hrobníci*, kde básník zasvěceným sugeroval scházejícím rýmem jména osob:

Žil bych bohat jako Midas,
bez starosti jako négr,
jenom umět kohos šlapat,
jen mít jméno?

Chodil bych jak krásné jitro,
jako kos bych sobě hvízdal,
jenom kdybych přišel z Modré
a měl jméno?

V první strofě schází jméno Hohenegger, v druhé Walcher-Ysdall. — Jindy bývá progresivnosti rýmu využito tak, že sice konec verše není vynechán, ale že se místo rýmujícího se slova dostaví jiné, tak např. ve Wolkrově básni *Slepi muzikanti (Těžká hodina)*:

Dva slepi muzikanti
chodili po zemi,
jeden měl harmoniku,
druhý šel s houslemi.

Na kamenných dvorcích v městě
u plotů vesničky
dva chudí lidé hráli
veselé písničky.

Okna se otvírala
a lidé za nimi,
svět celý tolik zkrásněl,
že až zrak přecházel.

Zatímco slepi hráli
písničku veselou,
tak lidem narůstaly
nové a nové oči.

Čím pěkněji slepi hráli,
tím rostlo oči víc,
to aby z velké té krásy
se neztratilo nic.

Harmonika a housle,
dva slepi žebráci,
sto očí vyhráli lidem,
dostali po krejcaru.

Tato báseň má stavbu strofickou; ve strofách jsme zvyklí očekávat pravidelně se opakující rozložení rýmů, a na této okolnosti je zde založena hra se zklamáním očekávání: sled rýmů se neustále proměňuje. První dvě strofy mají rýmy *abab*, kdežto v třetí je toliko asonance *zkrávněl — přeházěl*, spojující poslední dva verše místo očekávaného rýmu posledního verše s druhým; další strofa se rýmuje podle vzorce *abac*, kdežto následující *abab*; poslední strofa má opět obrazec *abab*, vytvořený asonancí verše prvního s třetím (*housle — lidem*: asonance slabik nedůrazných podepřená shodou souhlásky *l*) a konsonancí verše druhého s čtvrtým (*žebřáci — krejcaru*: shoda skupiny *r — c*, doprovázená asonováním samohlásky *a*).

Kromě verše může rým charakterizovat i jiné jednotky metrické: o jednotce vyšší, strofe, bylo to již poznamenáno; vedle toho může rým vyznačovat i hranice poloveršů; je to tzv. rým vnitřní, např.:

V nebeské glorii oblakem lilí
perutí našich se mihotá jas
v ohromném prostoru, bez mezí, obzoru,
hlaholí jasně náš radostný hlas.

(Čech, *Suňtí*)

Přejdeme k zvukové stránce rýmu. Východiskem bude nám tzv. rým „přesný“; tento termín neznámená hodnocení, neboť přesný rým není dokonalejší rýmu nepřesného. Jsou ve vývoji poezie období, která směřují k rýmu přesnému, i období, vyhledávající z důvodů strukturálních rýmy nepřesné; v obojích případech jde o pouhou tendenci, neboť ani v dobách přesného rýmování není nemožný rým nepřesný a naopak. Zásady přesného rýmu jsou v češtině tyto: český rým je dvojslabičný, ať je to rým ženský (s rytmickým důrazem na předposlední slabice) nebo mužský (s rytmickým důrazem na slabice poslední); dvojslabičnost rýmů mužských je charakteristická zvláštností českého rýmu (viz Jakobson, *Základy českého verše*). Jen tehdy, je-li v mužském rýmu slovo jednoslabičné, rýmuje se slabika jediná, např. břesk — stesk, hlas — sedmikrás. Rým tedy zpravidla nepřestupuje mezislovný přechod; toliko některé básnické školy převádějí rým i do předposledního slova verše, a to jak mužský, tak ženský; děje se to tehdy, je-li poslední slovo jednoslabičné, např. soucitu — v noci tu, do karty — oka rty; žalmy — vál mi, zalét — sta let.

Rým projevuje stále tendenci přelít se přes své hranice a zabrat do svého okruhu i hlásky a slabiky, které nejsou přímo jeho součástmi.

Velmi časté je souznění souhlásky „opěrné“, totiž té, která předchází před první samohláskou rýmu: *sádně — vládně, mih — smích*; někdy bývá opěrná souhláska odtržena od rýmu vlastního souhláskou neshodou: *hnízda — hvízdá*. Jiný druh nadbytečné shody je souznění samohlásky třetí slabiky od konce: do moře — pokorě; shoduje-li se i souhláska mezi druhou a třetí slabikou, vzniká rým trojslabičný: *uvili — mluvili*. Rozšíření rýmu o průvodní hláskové shody se může stát i na jistou vzdálenost, např. *žláz tvorec — praporec*; čím více vnikají takové shody do vnitřa verše, tím těsněji je jimi rým vpinán v celkovou eufonickou organizaci, např. *smutný a mlhavý — úsměv jich lhaavý*. Může se dokonce přihodit, že rýmy udávají eufonickou základnu celého kontextu:

Mám krásu z mrazmoru a v páru očí laních
zřítš Marnost se Smrtí si dávat políbení,
jdu časy lhostejná, zda štěstí nesu v dlaních,
či zda se za mnou krev na popravištích pění.

A pleť má, netknuť, jež měla odpoutávat
v stu tělech rozkoše, jak mašky nehybná je,
sen, z lásky rovníku do mého srdce zavát
má víčka zemleňá a v bázvách splínu huáje.

(Theer, *Výpravy k Já, Pokrytecká panna*)

V těchto dvou slokách se vyskytuje ve třech ze čtyř rýmových dvojic samohlásky *a*; ta je však zároveň nositelkou celkového eufonického schématu, neboť je jí obsazeno 20 iktů z celkového počtu 48. — Mluvíme-li o nadbytečné rýmové přesnosti, je třeba připomít jako zvláštní kategorii rým tklivý a tzv. rýmové echo. Tklivý rým se skládá ze slov úplně stejnozvukných, např. zahrad — zahrad, v erbu — verbu, stroji — stroji; při rýmovém echu je jedno ze slov rýmové dvojice obsazeno zvukově ve slovu druhém, např. mandelinkám — linkám, sklo — zalesklo.

Protiklad rýmu přesného je rým nepřesný; jeho možností jsou různé. Je-li založen toliko na shodě samohlásek, nazývá se asonance, např. *pýchy — dívky, vzal — dar*. Shoda souhlásek při různosti samohlásek dává konsonanci, např. *žebřáci — po krejcaru*; shodná skupina je tu *r-c* a konsonance je opřena, jak často bývá, shodou nepřízvučné samohlásky *a*. Rýmová přesnost může být

také porušena neúplnou shodou souhlásek, např. bouřky — mateřídoušky, Izoldy — nad vody, staž — fotografa; zvláštní odstín neúplné shody je přehození pořádku rýmujících se hlásek (rým metatetický), např. dálece — sladce, parku — kartu, stoupat — spoutat. Nepřesné jsou také rýmy jednoslabičné v slovech, která mají víc než jednu slabiku, např. perutí — pobytí, zsinalá — popelá; jde-li v takových případech o rým ženský, rýmuje se jen slabika nedůrazná, např. myši — buší, bolesti — těšiti. Ve verších volných nebo také ve verších čistě sylabických (s ustáleným počtem slabik, ale bez přesného dodržování metra, jako jsou verše starší české poezie až do doby obrozenské) vzniká občas nepřesnost rýmová tím, že se nekryje umístění iktů v slabikách, které se rýmují, např. kovářlína — Märtiná. Zvláštní poznámky vyžaduje kvantita v rýmu: neshoda kvantit rýmujících se samohlásek je totiž pocítována jako nepřesnost jen v některých vývojových obdobích. Podle zjištění Jakobsonova (*Základy českého verše*) dodržovali Čelakovský, Mách a Erben velmi přesně stejnou kvantitu v rýmech; počínaje druhou polovicí 19. století míží odpor k rýmům různé kvantity, avšak ještě např. v Durdíkové *Poetice* se zapovídá rýmovati dlouhou samohlásku s krátkou.

Obrátíme nyní pozornost k významové stránce rýmu. Již mnohé z toho, co jsme řekli o jeho rytmické a zvukové stránce, mělo vztah k významu. Tak např. není pro významovou stránku rýmu lhostejno, užívá-li jistá básnická škola pro rým slova dlouhých nebo krátkých; zavedení dlouhých slov v rýmu symbolistickém bylo po stránce významové provázeno oblíbou pro rýmy slovesných substantiv a minulých příčestí (srov. O. Fischer, *Břežinův rým* v knize *Duše a slovo*, Praha 1929; a V. Jiráč, *Hlaváčkův rým*). Rovněž zesílení tendence k rýmu nepřesnému znamená změnu rýmového slovníku, jeho rozmožnění ve srovnání se slovní zásobou rýmu přesného, neboť se rozšiřuje oblast slov a zvětšuje množství dvojic, kterých je možno v rýmu užít. Na samém rozhraní zvukové a významové stránky je rým tklivý a rýmové echo: při tklivém rýmu je úplně stejným zněním slova ostře vyzdvížen případný významový rozdíl mezi nimi, při rýmovém echu vzniká zdánlivě etymologické rozložení slova delšího (např. ve spojení *mandelinkám — linkám* se slovo *mandelinkám* jeví jako složenina, v které je obsaženo — i významově — slovo *linkám*). — Vztah mezi rýmem a významem je mnohonásobný; záleží při něm: 1. na tom, jaká je vý-

znamová funkce slabik, které se v slovech rýmují; 2. z kterých významových oblastí jsou vybírána slova pro rýmy; 3. jaký je významový poměr mezi slovy spjatými rýmem; 4. jaký je v jistém básnickém díle významový vztah mezi rýmy a celkovým kontextem.

Ad 1. — Na různé významové funkce slabik v slově zakládá se rozdíl mezi rýmem kmenovým (např. květy — světy) a koncovkovým, gramatickým (např. spících — uzavírajících); vedle nich jsou i rýmy smíšené (např. ovál — resumoval). Nejde zde o stupně hodnoty — rým koncovkový není horší než kmenový —, nýbrž o rovnocenné možnosti rýmování, kterých bývá u různých básníků a v různých básnických školách různě využito; tak např. Břežinův a užíval mnohem více gramatických rýmů než Vrchlický a jeho škola (srov. Fischerovu studii *Břežinův rým*). — Jiný významový rozdíl mezi slabikami, kterého může být pro rým využito, je dán významovou odlišností slabik předponových od kmenových: zvláštního významového zabarvení nabývá rým, je-li předponová slabika jednoho členu rýmové dvojice postavena proti kmenové slabice v členu druhém, např. vyšel — slyšel, procit — pocit, překrad — tříkrát (srov. Jiráč, *Rýmové umění V. Dyka*, Lumír 57, 1931).

Ad 2. — Významové oblasti, které se uplatňují při volbě slov pro rým, jsou dány nejen jistou příbuzností věcnou (např. slova z oboru náboženského kultu) nebo příslušností k jistému jazykovému „prostředí“ (např. slova z lidové řeči nebo z řeči básnické), ale také stejnou gramatickou kategorií (např. adjektiva, slovesa a příbuznosti morfolgickou (např. deminutiva, příčestí, substantiva slovesná). Všechny tyto významové skupiny mohou nabytí důležitosti pro rým; tak např. Břežina volí s oblíbenou slova z přírodních věd a církevních obřadů (srov. O. Fischer, *Břežinův rým*); lumírovci, ačkoli se v rýmu vyhýbali slovům čtyřslabičným, přijímali je, šlo-li o slova cizí (srov. Jiráč, *Hlaváčkův rým*); vzhledem k morfolgickým sufixům možno ukázat na hojnost slovesných substantiv v rýmu Břežinově (srov. Fischer, c. d.).

Ad 3. — Významový poměr, který k sobě mohou zaujímat rýmující se slova navzájem, je v každém daném případě již do jisté míry předurčen výběrem slovního materiálu pro rýmy. Přesto i uvnitř okruhu takto vymezeného zbývá ještě dosti možností různých konfrontací slov v rýmových párech. Pokusíme se naznačit některé z těchto možností, bez nároku na úplnost. Nejzřejmější jsou shody a různosti gramatických tvarů a kategorií, které se

v rýmu uplatňují specifickými významovými odstíny; tak zcela jinak působí rým dvou slov stejné gramatické kategorie (kraj — ráj, mlčenlivou — snivou) než rým kategorií různých (blaha — vlahá, rudém — budem, věží — leží); uvnitř téže gramatické kategorie je třeba dále rozlišovat rým stejných gramatických tvarů (křísí — mísí, buky — zvuky) od rýmu tvarů různých (svítí — žítí, nedůvěro — šero, dech — plamenech). — Další odstínění významového poměru mezi slovy spjatými rýmem je dáno tím, že buď je lze snadno zařadit do společné významové souvislosti (např. kořen — vnořen, zbraň — chraň, topoly — údoly), nebo jsou si významově cizí, tj. nepřinášejí si významovou souvislost zvenčí, nýbrž nabývají jí teprve konfrontací (např. sestrou — palestrou, žízně — divizně, tužkou — hruškou). Významová souvislost, o které jsme se právě zmínili, může být podložena buď jistým tematickým seřazením, jako je tomu v příkladech výše citovaných, nebo také konvencí, jde-li o ustálené rýmové dvojice, o kterých se posměšně zmiňuje K. Havlíček v kritice básní S. Kappera: „Jak básník napíše nahore, zpěv“, pak již konec všemu, žádá pomoc! buďto musí (rozumí se, že za vlast, začpak jinak?) bojovat jako lev nebo cedí krev. Toť přec každý rozumný nahlíží, že nemůže na zpěv rýmovatí šev nebo dokonce plev.“ Zjev, který zde kritik perzifluje, je však velmi častý a každá básnická škola má své ustálené rýmové páry, které tvoří základ jejího rýmového repertoáru; tak ukázal kdysi A. Kraus (v článku *Alexandreis nebo Alexandriidy*, Athenaeum 9, 1892), že před lumírovci byla v českém básnictví oblíbena rýmová dvojice „láska — páska“, která však u nich byla nahrazena spoujením „láska — maska“. Kromě rýmových dvojic společných celé skupině básníků nebo i celému období mohou být i takové, které jsou charakteristické pro jediného básníka nebo pro jediné dílo; o Máchovi ukázal Jiráč (*Hudebnost Máchova rýmu*), že se u něho některé rýmové dvojice mnohonásobně opakují, např. stín — klín (dvacetkrát), zář — tvář (devatenáctkrát). — Na významový vztah mezi rýmujícími se slovy má také vliv jejich emocionální (citové) zabarvení; uplatňuje se zejména, je-li protikladné, jako např. v Kollárových verších:

stokráte jsem volal, teď už křičím

 národem vás zovou *holubičím*

(Citováno podle Fischerovy studie o Kollárově sonetu)

Významový vztah se však nemusí omezovat jen na rýmové dvojice, nýbrž může spínat i různé rýmy jistého veršového kontextu; za příklad lze uvést Kollárov sonet, který do dvanácti rýmů z celkového počtu čtrnácti klade jména geografická.

Ad 4. — Podobně jako svým rytmickým rázem je rým vpiat do celkové osnovy verše a svým hláskovým složením do jeho eufonické organizace, je také jako významová jednotka složkou celkové významové souvislosti: slova nesoucí rým jsou stejně jako všechny ostatní členy významové stavby vět. Přesto však je jejich poměr ke kontextu jiný než oněch slov, která jsou uvnitř verše; je to vlivem výjimečného rytmického postavení rýmu i vzájemných významových vztahů mezi slovy, která se rýmují. Významová závažnost rýmů pro kontext je odhaleně podána v epigramatické sloce Nerudovy satiry *Český sněm r. 1863*; je to krátká báseň, která takto vypisuje sněmovní jednání:

..... sešli zas
 ještě čas
 nic
 nikdy víc
 interpelace
 vyzkoumati chce
 ještě čas
 vždyt..... přijdem zas

Jsou zde dána téměř jen rýmující se slova, která však stačí k uhádnutí smyslu vytečkovaného kontextu. Významová převaha není ovšem vždy tak silně sesunuta na stranu rýmů, ale přesto je vždy při teoretickém rozboru rýmové techniky v jistém díle nezbytné věnovat pozornost poměru mezi slovy nesoucími rým a celkovou významovou souvislostí; teprve v světle tohoto poměru se rým přestane zdát pouhým ornamentem a objeví se jako dynamický činitel významové stavby celého díla. Stejně však jako lingvisté zpracovali dosud mnohem podrobněji sémantiku osamocené slova než sémantiku věty a vyšších významových celků, byla i pozornost teoretiků rýmu dosud obrácena spíše jen k významovému rozboru jednotlivých rýmových dvojic než k zařazení rýmu do celkové významové výstavby díla; lze proto na tomto místě — pro nedostatek monografických prací o těchto otázkách — podat jen několik zběžných náznaků. Pokusíme se srovnat vztah mezi rýmem a celkovou významovou souvislostí

u tří básníků různých škol a období, Vrchlického, Machara a Nezvala.

Vrchlického rým vyhledává významově nejdůraznější slova věty; důraznosti se u něho často dosahuje silným emocionálním zabarvením slova zvoleného pro rým, např.:

Co věků přešlo! — Vichřice divá!
Leč v nádrech píseň posud je živá,
Homéra slunce s úsměvem jara
v číši nám hárá!

Co časů přejde — odvěké žití! —
A jak my pijem, budou zas pítí
s jinými plesy, s jinými zpěvy
stejnou krví révy.

(*Kytka lyriky, Připítek moderní*)

Všechna rýmová slova v této krátké básni jsou silně emocionálně zabarvena: verš vybíhá v rým jako v hrot; tato vlastnost pronikne ještě zřetelněji při srovnání s rýmem Macharovým, který dává přednost slovům slabšího důrazu i emocionálního zabarvení, než jsou slova uvnitř veršů, např.:

Ve Foros dojeli jsme, kde je
park nezvláštní, dům bez vkusu,
a slunce žár tam na zem leje,
jak zapláceno od kusu — — —
Byl večer potom. Jedem domů.
Do nebe skály třely.
Do rozsochatých jejich lomů
se orlí k spánku vraceli.

V daleku stranou modře snila
nesmírná moře hladina,
zladěná, tichá, jak by byla
to z barvotisků marina.

(*Výlet na Krym, Fejeton*)

Hned v prvním verši je rým nesen dvěma slovy významu téměř jen formálního (*kde je*), v třetím je položeno do rýmu emocionálně indifferntní sloveso *leje* a zůstává neuzžitkováno silně zabarvené substantivum *žár*; ve čtvrtém tvoří rým součást ořelého familiárního obratu (*zapláceno od kusu*); podobný obraz poskytují i rýmy ostatních veršů, tak např. v osmém verši je silně emocionálně za-

barvené slovo *orlí* položeno dovnitř verše, kdežto pro rým zvoleno indiferentní *vraceli*.

Společné však jsou rýmu obou jmenovaných básníků jiné dvě vlastnosti: jednak že slovo pro rým určené se mnohdy dostává na konec verše přesunem slovosledu, jednak že rým bývá v některých případech bez nutné významové souvislosti s kontextem, ja uměle přivozen konvenčním básnickým obratem (klišé) nebo volbou vhodného (pro rým) synonyma vlastního výrazu; zejména lze pozorovat, že v rýmových dvojicích bývá jen jeden člen dán přímo kontextem, kdežto druhý má ráz rýmové výplně. Oběma jmenovanými prostředky, přesunem slovosledu pro rým i oslabením významového vztahu ke kontextu, je zvěšována vzdálenost mezi rýmem a vnitřkem verše: rým funguje vzhledem k verši jako jeho pointa.

Uvedeme nyní příklady. Příklad slovosledu přestaveného pro rým poskytuje tato sloka Vrchlického:

Oliva prý strom je slitování,
šedé větve k prachu sklání,
ale co snů sladkých visí na ní!

(*Duše mimóza, Olivový háj na Gardském jezeře*)

Rekonstruujeme-li v druhém a třetím verši normální slovosled, dostane se slovo nesoucí rým dovnitř verše, dokonce bez porušení metra: „šedé větve sklání k prachu“ — „ale co snů sladkých na ní visí.“ I v Macharově básni výše citované bychom našli několik případů, kde byl rým získán přestavením slovosledu (verš 3, 6, 8). — Příklad rýmů, postrádajících nutné významové souvislosti s kontextem, najdeme v těchto verších Vrchlického:

Medlý houbou v podvečer se ztrácel
skal obyvatel ve svou skrýš,
po jelena se stopě vracel
ve skal a hvozdů smutnou ríš.

(*Třetí kniha básní epických, Dusno*)

Pevně vklíněny v souvislost jsou jen rýmy *skrýš* a *vracel*, kdežto místo slova *ztrácel* si lze docela dobře představit jiné synonymum, např. *odcházel*, *uchyloval se*; rým *ríš* je dokonce zřejmě perifrastické klišé, které by mohlo vymizet bez náhrady („vracel se do smutných skal a hvozdů“). — Ještě názornější příklad podávají tyto sloky Macharovy:

Když večer chmurný mračen plný
skryl zemi tmavým závojem,
Leander vrh se v bílé vlny
a k Sestu ploval příbojem.

A Romeo, ten slícný, mladý,
když utich denní ruch a shon,
zeď doved přelézt u zahrady
a stoupat k milé na balkon.

(*Confiteor I, Tichá láska*)

Zde jsou v každé strofě jen rýmy posledních dvou veršů vpjaty pevně v celkovou souvislost, kdežto první dva rýmy jsou k ní v poměru volném: adjektivum *plný* v prvním verši by mohlo buď zmizet bez náhrady („zachmuřený večer“), nebo být nahrazeno jiným slovem („zatažený chmurnými mračny“); substantivum *závoj* je postradatelné klišé („večer přikryl zemi temnotou“); adjektivum *mladý* v přístavku *ten slícný, mladý* funguje jako epiteton ornans, zaměnitelné jiným; substantivum *shon* je pleonasmus ve spojení se slovem *ruch*. — Podotýkáme výslovně k oběma posledním příkladům, že jejich rozbor nejsou kritickou, nýbrž konstatováním, a že konstrukce rýmových dvojic z jednoho slova pevně spjatého s kontextem a druhého pouze vyplňujícího, přivozeného rýmovou asociací, je strukturální vlastností verše tohoto vývojového období; zřetelně ukazuje to sémantický rozbor, který v své knize *Petit traité de poésie française* podnikl francouzský básník Th. de Banville na rýmu V. Hugo; oba, Hugo i Banville, byli, jak známo, vzory Vrchlického.

Postavíme-li nyní proti rýmu Vrchlického a Macharova rým Nezvalův, shledáme, že se od nich liší právě v těch vlastnostech, které jim byly společné: Nezval neuzivá přesunů slovosledu k získání rýmu a všechna slova v rýmech jsou u něho stejně intimně spjata s významovým kontextem veršů, které ukončují; není zde nerovnoměrnosti významového vztahu ke kontextu. Slova, která se dostávají na konec veršů, nejsou ani zdůrazňována, ani není upozorňováno na jejich významovou indiferentnost. Na tomto nenápadném pozadí se tím ostřeji uplatňují neočekávané významové konfrontace slov v rýmových dvojicích. Jako příklad uvedeme několik veršů z básně *Snídání v trávě*:

Nemám čas na myšlení
Vše sázím na dojem

dívaje se jak pění
zahradní vodojem

V celeru leží kotě
a malá rosnička
Na vylámaném plotě
se suší spodnička

Ach Bože milý Bože
jak krásný je můj psík
a paprsek jenž z nože
se vrhá na knoflík

Všechna rýmová slova jsou zde na místech, která jim podle syntaktické spojitosti přísluší; poměr jednotlivých členů rýmových dvojic ke kontextu je rovnoměrný, tak např. není slovo *myslení* pevněji vpjato v souvislost svého verše než slovo *pění* ani substantivum *dojem* volněji než *vodojem*; neočekávané konfrontace jsou např. *dojem* — *vodojem*, *rosnička* — *spodnička*. — Jestliže se neočekávanost rýmových konfrontací promítne i do vzájemného významového poměru celých veršů, což je snadné při intimním sepětí rýmů s příslušnými verši, vznikají básně, kde je nenadálým rýmovým spojením přenechán úkol nésti významovou dynamiku tématu, např.:

Na ostrově Cejlonu
přistali v šedém balonu

Deštník deštník dešť
Vem to nešť

Vždyť jsme na malostranském rynku
Šedý převlečník a slovo Hynku

Ve středu metropole
prodávají hole

Hrejme na hřebyny
pro tanečící nahé ženy

Petr odešel
Marii už víckrát nenašel

Malá Marie je pryč
Balon deštník hřeбен klíč

(*Pět prstů, Popíček*)

Významová rovnocennost rýmujících se slov obráží se zde ve vzájemné významové nezávislosti celých veršů: jediným tématem této básně (a básní jí podobných) je řetěz rýmových konfrontací.

Končíme poznámky o rýmu; snažili jsme v nich ukázat, že rým není pouhá dekorace veršů, nýbrž že je zákonnou součástí a činnou složkou výstavby rytmické, zvukové a významové díla celého.

Přijďme k úvaze o *intonaci jakožto činiteli rytmického odstínění veršů*. Mluvili jsme o ní sice již na počátku této studie jako o základně veršového rytmu, avšak měli jsme přitom na mysli jen nej-abstraktnější intonační schéma, jehož jedinou vlastností je dvojdílnost, společná veršům všem, bez ohledu na školu a básníka. Vedle toho existují však jisté variances tohoto základního schématu, dané sice objektivními podmínkami obsaženými v textu, a proto ustálené, ale individualizované do té míry, že charakterizují verš jistého básníka nebo jisté školy. Tyto druhotné intonační znaky nejsou ovšem součástí veršového schématu, ale jsou, jak řečeno, činiteli rytmického odstínění, které odnímá veršům jednotvárnost. Již E. Sievers si všiml, že verše kteréhokoli autora, jsou-li hlasitě čteny bez znásilňování své stavby, mají ustálený a charakteristický intonační ráz; to lze zjistit velmi jednoduše, čteme-li hlasitě verše stejného metra, avšak různých básníků. Do jisté míry jsou ovšem i tyto individuální intonační znaky podmíněny rozložením mezislovních předělů, o kterém jsme již mluvili v souvislosti s metrickou osnovou verše. Avšak vedle toho jsou ještě jiné prostředky, jimiž se vytváří intonační linie verše. Sievers, který individuální odstíny intonace ve verši první konstatoval, spokojil se, vzhledem k jejich závislosti na stavbě verše, domněnkou neurčitou a jednostrannou, že se intonační linie vytváří vívem slovního výběru (Wortwahl), a další pozornost věnoval toliko kvalitě této linie, snaže se zachytit její obrys převedením v různé druhy pohybů při taktování veršů; založil na tomto principu nauku, kterou nazval „zvukovým rozbořem“ (Schallanalyse) a jejíž výsledky jsou spíše zásluhou geniálních postřehů autorových než spolehlivosti metody. Nám nejde o kvalitu intonační linie, nýbrž o otázku podstatnější, po objektivní podmíněnosti intonačních odstínů. Neboť jen ty vlastnosti intonace, jejichž předpoklady lze zjistit rozbořem textu, lze pokládat za vlastnosti samého básnického díla, nezávislé na libovůli toho, kdo verše vyslovuje.

Položíme-li tedy otázku po objektivních předpokladech intonačních odstínů, připadne nám na mysl nejdříve výběr slov, o kterém se zmiňuje, ovšem bez dalšího vysvětlování, již Sievers. Je zřejmé, že jde o skutečně významného intonačního činitele, nejen proto, že slovním výběrem je do značné míry předurčováno rozložení mezislovních předělů, jejich husté nebo řídké rozložení ve verši, ale také pro vliv významové stránky slov. Intonace verše

jež ruky dotekem je možno zranit

(Neumann, *Kniha lesů, vod a strání, Křehké štěstí*)

se změní, nahradíme-li slovo *dotek* slovem *úder*, které má mnohem silnější emocionální zabarvení: v původním znění byla intonační linie plynulejší než ve znění změněném, protože zde slovo *úder* vytváří silný intonační vrchol. Ale tím vším není ještě prokázáno, že by slovní výběr byl pro ráz intonační linie činitelem jediným a rozhodujícím; lze naopak uvést doklady opaku. Nacházíme totiž v básnických parodiích často verše, kde je intonace v očividném rozporu se slovním výběrem, např.:

A ticho, velké ticho pláň tu stráží

a ani stopy života tu po ní —

jen tam kdesi Káča někam běží

a kocour divoký ji darmo honí.

(Fa Presto, *Utlékej Káču!*)

Parodický ráz těchto veršů záleží právě v tom, že „patetická“ intonační linie je podložena slovy, která bývají obvyklejše pronášena s intonací docela jinou.

Hledáme-li činitele, který by měl na vytváření intonační linie vliv rozhodující, musíme věnovat pozornost pořádku slov. Český slovosled, na rozdíl např. od francouzského, lze velmi snadno přestavovat, protože přemístění slov neporušuje základní větný smysl, třebaže ovšem je velmi významné pro jeho odstínění. Pokusíme se nejdříve ukázat, do jaké míry může básník změnou normálního slovosledu vykonávat vliv na intonaci svých veršů. V Nerudově verši

A bujný vrískot jejich přes celičky letí Kanaán.

(*Balady a romance, Balada o svatbě v Kanaáně*)

je možno zavést pravidelný slovosled beze změny metra i bez přesunutí koncového slova, které nese rým; verš takto změněný by zněl:

A jejich bujný vrškot letí přes celický Kanaán.

Ráz intonace je ihned změněn: v původním verši byly čtyři intonační vrcholy stejně závažné: bujný — vrškot — přes — Kanaán; ve verši obměněném, s pravidelným slovosledem, jsou jen dva: letí — Kanaán. Současně se změnil i způsob spojování slabik: ve znění původním jsou před každým intonačním vrcholem slabiky silně odděleny, ve znění obměněném je před vrcholy výslovnost mnohem splyvavější. — Někdy stačí přemístění jediného slova, aby normální slovosled byl zaveden bez porušení metra; přesto i taková nepatrná změna má důsledky intonační. Ve verši Čechově

a pokryl hustě ranami a šrámy

(*Zpěvník Jana Buriana*)

oslabí se intonační předěl uvnitř verše přesunutím adverbia *hustě*:
a hustě pokryl ranami a šrámy

Pro souvislost slovosledu s intonací lze uvést i důkaz opačný: porušíme-li v některém verši *pravidelný* slovosled, změní se intonace rovněž. Tak verš Vrchlického

a dvojí rytmus tichou nocí splývá

může postupnými změnami slovosledu nabýt několika různých intonačních linií:

1. a rytmus dvojí tichou nocí splývá
2. a rytmus dvojí nocí tichou splývá
3. a rytmus dvojí tichou splývá nocí
4. a tichou nocí dvojí rytmus splývá
5. a tichou nocí rytmus dvojí splývá
6. a tichou nocí splývá dvojí rytmus
7. a nocí tichou dvojí rytmus splývá

Každá z těchto obměn, ke kterým by bylo lze přidat ještě několik dalších, má jisté individuální vlastnosti intonační: v první z nich nabude intonace ve srovnání s originálem zřetelnějšího intonačního předělu uprostřed, s vrcholem na slově *dvojí* (před předělem); v druhé přibude ještě další intonační vrchol těsně za předělem na slově *nocí*; v třetí budou intonační vrcholy tři, po obou stranách předělu (*dvojí, tichou*) a na konci verše (*nocí*); čtvrtá bude mít podobně plynulou intonaci jako Vrchlického originál, bez nápadných vrcholů, jen se zřetelnějším předělem uprostřed; pátá a šestá

tá budou svou intonací podobny obměně druhé, majíce po dvou intonačních vrcholech před středním předělem a po něm; sedmá konečně bude se podobat obměně třetí, se třemi intonačními vrcholy, po obou stranách středního předělu a na konci verše. Zájímavý je tento doklad, složený ze slov vesměs dvouslabičných (kromě prvního), také tím, že proměny intonace při přemístování slovosledu se zde dějí úplně nezávisle na mezislovních předělech, jejichž rozložení se nemění.

Příklady, které jsme dosud uvedli, dokazují, že existuje úzký svazek mezi intonací, jakožto činitelem rytmicky odlišujícím verš, a slovosledem, neboť intonační linie verše reaguje citlivě na sebestmíňší změnu pořádku slov. V souvislém veršovém kontextu je ovšem třeba počítat i s tím, že styk intonace se slovosledem nemusí být nepřetržitý, protože občas stačí k regulaci intonační linie setrvačnost. Lze totiž najít verše, které toliko v kontextu mají intonaci jednoznačnou, kdežto mimo souvislost, izolovány, mohou být čteny dvěma různými způsoby; tak např. verš

novými květy voní, novým sluncem svítí

může být, neznáme-li okolní verše, pojímán jako intonační útvar se čtyřmi vrcholy:

novými květy voní, novým sluncem svítí

podobně jako verše Nerudovy (např. *Má duše trne, rzt můj sotva dýše*). Ale může být čten také tak, že se zachovává intonační samostatnost každého slova:

novými květy voní, novým sluncem svítí.

Kontext, do kterého je tento verš zařazen, si vyzáduje tohoto druhého způsobu čtení; je to verš Tomanův z básně *Pouťnice* (*Sluneční hodiny*):

at dotlí mládř domýšlivý nach,
kruh zúžil se a zavřel, nové žití
novými květy voní, novým sluncem svítí.

O vlivu setrvačnosti na intonační linii je možno se přesvědčit ještě jiným způsobem: mnohdy, změníme-li pořádek slov toliko v první polovině jistého verše, přizpůsobí se změně intonační linii i druhá polovina, jejíž slovosled nebyl dotčen. Tak např. ve verších Tomanových

Zas novým třpytem rozkvétá ti vlas
a nových kovů napil se tvůj smích

(*Měsíc, Březen*)

jejíchž intonační linie je charakterizována rovnoměrným vyzdvížením všech přízvukových slabik, stačí přemístit adjektiva obou prvních poloveršů, aby tím byla dotčena po stránce intonační i poloveršů druhá; v každém verši vzniknou dva intonační vrcholy, uprostřed a na konci:

Zas třpytem novým rozkvétá ti vlas
a kovů nových napil se tvůj smích

Takovým způsobem nabývá celá báseň jednotné intonační organizace, která individuálně odlišuje a zabarvuje její rytmus. Zbývá ještě podotknout, že slovosledem vstupuje intonace — a s ní ovšem i celá rytmická výstavba — ve velmi složitě vztahy k významové stránce básně, neboť slova, která spolu v textu přímo souvisejí, neřadí se k sobě jako nehybné stavební kameny, ale jako centra významové energie, navzájem se přitahující a odpuzující. V Čechově verši

— — — — — z hloubi oceánu
se nesl ke mně tichý, sladký hlas

(*Evropa*)

jsou vedle sebe adjektiva *tichý* a *sladký*. Změníme-li jejich pořadí, takže verš bude znít

se nesl ke mně sladký, tichý hlas

promění se intonační linie verše: v původním znění byly dva intonační vrcholy (*ke mně* a *hlas*), v obměně převládne adjektivum *sladký* do té míry nad adjektivem *tichý*, že se stane třetím intonačním vrcholem („se nesl ke mně sladký, tichý hlas“). Souběžně s proměnou intonace se přeskupí i významová stavba; chceme-li poznati, v čem přeskupení záleží, je třeba si uvědomit významový poměr obou daných adjektiv k danému substantivu: adjektivum *tichý* znamená stupeň intenzity, stále to vlastnosti hlasu, kdežto adjektivum *sladký* označuje pouhý speciální hlasový odstín; je tedy první z nich intimněji významově spjato s daným substantivem než druhé. Proto ve znění původním, kde je adjektivum *tichý* od substantiva odtrženo, zachovávají si oba přívlasky stejnou významovou samostatnost, kdežto ve znění obměněném, kde se

toto adjektivum dostává v bezprostřední blízkost substantiva, splyvá s ním v úzký významový celek, určený teprve druhotně adjektivem *sladký*. Tím vzniká mezi slovem *sladký* a ostatními dvěma slovy významový předěl, který se zvukově projeví intonační dvojvrcholovostí celé skupiny: *sladký, tichý hlas*.

Jiný příklad souvislosti mezi intonací a významem prostřednictvím slovosledu poskytuje Tomanův verš:

Duch země zpívá: úzkost, víra, bolest
v jediný chorál slily se [...]

(*Měsíc, Září*)

Jestliže zde přemístíme na konec verše slovo *víra*, vznikne znění

Duch země zpívá: úzkost, bolest, víra

Tím se ovšem změni intonační linie: slova v druhé polovici verše (*úzkost, bolest, víra*) pozbudou intonační samostatnosti, kterou mělo každé z nich ve znění původním, a spojí se v plynulou linii, jakou sledujeme např. ve verších Vrchlického. Současně však nastane i změna významové stavby: slova *úzkost, bolest, víra* jsou v obměněném znění seřaděna tak, že se octnou vedle sebe substantiva *úzkost* a *bolest*, která jsou v dané souvislosti skoro synonyma, takže významově splyvají; v původním znění byla tato slova od sebe odtržena substantivem *víra*, které má vzhledem k nim emocionální zabarvení protikladné; v intonační organizaci se to projevilo rozkouskováním linie na tři úseky (*úzkost — víra — bolest*).

Závěrem lze říci o intonaci ve verši, že i na ní se projevuje intimní členění rytmu do celkové struktury básně: i zde je vidět, že rytmus není „formou“ ve významu slupky, která obaluje jádro, nýbrž že je organizujícím energetickým principem, který uvádí v pohyb a zátoveň stmeluje v jednotu celou stavbu básně.

III. DĚJINY NOVOČESKÉHO VERŠE

Začátky novočeské poezie, oba svazky Thámova almanachu *Básně v řiti vázané* z roku 1785, jsou ještě psány veršem „syllabickým“, který se od počátků českého básnictví vůbec udržoval jako vládnoucí veršový systém, třebaže se vedle něho od dob humanismu objevovaly i verše časoměrné a pokusy o jejich teorii. Úhrnem lze říci o verši Thámova almanachu, že vedle ustáleného počtu slabik se v něm projevuje tendence k jistému metrickému půdorysu,

trochejskému nebo jambickému (výjimečně i daktylskému), který ovšem daleko není plně v jazykovém materiálu básní uskutečňován; kromě toho je tento půdorys ve většině básní nepravdivělně proměnlivý, a to tak, že se střídají verše celkového spádu jambického s verši spádu trochejského.

Puchmajerova škola, která vystupuje svým prvním almanachem (*Sebrání básní a zpěvů*) r. 1795, zavádí důsledně uskutečňování metrického schématu (shoda přízvuku s rytmickým důrazem) a také jeho neproměnlivost od verše k verši. Je to ve chvíli, kdy Dobrovský podává nárys české prozodie v Pelclově gramatice, a ke změně veršového systému dochází, jak sám vydavatel almanachu v předmluvě přiznává, pod přímým vlivem Dobrovského. Nesmíme ovšem zapomínat, že veršování, při kterém přízvucná slabika připadá vždy na dobu rytmicky důraznou (tzn. kde mezislovní předěl se nevyskytuje před slabikami nedůraznými), nebylo neznámo již v dobách předchozích; tak např. se výjimečně najde „pravidelná“ básně trochejská i v almanachu Thámově. Nejde zde tedy o nahodilý přelom způsobený toliko vnějším teoretickým záhalem, nýbrž o vývojový fakt zdůvodněný dialektikou veršové formy samé. Dobrovského poučení mělo sice vliv na směr vývoje, ale nezpůsobilo jej; šlo tu v podstatě o reakci proti proteovské rytmické proměnlivosti verše sylabického, nikoli o nahrazení „horššího“ systému „lepšího“; vždýt sylabický systém ovládá podnes např. poezii francouzskou nebo polskou. Proto bylo nové vývojové zaměření vyhnáno do krajnosti: uskutečňování metrického schématu v jazykovém materiálu dospělo u puchmajerovců takové přesnosti a zároveň jednotvárnosti jako nikdy potom. V prvním díle almanachů ostatně vedle sebe žijí ještě oba veršové systémy; jsou dokonce druhově diferencovány, a to tak, že starý systém, sylabický, se uplatňuje zejména v baladách a epigramech. Tento pokus o soužití je však rychle odstraněn, již v druhém svazku almanachů je jen několik málo sylabických epigramů; starý veršový systém odumírá, ale současně počíná být čím dále tím silněji pocítována jednotvárnost verše nového a zdvihá se odpor proti němu, popřípadě snaha odstranit jednotvárnost bez opuštění nového veršového principu. Boje a pokusy o reformu trvají ovšem dlouho a puchmajerovský verš neodumírá tak rychle, jak by si přáli jeho odpůrci; svého klasického výtvaru dosahuje dokonce dosti pozdě, až po prozodických bojích, které se kolem něho vztáhly, v Kollárově *Slávy dceři*.

Dříve než promluvíme o tomto vzruchu, který byl po řadu let osou vývojového dění v české poezii, je třeba charakterizovat několika slovy veršový systém, který nazýváme puchmajerovským podle školy, která jej stvořila. Kromě základního principu shody mezi přízvukem a iktem je jeden z jeho hlavních rysů vyostřená stopovost; to znamená, že co nejčastěji připadá rytmický důraz na slovní přízvuk, jinými slovy, že se co nejčastěji kryje rozložla stop s rozložlou slov. Sestavíme-li srovnávací statistiku na základě verše trochejského, jaké puchmajerovci převážnou většinou psali, dojdeme k těmto výsledkům: u jednoho z předních básníků této školy, V. Nejedlého, je (v básni *Přemysl Otokar v Prusích*) 89 % případů, kdy se hranice stop v čtyřstopém trocheji kryjí s hranicemi slův, kdežto u Háška ve verši téhož schématu toliko 74 %, u Vrchlického — který také uskutečňuje velmi přesně metrickou osnovu — 75 %, u Nezvala 76 %, a to dokonce v básni (*Vetešník, Pět prstů*), která je zřejmě parodicky spjata s veršovou technikou puchmajerovskou. Procento mezistopových předělů kryjících se s předěly mezislovními je tedy u puchmajerovců daleko vyšší než u kterékoli jiné básnické školy novočeské. — Vedle toho přispívá k monotonii tohoto veršového typu i jeho intonační rozdrobenost: verše jsou navzájem důsledně a důrazně syntakticky odtrhovány, uvnitř veršů si jednotlivé stopy zachovávají intonační samostatnost, takže básně puchmajerovské jsou i při nenucené četbě mimoděk skandovány (tj. jejich důrazy jsou vyslovovány vesměs stejně závažně). Kromě toho je úplně umrtvena i kvantita jako činitel rytmického odstínění. Jako názorný doklad všeho, co bylo řečeno v této charakteristice, uvádíme několik počátečních veršů z básně *Přemysl Otokar v Prusích*:

Král náš milý táhne polem,
král své Čechy k vojně zval;
tak šla pověst horem dolem,
lid se valem k vojsku králi,
Panstvo táhlo k ctnému králi,
jak včel k oulu letí roj;
aby došlo cti a chvály,
s pohany by vešlo v boj.
Čisté ženy, ctnostné matky
muže, syny líbaly:
pro vlast, víru a své statky
bojovat jim kázaly.

Slavných předků krásné činy
přednášeli rekové;
k statným skutkům milé syny
měli moudří otcové.

Hlavní přednost a zároveň největší nevýhoda tohoto způsobu veršování byla plynulost a stejnoměrnost jeho chodu, hodnocená kladně přáteli, záporně nepřáteli. Puchmajer v úvodě k svým sebraným básním praví: „Největší těchto básní cenu, dá-li se jim jaká, působí, jakž se soudí, lehkoplynoucí tok veršování, stejnost a čistota rýmů a kromě světlé srozumitelnosti, čirá... čeština.“ Naproti tomu *Počátkové českého básnictví*, spis namířený proti verši puchmajerovskému, tvrdí: „Jest to nesmírný rozdíl mezi rytmem časoměrným a duchaprázdným rýmem novějších časů. Onen se lehounkou nese perutí v povětří, tento po zemi kejchavě, co čáp, a jako v poutech poskakuje; a půjdeme-li dále, orlice volným letem tu rychleji, tu povlovněji, buď výše, buď nížeji k cíli silně kvapí; čáp jednostejným vždycky skokem zdlouhavě a slabě tam-že usiluje.“ — Je proto přirozené, že odpor, který se zvedl proti verši puchmajerovskému, byl nesen snahou po větším rytmickém odstínění.

Podáme nyní krátký přehled těchto bojů a pokusíme se o zjištění jejich významu pro další vývoj českého verše. Především je třeba učinit aspoň zmínku o tom, že proti novému způsobu veršování se postavili také přívrženci verše starého, sylabického, zejména v několika spisech V. Stach; nebudeme se obírat jeho názory, třebaže přinašejí zajímavé příspěvky k charakteristice sylabického systému. Půjde nám o pokusy, které směřovaly dopředu, nechtějíc vývoj brzdit, nýbrž uspišit; ty vycházely jednak ze strany časoměrů, jednak však i od samých přívrženců systému puchmajerovského. Mezi těmi, kdo pronesli první námitky proti jednotvárnosti tohoto verše, mohli bychom citovat samého Dobrovského, který v druhém vydání Pelcovy gramatiky posoudil přízvučné hexametry Puchmajerovy a vyslovil se při této příležitosti nepříznivě o jednotvárnosti stopového materiálu v českých verších. Později se o nápravu tohoto nedostatku snažil sám vůdce přízvučníků, Puchmajer. Avšak dříve než o jeho projevech v této věci promluvíme, je třeba věnovat pozornost pokusům o nastolení časomíry, ranějším časově i vývojově. První, kdo se pro zavedení časoměrné prozodie jako vládnoucího principu vyslovil, byl,

jak známo, Jungmann v rukopisném pojednání *Nepředsudné mínění o české prozodii*, avšak rozhodným činem byli teprve *Počátkové českého básnictví* (Prešpurk 1818), dílo Palackého a Šafářikovo, obsahující šest listů o otázkách prozodických. Důvody, které vedly k odboji časoměrů, bývají vykládány různě; nejméně přesvědčivý je výklad důvody osobními, který s velikou plíí a důmyslem podal J. Král ve spise *O prozodii české*; i kdyby jeho výsledky byly uznány za přesné, není osobní záměr jednotlivců rozhodující pro objektivní smysl vývojového dění. Jiný, velmi často uváděný důvod, je klasicismus, ovládající tehdy celou oblast kultury; vedle této motivace, obecně evropské, lze uvést i motivaci domácí, že totiž „prozodie časoměrná byla podle názorů Palackého a Šafářika i prozodii jejich evangelických předků, byla to prozodie, které užíval Nudozerský, Drachovský, Rosa, ano i sám Komenský.“ (V. Chaloupecký v novém zpracování monografie o Palackém.)

Promítnutí českého boje o časomíru na široké pozadí evropské kultury i uvedení jeho v souvislost s českou tradicí evangelickou jsou významné pro poznání vývoje české veršové formy, ale nestačí na jednoznačné zařazení boje o časomíru do tohoto vývoje. Kromě vnějších vlivů klasicismu i evangelické tradice je třeba počítat se samým stavem českého veršování ve chvíli, kdy k boji o časomíru došlo: musíme mít na paměti, že se časomíra neutkala s přízvučnou prozodií „vůbec“, ale s konkrétním veršovým systémem, jehož individuální vlastnosti byly výsledkem vývoje předchozího. Řekli jsme výše, že verš puchmajerovský je i při nenuceném čtení skandován; to znamená, že v něm rytmické odstínování je umrtveno naprostým uskutečňováním metrického schématu. Vzhledem k možnostem dalšího rozvoje měl takový systém nevýhodu ve své staticnosti: byl do té míry strojevě přesný, že postrádal jakéhokoli vnitřního napětí, které by umožňovalo nové skupení složek. Bylo proto třeba najít pevný bod mimo něj samý, aby odtud mohl být vyšlun ze své nepohyblivé rovnováhy. A tímto bodem se stala časomíra z důvodů daných jednak povahou jazykového systému — v češtině je totiž kvantita prvkem významotvorným a nezávislým na přízvuku (stov. Jakobson, *Základy českého verše*, s. 59) —, jednak, jak již řečeno, vnější kulturněhistorickou situací. Výsledek utkání obou prozodií byl ten, že časomíra příkladem ukázala verši přízvučnému možnost porušit ustálenou shodu počátku slova s počátkem stopy; bylo tak radikálně odtrženo živě

rytmické proudění od nehybné metrické osnovy. Vývojový smysl časoměreckého odboje nebyl tedy ve změně prozodické základy, třebaže takový byl subjektivní záměr těch, kdo odboj prováděli, nýbrž vývojové posunutí verše přízvuchého; časomíra, vykonávající tento zásah, ustoupila opět do pozadí, ačkoli ještě delší dobu bylo teoreticky prohlášováno její vítězství.

Pokusíme se podat stručný rozbor názorů vyslovených v *Počátkách*; půjde přitom především o negativní poměr autorů k verši puchmajerovskému, nikoli o časomíru samu, z důvodů, které jsme uvedli v předešlém odstavci. Po této stránce je zajímavý zejména list druhý, kde se tónem pamfletu vytýkají nečtnosti přízvuchého verše (ovšem vlastně toliko puchmajerovského); jsou to: úzký re-pertoár stop („nedostatek veršových taktů“), jednotvárná shoda počátku slova s rytmickým důrazem a rozlohy slova s rozlohou stop („chceš-li sponďea, vezmi dvěslabičné slovo [...] tři slabiky dají tobě daktyl a čtyry dva sponďey“), nelibozvučnost pocházející ze zanedbání kvantity, neurčitost při realizaci metrického schématu v jazykovém materiálu. Z těchto výtek jsou nejzávažnější první tři, které se týkají nedostatku rytmického odstínění; zejména se stále, i v další souvislosti, podtrhuje snaha rozlišiti stopu, jednotku metrickou, od slova, jednotky jazykové; tak např. se v listu čtvrtém uvádí verš:

Umko, milenko, povol zaspívati písně pozemské

a ukazuje se na něm, že má-li být čten rytmicky, musí se uplatnit neshoda mezislovních předělů s rytmickým členěním, tedy:

Umko, mi|lenko, po|vol za|zpívati | písně | po|zemské,
nikoli:

Umko, | milenko, | povol | zaspívati | písně | pozemské.

Stále se vrací tendence odstraniti jednotvárnou shodu mezi počátkem stopy a počátkem slova; hlavní prostředek k tomu spatřují *Počátkové* v možnosti posunout mezislovní předěl doprostřed stopy, tj. vyplnit občas přízvuchnou slabikou dobu rytmicky nedůraznou.

Jsme-li si vědomi, že objektivní vývojový smysl boje o časomíru nebyl v zavedení tohoto prozodického principu, pochopíme snadno, proč teoretické projevy vůdce přízvuchníků, A. Puchmajera, se nesly v podstatě téměř směrem jako úvahy *Počátků*; první

z nich je přidán k *Novým básním* z r. 1802, druhý tvoří úvod k *Fidálám*, sebraným to básním Puchmajerovým, a je datován rokem 1820, tedy nedlouho po vyjití *Počátků*. V prvním článku se Puchmajer pokouší o rozmnožení repertoáru stopového a připojuje za tím účelem přihlížení ke kvantitě, aby mohl být rozlišen sponďej, jako *dává*, od trocheje, jako *kráva* atd.; jde o oživení kvantity, jež byla ve verši puchmajerovském úplně umrtvena i jako činitel eufonický. Zajímavější je pro nás článek druhý, kde autor vychází *Počátkům* do té míry vstříc, že dovoluje rytmickou nedůraznost první slabiky slova, je-li druhá nebo třetí dlouhá, např. *mílo na|líval*, *vás mílu|jíc*. Tato změna znamená radikální porušení uzákoněné shody mezi začátkem slova a začátkem stopy, o které usilovaly předtím *Počátky*. Přestože jejich vliv na Puchmajera v této věci je zřejmý, nesmíme vykládat Puchmajerův projev jako pouhý ústupek mladým, jako činil Král. Pozorujeme-li linii, která vede od Dobrovského kritiky Puchmajerových hexametřů přes první projev Puchmajerův k druhému, dovedeme si představit, že by vývoj byl mohl pokračovati touto cestou u samých přízvuchníků také bez zásahu *Počátků*; i tento spis i články Puchmajerovy jsou souběžné projevy téže vývojové tendence.

Teoretické úsilí, o kterém jsme mluvili, bylo doprovázeno obdobným vývojem básnické praxe: v té se projevilo docela jasně, že vývoj směřoval k rytmickému odstínění verše přízvuchného, a nikoli k zásadní změně prozodického principu: časoměrné verše, třebaže se vyskytly, neznamenají samostatnou etapu ve vývoji českého básnictví té doby. První praktický pokus o zmiřnění rytmické monotonie verše puchmajerovského je Polákova báseň *Vznícenost přirody*; vyšla již r. 1813 pod názvem *Vznícenost přirozenosti* v Hrodňovských Prvotinách pěkných umění, definitivní zpracování vyšlo knižně teprve r. 1819. Polák zvolil pro své dílo metrum velmi rozložitě, osmistopý trochej, vzniklý vlastně spojením dvou trojčlenných veršů osmislabičných s přeryvem po čtvrté slabice; odtud členění:

2 + 2 | 2 + 2 || 2 + 2 | 2 + 2

Číslo 2 znamená počet slabik, rozlohu jednoho trocheje; trocheje jsou sdruženy po dvou, v dipodie, a dvě dipodie dávají jeden poloversš (kóton). — S tímto schématem pracuje Polák tak, že hojně užívá slov čtyřslabičných — je jich v jeho rytmickém slovníku 18 %,

kdežto např. v Hněvkovského *Děvině* toliko 10 %, u V. Nejedlého v básni *Přemysl Otokar v Prusích* dokonce jen 2 % — k tomu, aby jednou jimi vyplňoval dipodii, jindy je synkopicky stavěl na hraní dipodii dvou, čímž dosahuje jistého rytmického odstínění bez porušení uzákoněné shody počátku stopy se začátkem slova. Zásobu slov čtyřslabičných rozmnožuje nadměrným užíváním některých lexikálních skupin (např. slovesných substantiv) a svými pověstnými novotvarů, jako *hečzabstolec*, *modřevina*, které jsou ze značné části čtyřslabičné. Jako ilustraci rytmického odstínění u Poláka uvádíme několik počátečních veršů prvního zpěvu *Vznešenosti přírody*, oddělující jednotlivé dipodie kolmicemi a poloveršů kolmicemi dvojitými:

V šedivíně | věků když pu | stota v jícnu | strašných nocí
 koralá i | smrt a temnost | z živlů vztekem | litym mocí
 válčili na | jednu skrže | hrůzy dálné | rozlityny
 rozkaz vyšel | slavné skrže | veškerosti | zmateniny;
 světe buď! I | dělily se | látek víno | bitné toky,
 temnost mračen | vysvětlela, | hloubné suší | ly se moky.

V těchto šesti verších připadá čtyřikrát hranice mezi dipodiemi dovnitř slova; v celém prvním zpěvu tvoří takové případy 21 % z úhrnného počtu rozhraní; kromě toho přispívají k dojmu synkopování i ony případy, kdy hranice mezi dipodiemi odlučuje slova těsně syntakticky spjatá, jako *skrže* — *hrůzy dálné rozlityny* v třetím verši. Dalším prostředkem rytmického odstínění je různé rozložení mezislovních předělů uvnitř dipodii; tím se slabiky seskupují někdy souměrně (2+2), jindy nesoúměrně (3+1, 1+3 nebo 1+2+1). — Polákovo řešení problému rytmické diferenciacce nebylo definitivní, protože prostředky příliš nákladnými a složitými (dlouhý verš, těžkopádné novotvary) dosahovalo výsledku málo účinného: staticčnost verše puchmajerovského byla jím jen zastřena, nikoli odstraněna.

Roku 1817/1918 byly „objeveny“ *Rukopisy královédoorský a zelenohorský*; i ty znamenají pokus o přestavbu veršování, radikálnější než Polákův, protože zasahují do samé podstaty systému. Činí to jednak návratem k starému verši sylabickému, např. v básni *Benč Hermanův*:

Aj ty slunce, aj sluněčko!
 ty-li si žalostivo,

čemu ty svietíš na ny
 na biedné ludi?

Kdž jest kněž, kdž lud náš branný?
 K Otř daleko zajel;
 kto ny vrahóm vytrže,
 sirá vlastice?

Dlúhým tahem Němci tahú,
 a sú Němci Sasíci,
 ot zhořelých dřevních hor
 v naše krajiny.

(Citováno podle vydání J. Hanuše)
 jednak se pokoušejí o verš volný, např. v básni *Záboj, Slavoj a Ludik*:

Otčík zajde k otcem,
 ostavi v dědině dietky svoje,
 i svoje lubice. I nerěče nikomu:
 „Bato ty mluvi k nim oteckými slovy.“
 I přijide cuzi usilno v dědinu,
 i cuzimi slovy zapovída,
 i kak se zdě v cuzěj vlasti,
 ot jutra po večer, tako biše zdiati
 dietkam i ženám.

(Citát z téhož vydání)

Další pokus, na podkladě příklonu k národní písni, podniká *Čelakovský* svými oběma *Ohlasy*. V *Ohlase písni ruských*, pod zámkou napodobení rytmu lidových písni ruských, se zavádějí verše o ustáleném počtu rytmických důrazů, ale proměnlivém počtu slabik neúdržných mezi nimi; diagram porizeny na základě básně *Ilja Ivolžanin*, který jsme uvedli výše, ukázal nám, že i v tomto veršů, zdánlivě nepravidelném, se projevuje tendence k jistému metrickému půdorysu. V *Ohlase písni českých* se básník uchyluje, s použitím rytmiky českých národních písni, k zastírání pravidelného metrického schématu neshodami mezi začátkem stopy a začátkem slova; provádí tedy — jen s jinou motivací — to, oč ve jménu časoměrné prozodie usilovali *Počátkové* a co připouštěl i Puchmajer na konci svého vývoje. — Čelakovský vyšel ostatně ve sbírce *Růž stolistá* *Počátkům* vstříc i využitím kvantity; jeho verše jsou sice přízvučné, avšak přesto je v nich kvantita průvodním rytmickým

činitelem; názorně to ukáže grafická konfrontace křivky přízvuků s křivkou délek. Linie plná na tomto diagramu znamená přízvuky, přerušovaná délky. Pro přehlednost linií jsou opomítnuty slabiky rytmicky nedůrazné (bez ictů). — Oba diagramy dokazují vzájemný vztah křivky délek a křivky přízvuku, a to takový, že každému vyvýšení linie přízvukové odpovídá snížení linie délkové a naopak; to znamená, že nedostatek přízvuků bývá v jednotlivých případech kompenzován délkou.

Pokusy o smíření prozodie přízvučné s časoměrnou nebyly ani v další básnické praxi ojedinělé, jak ukazují příslušná místa v Králově knize *O prozódii české*. Z doby pozdější stojí za zmínku zejména Vinařického *Váryto a lyra* (1843), kde tento horlivý zastánce časomíry, zkoušeje kompromis mezi přízvukem a časomírou na základě souběžného působení, odstranil kvantitě z cesty nejzávažnější překážku, která vadí českým časoměrným versům; jsou to tzv. pozice, tj. skupiny souhlásek prodlužující podle antického kánonu metrického předchozí samohlásku. Pozice není totiž v českém verši sdostatek citěna jako činitel prodlužující; důkazem slabosti pozice v češtině jsou četná kolísání v jejím pojetí, uvedená na mnoha místech Králových knihy. Vinařický se tedy vyhnul setkání souhlásek uvnitř slov i na rozhraní, aby tak izoloval čistou kvantitu od pozicní; jeho experiment je zajímavý, třebaže neposkytuje možnosti následování, ježto se slovní zásoba nesnesitelně ochuzovala vymycováním souhláskových skupin.

Za bezprostředního dědice Čelakovského bývá v dějinách české literatury uváděn K. J. Erben. Pro dějiny českého verše je však třeba toto seřadění změnit, a to tak, že vsuneme mezi oba tyto básníky K. H. Máchu, který sice je vrstevníkem Erbenovým, avšak jehož literární činnost je časově ranější Erbenovy. Mácha totiž vytvořil český jamb, který Erben přijímá teprve z jeho rukou, aby jej dále obměnil a přetvořený v metra daktylotrochejská odevzdal další generaci, básníkům školy májové.

Již před Máchou nacházíme sice u puchmajerovců, byť zřídka, básně psané jambem, avšak jsou to vlastně trocheje s předzážkou. Schází jim jambický spád, vyžadující co nejčastějšího umístění rytmického důrazu na konci slovního celku, aby shodným ukončením slova se stopou byl vystižen vzestupný ráz jambického členění, jehož schéma je např. v čtyřstopém jambu toto:

U—|U—|U—|U—

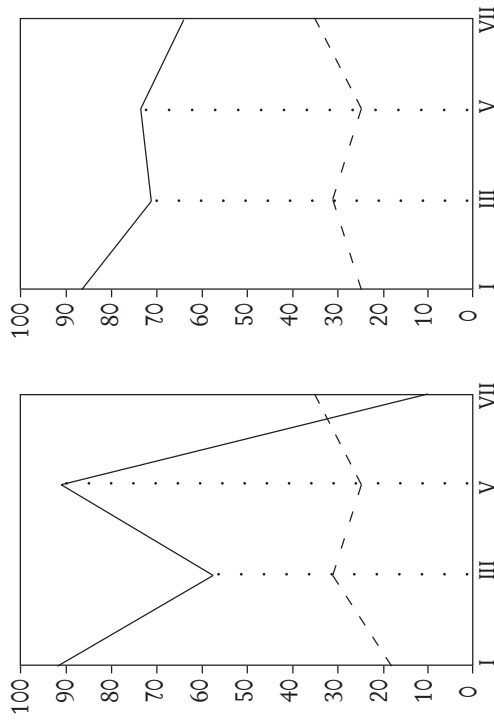


Diagram 8. Čelakovský,
Růže stolistá, mužské verše.

Místo toho je v trochejích s předzážkou rozloženi mezislovních předělů takové, že konec slova (slovního celku) připadá nejčastěji před slabiku rytmicky důraznou:

U—|U—|U—|U—|U—

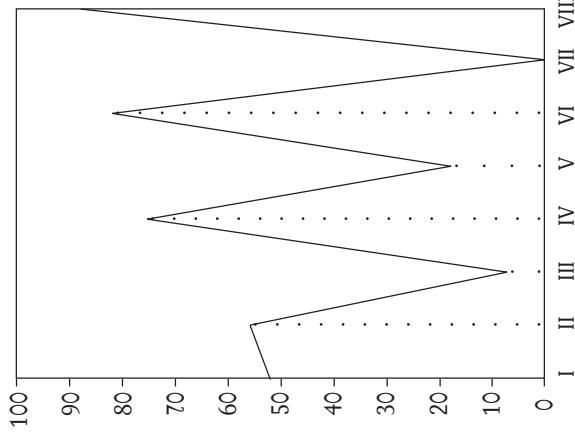
Trochej s předzážkou odpovídá více rázu českého přízvuku, stabilizovaného na první slabice slova, než skutečný jamb, neboť procento slovních celků vzestupných (jako např. *a teď*), kterých jamb potřebuje, je v češtině velmi malé, a to i tehdy, kdybychom k nim připočítli celky obstrukční (s přízvukem uprostřed, jako např. *a tebe*); srov. Zichovy studie *Předzážka v českých verších* (Časopis pro moderní filologii 14, 1928) a *O rytmu české prózy* (Živé slovo 1, 1920), kde je podána statistika slovních celků v češtině. Avšak veršový typ, vytvořený básníky reagujícími na monotonii puchmajerovského verše, nabízel možnost jambického spádu právě tím, že dovoloval neshodu rytmického důrazu se začátkem slova; tak např. bylo možno za těchto podmínek umístiti do verše dvě trojslabičná slova po sobě, takže v prvním z nich připadaly rytmické důrazy na slabiku první a poslední, v druhém na slabiku druhou: při takovém rozložení mezislovních předělů se konec prvního z obou slov kryl s koncem jambické stopy.

Máchův význam pro dějiny českého verše záleží v tom, že odhalí tyto jambické možnosti, skryté v soudobém vývojovém stavu českého verše (srov. Jakobsonův článek *O překládu veršů*, Plán 2, 1930). Poněvadž zde jde o důležitou vývojovou etapu, podáme statistiku a diagram, sestavené na základě čtyřstopých mužských jambů, vybraných z druhého zpěvu *Májce*. Procenta přízvuků, spadajících na jednotlivé slabiky verše, jsou tato:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
53	56	7	75	18	82	—	88

Všimneme si nejdříve procenta přízvučnosti v slabikách rytmicky nedůrazných, lichých to slabikách verše. Očekáváme předem podle toho, co jsme právě řekli o jambickém spádu, že bude vesměs značné; vidíme však s překvapením, že přízvuky nejsou v jednotlivých nedůrazných slabikách rozloženy stejnoměrně. Nejvyšší číslo má slabika první, což je zcela přirozené, neboť české jamby projevovaly vždy, i v dobách nepřesnějšího dodržování nepřizvučnosti slabik nedůrazných, sklon začínat daktylsky pro nedostatek vzestupných slovních celků. Z ostatních lichých slabik má přízvuk nejčastěji pátá (18%), kdežto dvě zbývající, třetí a sedmá, stojí daleko za ní: třetí má méně než polovinu přízvuků páté (7%), sedmá je dokonce vůbec bez přízvuků. Vysvětlení této nerovnosti není nesnadné: pátá slabika je první v druhém poloverši a hojnost přízvuků v ní znamená, že básník dbal, aby konec prvního poloverše vyzníval — pro rytmickou závažnost tohoto místa verše — co nejčastěji vzestupně, současným ukončením slova i stopy; úplná nepřizvučnost slabiky sedmé souvisí ze značné části s vysokými procenty obou sousedních důrazných slabik, šesté a osmé, které tvoří nejvyšší vrcholy v diagramu (82–88%). Znamená to, že nejčastější rozložení mezislovních předělů na konci těchto veršů je: slovo dvojslabičné + slovo jednoslabičné. Touto vlastností se Máchův jamb nápadně odlišuje od obvyklého typu veršů mužských. Přehlédneme-li statistiky a diagramy většiny mužských veršů, podané v tomto článku, shledáme, že jde o verše trochejské nebo jambické, že je zde poslední důraz oslaben, někdy i značně, ve srovnání s důrazem předchozím. Je to v souvislosti s faktem, že zřídka bývá na konci slovo jednoslabičné; tak např. nápadně slabý je poslední důraz pětistopého jambu Zeyerova (diagram 5) nebo pětistopého trocheje Kollárova (diagram 7) nebo čtyřstopého tro-

Diagram 10. Máchova, Máj, čtyřstopý jamb mužský



cheje Čelakovského (diagram 8) nebo konečně pětistopého jambu (mužského) Dykova (viz statistiku na příslušném místě tohoto přehledu dějin). I u bezprostředního následníka Máchova, K. J. Erberna, má čtyřstopý mužský jamb *Sevatebních košil* zřejmě oslabenou přízvučnost posledního důrazu (srov. diagram 2). Důvod odchýleného půdorysu Máchova, jenž zdůrazňuje jednoslabičnými slovy poslední iktus verše mužského, je ten, aby ukončení verše vyznělo co nejostřeji vzestupně: jednoslabičné slovo, které má z jedné strany mezislovní předěl a z druhé meziřevšovou pauzu, vyzdvihuje rytmický důraz, který na něm spočívá, a zesiluje tak zároveň vzestupný chod celého verše; i touto zvláštností se Máchova projevuje jako básník jambu. Jestliže hned u Erberna sledujeme oslabení posledního iktu, znamená to upuštění od čistě jambického spádu a přechod ke spádu daktylotrochejskému.

Všechny vlastnosti Máchova jambu, které ukázala statistika, lze názorně objasnit i příkladem; zvolíme ukázkou šestistopého jambu ze čtvrtého zpěvu *Májce* na důkaz, že se i jiná jambická schémata u Máchy řídí týmiž pravidly jako čtyřstopý jamb:

Dalekot jeho sen, | umrlý jako stín,
obraz co bílých měst | u vody stopen klín,

takt jako zemřelých | myšlenka poslední,
 tak jako jméno jich, | pradávných bojů hluk,
 dávná severní zát, | vyhaslé světlo z ní,
 zborbné harfy tón, | ztrhané struny zvuk,
 zašlého věku děj, | umřelé hvězdy svit,
 zašlé bludnice pouť, | mrtvé mlénky cit,
 zapomenutý hrob, | věčnosti skleslý byt,
 vyhasla ohně kouř, | slitého zvonu hlas,
 mrtvé labutě zpěv, | ztracený lidstva ráj.

Mezi těmito jedenácti verši není jediného, který by neměl přízvuk na sedmé, rytmicky nedůrazné slabice, kterou začíná druhé polo- verší; je tím umožněno, aby první poloverši vyznělo současným ukončením slova i stopy. Na konci veršů kromě třetího, ale i na konci všech jejích prvních poloveršů (vyjímaje opět verš třetí) jsou jednoslabičná slova, posilující svým ostrým důrazem vzestupný chod úseků, které zakončují.

Přistoupíme k verši *Erbenozy Kytice*. Schémata, která se zde vyskytují, můžeme označit, přihlížíme-li k základním typům, z kterých jsou odvozena, jako jednak trochejská, jednak jambická. Trochejská schémata (v *Pokladu, Polednici*, v některých číslech *Súdrého dne*, v *Holoubku*, v některých číslech *Vodníka*, ve *Vrbě*, v *Decříně klébě*) jsou úplně jasná, počítáme-li s kladením přízvuků do slabik rytmicky nedůrazných, a nevyžadují zvláštního rozboru. Jinak je se schémata jambickými nebo odvozenými z jambických schémat (*Kytice, Svatební košile, Zlatý kolovrat*, některá čísla *Súdrého dne, Záhoř*, některá čísla *Vodníka, Lilie, Věštkyně*), která nesou vlastní vývojový patos Erbenova verše. Vydjeme od verše *Svatebních košil*, jehož statistika i diagram byly podány již výše; opakujeme zde pro pohodlí čtenářovo aspoň statistiku:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
57	40	19	71	3	92	3	26

Konstatovali jsme již na onom místě, že tato čísla ukazují k schématu jambickému, protože vrcholy jsou zřejmě na sudých slabikách; zjistili jsme však zároveň, že slabika druhá, která je sice vrcholem ve srovnání se slabikou třetí, ustupuje procentem přízvuků slabice první, takže nejčastější forma začátku tohoto čtyřstopého jambu je daktyl; kromě toho procento přízvuků ve slabice osmé, třebaže je mnohem vyšší než procento slabiky sedmé

(nedůrazné), je přece značně nižší než procento slabiky šesté; to opět znamená daktyl jako nejčastější formu ukončení verše. Jde tedy o verš jambický, avšak silně daktylsky zabarvený na začátku i na konci; tím si vysvětlíme rozhorlený spor mezi J. Králem a J. Letošníkem o to, je-li metrum *Svatebních košil* jambické (U—|U—|U—|U—) či daktylotrochejské (—U|—U|—U|—U). Pro názornost prosíme čtenáře, aby srovnal diagram čtyřstopého mužského jambu Máchova, podaný v dějinách verše, s diagramem *Svatebních košil*, uvedeným při výkladu o metrickém půdorysu verše; ze srovnání vysvitne přesvědčivě rozdíl mezi dvěma typy čtyřstopého mužského jambu: u Máchy, přes častý daktylský začátek, je zřetelně zachován obrys jambu s vrcholy na všech sudých slabikách, u Erbeny je druhý i čtvrtý vrchol velmi snížen.

Ještě zajímavější než čtyřstopý jamb jsou však u Erbeny různé obměny pětistopého. Nejpravidelněji realizováno a na první pohled zřetelné je toto schéma v básni *Lilie*:

Umřela panna v době jarních let,
 jako když uschne mladé růže květ;
 umřela panna, růže v poupěti —
 škoda jí, škoda v zemi ležeti!

Zastřenéjší již je v básni *Věštkyně*, kde najdeme také např. verše:

Nechťte vážití lehce řeči mojí

nebo:

Viděla jsem muže na Bělíně vodě

které, izolovány, neprozrazují vůbec jambické schéma; přesto však statistika mluví jasně o verši jambickém s počátečním daktylem:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
56	43	21	65	5	78	18	42	17	66	5

Podtržené slabiky mají nejvyšší procenta přízvučnosti; jsou to vesměs slabiky sudé kromě první, jejíž vrchol je způsoben počátečním daktylem; přesto i slabika druhá si zachovává dosti značné procento. K statistice podotýkáme, že je sestavena toliko na základě veršů ženských; v básni jsou kromě nich i verše mužské.

Vyskytují se však vedle toho i básně, kde půdorys jambický přechází úplně v daktylotrochejský; přechod k nim tvoří titulní báseň sbírky, *Kyriće*. Její schéma je střídavě pětistopý jamb ženský a čtyřstopý jamb mužský, seřazené v čtyřveršové sloky; avšak při větší své poměrné pravidelnosti sugerují tyto verše i druhotně schéma daktylotrochejského typu:

— u u | — u u | — u u | — u
— u u | — u u | — u u | —

Uvedeme jako příklad první strofu:

Zemřela matka a do hrobu dána,
sirotky po ní zůstaly;
i přicházely každického rána
a maticku svou hledaly.

Z tohoto verše je odvozeno schéma první, třetí a páté části básně *Štítový den*; i zde jsou strofy čtyřveršové, jejichž druhý a čtvrtý verš se docela rovná korespondujícímu veršům slok *Kyriće*, tak např. verš *v světnici teplo u kamen* má stejné rozložení mezislovních předělů jako verš výše citovaný *sirotky po ní zůstaly*. Podle toho by se mohlo zdát, že i zde je schéma v podstatě jambické; avšak první a třetí verš strofy dodávají celku úplně jiného spádu. Statistika těchto veršů je taková:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
77	29	20	74	9	68	41	24	65	6

Podtržená čísla tvoří zřetelné vrcholy; schéma, které podle nich lze napsat, je zřetelně daktylotrochejské, bez možnosti jambické interpretace:

— u u | — u u | — u u | — u

Avšak přirovnáme-li je k onomu zdánlivému daktylotrochejskému schématu: — u u | — u u | — u u | — u, které jsme výše zjistili v korespondujících verších *Kyriće*, ve skutečnosti jambických, objeví se rozdíl zcela nepatrný, vynechání jediné nedůrazné slabiky v druhém daktylu. Tak málo stačilo k proměně schématu jambického v daktylotrochejské. Vlivem prvních a třetích veršů slok zbyly i verše druhé a čtvrté (— u u — u — u —) souvislosti s jambem, a tak přes velickou podobnost s rytmem *Kyriće* jde v *Štítovém dni* o zcela jiný metrický půdorys, skutečně daktylotrochejský:

— u u | — u u | — u u | — u
— u u | — u u | — u u | —

Uvedeme za příklad dvě strofy této básně, aby bylo možno srovnat rytmický dojem, kterým působí, s dojmem z veršů *Kyriće*:

Mílo-tě děvčeti přísti, mílo
za smutných zimních večerů;
neb nebude darmo její dílo
tu pevnou pevnou chová důvěru.

I přijde mládeneč za pilnou pannou,
řekne: Pojď za mne, dívko má!
budíž ty mi ženkou milovanou,
věrným ti mužem budu já.

Typ verše daktylotrochejského, který takto vznikl, uplatnil se, v podobě velmi uvolněné, i v básni *Záhořovo lože*. Protože jde o jedno z nejrozsáhlejších básnických děl Erbenových, uvedeme statistiku i diagram:

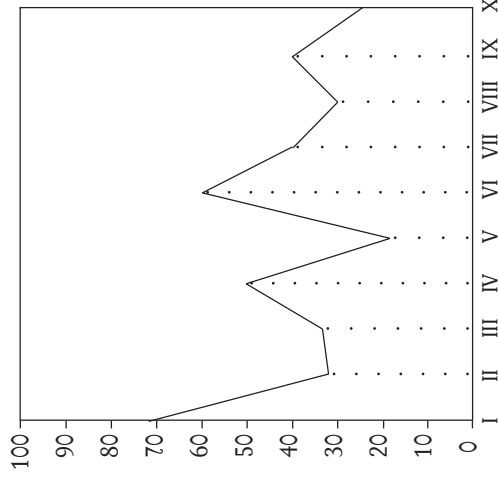
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
72	33	34	34	50	19	60	40	30	40

Schéma: — u u | — u u | — u u | — u
i z diagramu velmi zřetelně, ale jednotlivé verše se od něho často a dosti značně odchyľují, např.:

Poutniče neznámý v hábitě šerém,
s tím křížem v ruce na dlouhé holi,
a s tím růžencem — kdo jsi ty koli,
kam se ubíráš nyní pod večerem?
kam tak pospíháš? Tvá noha bosa,
a jeseň chladná, studená rosa:
zůstaň zde u nás, jsmet dobří lidi,
dobře hot hosta každý rád vidí.

Podobá se tedy verš *Záhořova lože* v jistém ohledu onomu druhu veršů, které jsme shledali v Čelakovského *Ohlasu písní ruských* a jež jsme označili jako verše o ustáleném počtu iktů a nestálém počtu slabik nedůrazných mezi nimi. Schéma slouží tu jen jako zastřená základna mnohotvárných rytmických realizací. Souvislost s pětistopým jambem je jen ta, že pětistopý jamb byl prototypem, z kterého bylo schéma geneticky odvozeno.

Erbenův význam v dějinách českého veršování je, jak zřejmo, ten, že jamb, vytvořený Máchou, převedl — přes daktylisy zbarvené odstíny — v metra daktylotrochejská, která od něho přešla k další generaci, *básnické družině Máje*. Básníci této školy si byli dobře vědomi vývojového vztahu, který je poutal k oběma předchůdcům: k Máchovi se hlásili pojmenováním svého almanachu, k Erbenovi ústy J. Nerudy, který hned v první básnické sbírce vyznává obdiv k němu slovy, že by bylo rozumnější osvěcovat svíce slunce než chtít opěvovat písní písne Erbenovy. Po stránce veršové formy je intimnější jejich vztah k Erbenovi, jakožto předchůdci bezprostřednímu. Již O. Zich vystihl v studii *Předrážka v českých verších* blízkou příbuznost mezi veršem *Svatebních košil* a daktylotrochejskými metry, v kterých si líboval zejména Neruda; poukázal přitom k Erbenovým veršům, jako „Maria, panno přemocná“ nebo „aneb můj život náhle zkrat“, obsahujícím daktyly. Tyto daktyly jsou ovšem jen zdánlivé a prosívá jimi jambický půdorys, dokud rytmické cítění je zaměřeno na možnost shody iktu s přízvukem; jakmile se však stane normou shoda přízvuku s iktu, budou verše tohoto typu pojímány jako daktylotrochejské. Tento zvrat rytmického cítění se skutečně udál při přechodu od Erbena ke škole májové, neboť ve verších této školy nacházíme nepatrné procento přízvuků ve slabikách rytmicky nedůležitých; proto verše s daktyly, jaké nacházíme u básníků družiny Máje, jsou již skutečné verše daktylotrochejské, jejichž



schémata jsou mnohdy k původnímu jambickému půdorysu ve vztahu značně složitějším. Tak např. odvozuje Zich v citované studii genezi schématu:

U | — U | — U | — U | — U | —

(„Jak dobře, že z ráje vyhnal nás“) z původního čtyřstopého jambu, kterému, po úplném daktylizování první stopy, se dostalo nové nedůrazné slabiky (předrážky) na začátku. Jak již řečeno, užívá daktylotrochejských meter nejčastěji Neruda, avšak i u druhého vůdce školy, V. Háška, se vyskytují, např.:

Sté léto panoval Sáva král
a byl vždy věhlasem jasný,
tu knížatům, pánům vědět dal:
„Chci znáti, kdo z vás je šťastný.“

(*Pohádky z naší vesnice*)

Básníci májové družiny tedy vypracovali metra daktylotrochejská, ke kterým dal podnět Erben jednak daktylizováním svých jambických veršů, jednak vytvořením skutečného daktylotrochejského schématu v básni *Šestá den*. Toto metrické tvoření bylo u nich doprovázeno změnou veršového systému, totiž návratem k přesnému uskutečňování schématu v jazykovém materiálu. Je to obnovení principu puchmajerovského, nikoli však strohé jednotvárnosti puchmajerovského verše: verš májovců je rytmicky odstíněn, a to větým přízvukem, tj. nadnormálním posílením některých slovních přízvuků ve větě, které bývá přivozeno významovými vztahy (srov. zesílení přízvuku na slovesech *Lékař léčí, Bůh uzdravuje* proti normálnímu přízvuku slovesa ve větě *Lékař léčí*, je-li sama; zesílení nastává vlivem významového kontrastu). Větnému přízvuku je ve verších školy májové svěřen úkol seskupovati slabiky verše v úseky různé délky a různého výškového pohybu, stoupavé nebo klesavé, kterými se ruší jednotvárné střídání slabik důrazných s nedůraznými; jako činitel rytmického odstínování se tedy větý přízvuk uplatňuje prostřednictvím intonace. Uvedeme několik příkladů, nejdříve z básní Nerudových. Ve verších:

Tak zvolna — tak smutně — tak sám a sám
svou loďku dál životem sunu —
což nechtěla pražďána dušička
sem do mého vsednout člunu?

Ach odpusť mně pámbůh tu otázku,
a nečjň můj hřích ještě větší:
.....

(*Prosté motivy, Zimní 6*)

přihází se několikerát, že hranice mezi sousedními intonačními úseky připadá dovnitř daktylské stopy: *zvolna — tak, smutně — tak, lodku dál, nečjň můj, hřích ještě*. Ve všech těchto případech náleží první slovo stopy jiné intonační skupině než slovo druhé, jak se lze snadno přesvědčit při hlasité četbě. Křížením intonačního členění s metrickým je verš znatelně rytmicky odstíněn.

Jindy se zase projevuje diferenciační rytmická účinnost větěného přízvuku protikladem mezi intonačními úseky stoupavými a klesavými:

Ugo Bassi, | mnich a republikán,
chycen Rakušany, | vydán Římu,
odsouzen jest | k ztrátě posvěcení
a pak k smrti | v sedmi pušek | džymu.

(*Balády a romance, Romance italská*)

V textu jsme podtrhli slabiky, které jsou nositeli intonačních vrcholů, a jednotlivé intonační úseky jsme oddělili kolmicemi; sluchový dojem při četbě nás přesvědčí, že některé z těchto úseků mají celkový ráz stoupavý (nebo aspoň stoupavě klesavý), jiné klesavé; stoupavé jsou oba úseky prvního verše, oba verše druhého, druhý verše třetího a pak první ve verši čtvrtém; ostatní jsou klesavé. Strídáním stoupavého a klesavého výškového pohybu je zastřena monotonie metrického schématu, pětistopého trocheje.

Uvedeme ještě třetí doklad, na důkaz, že toto intonační členění může mít vliv i na samo tempo verše, intimně spjaté s rytmem:

„Řekněte mi, babičko má, cože rány svírá,
po čem člověk, těžce raněn, přece neumírá?“
„Rány hojí odevěrené na tom lidském těle
jenom čarodějná jarní štáva z jitrocele.“

(*Balády a romance, Baláda horská*)

Čteme-li — docela nenučeně — první dvojici veršů (promluvu vnučky), je její tempo zřetelně rychlejší než dvojice druhé (promluvy babiččiny). Příčina tohoto rozdílu je v intonační organizaci: v promluvě vnučky jsou vždy dvě a dvě stopy spjaty v intonační úsek (dipodická struktura), v promluvě babiččiny této pravidel-

nosti členění není. V prvním verši citátu jsou dvě dipodie dány spojením pokaždé dvou trochejů v jediný slovní celek („řekněte mi“, „babičko má“), třetí silným důrazem slova „cože“, které si intonačně podřídí i následující substantivum „rány“; v druhém verši jsou první dvě dipodie způsobeny silným významovým i přízvukovým zdůrazněním slova *po čem* a *těžce* i syntaktickou stavbou: „po čem člověk — těžce raněn“; zastřena je toliko hranice mezi třetí dipodií a posledním, izolovaným trochejem, připadající dovnitř slova („přece neumírá“). Na rozdíl od převážné dipodichnosti prvních dvou veršů mají třetí a čtvrtý verš mnohem méně zdůrazněné intonační předěly: první dvojice trochejů („rány hojí“) nemůže být intonačně odtržena od dvojice druhé („odevěrené“), která obsahuje přívlastek substantiva *rány* z dvojice první; podobně v druhém poloverši jsou členy *na tom lidském* a *těle* spojeny úzkou syntaktickou souvislostí; v posledním verši hranice mezi první a druhou dvojicí („jenom čarodějná jarní“) připadá doprostřed slova, druhá a třetí dvojice („dějná jarní — štáva z jitro-“) jsou spjaty syntaktickou souvislostí soumezných slov, rozhraní mezi třetí dvojicí a poslední stopou je opět uvnitř slova. Následek je znemožnění dipodické struktury a pomalejší tempo.

Jestliže Neruda užíval intonačního členění daného větými přízvuky k odstínění rytmu jednotlivých veršů, je objevem Hálkovým využití tohoto jevu k odstínění strofické stavby básně. Pokusíme se ukázat na několika příkladech, že rozložení intonačních úseků tvoří vždy u tohoto básníka v básních stroficky stavěných jisté pravidelné obrazy, charakteristické pro půdorys dané strofy jakožto rytmického útvaru. Tak např. ve sloce:

Mlhy bílé, jako z prahu,
z řeky táhnou nad námi,
kudy táhnou, listí krotí
stříbrnými kapkami.

(*V přírodě 133*)

(kde jsme pro přehlednost podtrhli vrcholy intonačních úseků) mají první a třetí verš po dvou intonačních úsecích stoupavých, druhý a čtvrtý po dvou klesavých. — Podobná je intonační stavba všech strof básně 91 z téže sbírky:

Vzduch jarní naplněn je písní,
ta hraje v dechu májovém,

a každá větev aspoň hlásek
má v lístečku jí domovem.

Vzduch jarní naplněn je krásou,
ta svítí v dechu májovém,
a každý kvítek aspoň lístek
má v kalíšku jí domovem.

Vzduch jarní naplněn je láskou,
ta kape v dešti májovém,
a každý ptáček aspoň kapku
má v hnízdečku jí domovem.

(V přírodě 91)

I zde mají první a třetí verše strof po dvou stoupavých úsecích, kdežto intonace úseků ve verších druhém a čtvrtém je pokaždé klesavá:

Vzduch jarní | naplněn je písni,
ta hraje v dechu | májovém,
a každý kvítek | aspoň hlásek
má v lístečku jí | domovem. Atd.

Další odstínění je zde ještě v tom, že ani intonace prvních a třetích veršů slok (s úseky stoupavými) nejsou navzájem docela stejné, protože v prvních verších je intonační přerýv mezi úseky silnější než v třetích. Sluší konečně dodat, že opakování stejného intonačního útvaru od sloky k sloce je podtrženo gramatickým paralelismem všech korespondujících veršů: jsou paralelní první verše navzájem, rovněž druhé atd.

Poslední doklad, který z Háalka uvedeme, má trochu jiné sestavení intonačních obrazců ve strofách: zde tvoří korespondující páry, v soulase s rozložením rýmů, oba krajní a oba vnitřní verše čtyřveršových slok:

Les se mračí večerem.
Snědý pasák do ohníčku
tká si báj o bílém líčku
s modrým oka zášerem.

Co ten život? K stínům stín,
těžký, němý v duši sáhne,
jako z jedlí když se táhne
neproniklý lesů klín.

Co ten život? Černý háj,
jenom jedna bříza milá
z toho temna poskočila —
pod okno co bílá máj.

Poskočil s ní k nebi blíž.
Srdce v mládí sladkém hrmotu
za cinkotu, za šumotu
poskočilo ještě výš.

A teď po všem. Bílá máj
v ohni praská, v dým se loučí,
dým se ztrácí ve kotouči —
co ten život? Dým a báj.

(V přírodě 151)

První a čtvrté verše mají ve všech strofách uprostřed ostrý intonační přerýv, který je v několika případech dán zřetelně i syntaktickým rozčleněním verše („Co ten život? K stínům stín“ — „Co ten život? Černý háj“ — „A teď po všem. Bílá máj“ — „co ten život? Dým a báj“); druhé a třetí verše mají intonaci plynulejší, bez nápadného přerývu.

Básníci družiny Máje se zapsali do dějin českého verše jednak vypracováním techniky daktylotrochejských meter, jednak objevením větého přízvuku a intonace jakožto činitelů rytmického odstínění. Generace, která přichází po nich a kterou můžeme označit jako *generaci Vrchlického a Čechovu*, opouští metra daktylotrochejská a dává opět přednost verši trochejskému a jambickému; z meter jambických se stává privilegovaným schématem zejména pětistopý jamb (u Vrchlického rýmový, u Zeyera nerýmovaný). Poměr mezi metrickou osnovou a jazykovým materiálem je u této školy pravidelný až k automatizaci; je charakteristické, že současně této generace, teoretik verše J. Král, vyžaduje tak důslednou realizaci metra v jazykovém materiálu, že např. i proti Vrchlickému má námítky. Automatizovaný poměr mezi metrem a jazykem přestává poutat pozornost; strojově pravidelné střídání slabik důrazných s nedůraznými se stává indiferentní podložkou, na které může intonace plně uplatnit svou proměnlivou hru. Rytmičké využití intonace je nit, která spojuje generaci Vrchlického a Čechovu s družinou Máje; způsob tohoto využití je však u nové školy jiný, než byl u školy předchozí: tam šlo o rytmické odstínění pomocí intonace nesené „větým“ přízvukem, zde se

jako diferencující činitel uplatňuje poměr mezi intonací a syntaktickou výstavbou; proto se u májovců dále rytmické odstínění zejména *uwnitř* verše (intonační úseky dané rozložením větných přízvuků), kdežto u lumírovců na jeho *konci* (proměnlivost intonačních závěrů vlivem rozmanitosti syntaktického členění).

Tato tvrzení potřebují několika vysvětlujících poznámek. Řekli jsme již na začátku těchto výkladů, že ve verši působí zároveň dvě virtuální intonační schémata, souběžná, nikoli však vždy nutně rovnoběžná: intonace větná, podložená syntaktickou a významovou výstavbou věty, a intonace veršová — mohli bychom ji také nazvat rytmickou —, která se v podstatě opakuje od verše k verši a je základnou veršového rytmu. U Vrchlického a u Čecha je tato druhá intonace automatizována zároveň s metrem; zato se bohatě uplatňuje intonace větná, a to těmi vlastnostmi, kterých jí dává syntaktická výstavba. Vliv stránky významové je zde značně oslaben, poněvadž toto básnictví rozmanitými prostředky znavuje významové — a zároveň i intonační — samostatnosti slovo, nejzákladnější významovou jednotku. Hlavní z těchto prostředků jsou: hromadění synonym, která navzájem splývají v jednolité významový celek, např.:

Zde všechno žije: *toulky, sny a dumpy*
spějící v nebe po orlově stezce

Co *hněte, hlodá, dráždí, strže,*
jak nový důkaz lásky tvojí vítám

(Týž, *Poslední sonety samotáře, Semper et ubique*)

a užívání „klisé“, ustrnulých obrazných nebo opisných obrátů, kde jednotlivá slova pozbývají významové samostatnosti ve prospěch celku; např. ve větě „pavlačí zřel rozmanité zjevy“ (Čech, *Václav z Michalovic*) nemá slovo *zjevy* samostatného významu, neboť celek by se bez něho mohl obejít: „viděl rozmanité pavlače“; podobně v obratu „stromů vrchol [...] ustrojený v jara květnou něhu“ jsou zbavena významové samostatnosti slova *vrchol, ustrojený, něha*, ježto by bylo lze říci prostě *rozkvétlé stromy*. Následek významového umrtvení slov pro intonační organizaci je ten, že slova pozbývají i samostatnosti zvukové a splývají v jednotnou intonační linii větnou, nesenou syntaktickými vztahy.

Je tedy ve verši Čechově a Vrchlického utlumena stejně intonace veršová jako intonační samostatnost jednotlivých slov ve syntaktické intonace syntaktické. Základní vlastnost, kterou se syntaktická intonace vyznačuje, jsou kadence, tj. intonační útvary, označující konce jednotlivých částí souvětí a charakterizující svými rozmanitými odstíny jejich vzájemné vztahy; tak např. jiná bude kadence uzavírající celé souvětí než kadence věty vložené, jiná věty podřízené, jiná rozvitého větného členu atd. S těmito rozmanitými kadencemi pracuje poezie Vrchlického a Čechova tak, že jsou v nejpěštějších sestavách umísťovány na koncích veršů, místech to, jak jsme již několikrát ukazovali, rytmicky neobyčejně důležitých; tím se dosahuje osobitého rytmického odstínění. Uvedeme nyní příklady:

Tvář poznali, jsme starce invalidy,
jenž jedním létem ztratit za moru
své syny oba, stáří podporu,
i manželku svou, příbuzenstvo celé
až na jediné vnouče nedospělé,
umělou rukou, zdětinšřelý kmet,
dřevěných loutek urobil si sbor —
až podiv byl, jak pěkný měly vzhled,
hýbaly rtoma, otáčely zor —
a povoz přikoupiv za jmění trosku,
s hezounkou vnučkou potloukal se světem,
hrál Fausta s dáblý, Horiu i Glosku,
k úsměvu starým, k vytržení dětem.

(Čech, *Ve stínu lípy*)

Těchto třináct veršů obsahuje jediné souvětí se složitou hierarchií vzájemných podřízeností a nadřizeností syntaktických. Kadence na koncích veršů jsou proto velmi rozmanité, tak např. intonační vyznění druhého verše (*za moru*) je docela jiné než ukončení verše třetího, který je s ním spojen rýmem (*podporu*): konec druhého verše připadá totiž dovnitř intonačního úseku, čímž vzniká nedostatek kadence, kdežto konec třetího se kryje se závěrem větného členu (participiální vazby) atd.

Tůň musí vřít až z hloubi ode dna,
by tryskla nad hladinu bublina
snad sama, jediná
ta efemérní jest a tůň jest bezedná.

(Vrchlický, *Zlatý pruch, Bublina*)

I zde jsou koncové kadence velmi rozmanité: v prvním verši jde o intonační rozhraní mezi větou hlavní a vedlejší, v druhém o přechod mezi podmětem a doplňkem, kadence třetího uzavírá předvěti, kadence čtvrtého je závěrem celého souvětí.

Připomínáme v této souvislosti mimořádně, co jsme řekli výše o rýmech této školy: že se zde vyhledává vždy slovo důrazné, které vyzdvihuje konec verše zejména svým silným emocionálním zabarvením; i to svědčí o důležitosti zakončení verše pro danou básnickou strukturu. Tato poznámka zjednává nám zároveň přechod k dalšímu vývojovému období, které lze podle tradičního pojmenování literárněhistorického nazvat *veršem realističtým*; jeho hlavním představitelem je J. S. Machar. O rýmu tohoto básníka jsme konstatovali, že je ve srovnání s rýmem Vrchlického nenápadnější, méně důrazný; leckdy dokonce připadá na slova významově slabá, jako pomocná slovesa a spojky. To sice neznamená, že by se básník zřikal intonačního rozruznění konců veršů, jež najdeme např. ve sloce:

Zřím k němu já, jenž ležím valnou chvíli
(nedostatek kadence, enjambement)
v pinie stínu — modro v šír a dál —
(kadence parenteze)
ó Marketko, tak modré oči byly,
(kadence konce hlavní věty)
jež jedenkrát jsem tolik miloval!
(kadence zvolací)

(*Krůpěje, V římské Campagni*)

ale přesto je závažnost konce verše do té míry oslabena, že se vedle něho může uplatnit i vnitřní rytmická organizace. Je tedy Macharův verš do jisté míry syntézou rytmických principů obou předchozích básnických škol; vnitřní organizace verše nezáleží však u něho v proměnlivém střídání intonačních úseků jako např. u Nerudy, nýbrž ve zřetelném zdůraznění středního veršového řezu.

Tendence k půlení veršů ustáleným mezislovním předělem vysvitne zřetelně při číselném srovnání s verši obou předchozích generací; postavíme vedle sebe statistiku pětistopých ženských jambů z Macharovy básně *Epizoda (Golgota)*, z Vrchlického *Eryphiily (Bozi a lidé)* a z Hálekova *Goara* (první dvě básně jsou bez rýmů, třetí je rýmovaná); uvedeme toliko procenta přízvuků v sla-

bikách důrazných, protože jde vesměs o verše založené na shodě přízvuků s iktu, kde procento přízvučnosti slabik rytmicky nedůležitých je nepatrné a nemá důležitosti:

	II	IV	VI	VIII	X
Machar:	77	67	83	61	81
Vrchlický:	97	74	79	63	85
Hálek:	85	75	77	78	85

U Machara má ze všech slabik nejvíce přízvuků šestá, která nese třetí důraz, připadá tedy před ní nejvíce mezislovních předěly; u Vrchlického je procento této slabiky sice vyšší než důrazu následujícího, ale jen o málo převyšuje důraz předchozí, což znamená značné zastření středního řezu verše; u Háلكa má šestá slabika dokonce nižší procento přízvuků než důraz následující, takže tendence k půlení verše zde neexistuje. Jedině Macharův verš směřuje zřetelně k cézurování.

Ještě značněji zesílili tuto tendenci dva básníci, jejichž verš je zřejmě geneticky závislý na verši Macharově, P. Bezruč a V. Dyk. — Procenta přízvučnosti iktů v pětistopém ženském jambu (nerýmovaném) Bezručovy básně *Krásné Pole* jsou taková:

II	IV	VI	VIII	X
92	83	98	73	91

Šestá slabika převyšuje zde čísla přízvučnosti všech iktů verše a přesahuje značně oba iktu sousední. V básni samé lze na několika místech pozorovat, že i syntaktická a významová stavba jsou založeny na principu dvojdílnosti dané středním veršovým předělem, tak např.:

Hled, kvete vesna, dýmavé žhne leto,
jde strmá jeseň, v poli žije Hlubek,
své češe koně, v zimě hrčí soustruh,
(bednářem učen jest) a večer sedne v krčmu.
Dým spěje z dýmky, sivá hoří v sklence,
jde teskný život... čas už zapomenout
minulých let — či těžko zapomenout?

Všechny verše tohoto citátu jsou syntakticky dvojdílné a ve většině (kromě čtvrtého a posledního) připadá rozhraní obou částí přesně do cézury; je to promítnutí rytmického principu do stavby větné, jak gramatické, tak významové; ve většině případů jde

o paralelismus větné stavby, aspoň částečný. — Paralelismu užívá Bezruč mnohdy nejen k oddělování poloveršů, ale i k vzájemnému izolování veršů celých, např.:

Hasly hvězdy, bylo k ránu,
do mraků se Lysá zdvihla,
v dále věže Ratiboře,
Tatry obzor zastínilý,
kosi zdvihli píseň v sosnách,
já šel dolů do Frydlantu.

(*Ondráš*)
Paralelní navzájem jsou verše druhý a třetí, pak čtvrtý, pátý, šestý, vesměs částečně; v prvním verši je paralelismus poloveršů. — Vlivem vzájemné izolace stávají se Bezručovy verše opět uzavřenými intonačními jednotkami, jako tomu bylo např. u puchmajerovců nebo také ještě u družiny Máje; výrazem uzavřenosti je tu monotónní koncová kadence, která se jen málo obměňuje od verše k verši; monotonie kadencí je zřejmá z obou ukázek dosud uvedených.

Konečně lze pozorovat u Bezruče i směřování k samostatnosti nejmenšího rytmického úseku, stopy. Nasvědčuje mu již i výše uvedená statistika přízvuknosti důrazů v pěti stopém ženském jambu, neboť celkem jsou procenta u Bezruče vyšší než u Machara, Háalka i Vrchlického, zejména — kromě slabiky šesté, o které byla již řeč — v slabikách čtvrté a desáté. To znamená, že se u Bezruče častěji kryje rozloha stopy s rozlohou slova než u jmenovaných básníků. Kromě toho se tendence k vyzdvížení stopy projevuje i tak, že se do lehkých dob verše kladou slabiky poměrně silně přízvukné; toto zesílení slabik nedůrazných má za následek i nadměrné zdůraznění sousedních iktů, např.:

„Stůj, *chlápe!*“ — Panský *pre!* Rány dvě
do noci zahrněly v dole —
Juro, *zem* vlhká a rudá je,
vstaň, *zaž*en ušáky z pole...

(*Pole na horách*)

Jde o verše daktylské; ležaté slabiky jsou přízvuky v lehkých dobách. Kladení přízvuků na slabiky nedůrazné je ovšem u Bezruče jev podstatně jiný než např. u Čelakovského nebo u Erbena: nejde zde o posunutí poměru mezi metrem a jazykovým materiálem, ježto přízvuk položený na slabiku nedůraznou není odhat slabice důrazné; ta má přízvuk také.

Podáme nyní charakteristiku verše Dykova; výhodiskem bude nám opět pětistopý jamb ženský, rýmový, z básně *Promenáda Diogenova (Ancho)*. Procenta přízvuků v důrazech jsou zde tato:

II	IV	VI	VIII	X
63	75	95	57	77

Na první pohled je nápadný počet přízvuků v slabice šesté, před kterou je cézura; i mužské verše této básně poskytují podobný výsledek:

II	IV	VI	VIII	X
58	77	96	91	20

Jestliže zde osmá slabika, nesoucí předposlední důraz verše, téměř dostihuje počtem přízvuků slabiku šestou, je to jen důsledek nepoměru mezi předposledním a posledním důrazem, který charakterizuje mužské verše skoro vždy.

Dykův verš se podobá Bezručovu také v tom, že se i u něho o rytmickou dvojdišnost opírá syntaktická a významová výstavba; v tom je podklad oněch významových protikladů a gramatických adverzací, kterými bývají tak často rozřazeny verše Dykova. Příklady syntaktického a významového půlení veršů najdeme hned na počátku jmenované *Promenády Diogenovy*:

Přijde-li soumrak, těžko doma prodlít.
Je příliš dlouhá černá hodinka.
Od dětských let jsi zapomněl se modlit.
Myšlenka bolí. Bolí vzpomínka.

Tož touha jakás nejasná se vkrádá
po vělých slovech, teplém důvěrně.
Je venku rušno; žije proměnáda.
Pojď, Diogene: vezmi lucernu!

Kromě syntaktického rozpůlení, které se projevuje interpunkcí v cézure u pěti veršů z osmi, sledáváme zde i radikální odtrhování jednotlivých veršů navzájem: sedm veršů je ukončeno tečkou nebo vykřičníkem.

Reakce proti verši generace Čechovy a Vrchlického se tedy ve verši „realistickém“ projevila nejdříve — u Machara — tendencí k cézure, později — u Bezruče a Dyka — také intonačním osamostatňováním veršů, popřípadě i zdůrazňováním stopového půdorysu. Avšak vedle toho vyhloubila si tato reakce současně

i řečiště druhé, *symbolistický verš volný*. Je třeba připomenout, že české básnictví znalo volný verš již před symbolisty: užívalo se ho již v staročeské literatuře v některých básnických družích, tak např. je jím psána kronika Dalimilova, a v poezii novochéské shledali jsme jej již v *Rukopise královédvorském*; sporadicky bylo by lze najít jeho ukázky i v jiných dílech. Symbolistům byl volný verš protikladem stroje pravidelného metra generace předchozí; přitom však připravili Vrchlický a Čech volnému verši cestu tím, že jako důležitý prvek veršového rytmu vyzdvihli intonaci, neboť ve volném verši, kde půdorys rytmických důrazů může být uvolněn až do úplného zmizení, je intonace hlavním rytmickým činitelem. A skutečně volný verš Březinův, nejvýraznější veršový útvar z počátků symbolismu, je forma o půdorysu velmi neurčitěm. Pokud sime-li se statistikou najít aspoň tendenci k jistému uspořádání přízvuků, nenacházíme jí; zato intonační dvojdílnost, souvisící s metrickým impulsem, se zde uplatňuje velmi výrazně: je na ní osnována i významová stavba verše, jak bylo podotčeno v poznámce na s. 127n. Mnohý verš Březinův je do té míry na rozhraní mezi verši a prózou, že nepatrný přesun slovosledu, který oslabí jeho dvojdílné intonační schéma, stačí, aby mu odňal veršový rytmus; doklad byl uveden výše, při pojednávání o dvojdílnosti veršové intonace. Přes neurčitost půdorysu není však slabičný sklad jazykového materiálu v Březinově textu lhostejný; statistika rytmického slovníku (tj. procenta jednotlivých typů slovních celků podle počtu slabik, vypočtená z úhrnného součtu celků v textu) ukazuje, že ve srovnání s normálním rozložením slabičných typů v próze (viz Zichovu statistiku v studii *O rytmu české prózy*) má Březina značnější počet celků trojslabičných (40 % proti normálnímu 34 %) a také pětislabičných a delších (zejména pětislabičných je u něho 8 % proti normálnímu 6 %). Celků dvojslabičných je jen nepatrně nad normální průměr, zato čtyřslabičných značně méně (11 % proti normálnímu 18 %). Hojnost trojslabičných celků, zejména je-li kompenzována úbytkem celků čtyřslabičných, nasvědčuje zvýšené tendenci k daktylskému spádu za současného odvratu od spádu jambického a trochejského, které převládaly u generace předchozí (Vrchlického a Čechovy). Rozmnožení slovních celků mnohoslabičných je průvodním zjevem neurčitého půdorysu veršového, neboť slova mnohoslabičná oslabují zřetelnost metra i ve verši pravidelném.

Daktylská tendence, kterou lze u Březiny zjistit toliko statistikou jeho rytmického slovníku, se projevuje zřetelněji ve volných verších druhého básníka českého symbolismu, A. Sovy; tak např. v celé jeho básni *Rapsodie o lípě (Západy a osudy)* nemá třetí slabika verše ani jeden přízvuk, což nasvědčuje hojnosti daktylů na začátku veršů; celková statistika této básně, kterou zde nebudeme výslovně uvádět, prozrazuje obrysy stop vesměs daktylských kromě jediného trocheje uvnitř verše. Daktylské zabarvení prosivá ostatně zřetelně i při četbě veršů samých:

Obrovská lípo v zamklém kraji...

Jdu rozloučit se s tvými rameny, smutně a uboze
vzpatými k obloze,

na široké pláni v proročném, strnulém vytržení...

Z pně dutého mrtvolný zápach vaziva ztuchle hřeje,
kolkolem dýchá, zděšený v černé kůře lýšaj chvěje
svým křídlem ustrašeně...

Rovněž volné verše St. K. Neumanna jsou nenesy zřejmou daktylskou tendencí, např.:

Nechte si chrámy své, pagody, věžičky ze sloni
a věci, jež kadidlem, pačulim zavoní,
chci světlou a vzdušnou dílnu.

Nechte si kněžská svá roucha, kostýmy obnošené,
vzezení zasvěcenců a masky povzněšené,
chci prostý, občanský šat.

(Výbor *Básně, Sloky mých dní*)

Daktylský spád má konečně i volný verš O. Theera, básníka, který jej opěvoval jako definitivní formu moderního básnictví; uvedeme zde na ukázkou aspoň statistiku prvních desíti slabik z veršů jeho básně *Návrat (Jsemu navzdory)*:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
64	35	4	73	20	20	46	17	35	48

Podtržené číslice jsou vrcholy; řetěz daktylů je ze statistiky zřejmý. Daktylský půdorys se v Theerových volných verších uplatňuje tak silně, že se časová rozloha daktylu stává při četbě mírou tempa: trochejská stopa znamená zde zpomalení, stopa delší než trojslabičná zrychlení.

Vonná dobo uzrání, trd' jsem tě nalezl,
pevně tě držím a již tě nepustím.

Opoj se, ty mnou, já těbou!

*Závratno, od úsvitu brouzdat se v tvých lovištích
a večer pod jabloní stanout,
šarlatově vonným zázrakem bárev.*

(*Všemu navzdory, Má poetika*)

(Samohlásky sázené kurzivou znamenají místa rytmických důrazů.)

Dvě vývojové linie, které jsme právě charakterizovali, pravdělný verš realistický a volný verš symbolistický, ovládají v různých obměnách po dlouhou dobu českou poezii. Naznačili jsme ovšem jen hlavní směrnice vývoje, který byl ve skutečnosti mnohem složitější. Byly uskutečněny i jiné možnosti, z nichž, jako zajímavý příklad, připomínáme verš Tomanův, jakousi syntézu verše pravidelného a volného, kde tradiční metrická osnova, např. pětistopého jambu, je zastírána záměrným rozpořem mezi-slovních předělů s obvyklým způsobem frázování; tak v pětistopých ženských jamech *Měsíci* připadá mezislovní předěl v 100 % případů před druhý iktus verše, kdežto v tradičním schématu, jaké jsme shledali např. u Machara, bývá mezislovní předěl nejčastěji před iktem třetím; následek neobvyklého členění je ten, že první iktus takových veršů zůstává osamocen a staví se v cestu hladkému uplývání rytmické řady; je to ovšem jen drobná ukážka, podrobný rozbor Tomanova verše ukázal by jistě víc takových zvláštností.

Přistupujeme k poslední vývojové etapě českého verše, k období, které bývá nazýváno *pozálčným*. Jde o živou literární přítomnost, a není proto možno podat více než pouhé náznaky. Omezíme se na charakteristiku dvou básnických zjevů, z nichž první znamená přechod od básnictví předválečného k dnešnímu, druhý pak nejucelenější rytmický útvar přítomné české poezie. Jsou to básníci J. Wolker a V. Nezval.

Význačná vlastnost Wolkerových volných veršů je ta, že je v nich položen důraz na konfrontaci rytmické výstavby sousedících veršů. Tato možnost je skrytě dána již samou podstatou volného verše — očekáváme stále, že po jednotce organizované jistým způsobem přijde jednotka stejně organizovaná, a naše očekávání je verš od verše zklamáváno — avšak nebývá na ni tak nápadně upozorňováno jako právě u Wolker. Po této stránce je

zajímavé, jakým způsobem užíval Wolker rýmů: rýmy tvoří v jeho volných verších souvislé řetězce, nýbrž vyskytují se v kontextu básně sporadicky, takže nefungují jako signály ohlašující konec každého verše a předem očekávané; zato však je odhalena jiná jejich funkce: uvádějí ve vzájemný vztah verše, které spojují, upozorňovat na shody a rozdíly jejich vnitřní organizace. Uvedeme některé příklady:

Dny za sebou jedou a jedou,
zlaté a vybavené vagony první třídy
svátečního vlaku.

Chlapec v poli myslil, že převezou za kytku máku

(*Host do domu, Svato-dušní svátky*)

Poslední dva verše citátu se od sebe nápadně liší délkou. Ježto jsou navzájem konfrontovány rýmem, uplatňuje se tento nepoměr jejich rytmické výstavby do té míry, že při četbě mimovolně zrychlíme tempo druhého z nich, aby se jeho časové rozpětí vyrovnalo s veršem předchozím.

Okno je skleněná loď,
připoutaná k břehům mé světnice.
Mladý námořník nepotřebuje sedmimílové střevíce.

Vsedne a odjede;
každou chvíli

urazí očima dýchavými deset tisíc milí
nad mořem

po nebi krásném a širokém.

(*Host do domu, Okno*)

Zde nastává změna tempa třikrát po sobě, od verše druhého k třetímu, od pátého k šestému a od sedmého k osmému.

housle, knihovno, stolku,
pán Bůh je dlužen mi | radostnou, červenou holku,

(*Host do domu, Vzdálená milá*)

V druhém verši jsme oddělili poloverše kolmicí, abychom upozornili, že první z této dvojice veršů spojených rýmem odpovídá rytmickou výstavbou *jednému*, a to druhému z obou poloveršů ve verši druhém; tím je opět zdůrazněn vzájemný vztah rytmické výstavby.

Jsou u Wolker ještě jiné prostředky konfrontace sousedních veršů než rým, tak např. stejná syntaktická stavba při různosti délků a rytmické organizace:

Proto v ten čas v smutných tmách
zjevuje se jim Pánbůh ve třech osobách,
ve jménu Otce | říká jim: Synu!
ve jménu Syna | říká jim: Bratře!
a ve jménu Ducha svatého | tíše je pohladí po čele
(*Host do domu, Ze soboty na neděli*)

V posledních třech verších je, jak zřejmo, paralelní gramatická stavba, přitom má poslední verš v prvním i v druhém poloverši po jednom slovním celku víc než předcházející dva. Paralelismus nazvuje zde konfrontaci podobně jako v předcházejících ukázkách rým, neboť podtrhuje shody i rozdílly rytmického složení veršů.

vím jen, že musím si s sebou vzít náboje,
bláznivé náboje a divokou ručnici,
oči a srdce

(*Host do domu, Hoj!*)

I zde jsou poslední dva verše paralelní: každý z nich má dvě substantiva (náboje — ručnici; oči — srdce), avšak v prvním z nich má každé z obou substantiv ještě přívlastkové adjektivum; proto má poslední verš při čtení pomalejší tempo, které odpovídá i jeho významové závažnosti: obsahujet rozluštění hádanek dané obrazy verše předchozího.

Princip vzájemné konfrontace veršů, vyvozený Wolkerem z podstaty verše volného, se dalším vývojem přenesl i do veršů s pravidelným metrickým půdorysem. Dnešní rytmické hodnocení pravidelného verše se liší od hodnocení v předěšlých obdobích tím, že tam byly srovnávány jednotlivé verše toliko s abstraktním metrickým schématem, kdežto zde jsou vedle toho konfrontovány navzájem; to ovšem má vliv na jejich rytmickou výstavbu. Prostředky této konfrontace jsou rozmanité, jeden z nich názorně poznamene při rozboru verše Nezvalova, ke kterému nyní přejdeme. — Nezvalův verš pravidelný se do jisté míry vrací, pomíjíe období těsně předcházející, k rytmickému principu Čechova a Vrchlického; podobně jako oni buduje i tento básník rytmus především na intonaci. Zásadní rozdíl je ovšem ten, že u jmenovaných starších básníků převládala intonace syntaktická nad „rytmickou“, tj. onou, která je podkladem metrického impulsu, kdežto u Nezvala sledáváme naopak oslabení samostatnosti intonace syntaktické

ve prospěch „rytmické“. — Intonace jako základ rytmu ve verších Nezvalových se zejména výrazně projevuje koncovou kadencí, mnohdy velmi široce rozvinutou mnohoslabičným slovním celkem na konci verše, např.:

Svět proměněný na hutě
svět shnilý na rezavých šínách
kde tekou řeky po pilnách
kde města jako labutě
ční smutně na zkamenělínách
(*Jan ve smutku 3*)

Na rozdíl od kadence lumírovské je však tato Nezvalova kadence monotónní, vracejíc se stále bez obměn v stejné podobě; je to právě proto, že není syntakticky odstíněna, nýbrž že se zakládá na čisté intonaci rytmické. Prostředky, kterých Nezval užívá k oslabení syntaktické intonace, jsou čtené a složité a jejich podrobný rozbor nebyl by namístě v tomto stručném přehledu; upozorňujeme proto toliko na vnější symptom, kterým se oslabení projevuje. Je jím známé, kritikou mnohokrát konstatované opomíjení interpunkce. Po odstřednění intonace větné zbývá čistá intonace veršová („rytmická“), která organizuje do svých rámců jazykový materiál.

Vzniká otázka, jakým způsobem dosahuje básník ve verši takto zjednodušeném rytmického odstínění. Pokusíme se odpovědět na ni rozbozem typické veršové formy, šestistopého trocheje, kterého Nezval užil v *Edisonu* i v několika jiných básních. Uvedeme několik počátečních veršů *Edisonu*:

Naše životy jsou truchlivé jak pláč
Jednou k večeru šel z hemy mladý hráč
venku sněžilo nad monstrancemi barů
vzduch byl vlhký neboť chýlilo se k jaru
avšak noc se chvěla jako prerie
pod údery hvězdné artilerie
které naslouchali u politých stolů
píjící nad sklenicemi alkoholů
polonahé ženy v šatě z pavích pér
melancholické jako v podvečer

Při hlasité četbě uplatní se znaky, které jsme již zjistili: plynulá intonační linie uvnitř verše a výrazná kadence na jeho konci, nese- ná často dlouhými slovními celky (prerie, artilerie, alkoholů,

Končíme přehled dějin novočeského verše. Hlavním naším záměrem bylo ukázat, že jednotlivé přestavby veršové struktury, jak za sebou následují, nezávisí na libovůli jednotlivců ani na jejich umělosti nebo neumělosti, jak se domníval J. Král, nýbrž že tvoří skutečnou vývojovou řadu, jejíž jednotlivé členy jsou spjaty dialektickými shodami a protiklady. Tento přehled, byť stručný, chce být nárysem dějin českého verše, nikoli katalogem náhod. (1934)

INTONACE JAKO ČINITEL BÁSNICKÉHO RYTMU

Při rozboru básnického rytmu býval donedávna přijímán za východiško — at' výslovně či mlčky — pojem izochronismu, tj. stejného nebo aspoň navzájem přesně souměřitelného trvání rytmických úseků. Proto většína teorií verše zkoumá hlavně nejmenší rytmické úseky, jejichž trvání je snadno vzájemně strovnatelné a je přístupno i ověření experimentálnímu. Nechceme popírat skutečnost, že tendence k izochronismu je vlastní některým způsobům rytmické organizace jazykového projevu; i mimo prozódii kvantitativní, kterou se v této studii nezabýváme, vyskytují se v poezii veršové útvary, kde tato tendence vystupuje zcela zřetelně; tak se např. najdou často v lidovém básnictví říkadla, rozčítadla atp., jež je třeba při hlasitém přednesu skandovat. Naproti tomu existují však i veršové typy, kde izochronismus, aspoň objektivně zjiitelný (neboť izochronismus „subjektivní“ charakterizuje spíše toliko postoj vnímajícího subjektu než vnímaný objekt), zůstává téměř úplně mimo hru. Založí-li se tedy obecná teorie verše na izochronismu, je tím nebezpečně zúženo zorné pole zkoumání a pokrivena perspektiva již při samém počátku.

Je ovšem pravda, že rytmická řada probíhá v čase; pozornost není však nevyhnutelně upoutána k měřitelnosti časového plynutí, nýbrž upíná se především k *varu* („Gestalt“) jeho sledu. Benussi (*Psychologie der Zeitauffassung*, Heidelberg 1913, s. 420) o tom praví: „Jakmile jde o rytmický zjev, neuplatňuje se v první řadě trvání (jinými slovy: extenzivní předmět, jehož relativně nejzápadnějším znakem je kvantita), nýbrž cosi naprosto kvalitativního, co ovšem je v úzkém vztahu ke kvantitativně určenému

podkladu (hřmoty následující po sobě v daných časových vzdálenostech), ale je přesto od něho stejně vzdálené jako melodická figura od rozmanitosti tónů, z kterých se skládá. Stejně jako melodie dovede odvrátit naši pozornost od tónů a tónových distancí samých o sobě, dovede i rytmický tvar téměř úplně potlačit nápadnost časových distancí, které oddělují navzájem jeho nositele.“

Je tedy třeba položit otázku po podstatě básnického rytmu takto: který činitel může být označen jako nezbytný a podstatný pro vznik veršového tvaru?¹⁾ Jen odpověď na otázku takto položenou, bude-li podána, může vystihnout rys společný *všem* veršovým typům, aspoň pokud se týká jazykových a prozodických systémů, z kterých čerpáme materiál. Tradiční metrika mohla by vést k názoru, že obrys veršového útvaru je v prozodických systémech založených na přízvuku dán toliko pevným počtem slabik, v systémech sylabických pak toliko pevným počtem slabik, a že tedy neexistuje společná tvarová vlastnost, která by navzájem spojovala vnitřní stavbu verše v různých prozodických systémech. Najde se však v sylabických systémech (např. v poezii francouzské) stejně jako v systémech tonických (např. v poezii české nebo německé) jistý typ volných veršů, který postrádá jakékoli vnitřní organizace dané prostředky příslušných prozodických systémů, a přesto neztrácí povahu veršů.

Český příklad:

Má touha mne vodí jak vzdalující se bubeník
Stromy podobné plynovým plamenům gestikulují jak ramena v tanci
Připojuješ své kroky k prodavačům přecítků
Líbezná eskadrona

(Nezval, *Praha s prsty děště, Procházký*)

Německý příklad:

Zu meinem fünfundzwanzigsten Jubiläum als deutscher Dichter
lade ich mir alle Götter.
Auch Timur, den Esel Bileams, sowie den Oberhofmarschall ihrer

1) Budíž nám dovoleno dovolat se příkladu Meilletova (*Origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris 1923) a některých teoretiků ruských (např. B. Tomáševského v knize *Russkoje stichosloženije*, Peterburg 1923), kteří razili cestu mínění, že verš musí být zásadně pojímán jako rytmická jednotka, dříve než je (teoreticky) rozkládán v podružné rytmické úseky.

Majestät der Kaiserin v. Mirbach.

Kurz

sämtliche Notabilitäten.

(A. Holz, *Dráchenmotiv*, cit. podle *Mezinárodní ankety o volném verši*, Milano 1909)

Francouzský příklad:

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
Des troupes d'autobus mugissants près de toi roulent
L'angoisse de l'amour te serre le gosier
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé²⁾

(Apollinaire, *Alcools, Zone*)

Všechny tři příklady, český, německý i francouzský, ač pocházejí z oblasti tří různých prozodických systémů (ani prozodický princip verše českého a německého není stejný, byť byly oba systémy „přízvukové“), mají týž princip rytmické organizace, velmi jednoduchý: je jím speciální intonace, charakterizovaná zejména velmi výraznou melodickou formulí na konci každého verše. Metrická osnova chybí úplně, leda bychom tímto jménem chtěli nazvat právě zmíněnou intonaci. Závěrečnou intonační formulí připomínají verše tohoto typu liturgické recitativy, jako „Vere dignum et iustum est“, jejichž závěrečné slabiky jsou zpívány; není bez zajímavosti připomenout, že Nezval, přednášeje své vlastní verše, vyzdvihuje intonační závěr každého z nich téměř čistou hudební kadencí.

Ptáme-li se tedy po nejzákladnějším nositeli veršového rytmu, bude třeba, abychom obrátili pozornost k intonaci: zjistit jsme právě, že existují v oblastech navzájem odlišných prozodických systémech veršové typy, kde intonace sama o sobě stačí k úkolu nositele veršového rytmu. Bude nejdříve třeba všimnouti si intonace větné, neboť je zřejmé, že její schéma nepřestává existovat a fungovat ani ve verši; to plyne již z okolnosti, že větná intonace je těsně spjata se sémantickou výstavbou věty. Intonace zajímá nás zde ovšem jen jako prvek fonologický — to znamená, že

2) Nyní ty kráčíš sám davem po Paříži

Kol tebe stíáda autobusů řvou říčí a víří

Bolestná úzkost lásky hrdlo svírá ti

Jako bys nikdy už se neměl lásky dočkati

(Překlad K. Čapka)

nehodláme přihlížet k nahodilým odstínům její akustické realizace: chceme se jí zabývat jen jako složkou básnického textu, nikoli jako kvalitou deklamační. Je třeba upozornit i na okolnost, že to, co bude v příštích odstavcích o intonaci řečeno, platí jen pro jazyky, kde se intonace omezuje na fonologii větnou a neúčastní se fonologie slova (tj. pro jazyky bez „melodického“ přízvuku). Charakteristiku větné intonace přejímáme ze studie S. Karcevského, která pod titulem *Sur la phonologie de la phrase* byla otištěna v 4. svazku *Travaux du Cercle linguistique de Prague* (Praha 1931). Vybereme k svému účelu z této studie malou antologii citátů: „Věta (phrase) je aktualizovaná sdělná jednotka. Postrádá vlastní gramatické struktury. Má však zvláštní strukturu fonickou, která je dána intonací: právě intonace činí větu větou. Jakékoli seskupení slov, jakákoli gramatická forma, jakákoli interjekce mohou, vyžaduje-li toho situace, nabýt povahy sdělné jednotky. Intonace přivodí v takovém případě aktualizaci těchto virtuálních sémiologických hodnot — a od té chvíle máme před sebou větu. Nezabýváme se zde ovšem modulacemi hlasu, které jsou výrazem vzrušení, stejně jako necháváme stranou volný typ větný. Zajímá nás jen větná intonace sama o sobě v svých dvou obměnách, které jsou: otázka a odpověď. Otázka a odpověď jsou dvě nejširší dynamická schémata, schopná pojmut nejružnější postoje a vejít ve styk s nejrozmanitějšími situacemi [...] I když je takto intelektualizována a ochuzena, zůstává intonace přesto podstatnou součástí jazykového mechanismu. I „vnitřní“ řeč je nesena intonací, byť jen myšlenou, a nepatrné soustředění pozornosti poučí nás, že také „vnitřní“ řeč má formu dialogu: diskutujeme sami se sebou, klade me otázky svému „partneru“, odpovídáme mu. Zkrátka, i „vnitřní“ řeč skládá se z vět [...] Každá intelektuální věta, není-li příliš krátká, směřuje k tomu, aby se rozštěpila ve dvě části, ve dva větné členy. Vzniknou v ní dva fonologické vrcholy oddělené navzájem pauzou, z nichž první převládá nad druhým výrazností a intenzitou. Spád je stoupavý v první části věty, klesavý v druhé [...] Větná struktura je syntézou otázky a odpovědi. Rozpůlení věty, o kterém mluvíme, nemá nic společného s rozlišením mezi subjektem a predikátem ani s žádným jiným gramatickým protikladem. Vyhýbáme se i neurčitým, a k tomu ještě nevalné pověsti se těšícím pojmům „psychologický“ subjekt a „psychologický“ predikát.“

Hlavní vlastnosti větné intonace jsou tedy podle Karcevského tyto: rozštěpení ve dvě části,³⁾ korespondence poměru mezi těmito částmi s poměrem mezi odpovědí a otázkou, vztah mezi tímto rozdělením věty a uspořádáním významového plánu větného.

Přihlédneme nyní blíže k intonaci veršové. Věnujeme-li při hlásité četbě básně pozornost intonaci, zjistíme již při prvním poslechu tvrdší opakování jistého intonačního schématu, vracejícího se vždy znovu s každým veršem bez ohledu na různosti syntaktického a sémantického uspořádání. Netvrdíme ovšem, že by se toto schéma neproměňovalo během básně v jednotlivostech; jeho celkový obrys zůstává přesto stále stejný. Vytrhneme-li však jistý verš z daného básnického kontextu a zkusíme jej vyslovit jako prózu (což bude mnohdy možné bez jakýchkoliv obtíží), bude touto změnou zaměření dotčena zejména právě intonace. Podáme nejdříve příklad francouzský:

Et que je suis plus pauvre que personne⁴⁾

(Verlaine, *Sagesse* 2, 1)

Lze si velmi snadno představit tuto větu v kontextu prozaickém, např.: „Vous savez que je n'ai rien et que je suis plus pauvre que personne.“⁵⁾ Básnický kontext, v kterém ji nacházíme u Verlaine, je takový:

Vous connaissez tout cela, tout cela,

Et que je suis plus pauvre que personne,

Vous connaissez tout cela, tout cela.⁶⁾

3) Intonační dvojitost věty byla konstatována také fonetikou jako jev akustický a artikulační, srov. Jespersenův *Lehrbuch der Phonetik* (Leipzig u. Berlin 1904, s. 228), kde se stoupavost začátku věty a klesavost jejího zakončení uvádějí v souvislosti s fyziologií výdechu, a také Chlumského spis *Česká kvantita, melodie a přízvuk* (Praha 1928, s. 33), kde se na diagramech ukazuje, že „afirmativní věta se dělí ve dvě části, z nichž první zachovává vyšší tónovou úroveň než druhá“. Zajímavé materiály k dvojitosti věty najdou se v knize L. Martina *Les symétries du français littéraire* (Paris 1924). Připomínáme konečně přednášku Zwitnerovu na druhém sjezdu pro vědy fonetické (Amsterdam 1932), doprovázenou grafickým záznamem řeči člověka stříženého afázií, jenž si zachoval toliko schopnost artikulovat samohlásková a souhlásková fonémata, spojená intonační linií: intonace jeho „vět“ ukázala se přesto zřetelně dvojitou.

4) I to, že jsem chudší kohokoli.

5) Víte, že nemám nic a že jsem chudší než kdokoli.

6) To všechno víš, Bože, všechno — i to, že jsem chudší kohokoli — to všechno víš, Bože, všechno.

Srovnáme-li intonaci této věty čtené po způsobu prozaického s intonací, které nabývá, je-li pojímána a čtena jako verš, zjistíme pozoruhodný rozdíl: předěl mezi oběma jejími intonačními úseky bude na jiném místě ve verši než v próze. V kontextu prozaickém nastane intonační rozštěpení po slově „pauvre“, v kontextu veršovém po slově „suis“. Vysvětlení je prosté: slovo „suis“ zaujímá ve verši čtvrtou slabiku, za níž má své ustálené místo césura francouzského dekasylabu. O intonačním předělu ve verši rozhodl tedy důvod metrický. Avšak sémantické rozpuhlení (které, jak jsme viděli, má v dané větě svůj předěl na jiném místě než rozpuhlení rytmičné) nemůže být ve verši zcela potlačeno, neboť sémantická struktura věty se nezměnila — aspoň ne podstatně — tím, že věta byla pojata jako verš. Můžeme proto usuzovat, že i ve verši je poetická přítomen intonační předěl syntaktický, a to také tenkrát, připadá-li na jiné místo než intonační předěl rytmický. A skutečně najdeme jeho stopy i v samé akustické realizaci. Lze tedy říci, že ve verši probíhají současně, nekryjící se však vždy, dvě virtuální intonační schémata, z nichž jedno je spjata se sémantickou výstavbou věty, druhé s rytmickou výstavbou verše. První z nich může být pojmenováno intonací jazykovou, druhé rytmickou. Obě tato schémata jsou dvojdílná. Intonační linie, kterou slyšíme při recitaci verše, je výslednice těchto dvou schémat-energií současně existujících i působících. A právě zvrstvení těchto dvou schémat i jejich vzájemné napětí určuje obrys rytmického tvaru verše.

Jako další příklad uvedeme verš německý, a to A. Holze (*Buch der Zeit, Weihnachtsen*):

Ihre großen, blauen Augen leuchten

Stejně jako předešlý verš Verlainův může i verš Holzův být pojímán jako próza, změníme-li původní kontext, jenž zní, jak následuje:

In den offenen Mäulerchen ihre Finger
stehn um den Tisch die kleinen Dinger
und um die Wette mit den Kerzen
puppeln vor Freude ihre Herzen.
Ihre großen, blauen Augen leuchten,
indes die unsern sich leichte feuchten.

Tento kontext může být převeden v prózu — beze změny citovaného verše — třeba takto: „Die Kinder stehen am Christbaum. Sie sind glücklich; ihre großen, blauen Augen leuchten.“ Je-li čtena

jako próza, má věta, o kterou nám jde, střední intonační předěl po slově „Augen“; je-li však pojata jako verš, je předělem rozštěpena po slově „großen“. Ani ve verši však není úplně zastřeno členění, které jsme zjistili v próze.

Český příklad:

Ze tvé krve zbyl tu / malý pohrobek

(V. Nezval, *Edison*)

Jde o šestistopý trochej s cézurou po šesté slabice, tedy po slově „tu“. Kontext je takový:

Nevím kde a máš-li jaký náhrobek
ze tvé krve zbyl tu malý pohrobek
hled' už slabikuje v Kanadě tvé knihy
hled' už těší se jak půjde na dostihy

Je však velmi dobře možno vyslovit tento verš sám o sobě jako prózu, přemístíme-li střední intonační předěl:

Ze tvé krve | zbyl tu malý pohrobek

Neshoda mezi rytmickým a významovým rozpuhlením věty-verše je tedy nejen dokonale možná, ale i velmi běžná, jak ukazují uvedené příklady. Stane-li se tato neshoda nápadnou, mluvívá se o „vnitřním přesahu“ (*rejet à l'hémistiche*). Uvedeme několik příkladů tohoto zjevu, přejatých z knihy Grammontovy *Le vers français* (Paris 1923, 3. vydání):

Le plus vil artisan eut ses dogmes à soi
Et chaque chrétien | fut | de différente loi⁷⁾

(Boileau, *Satire* 12)

Předěl rytmický (uzákoněná césura alexandrinu) nachází se v druhém z těchto veršů po slově „fut“, předěl sémantický po slově „chrétien“. Jejich vzájemná neshoda nabývá důrazu tím, že rytmický předěl odtrhuje od sebe slova těsně sounáležitá významově i syntakticky. Jiný příklad:

Comme si de ces fleurs ayant toutes une âme,
La plus belle se fût | épanouie | en femme⁸⁾

(V. Hugo, *Le sacré de la femme*)

7) I poslední řemeslník uznával jen svou vlastní nauku a každý křesťan byl jiného vyznání.

8) Jako kdyby se byl nejkrásnější z těchto květů, jež měly duši, rozvinul v ženu.

Druhý z těchto veršů projevuje při hlasitém čtení velmi zřetelné stopy dvojího intonačního členění: předěl rytmický je po slově „füt“, významový po slově „épanouie“. Čtyřslabičné slovo „épanouie“ je oddaluje navzájem do té míry, že se mohou při akustické realizaci verše uplatnit oba, vyvažující se navzájem.

Všechny verše, které jsme dosud citovali, obsahovaly neshody mezi dvojím intonačním členěním, rytmickým a významovým. Přes svou hojnost nepředstavují však případy tohoto druhu jedinou možnost vztahu mezi větou a veršem jako intonačními celky: velmi často se intonační schéma větné a rytmické i kryjí. Otázka je, zda v takovýchto případech přestává existovat virtuální dvojí-tost intonačního schématu ve verši. Kdyby zmizela, bylo by nesprávné naše tvrzení, že právě zvrstvení dvojího intonačního schématu udává základní rytmický obrys verše. Není však nesená ne zjištění existenci této dvojitosti i v takových případech, kde se obě intonační schémata kryjí. Také zde stačí přihlídnout k veršům, které bez obtíží mohou být zařaděny do kontextu prozaického; na nich se přesvědčíme, že i při úplné shodě intonačního členění veršového s prozaickým je verš intonován jinak v souvislosti básnické než v prozaické. Počneme příkladem z 3. knihy Hugovy sbírky *Contemplations*:

Shakespeare songe; loin du Versailles éclatant,
Des huis taillés, des ifs peignés, où l'on entend
Gémir la tragédie éplorée et proluxe,
Il contemple la foule avec son regard fixe,
Et toute la forêt frissonne devant lui.⁹⁾

Jde nám o předposlední verš tohoto úryvku, jež možno bez násilí přemístit do prozaického kontextu, třeba takového: „Il arrive; il contemple la foule avec son regard fixe; puis il s'en va à pas lents.“¹⁰⁾ Ve verši i v próze bude intonační předěl po slově „fou-
le“, tedy stále na téže místě. Intonace bude však při akustické realizaci v každém z obou případů jiná. V čem bude tento rozdíl záležet, je pro nás zde málo důležité; záleží nám toliko na zjištění jeho existence. Dokazuje se jím totiž, že virtuální dvojí-tost in-

9) Shakespeare přemýšlí; daleko od trýpytího versailleského dvora, od přistřižených zimostráží, od učených tisíců, kde je slyšet steny uplakané a rozvláčené tragédie, dívá se na dav pevným pohledem — a celý les se před ním zachvívá.

10) Přijde, podívá se na dav pevným pohledem; pak pomalu odchází.

tonačního schématu ve verši trvá i tehdy, kryje-li se intonace veršová s větou — jinak by nebylo důvodu, aby se realizace při pojetí veršovém lišila od realizace prozaické.

Obdobný německý příklad:

So heimlich war es die letzten Wochen,
Die Häuser nach Mehl und Honig rochen,
Die Dächer lagen dick verschneit,
Und fern, noch fern schien die schöne Zeit,
Man dachte an sie kaum dann und wann.
(A. Holz, *Buch der Zeit, Weihnachtsen*)

Poslední verš citovaného fragmentu může být pojat a čten i jako próza, např. v kontextu: „Die schöne Zeit war schon vorbei und man dachte an sie kaum dann und wann.“ Ani zde nezmění střední veršový předěl při přechodu do prózy své místo (po slově „sie“), ale realizovaná intonace bude přesto jiná.

Český příklad vyhledáme v básních Březinových. Ježto půjde o volné verše, nebude ani třeba vymýšlet prozaický kontext: stačí představit si daný verš sám o sobě, vytržený z jakékoli souvislosti, a čtenář bude schopen realizovat jej jako prózu či jako verš podle postoje, který k němu zaujme.

Nedochkavé hlasy všech vůní | zmateně vyvalily se z nížin,
Žíznivé klasy prohuly se s bolestnou rozkoší | pod sesutím světla
(*Ranní modlitba*)

Okna naše ukáží nám barvy | umyté nebeskou bouří
(*Vino silných*)

Intonační předěl bude při přednesu rytmickém i nerytmickém na místech označených kolmicemi, ráz realizované intonace však stačí, aby i posluchači bylo dáno najevo, kdy přednášeč pojímá danou větu jako verš a kdy jako prózu.

Veršová intonace je tedy vždy nesená dvojím virtuálním intonačním schématem, a je proto vždy výslednicí vzájemného napětí dvou sil, jejichž vztah je charakteristický pro daný verš, at se rozcházejí či shodují. Napětí intonační obrazí se ovšem i ve stavu a uspořádání ostatních složek verše a zasahuje i do jeho významové výstavby. V některých případech se vztah mezi intonací a významovou výstavbou uplatňuje velmi zjevně, tak např. ve francouzském verši při „vnitřním přesahu“ (rejet à l'hémistiche),

o kterém byla řeč výše: slovo, které se ocitne mezi intonačním předělem veršovým a větným, bývá tímto postavením významově zdůrazněno, postaveno do popředí (srov. Grammont, *Le vers français*, s. 43–52). Avšak i tehdy, je-li vzájemné působení významu a intonace méně nápadné, nepřestává nikdy existovat a působit: je na tomto místě třeba připomenout velmi jasný rozbor významového dosahu básnického rytmu podaný v knize J. Týanova *Probléma stichotvornogo jazyka* (Leningrad 1924). Činitelem významové výstavby básnického díla je větná a také rytmická intonace ovšem jen potud, pokud obě náležejí do oblasti fonologie, tj. pokud jsou nezávislé na nahodilostech zvukové realizace (předne- su). Jestliže jsme se přesto v předchozích odstavcích akustické realizace tak často dovolávali, užívali jsme jí toliko jako symptomu, jsouce si přitom vědomi, že dvojitost intonačního schématu ve verši i vzájemné napětí mezi tímto dvojným schématem existují nezávisle na empirickém zvuku a jsou záležitostí samého díla.

Vyložili jsme svou tezi v hlavních obrysech — chybí však ještě podrobný důkaz. Proti tvrzením, která jsme vyslovili, mohl by někdo namítnout, že jsou případy, kde jedno nebo dokonce i obě intonační členění verše chybějí. Obecně bychom odpovíděli, že vzájemné napětí mezi dvěma virtuálními intonačními schématy není záležitost verše izolovaného (jenž vytržen z kontextu může se někdy jevit jako próza), ale celého kontextu, takže vlivem rytmické setrvačnosti může intonační napětí působit i v takových verších, kde jedno z obou virtuálních intonačních schémat chybí. Aby však bylo zcela jasno, uvedeme výslovně jednotlivé možné případy nepravidelnosti.

Především jsou zde volné verše onoho typu, který jsme citovali na počátku této studie; ježto jsou charakterizovány toliko závěrečnou formulí, bylo by možno namítat, že v nich úplně chybí intonační dvojjedlnost rytmická. Ale není tomu tak: členění rytmicko-intonační je zde jen silně asymetrické v tom smyslu, že první úsek zabírá zde celý, často velmi dlouhý verš kromě slabik nesoucíh závěrečnou kadenci, druhý pak je dán právě touto kadencí. Toto členění pak vstupuje ve vztah (a ve vzájemné napětí) s intonačním schématem větným; kdyby toto napětí zmizelo a uplatnila se jen sama intonace větná, byl by verš pojat a zněl by při přednesu jako próza. Není bez průkaznosti ani okolnost, že čteme-li volný verš, organizovaný toliko intonací, náležitě, totiž právě

jako verš, jsme nuceni číst jeho první, delší úsek mnohem rychleji než závěrečnou kadenci. Důvod je ten, že kadenci a to, co před ní předchází, pocítujeme jako hodnoty navzájem srovnatelné a vyvažující se rytmicky; kdybychom týž verš čtli jako prózu, zmizí zrychlení první jeho části.

Jiný zdánlivý rozpor s naší tezí tvoří verše, které ze stanoviska sémantického (a syntaktického) nejsou zároveň větami, nýbrž buď toliko částmi vět, nebo naopak souvětími: takovéto verše mohou dát podnět k námitce, že se verš obejde bez větné dvojjedlnosti intonační. Třeba však uvážit, že v takových verších je zpravidla přesto jistá sémantická nebo i syntaktická hranice (např. mezi dvěma souřadnými větnými členy), která stačí převzít funkci intonačního členění větného; co se týče veršů obsahujících dvě věty, je přirozené, že rozhraní těchto vět převezmé úlohu větného intonačního předělu.

Také je třeba zmínit se o verších, které jsou příliš krátké, aby mohly obsáhnout jakoukoli dvojjedlnost: často stává se veršem jediné slovo. Tak např.:

Pod mými okny člověk pad.
Stařík —
tváře vyhloubeny,
raneček v týle

(Theer, *Všemu nazzdory, Milosrdenství*)

Nepřítomná dvojjedlnost je zde při přednesu nahrazena zvláštní intonací: slovo „stařík“ mohlo by být vysloveno s trojím různým intonačním spádem podle toho, pojmáme-li je jako jednotku lexikální, jako jednočlennou větu nebo jako verš. Je-li nadměrně krátký verš součástí básně psané veršem metricky pravidelným, bývá leckdy pojímán ve srovnání s verši okolními jako neúplná rytmická jednotka, jako pouhý zlomek verše docelovaný pauzou, popřípadě i jako pouhá reduplikace závěrečné kadence předchozího verše; tak tomu bývá zejména v útvarch strofických, např.:

Dříve nežli rozkvěte,
z poupěte
na tebe se z dálky dívá,
krade tobě polibky,
z kolíbky
tvého děcka tiše kývá.

(Vrchlický, *Kyňky aster, Smrt*)

Je zde ještě také problém versů trojdílných, nejzřetelněji patrný v metrice francouzské. Máme na mysli trojdílné alexandrinny (alexandrins tripartis, trimètres). Je ovšem pravda, že jejich trojdílnost může být někdy jen zdánlivá; přesto však existence trojdílných alexandrinů je nepopiratelná a úloha, která jim připadá ve vývoji francouzského verše, zejména romantického, není nevyznaná (srov. M. Grammont, *Le vers français*, s. 59–77). Krajní případ trojdílnosti jsou takové trimetry, jejichž všechny tři části jsou paralelní ze stanoviska syntaktického:

Gardiens des monts, gardiens des lois, gardiens des villes
 Malheur à vous! Malheur à moi! Malheur à tous
 L'homme est brumeux, le monde est noir, le ciel est sombre¹¹⁾
 (V. Hugo, cit. podle Le Dü, *Les rythmes dans l'alexandrin de V. Hugo*, Paris 1929)

Ale paralelismus není nutný ke vzniku i zcela výrazné trojdílnosti:

Où je l'ai vu | ouvrir son aile | et s'envoler¹²⁾
 (V. Hugo, cit. podle Grammonta, *Le vers français*)

Ačkoli je tedy existence trimetrů mnohonásobně dosvědčena, nejsou přesto autonomním rytmickým útwarem, nýbrž jsou vždy počítány jako deformace versů dvojdílných rytmicky a intonačně. Je charakteristické, že někteří kritikové, jako P. Stapfer, C. Tisseur a E. Rigal, tvrdili, „že je vždy pocítován akcent, třebaže mnohdy slabý, po šesté slabice Hugových trimetrů“ (Le Dü v cit. knize, s. 162). Ať je toto mínění správné či falešné, zůstává dokladem spontánního hodnocení trimetru jako deformace verše dvojdílného. Trimetry musí být vykládány jen jako případy velmi silného napětí mezi intonací větou a rytmickou. Důkazem toho jsou verše, které jsou na půl cesty mezi trimetrem a dvojdílným alexandrinem s vnitřním přesahem: napětí mezi intonační dvojdílností větou a rytmickou je zde ještě zcela zřetelně citelné:

Get andalou | de race arabe | et mal dompté¹³⁾
 (Hérédia, cit. podle Grammonta)

11) Strážci hor, strážci zákonů, strážci měst,

Běda vám! Běda mně! Běda všem!

Člověk je chmurný, svět je černý, nebe je zamačené.

12) Kde jsem jej viděl, jak otevřel křídla a uletěl.

13) Tento andaluský kůň arabského plemene a nezkrtný

Větný intonační předěl je v tomto verši po slově „andalou“, předěl rytmický pak, tradiční to cézura francouzského alexandrinu, připadl by za slovo „race“. Toto místo je však neprodyšně uzavřeno úzkou významovou i syntaktickou souvislostí adjektiva se substantivem („race arabe“). Předěl rytmický je tak stlačen o dvě slabiky záze, za slovo „arabe“. Zde se skutečně při přednesu uplatní, a dojde tak k rovnoměrné trojčlennosti verše (4 – 4 – 4 místo 6 – 6).

Existence trojdílných versů není tedy v rozporu s naší tezí o zásadní intonační dvojdílnosti veršového obrysu. Není ostatně nesnadné podat i přímý důkaz toho, že *opravdová* trojdílnost, která není jen maskovanou dvojdílností, ruší veršový rytmus. Musíme se zde ovšem uchýlit k veršům volným, kde trojdílnost není kompenzována ustáleným metrickým vzorcem – i volné verše mohou totiž být významově a syntakticky trojdílné. Vezměme za příklad verš Péguyho:

Tout était consommé. Ne parlons plus de cela. Cela me fait mal.¹⁴⁾
 (*La nuit*, cit. podle *Morceaux choisis de Ch. Péguy*, Paris)

Chceme-li přechít tyto tři věty jako jediný verš, je naprosto nutné zvýzdílnout při přednesu druhou z koncových kadencí větných, nesenou slovem „cela“, zřetelněji než první, která je dána slovem „consommé“; třetí z kadenci, nesená slovem „mal“, bude nejvýraznější ze všech. Jinými slovy: druhá kadence přijme úlohu středního intonačního předělu veršového, třetí pak stane se závěrem celého verše. Kdybychom vyslovili všechny tři kadence stejně výrazně, změnil by se verš v prózu; jen intonační dvojdílnost přednesu může zachránit veršový rytmus.

K podobnému výsledku dovede nás i český verš Březinův:

Vření jeho odívá zvukem písne hlasu nesmrtného,
 | jenž hovoří v duších
 (*Polední zrání*)

Ačkoli jde o verš velmi volný (poněvadž je dlouhý a rytmován toliko intonací), zůstane jeho rytmus při přednesu zachován, pokud bude zachována intonační dvojdílnost s předělem po slově „nesmrtného“. Zavedeme-li však – pomocí pravidelného slovosledu – trojdílnost (hlavní věta o dvou úsecích, vedlejší věta jako úsek třetí), změní se verš v prózu, byť rytmickou:

14) Bylo dokonáno. Už o tom nemluvmé. Působí mi to bolest.

Vření jeho odívá zvukem | písne nesmrtnelného hlasu,
| jenz hovoří v duších

Rytmičká efekt bude pak totožný s dojmem, jakým působí rytmo-
vaná próza, např. taková:

Znám ještě mlčenlivé roviny | dalekých rozloh | v zapadlých věvod-
stích své duše, | neznámé, neohraničené | a zašerelé od věků |
v podmráčce, večerní šero agonie...

(K. Hlaváček, *Pozdě k ránu, Rěvěře*)

Zdá se tedy možné vymezit rozdíl mezi rytmem verše a prózy
tak, že v rytmované próze není zvrstvení dvojího intonačního
schématu, nýbrž toliko jednoduchý sled vzájemně podobných in-
tonačních úseků, daných intonační větou a jdoucích za sebou bez
jakéhokoli napětí.

Je nyní ještě třeba zmínit se několika slovy o odstupňování
ostatních rytmických hodnot verše vzhledem k intonaci. Výslovi-
li jsme mínění, že všechny tyto hodnoty jsou vzhledem k intona-
ci sekundární, avšak nechceme tím nikterak tvrdit, že by byly
méně důležité, ani že by intonace byla nutně bezprostředním no-
sitelem rytmu v každém daném typu verše. Tvrdíme jen dvě věci:
1. že v takových druhých veršů, které jsou velmi slabě rytmicky or-
ganizovány, stačí intonační dvojdílnost jako jediný nositel rytmu;
2. že i ve verších s výraznou rytmickou organizací udává intonač-
ní dvojdílnost základní osnovu této organizace.

Ad 1. Jestliže ve verších velmi volných nese intonace mnohdy
sama o sobě tíhu rytmické organizace, je možno říci naopak, že ve
verších s metrickým schématem tradičním a pravidelným připadá
jí často úloha činitele jen rytmicky odlišujícího, protože ostatní
činitelé plně stačí vyznačit rytmický obrys verše. Stačí však, aby
se po období veršování velmi pravidelného a vázaného pravidly
dostavilo uvolnění básnického rytmu — a intonace se ujme znovu
plných svých práv.

Ad 2. Máme-li si plně uvědomit úlohu, která může připadnout
intonaci při vnitřním uspořádání verše, bude třeba věnovat pozor-
nost intonační dvojdílnosti jako prostředku usouvztažení obou
polovin verše. Počneme citátem z uvedeně již studie Karcevského.
Na místě, kde pojednává o rozpůlení věty intonací, praví Karcev-
skij: „Druhý úsek věty má své zdůvodnění jen v tom, že je doplně-
ním úseku prvního. Nelze však říci, že by byl prvnímú podřízen:

příklady námi uvedené ukazují sdostatek názorně, že pojem pod-
řízenosti se sem nehodí. Přesnější by bylo pokládat druhý úsek za
funkci [ve smyslu matematickém, J. M.] části první. Určujet první
úsek do jisté míry povahu intonace úseku druhého, tak např. zesí-
lení nebo oslabení napětí v prvním úseku přivodí změny v intona-
ci úseku druhého.“ Podobně je tomu i ve verši: také zde je druhý
úsek hodnocen vzhledem k prvnímu. At je první úsek dlouhý
a bohatě členěný, druhý pak krátký a rytmicky jednoduchý, či at je
tomu naopak, vždy bude první úsek měrou úseku druhého. Při re-
citaci bude obšírnost prvního úseku nutit ke zvolnění přednesu
v krátkém úseku druhém, nebo naopak krátkost úseku prvního
způsobí zrychlení přednesu v úseku druhém, zejména bude-li
značně delší prvního. Jen tehdy, jsou-li oba úseky stejné, není po-
cítováno prvenství prvního z nich. Ze stanoviska sémantického
pozorujeme touž věc: je-li druhý úsek značně kratší než první,
jsou zdůrazněny sémantické hodnoty, jež obsahuje, protože na
poměrně stejné rozloze sémantické bude se v druhém úseku na-
cházet méně významových jednotek.

Vnitřní uspořádání každého z obou úseků verše, jež je ve sla-
bičném verši dáno počtem a seskupením slabik, ve verši čistě pří-
zvucném počtem iktů, ve verši vzájemně konfrontaci. Běžný názor
slouží za měřítko při jejich vzájemné konfrontaci. Běžný názor
přisuzuje uvedeným metrickým činitelům úlohu sloužit za pod-
klad izochronismu stejnoměrně rozestřenému po celém verši; toto
mínění platí však jen, pokud jde o verše netoliko metricky ho-
mogenní v celém svém průběhu, ale také symetrické vzhledem
k intonační dvojdílnosti. Jakmile však přihlédneme k verši, jehož
intonační úseky jsou nestejně, zjistíme při přednesu, že izochro-
nismus je v něm deformován touto intonační asymetrií: slabiky,
ikty, stopy půjdou za sebou rychleji v té části, která je delší, po-
maleji v oné, která je kratší. Vezměme za příklad dva Nerudovy
verše z *Romance helgolandské (Balady a romance)*, oba psané pěti-
stopým jambem:

Bouř žene koráb | u divokém běhu
A koráb k světlu žene se | a v trysku

Kolmicemi naznačili jsme — stejně jako v mnohých případech pře-
dejších — intonační předěly. V prvním z obou veršů obsahuje prv-
ní úsek dvě stopy, druhý tři — verš je tedy, pokud je to možné při

ličím počtu stop, členěním rovnoměrně; v druhém verši obsahuje první úsek stopy čtyři, druhý toliko jednu. Při přednesu nebude nesnadno zjistit pouhým sluchem, že v druhém verši je tempo přednesu prvního úseku rychlejší než tempo prvního úseku prvního verše i než tempo druhého úseku verše druhého. Izochronismus stop je tak deformován nestejností intonačních úseků.

Resumujeme: Úloha intonace v rytmickém uspořádání verše záleží ve zvrstvení a vzájemném napětí dvojího intonačního schématu, většinou a rytmického (veršového). Každé z obou těchto schémat je dvojdílné, členěné středním předělem; tyto předěly se mohou navzájem krýt nebo rozcházet, jsou však vždy virtuálně přítomny oba, a právě jejich vzájemným vztahem je dáno napětí mezi intonací větou a rytmickou i charakterizován verš jako jednotný útvar. Toto napětí, stále pociťované, je základní charakteristická vlastnost, která odlišuje rytmus verše od rytmu prózy. Dvojnásobná intonační dvojdílnost verše je podkladem jeho rytmické organizace; ostatní prostředky této organizace jsou vzhledem k intonaci sekundární v tom smyslu, že jediná intonace je s to, aby charakterizovala verš jako vrcholnou formu jazykového rytmu; také se ostatní rytmické činitele, jsou-li přítomni, uplatňují jen na pozadí daném intonační dvojdílností. Nakonec třeba dodat, že úmyslem naší studie nebylo pojednat o otázce veršové intonace v celém jejím rozsahu. Pokusili jsme se probrat ji jen ve vztahu k vnitřní organizaci verše jako základní rytmické jednotky a nechali jsme stranou vše, co hranice této jednotky přesahuje; to znamená, že mimo rámec studie zůstal přesah (enjambement) a intonační výstavba sloky.

(1933)

VARIANTY A STYLISTIKA

Důležitost variant, které vznikly básnickovými opravami provedenými buď již v rukopise, nebo při přechodu od tištěného vydání k vydání následujícímu, pro stylistiku je příliš zřejmá, aby se o ní mohla rozcházet mínění. Mnohem méně samozřejmé shody je však v otázce o *způsobu, jakým je třeba variant k stylistickému bádání užívat*. Nejpřirozenější se zdá na první pohled cesta, kterou nastoupil např. A. Albat ve spise *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (Paris 1911); tento spis i jiné jemu podobné se zakládají na předpokladu, že pozdější varianta je esteticky dokonalejší než znění původní. Varianty slouží zde k poučení, jak psáti; užívá se jich normativně. Avšak toto stanovisko, zdánlivě tak samozřejmé (protože shodné s přesvědčením samého korigujícího básníka), má nebezpečné trhliny.

Místo obšírných výkladů pokusíme se ukázat jeho nespolehlivost na konkrétním materiálu: na variantách první básnické knihy Vrchlického *Z hlubin*.¹⁾ Příklady, které uvedeme, budou se vesměs týkati záměny slova slovem jiným za účelem významovým (ač ovšem možnosti oprav jsou mnohem rozsáhlejší, např. přemístění pořádku slov, změny interpunkce, větné stavby atd.; kromě toho i samy záměny slova slovem jiným mohou míti i jiný účel než významový, tak např. mohou sloužit eufonické organizaci, jak ukázal Fischli v pojednání *Über Klangmittel im Versmessen*). Grafic-

1) Doklady citované v tomto článku jsou vesměs přejaty z Brtníkových *Poznámek k textům prvních básnických knih J. Vrchlického (Sborník Společnosti J. Vrchlického 1921–1923, s. 48n.)*, kde je srovnáno rukopisné znění básní s „prvním vydáním básnických souborů Vrchlického“.

ké uspořádání příkladů bude vesměs takové, že první bude uveden text původní, pod ním text opravený. První příklad:

Jdu borem sám — nade mnou *luna chorá*
protráží matně černých sosen krov

Jdu borem sám — nade mnou *luna bleďá*²⁾

(*Odpověď*)

Přistoupíme-li k tomuto příkladu — podobně jako Albalat — ze stanoviska esteticky hodnotícího, je zcela možné (ač ovšem při subjektivnosti vkusu nikoli nutné), že se nám bude původní epiteton *chorá* zdát esteticky účinnější než opravené znění *luna bleďá*. Avšak i nahlédě k různosti vkusu je pravděpodobno, že z epiteta *chorá* vycítíme větší významovou živost, neotřelost. I je nasnadě — stále ještě ze stanoviska esteticky hodnotícího — otázka, proč básník opravou zavedl epiteton vybledlejší, dokonce snad esteticky méně účinné. Dříve než na ni odpovíme, je třeba podniknout sémantický rozbor obou variant: příčina větší živosti epiteta *chorá* je ta, že významový poměr tohoto adjektiva k substantivu *luna* je mnohem složitější než poměr adjektiva *bleďá* k témuž substantivu. Adjektivum *bleďá* označuje totiž metaforicky — a to metaforou dosti otřelou — barvu luny, kdežto adjektivum *chorá* předpokládá v tomto spojení již tuto metaforu jako svůj základ a sama je k ní v poměru metonymickým (bledost jakožto následek choroby). Proto ve variantě pozdější (*luna bleďá*) obě slova mnohem více splývají než ve znění *luna chorá*, kde se adjektivum silně (téměř křiklavě) od substantiva odráží. Vzhledem k naší otázce vysvítá z tohoto rozboru, že silnější estetická působivost původního znění (*luna chorá*) je *pro dobu naši* dána literární tradicí vytvořenou symbolisty a školami pozdějšími, které kanonizovaly složitou strukturu básnických obrazů (srov. jako typický příklad poezii Březinovu), že však v básnickém slohu Vrchlického, orientovaném k jiné dominantě, než je významová struktura, složitý významový poměr mezi substantivem a adjektivem působil nutně jako živě rušící, a byl proto odstraněn.

Je zřejmo, že i při variantách jako všude jinde při vědeckém studiu umění musíme počítat s *relativností estetické hodnoty*, a to

2) Zároveň se změnou tohoto prvního verše sloky nastala ovšem i nutná změna třetího verše, spjatého s ním rýmem. Místo „mhou málokterá kmitne hvězda shora“ čteme v definitivním znění „mha na větve a rosa v trávu sedá“.

nejen s relativností podmíněnou subjektivním vkusem, nýbrž zejména s relativností danou samým objektem zkoumání: estetická hodnota kterékoli složky uměleckého díla je dána nikoli její kvalitou jakožto stálá její vlastnost, nýbrž jejím poměrem k struktuře daného celku, tj. uměleckého díla, do kterého je v daném případě včleněna. Proto přistupujeme-li k variantám ze stanoviska absolutnosti estetických hodnot, vydáváme se v nebezpečí, že mimo-děk podsuneme za absolutní stupnici hodnot, která neexistuje, estetický kánon své vlastní doby.

Pro větší průkaznost uvedeme ještě další příklad:

půlnoci křídlo plaše kolem duje

noc temným křídlem plaše kolem duje

(*V dobách pokusů*)

I zde původní znění (*půlnoci křídlo*) se nám zdá esteticky působivější, nebo aspoň živější. Příčina je dvojitá: *syntaktická* — v původním znění je totiž metaforické substantivum *křídlo* vysunuto do popředí jakožto podmět věty, v opraveném variantu (*noc temným křídlem*) je odsunuto do pozadí, jsouc pouhým předmětem v instrumentále — a *významová* — v původním znění visí totiž metafora *křídlo* takřka ve vzduchu, protože sloveso, s kterým je gramaticky spjata (*duje*), je významově asociováno nikoli s touto metaforou, ale s latentním „vlastním“ významem („vítř“), kdežto v obměněném znění je tato metafora optěna adjektivem *temným*, které tvoří významové pojítko mezi podmětem *noc* a substantivem *křídlo*. I zde byla tedy důvodem oslabení metafory právě její přílišná nápadnost odporující strukturnímu složení poezie Vrchlického, i zde — opět pro tuto svou nápadnost — je původní znění blízké estetickému kánonu naší doby; i zde konečně bylo by lze doslova opakovat, co bylo výše řečeno o relativnosti estetické hodnoty.

Další polemika s názorem o absolutní estetické hodnotě oprav byla by zbytečná. Jde nyní o to, aby i pozitivně byla naznačena cesta k účelnému užití variant pro stylistiku. K tomu poslouží nám další skupina dokladů, kterou nyní uvedeme:

jak mi tukla *na bratrství* — hned má číše v kusy

jak mi tukla *ku připiťku*, hned má číše v kusy

(*K číši*)

A její vlasy perlami
se zdají *posypané*
se zdají *protkávané*

hle, jak plachá perut času *divoce* se nad ním žene
hle, jak plachá perut času *bouřlivě* se nad ním žene

Ó darmo v záhad *šachty* nedohledné

Ó darmo v záhad *hloubky* nedohledné

Kdo odpoví? A přec jen zde mír pravý dýše

Kde hledat odpověď? A přec jen zde mír pravý dýše

(*Relikviě*)

(*Zpustlý hrbitov*)

(*Morituri*)

(*U zdi hrbitovní*)

Srovnáme-li původní znění s obměněnými, objeví se ve všech těchto příkladech týž vzájemný poměr variant. Slova původní připomínají totiž vesměs — zejména právě v daných kontextech — jazykové prostředí denního styku, kdežto výrazy uvedené básníkem na jejich místo nesou ve srovnání s nimi znak „vyššího“, literárnějšího způsobu vyjadřování.³⁾ Kromě toho lze pozorovati i paralelní zjev, že slova původní, „nižší“, jsou významově konkrétnější, těsněji spjata s „věcí“, kdežto slova nově uvedená mají věcný význam oslabený, zato však silnější zabarvení emocionální (srov. zejména dvojice *šachta* — *hloubka*; *kdo odpoví?* — *kde hledat odpověď?*). Náležitěho osvětlení se dostane těmto faktům, uvědomíme-li si, že „snížení“ úrovně jazyka literárního, jaké pozorujeme v původních variantách citovaných veršů, bylo typické právě pro básnickou generaci bezprostředně před Vrchlickým předcházející, pro

3) S tímto „zvyššováním úrovně“ souhlasí i případy, kde Vrchlický odstranil emfatické *ten* (srov. Gebauer — Ertl, *Mluvnice česká* 2, s. 133), běžné v jazyce denního styku:

proč zoufale *ten* víchr se dnes venku vzteká?
proč zoufale *tak* víchr se dnes venku vzteká?

(*Ty nevíš*)

ta píseň tvá buď' k lepší době most
a píseň tvá buď' k lepší době most

(*V brnění*)

tzv. družinu Máje (srov. výrok Šaldův o „něcesaných a nemytých“ slovech, která Neruda uvedl do literatury — *Boje o zitrěk*, s. 67; ke konkrétnosti slovního výrazu Nerudova srov. charakteristiku podanou A. Novákem v *Přehledných dějinách české literatury*, 3. vyd., s. 295: „Neruda [...] našel umělecky a slohově pravdu a ryzost básnického výrazu českého“). Sledujeme-li tedy, že Vrchlický při opravování své *první* básnické knihy vymyčuje slova z „nižšího“ jazykového prostředí denního styku a nahrazuje je slovy „literárnějšími“ (při čemž se souběžně se „zvýšením“ úrovně jeví i tendence k oslabení věcného významu a posílení emocionálnosti), pochopíme snadno, že jsme zde svědky zájímavého zjevu, jak mladý básník na pozadí slohové úrovně dané generací předchozí uplatňuje strukturální principy svého vlastního rodičího se básnického slohu.

Pro zásadní otázku, jejíž rozřešení hledáme (jde totiž o určení způsobu, jakým může stylistika užítí k svým účelům variant básnických textů), vyplývá z toho, co bylo právě řečeno o Vrchlickém, ten závěr, že rozbor variant je pro stylistiku účinným prostředkem při hledání strukturálních principů básnickova slohu; na opravách a změnách textu projeví se totiž tyto principy jakožto aktivní tendence udávající směr oprav mnohem zřetelněji než na hotovém, uzavřeném díle, kde jsou ve stavu latentním a statickém.

(1930)

Stále naléhavěji se hlásí potřeba sociologie literatury, tj. zkoumání vztahů mezi stavem i vývojem literatury a společenského soužití. Sám o sobě není tento okruh problémů nově objevenou pevninou. Celá novodobá literární historie s Tainem v čele vychází z předpokladu, že literatura je projevem společnosti, která ji produkuje, nebo — podle Hennequina — přijímala. Tento názor je do té míry běžný, že proti němu vznikla v posledních dobách opozice, tvrdící, že dějiny literatury musí být zkoumány především se zřetelem k tomu, čím se literatura liší od jiných kulturních jevů; bylo proklamováno heslo vývoje imanentního, tj. obrácen zřetelem k nepřetržitému a zákonitému vnitřnímu vývoji literatury samé. Jestliže se dnes znovu pocituje nutnost přihlížeti ke svazku literatury se sociálním prostředím, kterému odpovídá a pro které funguje, není to návrat k tradiční literární historii. Vzmáhající se dialektické pojetí vývoje přivedlo k poznání, že každá vývojová proměna, má-li být pochopena ve své plnosti, musí být uvedena současně v dvojí souvislosti, vnitřní i vnější. Neběží tedy o opustění pojmu souvislého a zákonitého vývoje imanentního, který je trvalým vědeckým výbojem; napříště nesmí již být historie literatury pojímána jako nesouvislý komentář k vývoji jevů mimo literárních, nýbrž jako řada nepřetržitá, třeba nesená vývojem společnosti jako řeka řečištěm. V tomto směru se nová sociologie literatury od tradiční literární historie odlišuje podstatně.

Avšak také názor o vztahu mezi literaturou a společností je dnes podstatně jiný než za dob literární historie tainovské. Především byla poznána důležitá úloha kolektivního povědomí, v němž

existují jednotlivé vývojové řady kulturních jevů, jako jsou jazyk, umění (mezi nimi i literatura), vědy, politika atd.; vztahy těchto jednotlivých řad objevily se jako vztahy strukturální, tj. jako sepětí řízené záměrností, dynamické a vzájemné. Zároveň byla zjištěna základní důležitost vývoje společnosti pro vývoj této struktury struktur, kterou nazýváme kulturou, i každé z jejích složek. Kolektivní povědomí, v kterém kulturní jevy existují jako souvislé vývojové řady, není samo umístěno ve vzduchoprázdném prostoru, nýbrž je povědomím konkrétního společenského celku. Je přirozené, že vývoj tohoto společenského celku se odráží ve vývoji kulturní struktury a řídí jeho směr. Ani zde však nejde o vztah jednostranný, pasivní ze strany kultury nebo kterékoli z jejích řad. Žádána z řad kulturních — mezi nimi ani literatura — není pouhým otiskem stavu společnosti v dané době; může zde být shoda, ale také jakýkoli druh neshody, až k úplnému protikladu. I záporný vztah zůstává důležitým činitelem vývojovým, s kterým musí zkoumání počítat. — Je nakonec třeba podotknout, že ani společnost, ani literatura jisté doby (rovněž ani kterákoli jiná kulturní řada) nesmějí se pokládat za celky vnitřně stejnorodé, spjaté navzájem jednoduchým vztahovým vláknem. Společnost je vždy vnitřně rozrušena a její vývojové dění vyplývá ze stálého napětí a zápasu mezi vrstvami netoliko o moc politickou a hospodářskou, ale i o funkci nositele kultury; do tohoto dění je vpjata i literatura, pokud na ni má vliv vývoj společnosti nebo pokud naopak ona sama na něj působí. Ani literatura však neplyne nikdy jediným proudem; vždy je rozvrstvena v generace, školy a také zpravidla hierarchizována v několik prostředří rozložených stupňovitě vzhledem k ústřední ose kulturního vývoje (tzv. literární centrum a periferie); toto rozvrstvení má svůj vztah — ovšem dialektický, nikoli automaticky přímý — k rozvrstvení společenskému.

Ze stanoviska dnešní metodologie tvoří tedy poměr mezi literaturou a společností skupinu problémů nejen naléhavých, ale i složitých: splet vztahů mezi oběma oblastmi je mnohonásobná a velmi proměnlivá. Vzniká nyní otázka, kterou cestou lze do ní neúčinněji vniknout. Nejobvyklejší dosud přístup bývá ze strany „obsahu“ literárních děl: „obsah“ (téma) je přitom interpretován jako sociální hodnota. Je to cesta nejsnadnější, ale nebezpečná, ježto svádí k pojmání příliš zjednodušenému: k tomu, aby se

formy společenského soužití, vylíčené nebo naznačené v literárních dílech, bez důkazu ztotožňovaly se skutečným stavem společnosti; aby poměr ke skutečnosti, jaký se jeví v básnictví, byl bez další interpretace přímo přičítán danému kolektivu; aby hodnocení jakéhokoli druhu, uložené v literatuře, bylo pokládáno za hodnocení vlastní danému kolektivu atd. Bylo by ovšem úplně nevhodné vylučovat téma ze sociologického zkoumání literatury; námítky námi uvedené mají jen za účel upozornit na nebezpečí, které vzniká, přihlíží-li se v první řadě nebo dokonce jen k tématu. — Jiný možný přístup k sociologii literatury podává nejvlastnější funkce každého umění, *funkce estetická*. Tou se ovšem obvyčejně odůvodňuje právě imanentní zkoumání literatury, jehož základní teze zní, že estetická funkce je činitel udržující v básnictví jednotu vnitřního vývoje dění. Toto tvrzení je sice správné, avšak stejně je pravda, že estetická funkce není omezena jen na umění, nýbrž že se závažně uplatňuje, projevuje také mimo jeho oblast a je důležitou funkcí sociální, srov. např. estetickou funkci v módě, ve sportu, v bydlení, v jídle, v erotice atd. Může tedy literatura — jako i kterékoli jiné umění — být uvedena ve styk s vývojem kolektiva právě prostřednictvím toho, co má specificky uměleckého. Problematika postupu, který je přitom třeba zvolit, vyžadovala by však zvláštní studie.

V článku, který předkládáme, bude lze — ve shodě s jeho názvem — věnovat podrobnou pozornost teprve dalšímu, třetímu přístupu k sociologii básnictví, umožňovanému prostřednictvím jazyka, základního to materiálu umění básnického v nejšířším slova a smyslu. Tvrzení o jazyce jako základním materiálu mohlo by však vzbudit některé pochybnosti: Nepojímáme materiál příliš úzce? Nezáleží, zejména při próze, více na tom, *co* se říká, než na slovních prostředcích, kterých se k vyjádření obsahu užívá? Má-li tato námítka mít aspoň zdání oprávněnosti, může být míněna toliko vzhledem k některým výtvarům prozaickým; zřejmě nesmyslné by bylo podceňovati důležitost jazykové stránky již např. při próze Vančurově. Ale i v takových dílech, kde jazyk je, jak se zdá, opravdu pouhým prostředkem sdělení obsahu, je situace stejná: právě čistě sdělovací ráz slohu se tu stává charakteristickou a neměnitelnou součástíkou celkového uměleckého účinku; ani dílo tohoto rázu nehodnotíme jako projev bezprostředně sdělovací (jakým by byla např. úřední zpráva o jisté události), nýbrž jako

výtvar umělecký užívající sdělovací formy jazykové k svým zvláštním účelům. Lze proto říci, že všude v básnictví — jakéhokoli druhu a směru — je jazyk závažnou složkou celku, a to složkou významu základního, ježto všechny složky ostatní procházejí jeho médiem. Avšak jazyk není toliko systémem prostředků gramatických a zásoba zvukových symbolů (slov) přístupných volnému užití: význam každého slova a každé jazykové složky vůbec je pevně vpiat do celkové významové soustavy daného jazyka, ja určen svým místem v ní, a tato soustava opět je korelátém jistého poměru ke skutečnosti, jistého systému hodnot, podle kterého se kolektivum v daném okamžiku svého vývoje v této skutečnosti orientuje. Pravíme-li tedy, že vše, co je v básnickém díle, musilo projít médiem jazykovým, naznačujeme tím zároveň, že prostřednictvím jazyka je básnické dílo intimně spjato se společností. Přístup k sociologii básnictví ze strany jazyka má kromě toho i tu výhodu, že konfrontuje s organizační společností *celou* básnickou strukturu, nikoli jen její úsek.

Je nyní třeba, abychom dříve než přistoupíme k básnictví, přehlédlí aspoň v nejhrubším obryse vztahy mezi *jazykem a společností*. První otázka, na kterou narážíme, je takováto: odpovídá společenskému rozrůznění něco v jazyce? Lze na ni odpovědět kladně již na základě pouhé jazykové zkušenosti, vzpomene-li, jak nápadně často odlišuje způsob mluvení příslušníky různých prostředí a vrstev. Vzniká však ještě otázka druhá, *jaký* je poměr mezi rozrůzněním jazyka a rozvrstvením společnosti. Podle názoru moderní jazykovědy je oblast každého jazyka rozrůzněna netoliko geograficky (v dialekty), ale i nezávisle na prostoru, v útvaru funkční, z nichž každý tvoří do jisté míry osobitý systém, tedy jazyk v jazyce. Funkční rozrůznění je vybudováno na rozmanitosti záměrů, s kterými se jazyka užívá, a není proto odrazem diferenciace společnosti. Jsou ovšem mezi jazykovými útvary i takové, které jsou přímými korelátými společenského rozvrstvení, např. jazyk městský proti venkovskému, jazyk vrstev lidových ve srovnání s jazykem inteligence atp. Bývá jich spontánně užíváno příslušníky jistého společenského prostředí, avšak je zcela běžné, že společensky zařazený příslušník jazykového kolektiva je schopen užívat několika „sociálních“ jazykových útvarů — podle záměru, s jakým jazykový projev pronásí (např. z ohledu na příslušníka prostředí cizího, s nímž právě rozmlouvá). Různé „sociální“ útvary

jazykové poddávají se ovšem různě takovémuto funkčnímu využití mimo vlastní společenské prostředí: některé z nich mají sklon k omezení na příslušnou společnost (většina tzv. jazyků „zvláštních“, z nich opět zejména zlodějská hantýrka).

Již při jazykových útvarech, které přímo odpovídají společenskému rozrůznění, vsunuje se mezi jazyk a společenskou organizaci záměrnost, s kterou se jazyka při dané promluvě užívá. Ještě zřetelněji se uplatňuje záměrnost jako činitel regulující vztah mezi jazykem a společností při takových jazykových útvarech, které nemají jednoznačného vztahu ke společenskému rozvrstvení, jako např. dvojice jazyka spisovného a hovorového nebo jazyka intelektuálního a emocionálního atp., zkrátka při jazycích funkcích v užším slova smyslu, jejichž užití se v každém konkrétním případě řídí toliko cílem projevu a situací. Tyto útvary nemají přímého sociálního zařazení, tak např. jazyk spisovný je k dispozici každému členu kolektiva v jistých situacích a k jistým účelům projevu. Mohou ovšem nabýt sociálního zařazení nepřímého, tak např. v kolektivech, kde je mezi vrstvami nižšími a vyššími značný rozdíl v míře školního vzdělání, může se znalost spisovného jazyka stát příznakem sociální příslušnosti; naopak bývá např. užívání jazyka emocionálního hojnější a rozmanitější ve vrstvách nižších, kdežto ve vyšších vrstvách bývá tlumeno cenzurní konvence.

Netřeba také zapomínat, že každá situace, za které se jazykový projev pronáší, i každý záměr, který jej řídí, obsahují prvky sociální, z nichž nejdůležitější je tzv. sociální zaměření (o něm viz články V. Vološinova *Konstrukcija vyskazanija a Slovo i jego socialnaja funkcija* v časopise *Literaturnaja učeba*, 1930). Sociálním zaměřením rozumíme vědomí o poměru mezi sociálním zařazením mluvčího a poslouchajícího i jeho odraz v jazykovém projevu. Tak např. projev člověka mladého k starému se bude lišit některými jazykovými vlastnostmi (intonací, výběrem slov atp.) od projevu adresovaného vrstevníku; podobně jinak bude mluvit příslušník jisté sociální vrstvy s příslušníkem vrstvy vyšší nebo naopak nižší než s příslušníkem vrstvy vlastní ap. V dnešním sociálním kontextu není ostrých rozdílů mezi různými odstíny sociálního zaměření, protože samo společenské rozvrstvení je proti předválečnému stavu oslabeno; přesto však i dnes tvoří sociální zaměření podstatnou složku sociologie jazyka. Prostředky jazykové, kte-

rymi se projevuje, jsou vybírány netoliko z jazykových útvarů „sociálních“, o kterých byla řeč výše, ale i z útvarů čisté funkčních, o kterých jsme právě mluvili; tak např. je pravděpodobné, že mnohem spíše se shledáme se spisovnými prvky v řeči mladého člověka se starším nebo s nadřizeným než v rozhovoru vrstevníků.

Využívá se tedy celého rozsahu jazykové oblasti jako souboru korelátů k jednotlivým jevům rozrůznění sociálního; jazyk je však spjat se sociálním rozrůzněním netoliko celou svou rozlohou, ale i celou složitostí svého systému. To znamená, že kterákoli jazyková složka, zvukem počínaje a nejsložitějšími významovými výstavbami konče, může přímo nebo nepřímou nabytí platnosti sociálně charakterizující. Zmínili jsme se již o intonaci, která mnohdy stává sama o sobě zařadit sociálně projev, po ostatních stránkách indiferentní. Stejně důležitým činitelem je výběr slovní: je známo, že existují celé skupiny slov souvisících těsně s jistými sociálními prostředními (prostředí jiná mají za ně synonyma); avšak i slova sama o sobě sociálně indiferentní mohou leckdy nabýt platnosti sociálně charakterizující, ukazují-li svým významem k takové věcné oblasti, s kterou dané sociální prostředí přichází denně ve styk. Prostředkem sociální charakteristiky se mohou stát i jevy tvaroslovné (srov. nadbytek deminutiv v české řeči lidové) nebo syntaktické (srov. např. syntaktické zvláštnosti slohu úředního). Je konečně třeba počítat i s tím, že kterákoli jazyková složka, uvedena na jsouc do vztahu k sociálnímu rozvrstvení, strhuje za sebou i složky jiné; tak např. intonace může mít vliv na syntaktickou stavbu, na slovní výběr atd.

Celkem je třeba vztah mezi jazykem a společenským rozrůzněním označit jakožto dialektický. Vnitřní diference jazyka v jazykové útvary není větným a pasivním odleskem rozrůznění společenského: jsou mezi nimi možné shody i neshody, obojí jakožto fakty sociologie jazyka. Charakteristický případ neshody mezi jazykem a společností lze uvést z doby přítomné: Mnohokrát již bylo zjištěno, že jazyk vrstev „vyšších“, který dosud zachovával úzkou blízkost k jazyku spisovnému, přijímá pojednou hojně prvků z jazyka lidového, ba i vulgarismů; v jazyce vrstev „nižších“ lze naopak pozorovat rychlé sblížení s jazykem spisovným, přejímání slov i celých obrátů, zejména tam, kde jde v hovoru o témata donedávna málo běžná těmto vrstvám. Hodnoceny staticky znamenají tyto zjevy, že se diference jazyková neshoduje

se společenskou; při hodnocení dynamického (vývojového) objevíme však v nich jazykový odraz dobové snahy po sociálním vyrovnání.

Přistupujeme nyní k *sociologii jazyka básnického*. Všechno, co bylo řečeno o sociologii jazyka vůbec, týká se i jazyka básnického. Nelze však říci, že by platnost těchto sociálně jazykových hodnot byla v básnictví vždy táž jako v projevech sdělovacích; je třeba počítat s možností deformace materiálu. — Sociologické zkoumání jazyka v básnickém díle může mít dvojí cíl: jednak může zajímat badatele způsob, jak bylo využito sociálních hodnot obsažených v jazyce jako složek básnické struktury, jednak může badatel, vycházející z jazyka, klást otázku po poměru mezi dílem jako celkem a složením kolektiva, pro které je určeno. V prvním případě jde vlastně o pouhou aplikaci výsledků sociologie jazyka sdělovacího na básnictví (položili-li se např. otázky, jak jsou osoby epického díla sociálně charakterizovány svými jazykovými projevy) a teprve v druhém o skutečnou sociologii básnictví. Vznikne zde problematika velmi složitá, neboť bude nutno mít stále na zřeteli tři struktury: společnost, jazyk, umělecké dílo. Skutečná sociologie básnictví zakládající se na básnickém jazyce předpokládá podrobně zpracovanou sociologii daného jazyka, což však není dosud zdaleka u češtiny, zejména novodobé. Omezíme se proto ve své studii na dvě drobné ukázky.

První z nich se bude týkat jazyka poezie *Nerudovy*. Fakta, o něž se opíráme, jsou dobře vystižena již ve studiích Arna Nováka a F. X. Šaldy. Je sdostatek známo, že hlavní znak Nerudovy básnické mlvy je prozaizace, odvrát od slohu básnického. „Dobyl poezii dojmy, názory, city, pojetí, výrazy a slova, které byly pokládány za utonulé v blátě dní a všednosti.“ (Šalda, *Boje o zítřek*) Tento jev je dobový a Neruda má jej společný jak se svým vzorem Heinemem, tak i s básníkem, ke kterému bývá přirovnáván, s Rusem Někrasovem. Avšak prozaizace může být různá; také není sama o sobě nikterak řídká v dějinách básnictví, dostavuje se zpravidla jako reakce na zdůrazněnou „básnickost“ slovního výrazu poezie. I v českém básnictví se ještě několikrát objevila po Nerudovi. Stačí připomenout jména Machara a Gellnera, kteří prozaizovali každý po svém a jinak než Neruda. Osobitým znakem prozaizace nerudovské je, že se dala prostředky mlvy městské, přesněji řečeno, pražské. „[Neruda] měl strašnou odvahu, že vzal slova

z ulice, nemytá a nečesaná, jak je zastihl, a učinil z nich posly věcnosti.“ (*Boje o zítřek*) Sluší připomenout, že nešlo o pouhé dekorativní „zabarvení“ jazykem jistého prostředí, nýbrž o skutečný násilný vpád cizího a nezvyklého prvku do jazyka básnického. O tom svědčí okolnost, na kterou upozornila nedávná studie nerudovská v Šaldově zápisníku (6, s. 334), že jako protiklad k „slovům z jazyka lidového a pouličního“ (např. repetit, vandrovník, ústa špulit, škytot) jsou v Nerudově slohu na druhé straně „umělé, až rafinované novotvary“ (oko dostřehlo, šklebina, oslinná záře, žilobně probíhá). Tyto novotvary mají zřejmě podtrhnouti cizorodá slova „nebásnická“, zvýšiti napětí mezi nimi a ostatním slovníím materiálem. — K městskému životu poukazuje u Nerudy také věcná oblast, odkud čerpá svá slova, mnohdy i témata nebo aspoň jejich zabarvení. Máme na mysli věcný okruh *života v domácnosti* — slova jako světnička, seslička, postel, chvoště; obrazy jako „slunce kolébka“, „jak bych seděl v mléčné lázni na máslovém na polštáři“; témata jako srovnání hrobu se světnicí v jedné z básní cyklu *Matičce*, okruh *života rodinného* (srov. mnohá témata *Písní kosmických*; viz též výrok M. Hýska o Nerudovi jako „zakladateli naší poezie rodinné“ v publikaci *Univerzita Karlova J. Nerudovi*, Praha 1934, s. 32) a okruh *sociálních jevů typických pro život městský* (srov. A. Novák v *Studiích o Janu Nerudovi*, s. 14: „Neruda již nezpodobuje vyrovnaných a primitivních poměrů venkovských, kde Erben nacházel svůj domov: sociální rozpory města a jeho proletariátu jsou baladickými tématy Nerudovými“). Okruh „městských“ jevů sociálních je s městem spjat samou svou podstatou; co se týče věcných okruhů domácnosti a rodiny, uplatňují se mnohem zřetelněji v městě, zejména v prostředí nebohatého obyvatelstva, odkázaného značnou částí denního života, leckdy i celým jeho průběhem na uzavřenou prostoru bytu, než na venkově, kde dějištěm denního života je celé hospodářství (polnosti v to počítaje) a kde vztahy rodinné v mnohém ohledu splývají se soužitím celého vesnického kolektiva.¹⁾

1) „Městskost“ zůstala příznakem Nerudovy poezie i v tvorbě pozdní, když již dávno doznělo jeho revoluční zabarvení. O *Prostých motivech* výstižně píše literární historik: „Neruda, syn města, zachovával vždy jakousi zdrženlivou a nedůvěřivou distanci k přírodě, jest mirzutým a uzavřeným divákem i cizincem tam, kde venkované Čelakovský a Hálek cítili se doma“ (A. Novák, *Jan Neruda*, 2. vyd., Praha 1914, s. 59).

Zlidovění slohu u Nerudy může být vysvětlováno imanentně jako reakce proti slohovému principu bezprostředního Nerudova básnického předchůdce, K. J. Erbena. Sloh Erbenův je totiž výrazně spisovný, dokonce silně archaizující (nelektá se ani archaismů morfologických, jako známý aorist „zdviže“ v *Záhořově loži*). Je přirozené, že Neruda reaguje zlidověním, obdobně jako kdysi Máchas reagoval na lidový — ovšem venkovsky lidový — sloh Čelákovského a jeho školy zespisovněním slohu svého.²⁾ Takové je imanentní zařazení negativní. Stran pozitivní motivace bylo by lze pomyšlet na souvislost s poezií barokní, šťastně naznačenou v citované studii Šaldova zápisníku: je známa záliba barokní poezie ve výrazech lidových, ba až vulgárních.

Při výkladu ze stanoviska imanentního vývoje zůstane však nerozřešena otázka, proč Neruda sáhl právě k mluvě lidu *městského*. Zde je nezbytné přihlídnout k motivaci sociální. Především vzpomněme rozvoje Prahy, který se udál v letech 1816 až 1828 a jenž zde ovšem zesílil specifické znaky městského života i obestřel je půvabem novosti (Z. Nejedlý, *Bedřich Smetana* 3, s. 24n.). Vlastní sociologické zdůvodnění však poskytuje vývoj soudobé české společnosti. Pozoruhodným příznakem je okolnost, že v době Nerudově se radikálně mění pojem lidu. Dosavad byl slovem „lid“ míněn hlavně lid venkovský. Sám Neruda praví o tom polemicky v článku *Ze vzdáchnu*, uveřejněném v *Obrazech života* 1860 (viz *Sebrané spisy Jana Nerudy, Literatura* 1, Praha 1910, s. 29): „Slovem „lid“, vyrozumívají páni ti [tj. Nerudovi odpůrci] hlavně lid *selebský*, přibírajíce jen částečně venkovské měšťanstvo k tomu.“ Výraz „selebský“, jehož zde Neruda užil, ukazuje, zejména ve spojení s označením „venkovské měšťanstvo“, k svému protikladu, lidu městskému, hlavně pražskému. Vysvětlení je takové: v letech šedesátých dochází v Čechách k významnému přesunu sociálně politickému, a to takovému, že dosavadní české kolektivum, „české“ sice ve smyslu teritoriálním, jazykově však různorodé s vyššími vrstvami německými nebo obojjazyčnými, rozštěpilo se ve dvě kolektiva jazykově stejnorodá, české a německé.

2) Srov. též Máchovy výroky o „neustálém hrabání v starých českých knihách“ jako prostředku slohového výcviku, o jeho vřelém poměru k *Rukopisům* a chladném vztahu k lidové písni v Sabinově *Úvodě povahopisném* (Thonovo vydání *Výbravých spisů K. Sabinu*, sv. 2, s. 129n.).

Tento radikální přesun lze názorně charakterizovat srovnáním dvou citátů. Ještě r. 1851 motivuje Havlíček v Slovanu potřebu reprezentativního divadla českého těmito slovy: „Bez rádného divadla nemůže se dostati národní řeč naše opět do vznesenějších domů, z kterých byla dosud vypovězena.“ Roku 1864 se o této věci vyslovuje Karel Frič v brožuře *Stavme velké národní divadlo* takto: „Stavme národní divadlo pro náš národ, pro naše děti a pro děti našich dětí, dokažme jim, že jsme daleci jakéhokoli sobectví na ně pamatovali a oni žehnati budou nám [...]“³⁾ V prvním výroku, Havlíčkově, se ještě ozývá tendence směřující k získání *všech* vrstev kolektiva sídlícího na české půdě, která provázela české kulturní, zejména literární dění od počátku obrození (srov. naši studii *Polákova Vznešenost přírody*, Praha 1934, s. 63n.). K. Frič však — v letech šedesátých — počítá, v duchu doby, zřejmě již jen s obyvatelstvem českým. Charakteristická v této souvislosti je i okolnost, že počínaje lety šedesátými se opět a opět ve veřejných projevech zdůrazňuje *celistvost* národa českého; srov. Nerudův výrok o divadelních slavnostech r. 1868: „16. května minulého roku se pocítil lid náš zase *národem celým*, silným, již nesmrtelným.“⁴⁾

Jazykové scelení českého kolektiva se ovšem stalo za cenu vnitřního politického rozdvojení v stranu staročeskou a mladočeskou: jeden z hlavních důvodů tohoto rozdělení bylo rozdílné stanovisko k šlechtě, jež se staročechům jevila jako nezbytný činitel v těle národním. Osamostatnění kolektiva jazykem českého znamenalo ztrátu vrstev dosud společensky, hospodářsky a zčásti i kulturně vedoucích; ta však byla do jisté míry již předem kompenzována hospodářským a kulturním rozvojem obyvatelstva městského, zejména pražského, který se udál v desítiletích předchozích (srov. o tom spis Z. Nejedlého o B. Smetanovi, sv. 3 a 4). Obyvatelstvo městské, obsahující také nově vytvořenou vrstvu české inteligence,⁵⁾ převzalo vedení. Za těchto okolností bylo přirozené, že se Praha stala středem zájmu i v literatuře; tendence k tomu se dokonce projevila již dávno před lety šedesátými v době předbřeznové, kdy „současně s rozvojem nové Prahy

3) Oba citáty jsou přejaty z knihy Jana Bartoše *Národní divadlo a jeho budovatelé*, Praha 1933, s. 94 a 169n., kde však jich je užito v jiné souvislosti.

4) Podtrhujeme my. Citát převzat z uvedeného spisu Jana Bartoše, s. 227.

5) Srov. výrok Nerudův v citovaném již článku *Ze vzdáchnu*: „Je pravda, že bohudíky selebský a měšťanský lid naší silou, naším jádrem jest: z něho ale vyrostl stav jiný, třetí a stavům oněm k užítku a ku cti sloužící, stav vzdělanců.“

zkvěta u nás rychle a silně městská novelistika, totiž povídky s líčením tehdejší Prahy“ (Z. Nejedlý, *B. Smetana* 3, s. 42). U Nerudovy stačí vzpomenout jeho četných pražských fejetonů, některých arabesk a zejména *Povídek malostranských*. — Tím však není ještě dostatečně vysvětleno „poměšnění“ slovníku Nerudovy poezie, které se liší od klidného a povolného prolínání městské tematiky do literatury svou drsnou násilností. Lze mluvit o skutečném vpádu cizího živlu do poezie, přišelém náhle a neočekávaně (jak zřejmě z odmítavého postoje kritiky i veřejného mínění), jenž se dostavil jako průvodní zjev nikoli jen dlouhodobého rozvoje českého měšťanstva, ale i jako odraz radikálního společenského, politického a národnostního přesunu, téměř současného s Nerudovými básnickými začátky, který se stal kvasem celého českého života let šedesátých a sedmdesátých. Taková je, zdá se nám, sociální motivace základního slohového principu Nerudova.

Druhá otázka, kterou míníme uvést, je časově souvislá s předešlou, neboť se týká první generace ponerudovské; liší se však od první tím, že tentokrát nejde o záležitost převážně slovníkové, nýbrž o zvukovou složku jazykového systému, a to jednu z nejdůležitějších, intonaci. Obojí je pro náš účel výhodné: časová souvislost zjednoduší výklad o společenském stavu; různost složky, o kterou jde, dovolí zabrat při nepatrném počtu příkladů co nejširší úsek jazyka. — Je známo, že *Vrchlický* a *Čech*, oba příslušníci a reprezentanti básnického pokolení, které poprvé vystoupilo v několika almanaších z konce let šedesátých, učinili základním prvkem své básnické řeči větnou melodii (intonaci). Stavěli větu po stránce významové tak, aby žádné z jejích slov samo o sobě nepoutávalo pozornost a neosamostatňovalo se tím zvukově; užívali významových klíse (konvenčních spojení několika slov) nebo hromadili stejnoznačná slova k vyjádření jediného významu ap. Výsledkem byla intonační linie značně plynulá, která fungovala jako činitel rytmického odstínění verše: členění větné se nekrylo s členěním metrickým, takže na koncích veršů vznikaly „přesahy“ nejružnější závažnosti a nejrůznějších druhů. Kadence ukončující verše, až dosud velmi jednotvárné, nabyly pestré rozmanitosti podle toho, zda konec verše připadal doprostřed těsného syntaktického spojení nebo mezi dva samostatné členy větné nebo za čárku, středník, pomlku, vykřičník, otazník, tečku, dvojtečku, několik teček. K plynulosti intonační linie přispívala také slova se

silným citovým zabarvením, která tímto svým odstínem podporovala vzornosť melodie. — Je možno ukázat na vývoji samé poezie, jak došlo k tomuto zvláštnímu využití větné intonace: vývojová nutnost kázala paralyzovat nějakým způsobem automatickou pravidelnost metrické osnovy, k níž počala směřovat již poezie májovců a kterou do důsledku rozvedlo právě pokolení Ruchu. Kromě toho zapůsobil jistě i vliv cizí, francouzského básníka V. Huga. Avšak ani zde nedává vysvětlení omezující se na literaturu výsledek zcela jednoznačný: paralyzování metrické pravidelnosti se mohlo stát i jinou cestou; při vlivu cizí literatury vzniká, jako vždy, otázka, proč právě v dané chvíli zapůsobil. Proto vysvětlení sociologické má i zde svou důležitost.

Počneme připomínkou, že intonace, jakou vytvořili v poezii Vrchlický i Čech, měla ráz patetický, dokonce — podle běžné literárněhistorické formulace — rétorický. Je tedy nasnadě obrátit se ke skutečnému řečnictví let šedesátých a sedmdesátých, reprezentovanému zejména Sladkovským a Riegrem. Na otázku, jaký byl jeho slohový a zvukový ráz, pokusíme se odpovědět — z nedostatků místa na podrobný rozbor — několika charakterizujícími citáty. Arne Novák charakterizuje Sladkovského jako „řečníka uchvacujícího citově mohutností obrazového výrazu i nadšeným patosem“ (*Přehled dějin české literatury*, 3. vyd., s. 271); dramatik Jan Bartoš o něm praví: „Tento duch, tak prostý, přímý a logický, v okamžicích, kdy byl povolán, aby vyjádřil pocity davů, které mu přišly naslouchat, nedovedl naleznout výraz, jenž by byl v souhlasu s dojetím, jakého zakoušel, a mluvil v složitých, skoro nesrozumitelných periodách s velkolepou, ale těžkou monumentalitou klasických řečníků“ (*Národní divadlo a jeho budoucnost*, s. 184). O Riegrovi uvedeme charakteristiku, ovšem jen příležitostnou, podanou samotným Vrchlickým v dopise strýci: „Nezapomenu nikdy na ten okamžik, kdy Rieger, řečník chladné rozvahy a logického soudu, pohledem na shromážděný jásající národ byl stržen k nadšení jinocha, stupňovanému ve vášň lví, takže strhal pravidelná pásma myšlenek v řeči své a více dithyrambickými větami uvolňoval své duši a uchvacoval posluchače.“⁶⁾ Všechny tyto charakteristiky zdůrazňují patetičnost jako podstatnou součást dobové řečnické techniky; dvě z nich mluví o stavbě větné a jedna

6) Citováno podle knihy B. Fridy *Mladá léta J. Vrchlického*, Praha 1931, s. 56.

z nich zdůrazňuje dokonce značnou délku a složitost vět. Podobnost je dost, abychom z nich mohli usoudit, do jaké míry vyvěralo básnictví a řečnictví této doby z téhož pramene. Kdybychom chtěli sledovat linii patosu, mohli bychom poukázat i k umění výtvarnému, ke generaci, která vyzdobovala Národní divadlo, a uvést její zálibu v patetické alegorii, parafrázující stále jediné téma — národ. Jde nám však o sociální podklad všech těchto shod mezi různými oblastmi kultury.

Vylíčili jsme již při příkladě předěslém sociální a politický přesun, který v letech šedesátých scénil jazykově národní kolektivum. Je třeba dodat, že jím byla neobyčejně roznáčena energie tohoto kolektiva. Jako jediný doklad uvedeme slova Nerudova, napsaná po letech v článku komentujícím vydání řeči K. Sladkovského: „Jaká to bylo doba r. 1860 a v letech blíže následujících! [...] Nadšení k nebi planoucí, jímž se mohly dokázat divy. Důvěra v budoucnost a v důvěře síla obrů.“ Dostavily se ovšem brzy neuspěchy politické a vnitřní rozpory, ale ještě o době kolem r. 1868 píše historik: „Politické prohry, spíše než by sklíčovaly, povznášely přísně národní sebevědomí k slavnostnímu naladění“ (Bartoš, c. d., s. 205). A Vrchlický, svědek soudobý, v citovaném již dopise o kladení základního kamene k pomníku Jungmannovu, psaném r. 1872, tedy krátce po zmaření fundamentálek, popisuje náladu slavnosti těmito slovy: „Měli jsme svátek plný veliké radosti; každý, koho jsme potkali, zářil, i ti nejvíce lhostejní se tyto dni usmívali a nebe se usmívalo s námi.“ Z téhož roku pochází i jeho dopis bratrovi o K. Světlé, kde básník píše: „Kdosi vykládal též, že Světlá postrádá klasického klidu — to je blbství, jemuž není rovnáno — co je to klid? Hniloba, stagnace — my ale chceme život, bujný, vřelý a kypící, nechtí i v něj skane trochu pelyňku.“ (*Mladá léta J. Vrchlického*, s. 32) I tato slova lze interpretovat, zejména v souvislosti s citátem předěslým, jako svědectví o obecném stavu myslí. Situace, která tento stav vyvolala, je jasná: české kolektivum, zbavené odštěpením německého obyvatelstva vrstev vyšších, stalo se sice přechodně sociálním útvarům neúplným, s omezenou možností vykonávat některé funkce, avšak toto omezení nebylo zdaleka do té míry základní, aby ochromovalo v kolektivu schopnost života, spíše naopak probouzelo energii usilující o vyrovnání nedostatků. Tak např. ve chvíli, kdy z těla národního byla vyloučena šlechta, která za starého stavu věcí byla nositelkou

feudální tradice českého státu, zvedá mladé kolektivum myšlenku státoprávní, motivovanou historicky; v době, kdy odpadly vrstvy, které byly dosud nositeli kultury společenského styku, staví „národ sobě“ veliké reprezentativní divadlo, odpovídající značnější výši společenské kultivovanosti, než jakou samo dosud mělo. Správně vstíhl v citátu výše uvedeném Neruda, že celé toto období pocítovalo samo sebe jako přechodné, přípravné; odtud spěch a radostné vzrušení přes vnitřní neklid českého života i mnohé nezdravé, pocítované jako průvodní zjev vzestupného vývoje. Připočteme-li rozkvět průmyslu v letech šedesátých, přechodně oslabený teprve krachem r. 1873, jako hospodářský podklad tohoto vývoje, jsou jeho hlavní složky vytčeny. Za těchto okolností je přirozené, že sklon společenského života k patosu byl provázen i zesílením emocionální funkce v jazyce, které mělo za následek nadměrné užívání jazykových prostředků emoci vyjadřujících. Tato jazyková tendence, projevující se značně bezprostředně např. v řečnictví, našla si cestu i do poezie, kde se, ve shodě s imanentním směřováním vývojovým, projevila zejména zvláštním útvarem větné intonace.

Příklady, které jsme uvedli, nečiní nárok na jinou platnost kromě ilustrační. Nebylo možno vyčerpati v rozsahu krátkého článku všechny, ba ani jen nejtýpější obměny vztahu mezi jazykem básnickým a společností; tak zejména nebylo lze uvést ani jediný případ složitějšího vztahu záporného. Úkolem naší studie bylo jen ukázati na aktualnost sociologie jazyka básnického a na její důležitost pro dějiny literatury.

(1935)

II. DÍLA

POKUS O SLOHOVÝ ROZBOR
BABIČKY BOŽENY NĚMCOVÉ

Všichni, kdo psali o spisovatelském umění B. Němcové, se zmiňují se zvláštní chválou o živosti dojmu, kterým působí její knihy. Slova, kterými svou chválu oděli, jsou ovšem různá, ale myšlenka, kterou se snažili vyjádřit, je v podstatě táž. Tak např. J. Vlček praví o osobách Němcové, že „jsou to olejové obrazy, vystupující ze svých rámců a ožívající před našima očima“, neboť spisovatelka dodává jim života „plastickou charakteristikou“.¹⁾ A. Novák pojednává o *Babičce*²⁾ jednak cituje Vávřův výrok o „přirozené konkrétnosti“ slovního výrazu Němcové, jednak praví sám, že v *Babičce* jako u starých intimistů mají zátiší a dekorace „svou náladu a svůj život“, mluví o „barvitějším pásmu poutavých detailů“ a resuluje konečně: „V národopisných a zeměpisných líčeních naučila se [Němcová] koloristickému umění, jež v pleneru vystihuje přírodu i lidový dav; v předcházejících svých novelách pracovala se k plastické a ostré charakteristice rázovitých figur, fyziognomií, řečí i gestem; vzácná její schopnost pozorovací, pro niž nic nebylo příliš nepatrné a bezvýznamné, projevila se v podrobné a syté kresbě nábytku i kroje, interiérů i nářadí v *Babičce*.“

Konkrétnost, plastičnost, barvitost, plener, koloristické umění, olejomalba — co jiného znamenají tato slova, z největší části termíny malířské a sochařské, než zvláštní naléhavost a živost dojmu, jímž působí vyprávění Němcové? Je zvláštní, ba na první pohled i podivné, že právě *táto* chvála se jí dostalo. Zdá se totiž, že plastičnosti a malebnosti nelze v literatuře dosáhnouti jinak než

1) J. Vlček, *Několik kapitol z dějin naší slovesnosti*, 1912, s. 71.

2) V *Literatuře české devatenáctého století* 3, 2, 1907, s. 96n.

slovem nově ukutým nebo aspoň nezvyklým, suggestivní a leskle novou metaforou. Vzpomeňme jen plastického výrazu Nerudových básní nebo malebného slova Mrštíkova z *Pohádky máje*. Slovní výraz Němcové však nemá metafor ani nově ukutých slov; je diskretně ztlumený, mnohem spíše melodicky vyrovnaný³⁾ než neklidně vyšlehující barvami a pohyby.

Pokud se barev týká, je až nápadné, jak málo barevná jsou líčení Němcové i na takových místech, kde bylo hojně příležitosti rozvinout nádhru všech barev vidma. Ještě nejspíš mihne se barva při líčení lidových krojů, např. na místě, kde se vypráví o nedělní cestě Žernovských do kostela (s. 33),⁴⁾ nebo na jiném, kde se vylučuje oděv babiččin při návštěvě na zámku (s. 92). I obraz průvodu o Božím těle prosvítá na několika místech, ač velmi diskretně a nenápadně, barvami, zejména když se objeví mezi městskými obkly selské kroje (s. 132). Zato líčení přírody bývají téměř bezbarvá; tak např. líčení západu slunce:

Tu vstupují na světélle půdě tmavé hory v ohromných rysech, podivných forem, tu dlouhé hřebety lesů, tu malé vrchy, na nich hrady a kostelíčky; tu na rovině zdvihají se štíhlé sloupky a oblouky bran, jako řecké stavby, západu pak rudá zář lemována je zlatými hieroglyfami a arabeskami. A ty hory, lesy i hrady se rozcházejí a podivnější ještě formy se na jich místě tvoří. (s. 178)

Kromě obrátů „západu rudá zář“, „zlaté hieroglyfy a arabesky“ není v celém líčení zmínky o barevné symfonii západního nebesklonu; leda ještě výraz „na světélle půdě tmavé hory“ zamihne se zdáním barevnosti.

Rovněž nápadný je nedostatek barev v líčení východu slunečního:

Růžové červánky rozcházel se po obloze, ze záhor vystupovaly zlaté paprsky výše a výše, pozlácující vrcholky stromů, až pomalu slunce v celé své velebnosti se ukázalo a světlo svoje po celé stráni rozlilo. Protější stráně byla ještě v polosvětle, za splavem padala mlha níže a níže, a nad jejími vlnami bylo vidět na vrchu klečet ženské ptařovic. (s. 201)

Růžové červánky, zlaté paprsky, pozlácené vrcholky stromů, to je vše, co Němcová barevně vytěžila z východu slunce. Co barevně-

3) Stov. Šalda, *Moderní literatura česká* (vyd. z r. 1909), s. 39.

4) Číslo udávající stránku textu vztahuje se na tomto místě i při všech příštích poukazech k *Babičce* a citátech z ní k 2. dílu *Sebraných spisů Boženy Němcové*, které vyšly ve sbírce *Čeští spisovatelé 19. století*.

ho chvění mihá se ve verších třetího zpěvu *Máje*, kde Máchova vyličil tíž přírodní zjev! Nebudeme jich pro délku citovat, jen dvou veršů vzpomeneme, těch, které líčí vrcholný okamžik mystéria:

Leďvaže však nad *modré* temno hor
Brunatné slunce *rudě* zasvítulo
 [...]

Anebo: zamlžená krajina (ovšem věčerní) u R. Svobodové v *Čer-
 ných mysticích* (s. 369):

Bylo to po velkých deštích, teplá země dýchala *bílé* páry, páry vytvořily *modré* mlhy, lehounce *ultramarínové*, které lichořily se milostně kolem korun stromových, naplnily údolí, ostínily *modravé* lesy, nanesly se nestejně, obláčkově v popředí obrazu a utvořily jemnou harmonii *modravé zeleně*.

Srovnáme-li líčení B. Němcové s těmito doklady, sledáme, že jsou velmi málo barevná: jakoby šedé kresby na bílé ploše papíru se slabým nádechem barvy tu a tam.

Avšak ani jinak nejsou slova Němcové evokující: nevyvolávají sama o sobě, svou výrazností, živých představ, zejména tvarových a pohybových. Jen výjimečně problesknou taková slova v *Babičce*:

Nejvýše k povrchu vyplavaly stříbrolesklé bělice a honily se po drobttech, mezi nimi *jezdili* střelbitě okouni s *nataženým hřbetem*, opodál se *promýkla* sem a tam štíhlá parma s dlouhými vousy; také břichaté *kapry* a *pleskolhavé* mnůky vidět bylo. (s. 96)

Tato věta živým prošlehováním představ pohybových a tvarových připomíná Nerudu. Není však v *Babičce* mnoho míst podobných tomuto, jehož slova jsou tak evokující. Obvyčejně jsou i scény živého pohybu a ruchu provedeny slovy zcela běžnými a nenápadnými:

Asi za hodinu, když [babička] vstala, bylo slyšet odměřené klapání pantoflíček, vrzly jedny, druhé dvěře, *babička* se objevila na zápraží. V tom samém okamžiku zakejchaly husy v chlívků, svině zachrochtaly, *kráva* bučela, kury křídla zatrepetaly, *kočky* odkudsi přiběhše otíraly se jí okolo nohou. Psi vyskočili z bud, protáhli se a jedním skokem byli u *babičky*. (s. 13)

V celém tomto úryvku není jediného slova, které by chtělo přímo vzbudit živou a jedinečnou představu zvuku nebo pohybu. A tak je tomu u Němcové všude: stejně jako neoslňuje čtenáře

míhávým vějířem barev, světla a stínů, neudivuje jej ani nápadnými představami jednotlivých zvuků, tvarů, pohybů.

Nastává nyní otázka: mylíli se tedy literární historikové, kteří zdůrazňují malebnou a plastickou výraznost slohu Němcové? Kterákoliv z předchozích ukázek z *Babičky* dosvědčuje zřetelně dojmem, který v nás vyvolává, že se nemýlíli. Není sice v těchto úryvcích barev, ale přesto dýše barevnost z líčení Němcové: tak např. při líčení východu slunce neřekla spisovatelka ani slova o barvě mlhy, a přece vycítujeme, že byla neprůhledně bílá a tekla údolními mléčným proudem. Rovněž tak je tomu se zvuky i viděly v líčení ranního ruchu na dvoře Starého bělidla: slyšíme i vidíme bouřlivý ruch při příchodu babiččině, třebaže Němcová jedinou metaforou, jediným neobvyklým slovem nepovzbudila naši obraznost.

Ba děje se dokonce i více: při četbě *Babičky* nevidíme scény před sebou jen jako obrazy nebo skulptury, nýbrž *jsme v nich*. Obklopují a zalévají nás ze všech stran a útočí současně na všechny naše smysly. Vnímáme nejen to, co nám spisovatelka naznačuje slovem, nýbrž děj úplný, v celé jeho šíři. Nejlépe dal by se naznačit tento dojem slovem: *dějové ovzduší*. A tak docházíme nyní k jasné formulaci základní otázky, kterou je třeba rozřešiti, máme-li porozuměti slohu *Babičky*. Bude nutno zkoumat, jakými prostředky tento sloh nebarevný, nenápadný, bez metafor, bez evokujících slov dosahuje působení tak naléhavého a konkrétního.

Odpověď na tuto otázku budíž nám dovoleno anticipovat: tajemství slohu Němcové vidíme v množství a mnohotvárnosti detailů, na které spisovatelka děj rozkládá. I sebenepatrnější úkon, pohyb dovede rozložit Němcová v několik částí:

Z vozu slézá žena v bílé plachtě, v seiském obleku. Děti zůstaly stát, všechny tři vedle sebe, ani z babičky oka nespustily! Tatínek jí tiskl ruku, maminka ji plačíc objímala, ona pak je plačíc též líbala na obě líce, Bětko přistrčila jí malého kojence, boubelatou Adélku, a babička se na ni smála, jmenovala ji malé robátko a udělala jí křížek. (s. 3–4)

V kolik detailů je rozdělen děj několika málo minut! Nejpозорuhodnější však je, že jedna z jeho částí, beztak již drobných, je rozložena ještě dále. Je to vítání s malou Adélkou: „babička se na ni smála, jmenovala ji malé robátko a udělala jí křížek“. To, co se událo v záblesku jediného okamžiku, *současně*, vypočítává Němcová

vá postupně. Současnost, rozložená v posloupnost, tot vrchol dějové mikrotomie! Není jediného zákmitu děje, který by touto metodou nemohl býti zachycen. Výsledek pak je ten, že nakupené detaily vytvářejí drobnými nárazy zcela nenápadně v představivosti čtenářově ději v celé jeho mnohorožnosti a mnohotvárné měnivosti. Jednotlivé detaily samy o sobě pozornosti uniknou a zbývá homogenní ovzduší, které zalije čtenáře ze všech stran, sugerující mu i věci, které přímo řečeny nebyly.

Touto metodou postupuje Němcová napořád; doklady bylo by lze nabírat v její knize opravdu plnou hrstí. Sebeprostší děj rozloží prizmatem svého tvůrčího jasnozření:

Když bylo vše v pořádku, klekla [babička] před krucifix, pomodlila se, pokropila sebe i Barunku ještě jednou svěcenou vodou, klokočový růžencec položila si pod hlavu a s Pánembohem usnula. (s. 20)

Podobně jako rozkládá děje jednoduché, dovede Němcová toutž metodou, hromaděním, shrnout v jediný celek — téměř v jediný děj — děje časově odlehlé:

Barunka sbírala po stráni babičce červené kaliny a trnky, které potřebovala za lék, nebo trhala šípky pro domácí potřebu, aneb klátila jeťáby, z nichž dělala Adélce korále na ruce i hrdlo. (s. 172)

To, co Němcová v této větě líčí, dalo se postupně na mnohých podzimmích procházkách; v citovaném úryvku však splývají tyto jednotlivé děje takřka v děj jediný. Je jasné, že i v tomto případě dosahuje spisovatelka téhož výsledku jako při rozkládání dějů zdánlivě jednoduchých v části: i tady získává děj šíři, vytváří se dějové ovzduší. Jak chudé by bylo, kdyby Němcová suše referovala: Barunka toho dne sbírala červené kaliny!

Pomocí detailů dovede Němcová oživit i obraty docela formální, bylo by dokonce lze říci — abstraktní. Pozorujeme jen, jak drobný detail změnil prostou formuli „pravila, řekla“:

„[...] znám tě, že bys neprosila za nehodné.“ řekla kněžna, *hladíc bohaté vlásy miléne schovaný a dívající se při tom přivětvě na babičku*. (s. 278n.)

Kněžna po chvilkovém mlčení vstala, *položila ruku na babiččino rameno* a pravila svým příjemným hlasem: [...] (s. 279)

„Milá kněžno,“ pravila komtesa, berouc knihu pod paži, „babička svolila, abych ji malovala [...]“ (s. 280)

Metoda hromaděni detailů, kterou jsme právě u Němcové konstatovali, má, jak zřejmo, veliké přednosti, ale je také velmi

nebezpečná. Předpokládáme, že autor dodá každému z těchto detailů takové závažnosti, aby plně upoutal čtenářovu pozornost svou individualností — a je veta po jednotném ovzduší dějovém; zbudou disiecta membra, mrtvé a piplavě únavné podrobnosti. Toto nebezpečí však Němcové nehrozilo, jednak proto, že její slovní výraz je ztlumený, nenápadný, jednak a zejména proto, že detaily plynou za sebou rychle a připojují se k sobě těsně, nenarážejíce na sebe, nýbrž splývajíce v jediný výsledný dojem.

Nastává nyní otázka, jakým způsobem je dosaženo této rychlé, splývavé plynulosti a nenápadnosti, jinými slovy, jaké jsou příčiny jednotnosti dojmu, kterým působí mnohotvárné detaily. První z nich je psychologická: není mezi nimi náhlých skoků, mezer, nýbrž jdou těsně za sebou, sledující všechny záhyby děje:

Vtom viděla jít po stráni dolů okolo pecí na lávku komtesu. (s. 273)

Přehodíme v této větě předmět „komtesu“ na místo, které mu gramaticky náleží, hned za sloveso „jít“! Rozbijeme tím plynulý postup představ, a tři příslovečná určení, která dosud tak krásnou plynulou linií rýsovala dráhu chůze, změní se v zbytečné, nemotorné podrobnosti:

Vtom viděla jít komtesu po stráni dolů okolo pecí na lávku.

Jindy zase jdou detaily za sebou tak, jak je vyvolává nenucené sdruzžování představ. Najdeme v *Babičce* několikrát věty velmi charakteristické po této stránce; docela názorně lze v nich pozorovat, jak asociace dodala detail, ležící stranou od hlavního dějového proudu:

Pan myslivec, když chtěl z protějšího lesa přímo na Staré běldlo, nemohl již přes řeku, led pukal a pomalu se kus po kusu poroučel, jak pan otec říkal, když ráno k stavidlu dohlížet chodil a na zásně Proškovice chevilku u babičky posílal. (s. 198)

Cítíme přímo na tomto místě nezcela stmelenu spáru mezi představou odcházejícího ledu a představou pana otce u stavidla; prostředníkem tady bylo pouhé slovo „poroučí se“, jehož pan otec o jdoucím ledu užíval. Je však poněkud cítit i další asociací připojení: od stavidla jsme náhle přeneseni k Proškovům na zasně.

Jsou ovšem řídké případy, kdy lze vycítit přechod mezi plynoucími představami. Občejně je stmelení tak dokonalé, že nepozorujeme přechodu vůbec. Příkladem budiž rozkošná scéna,

líčící, jak se děti s babičkou dívají na návrat stáda z pastvy. Je celá naladěna na zvuk zvonků: z představy zvonění vychází a k ní se dvojm, zcela plynulým prohybem vrací.

[...] neboť se ozývalo *szazánění* stáda, jež kravař z louky domů hnal, a děti měly radost z těch krásných krav, zvláště z těch, co šly vpředu stáda a na červených kožených obojkách mosazné zvonce nesly, *ktaré měly každý jiný hlás*. Však to bylo na nich vidět, že tomu významování rozumějí; pyšně hlavami pohazovaly ze strany na stranu a *rozhoupané zvonky si míle přizukovaly*. (s. 178)

Základní představa, zvuk zvonků, udržuje v pevném svazku dvoji vlnu detailů.

Je tedy první příčina nenápadnosti jednotlivých detailů a jejich splývání těsná souvislost psychologická. Avšak i slohová stránka, přesněji řečeno větná konstrukce, přispívá k utvoření jednotného výsledného dojmu. Neboť všeobecný ráz větných vazeb v *Babičce* shoduje se s myšlenkovým a představovým postupem, který jsme právě charakterizovali. Postupnému přiřazování drobných detailů, jejich spěšnému uplývání a dokonalému splývání odpovídá častá souřadnost vět, položených vedle sebe mnohdy téměř beze spojek:

Na vůz naložilo se mandelů trochu, koně samý fábor se připřáhlí, jeden z hochů sedl na koně, vrch na mandele sedla pak Kristla a několik děvčat, ostatní mládež seřadila se pár a pár okolo vozu, staří za nimi. Ženci nesli srpy i kosy, ženské srpy a hrábě. Každá za šněrovačkou kyrtici z klasů, z chrpy a jiných polních kvítků, chlapi okytili si klobouky a čepice. Pacholek práskl bičem, pohnul koně, ženci pustili se do zpěvu a zpívající ubírali se k zámku. Před zámkem zůstal vůz stát, děvčata slezly, Kristla vzala na červeném šatu položený věnec z klasů, chasa seřadila se za ní a zpívající vešli do před síně, kamž kněžna zároveň s nimi vstoupila. (s. 295)

V celém tomto úryvku je jediná podřízená věta. Jiný doklad:

Pan myslivcová všecko sama ustrojila, přichystala, kolikrát za den v domečku byla, jí už to zevšednělo; ale babička přistoupíc k rakvi, udělala kříž nad umrlou, klekla vedle na zem a modlíla se. (s. 291)

Takových souvětí bez podřízených vět, jaká jsou v našich obou citátech, našlo by se v *Babičce* velmi mnoho. Konstatujíc to, nevidíme ovšem, že by se Němcová vedlejším větám (zejména vztažným) vyhýbala. To by byla slohová zvláštnost, manýra, a nic není vzdálenější vyrovnanému duchu Němcové než jakákoli

strojenost. Konstatujeme toliko *tendenci* slohu Němcové k souřadnosti. Stává se ostatně leckdy, že i když podřízené věty v souvětí jsou, jsou zase souřadny navzájem:

Ačtě jedni druhým domlouvali, ač i hospodský i Kristla nestačili nalívat, ba i Míla nalívat pomáhal, ačtě i chasa zpívala rozličné vojenské i veselé písně, aby si srdce dodali, přece to všechno nic platno nebylo. (s. 259)

Někdy místo souřadnosti celých vět je souřadnost pouhých větých členů; stává se to v podrobných výčtech, v nichž si Němcová líbujce:

Na dubovém stole octnul se bílý ubrousek, majolikové talíře, nože se střenkami ze smíčních parohů, octly se tam jahody, vajecníky, smetana, chléb, med, máslo i pivo. (s. 60)

Když jednoho dne vozík u chaloupky se zastavil, naložil naň kočí Václav babičinu malovanou truhlu, kolovrat, bez něhož být nemohla, košík, v němž byly čtyry chocholatá kuřátka, pytlík s dvěma čteřobarevnými koťaty, a pak babičku, která pro pláč ani neviděla před sebe. (s. 3)

S touto tendencí k souřadnosti pojí se u Němcové, jak jsme již poznamenali, sklon k *asyndetickému* připojování. Bývá časem velmi nápadný:

Babička si toho všimla, nechala řeči s dcerou, sáhla do kapsáře, řkouc: [...] (s. 4)
Kudrna přišel, vypravoval, jaká spousta dál dole. (s. 212)
Vesele vzala mladá žena pana otce za ruku, Kudrnovi řekl, aby zahrál tu první zvolna. (s. 195)
Odpoleadne šla babička s dětmi do městečka k božámu hrobu, stavily se pro panímámu a Mančinku. (s. 203)
Komtesa neodpověděla, ruměncem políla se jí tvář, povstala. (s. 277)

Ve všech těchto případech, vidíme-li je takto mimo kontext, cítíme skoro nutnost doplnit spojku „a“:

Bývá však často spojení asyndetické i tam, kde jde o jiný, složitější poměr než pouhé slučování:

„Také podala dětem vždy po hnětanec, babičce nikoli, ona věděla, že stařenka od snídáně na Zelený čtvrtek až do večera po Vzkříšení do úst nevezmě.“⁵⁾ (s. 203)

5) *neboť* ona věděla atd.

Na babičino zavolání vrátili se [psi] k ní, ohlídlí se několikrát, jestli je přece některý [z hochů] nezavolá.⁶⁾ (s. 218)
Paní Prošková nemohla viděti umrlce, zůstala doma.⁷⁾ (s. 290)
Kristla byla na panském, nešel nikdo s dětmi a s babičkou než Mančinka.⁸⁾ (s. 290)

Záliba ve větách hlavních a v jejich asyndetickém spojování odpovídá, jak jsme již poznamenali, onomu rozdělování děje v drobné, spěchající detaily, které je pro Němcovou charakteristické. Napomáhá tedy větná konstrukce, běžná v *Babičce*, splývání detailů v jednotné dějové ovzduší, nekladouc logických přehrad nadřazenosti a podřazenosti mezi jednotlivé představy a urychlující asyndetickým připojením jejich plynutí. Avšak i zvuková stránka vět podrobuje toto plynutí a splývání: při hlasitém čtení plynou za sebou věty Němcové většinou v melodických vlnách stejné tónové výše. Souvětí v *Babičce* jsou tedy pravým opakem souvětí stavěných architektonicky, vrcholících v jednom (popřípadě i více) hlavních přízvucích, jimž jsou ostatní podřízeny; taková jsou například zpravidla souvětí Palackého:

Popatříce na obraz její na mapě, uhlídáme podobu nepravdělného čtverohranu, jehožto hrany právě k severu a jihu, k východu i západu čelí. (Dějiny národu českého. Kniha prvá. Úvod)

Ačkoli toto souvětí není příliš složitě, přece pozorujeme při hlasité četbě, jak ostře vrcholí melodicky přízvukem slova „čtverohranu“, k němuž jako stupeň vede o něco nižší předcházející vrchol „mapě“ a od něhož sestupuje hlas po vrcholech „jihu“ a „čelí“. U Němcové však pozorujeme snahu zmírnit tyto tónové rozdíly, urovnat větu melodicky; Němcová se totiž snaží zabránit, aby některé přízvuky ve větě vyzněly příliš ostře, takže by porušily její měkkou melodickou vlnivost.

Proto leckdy odtrhuje vedlejší větu od slova, ke kterému se vztahuje, a zmírňuje tak ostrý melodický skok, který by nastal při rozestavení normálním:

Ku konci listu stála vroucí prosba, aby babička k nim se odebrala navždy a živobytí svoje u dcery a vnoučat strávila, kteří se již na ni těší. (s. 2)

6) *ale* ohlídlí se atd.

7) *proto* zůstala atd.

8) *proto* nikdo nešel atd.

Přehodíme-li slovo „strávila“ před slova „u dcery a vnoučat“, poznáme ihned, jak se zostří tónový skok mezi větou řídící a podřízenou. Rovněž tak i v jiných případech:

Baba kořenářka přicházívála každý podzim v určitou dobu a to byla na Starém bělidle hospodou, kdež ji vším dobrým častovali přes den i noc.⁹⁾ (s. 16)

Komtesa podržela si babiččinu podobiznu, a podobizny vnoučat jí odevzdala, z nichž měli rodiče velkou radost [...].¹⁰⁾ (s. 293)

Ostatně mělo ti moje slovo dostačit, že ho záhy uvidíš.¹¹⁾ (s. 296)

Jindy zase je zcela týmž způsobem odtržen přístavek od slova, k němuž náleží:

Dioklecián měl také korunu a měl plášť přes ramena viset, máminu květovanou nedělní zástěru [...].¹²⁾ (s. 196)

Velmi často dosahuje Němcová měkkého melodického vyznění vět tím způsobem, že neumístí na konec slovo nejdůrazněji přízvucné, nýbrž položí za ně slovo jiné, přízvukem slabší a ovšem i tónem nižší. Činí to často jak před čárkou, tak i před tečkou. Nesmírně časté jsou případy, kdy klade za tímto účelem na konec věty sloveso:

Nevím, jak se mi tam *líbit* bude, a jestli přece zde neumru mezi vámi. (s. 3)

Tomu všemu babička i *děti* učila. (s. 9)

Ráda ale sedla, když chovala malou Adlítku, ke klavíru, neboť dítě, když *rozplakane* bylo, umlkle, když mu babička začala zpolehouka *na klápy* bříkat.¹³⁾ (s. 10)

Takových případů je, jak řečeno, nesčetně. Bylo by však možno popírat jejich průkaznost a pokládat je za pouhý projev dobového úzu, který si líboval v kladení slovesa na konec věty. Toto domněnání však vyvracejí případy jiné, rovněž velmi četné, kde nejde o přemístění slovesa na konec věty, nýbrž slova jiného; např.:¹⁴⁾

Srdce ji táhlo k dceři a vnoučátům, jichž *neznala* ještě, dávný zvyk

9) hospodou na Starém bělidle, kdež [...]

10) odevzdala jí podobizny vnoučat, z nichž [...]

11) dostačit moje slovo, že [...]

12) měl přes ramena viset plášť, máminu [...]

13) Ležatým tiskem jsou vyznačena silně důrazná slova, která by při obvyklém slovosledu stála na konci věty.

14) I zde jsou označena ležatým tiskem silně důrazná slova, která obvykle stojí na konci věty.

poutal ji k malé chaloupce [...]. (s. 2)

Člověk by myslil, nic jinak, než že je v tom *piátce* zavřeně; jako hlásky to zní. (s. 10)

Na zdi viselo několik *obrázků* svatých, nad babiččím ložem kru-cifix [...]. (s. 10)

Já jsem jí to tedy napsala a dostala jsem od ní dvě *homolky* za to. (s. 222)

Včera pozorovala jsem milostsléčnu, byla bych *plakála* nad ní. (s. 285)

Byl to již jeho zvyk, hulákat, aby *nezapomněli* lidé, že jim má co poroučet [...]. (s. 281)

Na vůz naložilo se *mandelů* trochu, koně samý fábor se *připřáhl* [...]. (s. 295)

A tak i zvuková stránka vět Boženy Němcové podporuje svým plynulým melodickým vlněním nenápadně míháni drobných detailů a jejich splyvání v jediný výsledný dojem.

Působí tedy ve slohu B. Němcová týmž směrem jako myšlenkový a představný postup i konstrukce větná a vnější, zvuková stránka vět; spolupráce těchto tří složek vytváří jednotné ovzdušší, v němž není nápadných jednotlivostí, ovzdušší velmi suggestivní, jehož vlivem vnímáme a vycítujeme i věci, které přímo řečeny nebyly. Je přirozené, že tato metoda splyvavých detailů osvědčuje se nejskvěleji tam, kde jde o to naznačit plynutí, uplývání, rozvíjení, uvádání, zkrátka děje nikoli etapové, nýbrž nepřetržité. Proto tak krásně dovedla Němcová líčit plynutí vody:

Dívaly se, jak vlny po splavu prudce dolů stékají, vzhůru se vyhoupuvše v miliony kapek roztrískány nazpět padají, ještě jednou v pěním věm kotli se převalí a teprv spojené v proudu jednom tiše dále plynou.¹⁶⁾ (s. 96)

Jindy zase splyvavé pohyby mraků:

Od rána již vystupovaly na obloze mráčky, zpočátku malické jen, šedé, bělavé, sem tam roztroušené, čím dále na den, tím více jich přibývalo, hromadily se, výše postupovaly, sražely se, tvořice dlouhé

15) Bylo by možno vyhledat i jiné stylistické prostředky, jimiž Němcová urovnává melodii svých vět v tiché vlnění bez náhlých přechodů:

Babička jim [dětem] povídala o světlých andělech, jež tam nahoře přebývají a ty světlá lidem rozžehují, o andělech strážících, kteří sřehou dítky na všech cestách života, se radujou, když hodnými jsou, když neposlušouhají. (s. 19)

V tomto souvětí zájmeno *se*, neobvykle umístěné před slovesem na začátku věty, připojuje melodicky větu „se radujou [...]“ k větě předchozí.

16) Srov. též místa, kde se líčí plynutí řeky: s. 21, 23.

šmáhý, barva jejich byla tmavší a tmavší — a k polední hodině byla celá obloha na západě potáhnuta černým těžkým mrakem, který se k slunci táhl. (s. 280)

Jindy vystihuje Němcová rozlehlost krajiny, která se postupně rozvíjí před okem divákovým:

Babička ale dívala se ráda přes protější žlickou stráň, přes vesnice, obory, háje, rybníky a lesy, k Novému Městu, k Opocnu až k Dobrušce, kde bydlel její syn, a za Dobrušku, mezi hory, kde byla malá vesnička a v ní tolik jí milých duší. (s. 173)

Zcela stejně plynulé je i líčení, jak proskakovaly po krajině ohně o večeru filipjakubském:

Tu najednou vyšlehl plamen na žlickém kopci, v okamžení nato na žernovském vrchu a po straních začaly se míhat a skákat plameny větší, menší. A dále na vrchách náhodských, novoměstských vzplanuly ohně, tancovala světla. (s. 214)

Konečně je nutno zmínit se ještě o jedné věci, jejíž krása obdivoval se již V. Tille, pojednávaje o pohádce *O devanáci měsíčkách*.¹⁷⁾ Jsou to líčení postupného rozvíjení a uvádání přírody v jednotlivých ročních obdobích. I v *Babičce* jsou taková líčení, kde postupným plynutím drobných detailů vzbuzuje se v čtenáři dojem, jako by se tiché drama ročních proměn rozvíjelo ve chvíli před jeho zrakem:

I v okolí bělidla začínalo být smutno a ticho. Les byl světlejší; když přicházela Viktorka z vrchu dolů, bylo jí zdaleka vidět. Straň žloutla, vítr a vlny odnášely chumáče suchého listí bůhvíkam, ozdoba sadu uschována byla v komoře. V zahrádce kvety jen astra, měsíčky a umrlčí kvítka, na louce za splavem růžovčely se naháčky a v noci prováděly tam světélka svoje rejdy. (s. 172)

Ještě skvělejší je vylíčení rozvíjejícího se jara (s. 206), jehož však pro rozsáhlost nebudeme citovati.

Jsme nyní u konce se slohovým rozbozem *Babičky*; ukázalo se, že hlavní tajemství slohového umění B. Němcové spočívá v prostém a plynulém seřazování drobných detailů, které dovedla bystrostí svého tvůrčího vnímání vytěžit z proudu skutečnosti tak úplně i seřadit tak harmonicky, že jimi vzbuzuje iluzi samé pod-

staty všeho dění: nekonečného proudění, stálého příchodu i odchodu, vznikání a zanikání, objevování se a mizení. Budiž nám nyní dovoleno odvážit se závěru širšího, snad i příliš širokého na prostý slohový rozbor.

Domníváme se totiž, že od této tvůrčí metody vede přímo cesta k samým kořenům bytosti Němcové, k vyrovnané harmoničnosti její povahy i k jejímu optimismu.¹⁸⁾ Spisovatelka, která cítila dění jako nekonečný souvislý proud tichým, stejnoměrným tokem plynoucí, nemohla se hrozit zla ani smrti. Neboť ani zlo, ani smrt nejsou věčné. Po nich přichází nový život a nová radost. Je tomu nakonec tak, jak řekla babička:

Dokud je strom zdráv, dává užitek, když pak uschne, porazí ho, dají na oheň, boží oheň ho stráví, popelem zmrvčí se zem, na níž vyrůstají zase jiné stromky. (s. 215)

A jindy zase:

Neštěstím a bolestí očistuje se člověk ode všech šlaků jako zlato ohněm. *Bez bolesti není radosti.* (s. 252)

(1925)

17) Úvod k slovenským báchorkám a pověstem v *Sebraných spisech Boženy Němcové*, vydaných ve sbírce *Čeští spisovatelé 19. století*, sv. 8, s. 22.

18) Stov. Šaldův esej o Němcové v knize *Duše a dílo*.

I

Symbolisté nastoupili v české poezii po generaci Vrchlického a Čechově. Přestože symbolismus byl básnické hnutí společné mnoha národním literaturám, má symbolismus český, podobně jako francouzský, německý, ruský atd., svůj osobitý charakter, vyplývající z domácího literárního vývoje. Proto chceme-li porozumět jeho osobitému rázu, je nezbytně nutné přihlídnout k básnické tvorbě generace předchozí, na jejíž umělecké tendence český symbolisté po zákonu vývoje navazovali i reagovali. Generace Vrchlického a Čechova povýšila za vládnoucí složku své struktury intonací ve formě souvislé linie zřetelného celkového obrysu. Honosná zvuková forma, která takto vznikla, byla básníky samými i jejich současníky pocítována jako klad a výboj jejich poezie. Na důkaz budiž uveden citát z dopisu mladého Vrchlického bratrovi, psaného za italského pobytu, tedy v době, kdy básnická struktura Vrchlického byla teprve ve zrodu; je to konec r. 1875, kdy měl za sebou toliko sbírku *Z hlubin*. Píše o Čechově *Husitovi na Baltu*:

„Musíš čísti či lépe řvátí tuto podivuhodnou básně do rozbouřeného moře, bys jak náležející ocenil symfonický spád jejích bouřlivých slok, a Čech psal tuto básně tuším r. 1868, kdy já jsem ještě zápolil v stínu [...]“¹⁾ Citát je charakteristický pro toho, kdo jej psal, i pro toho, kdo je v něm charakterizován, pro oba představitelů generace. Budiž nám dovoleno poznamenat na tomto místě, že se i v příštím kontextu omezíme na charakteristiku struktury Vrchlického, jakožto básníka, který se stal symbolem jistého

1) Citát je přejat ze Strejčkovy knihy *Lumitrovci a jejich boje kolem roku 1880* Praha 1915, s. 52; z této knihy bude i několik dalších citátů.

období v české poezii a proti kterému také výslovně mířil odboj příští generace, té, jejímiž členy byli právě symbolisté.

Strukturálnímu výboji, který jsme naznačili, musily však být přineseny jisté oběti; vyzdvižení intonace v podobě nepřetržitého proudu mělo nutně vliv, a to negativní, zejména na rytmus a významovou výstavbu. Rytmus byl zcela automatizován, metrické schéma uskutečňováno v jazykovém materiálu s největší možnou přesností, podobně jako u puchmajerovců; následek byl ten, že metrické členění nepoutalo k sobě pozornost na úkor intonace. I významová stavba byla uspořádána tak, aby se její členitost nestavěla v cestu nepřetržitěmu uplývání intonační linie. Slovní materiál i vyšší významové jednotky konče samým tématem se pasivně poddávají intonaci. To pocítovala již soudobá kritika; srov. Nerudův výrok: „Známe mezi [Vrchlického] četnými zpěvy básně plasticky naprosto dokonalé [...] Ale jindy zas jako by ho bouře nesla: obraz se žene za obrazem, věřivě, téměř divoce, takže vše se mihá, myšlénka se kutálí za myšlénkou a jedna tísni druhou.“²⁾ Anebo ještě zřetelněji u téhož kritika: „Forma [prosta slokové a rýmové vazby] letí, letí kupředu, strhuje básníka do většího vždy chvatu, takže došel ku pointě básně, nemá jaksi na nejzpušobnější výšpíčetění její více trpělivosti a zakončí způsobem fragmentárním. Zdá se nám, jako by ještě něco přijíti mělo, ba musilo.“³⁾ — Větná stavba se uvolňuje (srov. o tom naši studii *Přispěvek k estetice českého verše*, Praha 1923, s. 52n.), slovosled podléhá bez odporu rytmu a intonaci. Slova se poji v obraty předem hotové; pozitivně hodnocena jeví se tato vlastnost jako „plynulost slohu a mluvy“, při negativním hodnocení jako nahrazení „básnické mluvy pouze básnickou *frazologíí*“, jak vytýká Krásnohorská;⁴⁾ srov. též výrok Šaldův, že „není možno nevidět např. u Vrchlického šablony, přejímaných klíšé, hotových frází, celé stereotypní intonace opakující se mechanicky“.⁵⁾ Tímto postupem převrací se obvyklá hierarchie stavby jazykového projevu: nepřijímá intonace obrysy významu (téma v to počítaje), nýbrž význam se podřizuje dynamice intonační. To je přesně vystiženo ve výroci Nerudových, výše uvedených. Přirozený důsledek je ten, že téma projde básní nezvládnuto, slouží za pouhou podložku intonační dynamiky.

2) J. Neruda, *Sebrané spisy*, řada 2, díl 7. — *Literatura 2*, Praha 1911, s. 373.

3) Tamtéž, s. 412.

4) Citát přejat z knihy Strejčkovy, s. 91 a 77.

5) *Moderní literatura česká*, Praha 1909, s. 49.

I to cítili již současníci: „Z kolikerych krajů, dob a vrstev lidstva snesl Vrchlický události, báje i smyšlenky v epické své básně! A přece provedením, rázem svým, hlediskem i způsobem mluvy málo od sebe se odlišují.“⁶⁾ Proto bylo třeba střídati velmi rychle témata. Tato struktura prokazovala svou nosnost nikoli aktualizací poměru mezi tématem a materiálem jazykovým, nýbrž schopností pojmut co nejšíř okruh témat; tento fakt ovšem může — jako každý jiný — být hodnocen pozitivně i negativně. Pozitivní je především hodnocení samého básníka: „Vším chvějí se, jsemť právě Vrchlický“ (*Balada pro domo sua, Damoklův meč*); rovněž kladný je úsudek Nerudův: „Ve světě je celý oceán poetických dojmů, bije do duše poeticky vnímavé, a Vrchlický vrhá se nadšeně, s tvořivou rozkoší do něho.“⁷⁾ Příkladem posudku negativního bude nám výrok kritického vůdce té generace, která provedla výjimečnou revolucí proti Vrchlickému, F. X. Šaldy: „Nesmímému talentu Vrchlického, který toužil obejmouti celý svět a zmocniti se každé látky a každého syžetu, nedržel rovnováhu dosti silný charakter básnický, který by koncentroval a vázal, co odstředovala a rozptylovala nesmírná [...] vůle mistrova.“⁸⁾ Tendenci k hromadění témat lze také vysvětlit Vrchlického plán *Epopeje věků*, který poskytoval rozsáhlou zásobu epických námětů.

Zajímavá je také okolnost, že i první pokus o obnovu básnické struktury po Vrchlickém, ovšem pokus zcela epigonický, spojený se jménem almanachu *Máj* z r. 1878, stal se v iluzi, že básnická revoluce záleží v objevení nového okruhu témat beze změny ostatních složek umělecké výstavby. Jeden z hlavních členů této skupiny, Fr. Kvapil, napsal o tom v knize *Životem k ideálu*: „Jestliže Vrchlický u nás vyrazil okno do západní Evropy, učinili jsme my hlubší průlom do slovanského světa.“ A vykladač tohoto výroku, literární historik F. Strejček, praví ještě zřetelněji: „Májistě z r. 1878 vstupovali do literatury s hrdým vědomím, že obrodí českou poezii novými látkami a motivy a otevrou jí celý, zvláště i slovanský svět, a proto se cítili dotčení výtkou, že jsou šmahem napodobiteli Vrchlického.“⁹⁾ Za této situace je zřejmo, proč symbolistické, nejvýraznější obnovitelé struktury v generaci let devade-

6) Krásnohorská, citováno podle knihy Střežkovy, s. 91 a 77.

7) Neruda, c. d. 411.

8) *Duše a dílo*, Praha 1913, s. 142n.

9) Střežček, *Novočeské školy básnické 19. věku*, Praha 1920, s. 97 a 96.

sátých, která provedla odboj proti struktuře Vrchlického, měli za společný problém aktualizaci významové výstavby textu. Problém byl jim společný, řešení však bylo podáno několikeré. Tak např. Březina položil důraz na významovou výstavbu věty, Sova spíše na výstavbu syntaktickou, Hlaváček na poměr mezi sémantickou výstavbou celého textu a tématem. Pokusíme se v druhé části tohoto článku podat obrysy řešení Hlaváčkovy.

II

První a velmi nápadný zjev, který u Hlaváčka po stránce lexikální-ho výběru pozorujeme, je časté opakování téhož slova — tedy tendence k ochuzení lexikální zásoby, a to důrazněmu, protože se projevuje opakováním téměř bezprostředním, mnohdy posíleným stále stejnou gramatickou funkcí opakujiícího se slova, např.:

Šel v půlnoci přes vlážná pole — již patrně znaven —
měl za pasem přílbu a vlasy měl jemné a *bledé*;
i oči měl *bledé* a kosatce ve štítě *bledé*...

Šel, z vazalství vyhnán, šel do polí... Navenek... Naven...

Tři kosatce žluté a *bledé* a štíhlé měl v erbu,
a LAUDA-LAUDAMUS kol v marcejské latině zašle a *bledé*.

Ten podivný rytíř i na přílbě péro měl *bledé*;

oh, lauda-laudamus — měl zálibu dávnou v tom verbu.

(*Chevalier Lauda-laudamus, Smíšené básně*)

Na rozloze osmi veršů je zde šestkrát opakováno slovo „bledé“; je jím tedy obsazena víc než polovina z celkového počtu adjektivních přívlasků (11) v citovaných dvou slokách.

Význam slova se při tom opakování nemění, ba ani odstín nový — kromě nepatrných okázonálních odstínů — se nevyskytuje; a ty jsou ještě oslabeny tím, že je dvakrát spojeno s týměž substantivem („bledé kosatce“).

Občas mívá opakování ráz polyptota, např. v 7. č. *Mstivé kantrilény*:

Juž zvečera zarostlé prsty na vananách únavou spaly,
a pod hřívou ryšavou dlouho kdos tajil svůj pláč,
nebo *lhalo* tu všecko — i svíce, jež v temnotách pobasínaly,
i obrazy svatých: oh, zsinalé tváře vždy nejspíš snad *lhalý*...

Vše *lhalo* tu, všecko. I pižmová levkoje vůni svou *lhalá*,
i luna, jež kohosi vzbuditi marně se vysilovala,

i veliká zarostlá ruka, jež k ránu již bojácně spala,
a ryšavá hráva: oh, ryšavá hráva vždy nejvíc snad *lháda*.

I zde je zřetelná tendence k lexikální monotonii: přičestí „lhal“ užito zde v různých flexivních formách pětkrát a jeho opakování je podtrženo tím, že se vyskytuje v rýmech, a to v jediných dvou rýmech celé básně: -aly, -ala; přitom je slova „lhal“ užíváno stále v stejném významu přeneseném, ani jednou ve významu původním.

Podobné polyptoton, spojené však s paronomazií, je v 9. č. *Mstivé kantilény*, kde je opakováno v několika formách přičestí „bál se“ a adverbium „bojácně“:

Byl deštivý soumrak — a vítr se za řeťou *bál*,
a světa se *bála* a *báli* se nemocní psi,
již *bojácně* štekali chvílemi z rozmoklých skal,
oh — *báli* se od večera, *báli* se do prázdných vsí.

Vrcholu dosahuje lexikální monotoniace v básni *Rekonvalescence*; neobyklý ráz této básně vzbudil již častěji pozornost kritiků a teoretiků (srov. o tom Jiráčkův článek *Hlaváčkův rým*, Listy filologické 57, 1930, s. 264). Na ukázkou citujeme první ze čtyř strof básně:

Já viděl nad daleké, daleké ledy
jak vyšel kdys měsíc tak smutný a bleďý
a hostejný — nad mojíh lhostejným hledem —
a lhostejný v světle svém smutném a bleďém,
a lhostejný nad vším, i nad vlažným ledem,
i lhostejný nad tím, že nasákl jedem.

Již tato jediná strofa dosvědčuje tendenci k opakování: opakuje se zde dvakrát slova „daleký“, „led“, „smutný“ a dokonce pětkrát slovo „lhostejný“. Celkem, odcítáme-li předložky, spojky a sloveso „byl“, je v celé básni o 25 verších 35 slov, z nichž 10 se opakuje víc než třikrát, jedno z této sumy dokonce desetkrát (led) a jedno devětkrát (bled — bleďý). Při opakování nemění se vůbec význam těchto slov, jsou to kameny, skládané v různé sestavy, ale stejné. O tom, jak záměrné bylo u Hlaváčka toto opakování, které je zde vyhnáno na krajní mez možnosti, svědčí tento citát: „[Japonské malířky] užívaly [...] *několiika málo* zvláštních tahů štětce, z nichž každý přec dovedl vyjádřiti všecku subtilnost jejich minuturních snů [...] a on [básník] lišil se od nich jedině tím, že chtěl užívati místo barev a kontur slov: ztavených v hermetické peci

svého zjemnělého slohu“¹⁰⁾ (*Pseudojaponerie, Pozdě k ránu*). Je však v básni *Rekonvalescence* ještě jedna okolnost, jejíž důležitost vysvětlí ne v dalších dokladech: slova, která se zde nejčastěji opakují (led — bleďý), jsou si navzájem zvukově velmi podobná. Jejich zvuková podobnost je zdůrazněna rýmem: vyskytují se totiž v každém ze čtyř rýmů básně (-edem, -ledy, -ledu, -ledě).

Jdeme-li nyní po stopě dané zvukovou podobností opakovaných slov, upozorní na sebe báseň 12 z *Mstivé kantilény*:

Již *mrtvo* vše, již *mrtvo* vše, kraj ani nezavzdýchá —
a *marmo vše* a *marmo vše* — tentam je vzdor a pýcha
ryk msty již nikdy nezazní zde do *mrtvého* ticha.

Ti v polích *marné* modlit by na tělech hnisajících,
těch, kteří známku geuzovství ve vpadlých měli lících
a kteří *mstili*, *mstili* jí na Kroesech hodujících.

Po polích *siné* plameny nad *mrtvolami* svítí —
oh, *moje Manon* ješitná — hle konec, konec žití,
jen plače s *mojí violou* — i její struny cítí:

neb *mrtvo* Geuzů království — oh, *muselo* tak býti.

Zde je pětkrát opakován kmen „mrtv-“, třikrát adjektivum „marný“ a třikrát kmen „mst-“. Všechna tři opakovaná slova jsou však navzájem zvukově spjata náslovnou, a tedy nejnápudnější hláskou *m*, první dvě z nich pak dokonce celou dvojitěnou skupinou *m-r*. Tyto hlásky se vyskytují i jinak v kontextu na místech nápadných; opakování jich jsme v textu vyznačili. Zvuková podobnost podtrhuje přibuznost významovou, shodu emocionálního zabarvení, zejména slov „mrtvý“ a „marný“. Při těsné spojitosti významu se zvukovým symbolem je to pochopitelné.

Sledujeme-li tuto stopu ještě o krok dále, najdeme báseň, kde iluze významové podobnosti, posilující dojem lexikální monotonie, je už ponechána jenom podobnostem zvukovým, kterým tak připadá funkce významových narážek. Je to *Sonet*, věnovaný památce Édouarda Dubuse (*Pozdě k ránu*):

Tvé místo v hrmě *L á s k y* prázdné zůstalo,
ač *karty* rozdány k hře nové dávno jsou...
tvůj abšc schvácen akutní je *nervózo*
a sličné *markýze* je dlouhou chvílí mdlo.

10) Vyznačení kurzivou je naše.

Dals hazardně své nové srdce do *karty*
(ach, příliš, příliš brzo tepat ustalo)
a mladá *markýza*, když výhrou zůstalo,
tvé nespustila už ze svého oka *ry* —
a abbé! — ironizoval svým věčným: tral, la, lo
mon cher, oh, tes violons sont *partis*...

Tvé místo v herně L á s k y prázdne zůstalo,
ač *karty* rozdány k hře nové dávno jsou,
tvůj žoviální abbé schvácen *nervózou*,
se do zívání dal i s mladou *markýzou*...

Ozývá se zde mnohonásobně, celkem čtrnáctkrát, skupina samohláska + *r* v dvojí obměně: *ar* a *er*. Zpravidla je uvnitř slova, jen v jednom případě vzniká spojením dvou slov na jejich rozhraní: oka *ry*. Upozorněno je na ni již tím, že jednotlivá slova, která ji obsahují, se opakují: dvakrát se vyskytují slova „herna“, „karty“, „nervóza“, třikrát slovo „markýza“; nejsou opakována toliko slova „cher“ a „partis“, zdůrazněná však tím, že jsou cizí a v cizojazyčném citátě, který je zároveň mottem i základním motivem básně. Opakování jednotlivých slov není zde však cílem: jsou to jednotlivá opakování, nejčastěji jen dvojnásobná, sama o sobě nepřilís nápadná. Jde spíš o zdůraznění přibližné stejnozvučnosti (homonymity) *celého* vyjmenovaného trsu slov, spjatých navzájem zvukovou podobností; sečteny dávají výskyt slov se skupinou samohláska + *r* významné číslo 14, tedy tolik, kolik má veršů celá báseň. Homonymita, byť částečná, má však i důsledky významové: slova spjatá zvukovou podobou, jež se ve většině případů týká slabik kmenových, nabývají zdání podobnosti významové. Ta ovšem ve skutečnosti neexistuje, ale je čtenářem bezděky předpokládána na základě iluze, známé z psychologie jazyka, že zvuk slova je nutně spjat s jeho významem, ba i se skutečností slovem míněnou. Na důkaz této iluze lze uvést nejen víru v magický vliv slova na věc, doloženou mnohonásobně ve folkloru, a výzkumy dětské psychologie, ale i vědecké snahy, stále obnovované, ač beznadějně, prokázat nutnou souvislost mezi věcí a jejím pojmenováním, a to jak v lingvistice, tak i v teorii jazyka básnického.

Využití částečné zvukové shody k navození podobnosti významové není u Hlaváčka omezeno jen na sonet výše citovaný, kde se ovšem projevuje nejnáznorněji, nýbrž je to stálý tvárný prostředek jeho poezie: celá Hlaváčkova eufonie má ráz významového zpodo-

bování slov spjatých zvukem. Proto jsou v jeho verších tak četné shody jednak mnohohláskové, jednak týkající se zblízka významu, totiž shody násloví (aliterace) a kmenové části slov. Uvedeme několik příkladů bez nároku na vyčerpání materiálu, který je však v Hlaváčkových básních tak najeově a tak hojný, že netřeba podrobného výčtu.

a) Aliterace:

- mé* melodie chtějí *mítí* smutek všeho toho
(*Svou ztola jsem naladil co možno nejlouběji, Pozdě k ránu*)
- Jsem pouze poslední chorobný *výhonek* bez *vůle*
(*Přišla, tamtéž*)
- kol zychrtlých *tzáří* jim *ozvlhly* zouchané *zlasy*
(*Mstivá kantiléna 5*)
- slých *tichý* *pláč*, jež *doved* v něhu *příštích* *poupat* *ztajit*
(*O smutná písní má, Smíšené básně*)
- já* *zvyšším* *výstražnou* *szítlnu*, aby mi *szítula* [...] *...*
(*Introitus, tamtéž*)

b) Opakování charakteristické hláskové skupiny:

- a *krájem* *velké* *tajemství* jde *slavných* *B o ž í c h h o d ů*
(*Svou ztola jsem naladil co možno nejlouběji, Pozdě k ránu*)
- Hráč *náruživý* *záduščívých*, *zešeřelých* *nálad*
(*tamtéž*)
- A na *pláň* *dlouhou* *řadte* se a s *osřím* v *pěři* *msřícím*
(*Mstivá kantiléna 2*)
- a *szártnivé* *ruce*, jež za *dne* se *divoce* ze *zvyku* *rvady*
(*tamtéž 7*)
- Je *večer* — *černé* *mraky* *jdou*
(*tamtéž 8*)
- A *zbožné* *mraky* *dále* *jdou*
se *svoji* *marmou* *modlitbou*
a s *tichým* *smutkem* *jejím*...
A *moje* *rusá* *nálada*
- a hlas *jejich* *zpychrtlý* *chvílemi* *zimou* se *chvěl*
(*tamtéž 9*)

Ve verši

a vonné *verbo* vnesu ku prahům nastelu

(*Smutný večer, Pozdě k ránu*)

dostupuje zvuková podoba až zdánlivé totožnosti kmene (paronomázie).

Velmi průkazné jsou případy (celkem dva), kde za účelem zvukového sblížení slov, nikoli z potřeby vyjádřiti neobvyklý významový odstín, je utvořen neologismus:

Slyšelas, duše má, její krok *zloudaný zdála*

(*Přišla, Pozdě k ránu*)

Jaks často plála z *rozkrroužených* zraků

(*Malíř iniciál, Smíšené básně*)

Obě nově vytvořená slova: „zloudaný“ (vzniklé patrně kontaminací výrazů „zdlouhavý“ a „loudavý“) i „rozkrroužený“ jsou zvukově spjata se slovy sousedními, jak v citátech naznačeno.

Ve snaze o významové sblížení slov zvukově podobných mají původ také některé vlastnosti Hlaváčkova rýmu, na které upozornil Jiráč v článku již citovaném (s. 271 a 261); je to jednak částečná zvuková podobnost *věch* rýmů v některých básních, jednak rýmové „echo“ a tklivé rýmy.

Uzavíráme: Významová výstavba Hlaváčkova textu projevuje sklon k opakování stejných slov v nezměněném významu. Přírodný důsledek toho je ochuzení slovníkové zásoby, které v nejkratších případech vyústuje v její redukci na několik málo slov. Básník nepracuje s pestrou rozmanitostí mnoha slovních významů, ale s drobnohlédným odstiňováním významů několika; vnučuje se téměř dojem, jako by krajní mezí tohoto postupu byla báseň skládající se ze slova jediného, mnohokrát opakovaného ve významech jen zcela nepatrně navzájem odlišných. Pomocným prostředkem této tendence je užívání slov navzájem podobných zvukem; při těsném vzájemném přilnutí zvuku a významu, které je vlastností jazykového povědomí vůbec, vzbuzuje se tak iluze, že slova, ve skutečnosti významově navzájem různá, ba i odlehlá, jsou pouhé odstíny neurčitého významu jediného, stále opakovaného. Podstatný znak každého kontextu je, že se celkový význam v něm obsažený, jeho téma, rozvíjí v časové posloupnosti; tímto znakem liší se kontext od významových jednotek statických,

daných jedním rázem, simultánně, jako je slovo. U Hlaváčka se však postupnému odhalování celkového významu kontextu staví na odpor zdůrazněná nehybnost slovníkové zásoby: zčásti skutečně, zčásti iluzivně opětuje se během básně stále týž význam. Dalo-li by se s upřílišněním říci o normálním kontextu, že je větou stále rozvíjenou, lze říci se stejným upřílišněním o kontextu básně Hlaváčkovy, že je stále opakovaným jediným slovem. Je to kontext popírající svou přirozenou dynamičnost a směřující k jednorázovosti, staticčnosti, vlastní významu slovnímu jako základní významové jednotce. V tom je podstatný rys Hlaváčkovy básnické struktury, v tom je také odvážný experiment, na kterém vybudoval Hlaváček jeden z osobitých typů českého symbolismu.

(1932)

Jméno Háلكovo se v jubilejních dnech objevuje v tisku doprovázeno jistými rozpaky. Hálek, slavený za svého života jako vládce českého Parnasu, byl dvacet let po své smrti známou polemikou zbaven výlučného postavení mezi básníky své generace, ba víc — byl odsunut do stínu. Nelze ani dnes popírat, že kladný výsledek této polemiky byl aktem spravedlnosti: byla po právu vyzvednuta velikost Jana Nerudy. Jiná otázka je, zda skutečně poměr mezi oběma básníky je takový, aby vyzvednutí jednoho z nich znamenalo nutně radikální pokles významu druhého. Podobnost s miskami vah je ovšem lákavá, jde-li o protichůdce, a těmi Hálek s Nerudou do značné míry byli.

Je sice mezi nimi velmi mnoho podobností, ale na jejich pozadí se tím ostřeji odrážejí rozdíly. Byli stejného věku, oba především lyrikové, oba stáli v popředí své školy, Neruda jako bojovný apologeta, Hálek jako uznávaný vůdce; u obou najdeme projevy svědčící o tom, že pocítovali vzájemné sepětí i závazek solidarity — ostatně ještě ve zralém věku redigovali spolu *Lumír*. Na druhé straně však pocítovali vždy vzájemnou protikladnost: svědčí o tom např. Nerudův kritický postoj k Háلكově lyrické prvotině; v jubilejním článku o Heydukovi mluví Neruda přímo o dvou táborech, svém a Háلكově. Protichůdnost lze doložit i z rázu jejich díla — o tom bude řeč dále v tomto článku. Je však přesto — anebo právě proto — třeba postavit tyto protichůdce *vedle* sebe, nikoli jednoho podřizovat druhému; pak teprve bude možno pochopit jejich vzájemný poměr jako dialektickou antinomií dvou sil, které

se navzájem podmiňují a jsou stejně nutnými činiteli vývoje. Je tomu zcela podobně jako ve dvojici Dobrovský — Jungmann nebo Rieger — Sladkovský; i v těchto případech bývá zvykem stavěti do stínu jednoho, má-li být povýšen druhý: Jungmann, měl-li být doceňen Dobrovský, Sladkovského — zejména ve věci Národního divadla —, má-li se učiniti zadost zásluhám Riegrovým, nebo naopak; i zde však se stává čím dále jasnější, že metoda heroizace jednoho z obou členů dvojice není udržitelná — tak např. ve věci stavby Národního divadla šlo zřejmě o dvě vývojové tendence, o dvě koncepce otázky netoliko divadelní, nýbrž obecně kulturní (jedna možnost — pracovat ve velkých rozměrech, s ohledem na budoucnost, být pomalu; druhá — pracovat s ohledem na naléhavé požadavky přítomnosti, v skrovných rozměrech, ale rychle), které se, jak historik Národního divadla¹⁾ ukázal, projevovaly dlouhou dobu, měly postupně různé nositele — a došly konců obě splnění. Chceme se i v případě Háleka — Neruda pokusit o řešení na základě dialektického. Naprosto nejde o obnovení výlučného panství Háلكova, nýbrž o to ukázat Háلكa jako nutnou součást literárního vývoje, a zejména pokusit se obnoviti jeho obraz vzhledem k požadavkům moderního čtenáře: upozornit na ty rysy, které jej spojují s pojímáním poezie, jaké dnes je nám běžné. Takový je jedině možný způsob revize otázky Háلكovy nebo aspoň jediná cesta k pokusu o ni.

Dřív ovšem, než se obrátíme k Háلكovi samému, je nezbytné odstranit zabarvující filtr, který brání pohledu bezprostřednímu, totiž spor o Háلكa z let devadesátých. Jeho historii není zde možno reprodukovat a není to ani nutné po názorném přehledu podaném J. Máchalem v *Bojích o nové směry v české literatuře* (1926); chceme toliko připomenout, že *vlastní causa litis* nebyla poezie Háلكova, třebaže boj začal Macharovým článkem k dvacátému výročí básníkovy smrti.²⁾ V tomto článku postavil Machar do popředí Háلكovy tvorby lyriku sbírky *V přírodě*, drobnou epiku *Pohádek z naší vesnice* a některé prózy a odsoudil zejména rozsáhlé epické básně a dramata; s tímto roztrždáním lze celkem souhlasit až na to, že se nedostalo zmínky mladistvým *Baladám a romancím*,

1) J. Bartoš, *Národní divadlo a jeho budovatelé*, Praha 1933.

2) *Naše doba* 2, 1894; též Machar, *Knihy fejetonů* 1, 1901.

jejichž některým čísům bychom dnes dali přednost i před *Pohádkami z naší vesnice*;³⁾ také k *Večerním písničkám* bychom byli dnes vlídnější než Machar. Celkový ostře polemický tón rozpravy je třeba chápat v dobovém kontextu: jednak šlo o popření Hálkova práva na privilegované místo v české poezii, jednak kritický tón generace, která o dvě léta později v manifestu České moderny žádala „volnost slova, bezohlednost“, byl i v případech kladného posuzování značně vyhrocený. Zajímavá je celková charakteristika Háلكova: „Háلكova pravá poezie jest lesní studánka: čistá, průhledná až ke dnu a svěží. Háلك nemá hloubky a nemá tajů [...] U něho nenajdete mezi řádky praničeho. Řekl jen to, co napsal.“

První, kdo na článek Macharův reagoval, byl J. Vrchlický: uznával sice celkovou správnost námitek Macharových („pravdy v článku pronesené jsme znali všichni, v tom směru nám p. Machar nepověděl vskutku nic nového“), avšak „užil této příležitosti hlavně k tomu, aby pověděl své mínění o novém pokolení literárním, kterým se také více zabývá než Háلكem samým“.⁴⁾ Ozval se tedy ten, o něhož především šlo; smysl boje byl jistě tehdejšímu obecnstvu od počátku jasný: hlásilo se o místo v literatuře mladé pokolení básnické a své nároky ohlašovalo bojovně útokem na vůdce básnické školy — předpředěšle, který však vlastně platil škole bezprostředně předchozí. Tento zvláštní zjev lze vysvětlit tím, že pokolení právě vládnoucí, proti kterému boj směřoval, pociťovalo značnou solidaritu se svými bezprostředními předchůdci, básnickými školami májové. Již to je pro vzájemný poměr těchto dvou (časově následných) generací charakteristické, jak vlídný byl při nástupu lumírovců poměr starých k mladým: stačí vzpomenout uznaných, ba nadšených kritiků, kterými Neruda vítal první

3) Tak např. báseň *Tambor*, která je v *Baladách a romancích* a v *Pohádkách z naší vesnice*, je účinnější ve verzi první. Dokonce i v prvotně Háلكově, *Nerudově dušičce*, našel básník J. Hora krásné verše:

Vý v tenné noci poutnici,
což každá z hvězd je severní?
Či každý kmit už zářící
u lůžka stráž má večerní?
[...]

Mnohým už rokům otcem čas,
a mnohé strávil ukrutný,
a plodí zas, a tráví zas,
vyšílá smrt — sám nesmrtný.

4) *Hlas Národa*, 4. 11. 1894; citujeme podle Máchalových *Bojů o nové směry*, s. 93.

knihy Čechovy a Vrchlického. Pokolení let devadesátých dobře cítilo tento zvláštní poměr svých předchůdců a protivníků k těm, od nichž kdysi přijali vládu; např. A. Procházka o tom píše:⁵⁾ „P. Vrchlický stěžuje si, že drsně a urputně nastupují mladí, jejich dorost a podrost; my, volá, také věšili v následnictví generace let šedesátých a sedmdesátých, ale jak slušně, mírně, zdvořile! Ale to znamená dobře po česku řečeno: My přidali se k nim beze všeho kritického rozboru, beze všeho poznání a uvědomění si toho, co vykonali, toho, co má z jejich díla platnost, toho, co my musíme přijati a na čem dále budovati.“ Nelze zde vysvětlovat obšírně tento neobvyklý zjev; je však přece jen třeba poznamenat, že obě generace, májová i lumírovská, vycházely ze stejného rozložení sil sociálních a budovaly na stejném poměru k světu.⁶⁾

Proces jazykového i sociálního sjednocení národa, který počal v letech šedesátých tím, že byly z národa vyloučeny vrstvy sociálně vyšší, jazykově cizí, a že se vlády v národě napříště „jednom a celém“, jak bylo tehdy mnohonásobně zdůrazňováno, ujala drobná městská buržoazie, byl příliš důsažný, aby mohl být, byť i přibližně, dořešen za životní období generace jediné.⁷⁾ Z toho plynul i pocit solidarity mezi oběma generacemi po sobě jdoucími. Háلك Hálka, obhajoval Vrchlický jistou linií sociální a politickou, jisté pojetí kultury atd.; kromě toho se stavěl na obranu jistého principu odstupňování literární hierarchie. V letech šedesátých bylo totiž uzákoněno privilegované postavení básnictví v národní kultuře, a tím i básníka v sociálním kontextu.⁸⁾ Jako představitel

5) *Literární listy* 16, 1895, články *K našim posledním bojům literárním a Literární revoluce*.

6) V přednášce o periodizaci české literatury upozornil správně Arne Novák, že mezi generací májovou a lumírovskou není mimoliterárního předělu — při značné rozdílnosti básnické struktury.

7) Srov. článek *Poznámky k sociologii básnického jazyka*.

8) Srov. Sabínův článek *Literární obrazy (Obrazy života, 1859)*: „Považujeme literaturu, ať ne za jedinou, avšak za nejmocnější podstatu národního života.“ Proč právě literatuře přisouzeno toto privilegované postavení, zdůrazňuje J. Neruda v článku *Nyní (Obrazy života, 1859)* takto: „Ostatní národové nehledají více těžště svých snah v literatuře, jejich mysl rozpřádá síť železně po celé zemi, spojuje moře, velí písmem bleskovým, vše to jediné k tomu účelu, aby se nejvzdělanější národové sobě sblížili, každá země a každý člověk dan svou veskerenstvu podati musil, od ostatních podobné dary obdržoval, a aby vše stejným krokem a bez závady z kterékoli strany pokračovalo. Náš národ ovšem i při této veliké úloze svůj podíl má, poněvadž jej míti musí: nejsme však materiálně tak obdařeni, abychom vydatným a zřejmě ofenzivním způsobem se podíleli [...]“

vyšokého úkolu básnictví musil být ovšem vyzvednut básník jediný (Hálek) nebo nevyšše dvojice (Čech a Vrchlický); ti se tak stávali symboly. Když pak rozvojem politickým, hospodářským a sociálním literatura přestala být vládnoucí funkcí národního kolektiva a stala se toliko jednou funkcí z mnohých, pozbyla smyslu i hodnost básníka-vládcе Parnasu;⁹⁾ prvním útokem na ni byl Macharův článek o Hálkovi — to dobře vytušil její tehdejší držitel — vlastně spoludržitel — Vrchlický, a cítili to i odpůrci.¹⁰⁾

Oázka Hálkova významu, má-li být položena pod zorným úhlem dnešního poměru k básnictví, musí být od stop tohoto boje oproštěna. Právě jí literatura, která zdánlivě ztrácela, pozbývala svého postavení jako svorník národního života, získala natrvalo velmi mnoho: právo být sama sebou. A tak boj zahájený kdysi proti Hálkovi může ve svých důsledcích prospět i Hálkovi samotnému, podaří-li se totiž odhalit v sesazeném vládcí Parnasu hodnotu skutečně a čistě literární, básnickou individualitu s jinými nesouměřitelnou.

Pohlédneme-li na *generaci májovou*, jejímž členem Hálek byl, objeví se nám jako celek velmi těsně spjatý společnými znaky — aspoň ve svých hlavních představitelích. Není v dějinách české poezie předtím ani potom druhé družiny tak organicky skloubené, vyjma snad puchmajerovce, u nichž však sepětí znamená spíš rys negativní, nerozlišenost. Je to první novočeská básnická generace v strukturálním slova smyslu, proti níž např. básnická družina Jungmannova nebo Čelakovského působí dojmem pouhých konglomerátů, značně různorodých. V generaci příští, lumírovské

Jen literatura nám může k tomu dopomoci, a kdezto jí národové více nebo méně ji opouštějí, musíme my k ní vždy ještě všemu svou sílu obracet.“ Stov. také názor Hálkův, zaznamenaný K. Světlou (*Z literárního soukromí*): „Míval Hálek vůbec o poslání básníkově vznešené mínění, dle něhož se také zachovával. Cítil v pěvci kněze národa, jehož nejsvětějším a zároveň nejpřednějším úkolem vždy a všude z každé věci její jádro vyloupnouti a nikoli je sršičími frázemi dle záliby a chuti zamalovati.“

9) Stov. satiru Sv. Čecha na básnickou hierarchii v *Pravém výletu pana Broučka do měsíce*.

10) Stov. výrok A. Procházky (l. c.): „Dosed bylo u nás, ve společenském životě a politice, rovněž jako v literatuře, vždy pouze několik málo zasvěcenců vládců, velekněží: ti mezi sebou potají šeptali, komplotovali, pomáhali si nahoru, svářili se; proti veřejnosti, široké a vzdálenější, však haltili se ve vznešené mlčenosti [...] A každý, kdo by se byl odvážil proti tomu vystoupiti, ihned byl zdeptán a umlčen. V tom též spočívá výklad př. Vrchlického slova [ve sporu o Hálda, J. M.] my to věděli — ale mlčeli jsme.“

(v širokém slova smyslu), dojde již k ostrým diferenciálním bojům mezi směrem národním a kosmopolitickým,¹¹⁾ dvěma to tendencemi generace v podstatě ještě velmi jednotné (srov. vlivný poměr lidský mezi Vrchlickým a Čechem i příbuznost básnické struktury jejich děl; kromě toho viz zvláštní postavení Sládkovo: vyznáním kosmopolita, tvorbou jeden z „národních“ — nebo naopak „kosmopolitickou“ překladatelskou činností vynikající příslušnice směru národního, El. Krásnohorské). V generaci další, z let devadesátých, dochází dokonce již k tříštění v drobné skupiny nebo dokonce jednotlivé osobnosti, hájící žánlivě vzájemné odlišnosti a nezávislosti.¹²⁾

Májovci jsou tedy již skutečně zákonitě spjatým celkem, ale na rozdíl od generací následujících nejsou diferencováni v různé směry, nýbrž mají, uvnitř jednotné skupiny, dialektickou antinomií, která je nerozbitná, nýbrž spíše spiná. A jména protikladných větví této antinomie jsou: Hálek a Neruda. Zmínili jsme se již o jejich osobních vztazích; obrátíme nyní pozornost k dílům. V celku i v jednotlivostech je mezi nimi tolik vzájemných podobností, že studie, která by se na ně omezila, mohla by podat obraz velmi souvislý, bez podstatných mezer a neurčitostí, dvě fotografie na téže desce, typický profil českého lyrika z let šedesátých.

Uvedeme aspoň hlavní ze *společných znaků*. Je to např. sklon k personifikaci (stejně Hálek v cyklu *V přírodě* jako Neruda v *Přích kosmických* líčí děje přírodní jako jednání lidská), sklon k užívání zdrobnělín, společný ostatně celé škole májové, dále užívání vulgarismů (u Hálda tak výrazné, že dokonce Neruda sám¹³⁾ se nad nimi pozastavuje) a záliba v neologismech. Po stránce syntaktické a kompoziční se u obou projevují paralelismy (souběžně stavěné věty, popřípadě strofy). Najdou se i shody tematické, tak např. noc jako ústřední lyrické téma se objevuje stejně v Hálkových

11) Rozpor těchto dvou stanovisek projevil se u májovců jen vnějšně v poměru k „starým“ (polemika Nerudova s J. Malým); uvnitř generace samé se prostě obě vystřídalá v sledu časovém — nejdříve kosmopolitismus, pak směr národní.

12) Stov. např. noticku *K prohlášení České moderny v Rozhledech* z r. 1896, kde se praví: „Neřeba nikomu lámati si hlavu nad tím, že se k Moderně hlásí jména, značící dosti se odlišující odsíny v politickém a literárním vyznání. Prohlášení, jako bylo naše, není žádným přesným, suchým programem, k jehož každému slovu, jako k neomylnému a závaznému evangeliu, by bylo vždy se třeba v budoucích letech vraceti.“

13) Recenze o *Spisech V. Hálda (Obrazy života, 1861)*.

Věčerních písniček jako v Nerudových *Písničkách kosmických*. Shody jsou mnohdy až do podrobností, tak např. líčí-li Neruda podzimní vichřici jako „smršťovou pannu“ takto: „A panna hned dokola — dokola, / v dlu, na horu nohu svou sází / a podziměk střechy a vřavě / dvorně jí v zástěru hází“, odpovídá mu podobný tón Hálekův v jednom z čísel sbírky *V přírodě*: „Věž v úctě naklonila čelo, / dům střechu smek jak čepici, / a stará chatrč poskakuje, / jako by zmládlá v děvici.“

Stejně zblízka odpovídají Nerudovým veršům: „Před svatbou muzika svou jásavou hrá píseň, / bouř do koní svým modrým perbleskem, / hrom na nebesích z těžkých kuší strílí — / a svatba k předu jede s divým třeskem“ po stránce tematické — i v detailech — verše Hálekovi: „Blesk na kůň sed a za ním letí, / vzad šlehem dává znamení, / hrom rachtotí na velký buben, / na nebes černé sklepení.“

Shody jsou dokonce až k rýmovým dvojicím. Charakteristické rýmové sprežení *oko — převysoko*, které se každému čtenáři *Písniček kosmických* vrylo do paměti z veršů: „Klečím a hledím v nebe líc, / myšlenka letí světům vstříc — / vysoko — převysoko — / a slza vhrkla v oko“, není jen výhradním majetkem Nerudovým. Shledáme je i u Háleka již v *Alfrédu*: „A ještě hledí — jako by to oko / tam bylo doma — v nebi převysoko.“

Doklady bylo by možno nahromadit a výčet shod rozmnožit. Ani potom neznamenal by však ztotožnění obou protichůdů. Jediný smysl shod mezi vyhraněnými osobnostmi je být pozadím vyostřené dialektické antinomie, osnované na několika málo — zato výrazných — rozdílech. Takové rozdíly skutečně sledáme jak v podrobnostech,¹⁴⁾ tak zejména v celkovém rázu díla, který je u obou básníků od základu a citelně různý. Zmínili jsme se již o tom, že Machar charakterizoval Háleka jako básníka průzračného, u kterého nelze nic vyčíst mezi řádky; jindy ještě zřetelněji bývá charakterizován jako přímo typický „naive Dichter“.¹⁵⁾ O Nerudovi nikdy nikdo takto nemluvil; bývá naopak charakterizován

14) Tak např. daktylotrochejská metra, charakteristická pro Nerudovu poezii, jsou v menší míře u Háleka; zato verš Hálekův má mnohem častěji odchylky od pravidelného metrického půdorysu než Nerudův.

15) Tak např. Voborník v úvodě k *Sebraným spisům* V. Háleka (1906) píše: „Písničky Hálekovy vznikaly nutně a přirozeně jako plátek zpěv a květný květ; jsou to okamžité reakce dojmů; podarí-li se, podarí-li se, podarí-li se, není pomoci.“ Bylo by možno citovat z Háleka samého verše, které vyjadřují stejně pojetí básnictví.

jako básník zámlky a zkratky, nevzdávající se spontánně okamžitě mu dojmu.

Tento protiklad bývá často vykládán rozdílným původem obou básníků: Hálek venkovan — Neruda člověk městský (srov. např. Tieftrunkovy *Dějiny českého písennictví*, 3. vyd., s. 133, nebo Macharův článek zde již citovaný). Není však nikterak samozřejmé, že by k vysvětlení rozdílu mezi uměleckými díly stačilo zjišťovat rozdílné založení, životní běh atd. jejich původců; moderní zkoumání varuje nás naopak před přímým ztotožňováním osobnosti psychofyzické a jejich konkrétních zážitků s osobností, jak se jeví v díle. Nedávno ukázal u nás F. X. Šalda v studii o básnické autostylizaci (*Slovo a slovesnost* 1, 1935), že i tehdy, mluví-li básník v díle o sobě samém, je svědecktví, které o sobě vydává, mnohem spíše faktem struktury jeho díla než faktem biografickým. To znamená: i nelze-li vyloučit shodu, třeba úplnou, mezi „básníkem“, jak se jeví v díle, a osobou historickou, nezabýváje to badatele povinností položit si otázku, jak je osobnost básníka vpijata do struktury díla; odpověď je třeba hledat v díle samém a ve vývoji dotyčného básnictví.

Počme tedy rozbor básnické individuality Hálekovi zařazením jeho díla do vývojové souvislosti. Je známo, že bývá vylíčována velmi jednoduše — pomocí vlivů: pro lyriku Heine, pro epiku Byrona a Máchu, pro drama Shakespeare (např. Vlček, *Několik kapitolek z dějin naší poezie*). Nám jde především o lyriku, ústřední to oblast Hálkovy poezie. Lze jeho lyriku vysvětlit vlivem Heinovým beze zbytku? Jak potom vysvětlit, že Hálek vzal z Heina právě jen rozněženou lyrčnost a nechal úplně stranou jeho sarkasm a ironii? Odkud rozdíl ve srovnání s druhým zapříčiněným heinovcem, Nerudou? Vysvětlení biografické, jak jsme viděli, nemůže pomoci, a tak vliv Heinův na Háleka, ač významný, nevysvětluje jej ani zcela úplně.

V této souvislosti je třeba upozornit na jistou stopu, zapadlou sice, ale pro nás, zdá se, důležitou. V prvním ročníku *Obrazů života*, redigovaných Nerudou, čítá se to, který byl tribunou májové generace v jejich počátcích, nacházíme článek J. V. Jaroše (Alfr. Waldaua) o *Samoučích české poezie*. A tam jsou slova: „Plody veršované *přirozeného* básníka nejsou více než výlevy citu, přystějící,

bez dlouhého promyšlení, z překypujícího srdce [...] Písňe přírozeného básníka mají tutěž vysokou úlohu, jaká vůbec národním písňům dána jest. [...] Byla to přírozená reakce, že po bouřlivém roku 1848 písňe národní vždy výše a výše se cenily a módními talka se staly. Měla se odstranit kletba tendencí té, která k jádru uměleckého díla nenáleží, a měla se osvobodit lyrika od nepoetické učnosti a nehudební rétoriky. [...] Taková byla nyní už snad částečně vyplněná úloha národních písňi a jest také úlohou přírozených básníků v užším smyslu slova.“ Ještě zřetelněji mluví týž autor v německém spisu (*Böhmische Naturdichter*, 1860, s. 124): „Básně [přírozeného básníka] jsou téměř bez výjimky tím, čím podle Goethova výroku má být každá lyrická báseň: skutečné básně příležitostné, tj. takové [...], ke kterým byla mu bezprostředním živým podnětem vnitřní nebo vnější životní událost a které se proto jeví — manifestacemi subjektivních nálad. Přírozený básník chce toliko zpívat jednoduše, bez žalu a přirozeně zpívat, bezelstně a pravdivě básnit sobě a jiným k tiché potěše, z plného, pro krásu a dobro bijícího srdce, jako slavík v hvězdné letní noci, jako skřivan v modrém svěžím jarním vzduchu.“

Je nám, jako bychom čtli kritiky a literární historiky písňi o Hálkovi nebo jako bychom slyšeli slova samého Hálka: „Nic nejsem víc nežli ta růže, nic víc než slavík v podletí.“ Začíná se ukazovat, že pro Hálkova tvůrčí naivitu, ba i pro improvizaci ráz jeho poezie (srov. uvedený citát Voborníkův) bylo přímé analogon, ne-li vzor, v jistém druhu básnické tvorby a že šlo i v jeho případě o autostylizaci vyplývající ze soudobého pojetí poezie a soudobých literárních zálib. K citátům z Waldaua dodáváme, že v druhém ročníku *Obrázů života* (1860) je rozsáhlý článek (M. Brodského) o P. Bérangerovi, platícím tehdy za „přírozeného“ básníka pařížského lidu, o Bérangerovi, který — jak známo — v některých básních samého Hálka došel přímého napodobení. Pro autostylizaci Hálkova není snad bez významu připomenout báseň *Náš písničkář z Pohádek z naší vesnice*, kde také je zdůrazněna bezprostřednost poezie „přírozeného básníka“:

Nad našeho písničkáře
neznám reka se zbrání.
Bez vojáka, bez císaře,
lid i zem si podmaní,

a co v něm uzrává,
v dar co písňe rozdává.

Sotva vyjde, starý, mladý
už jak pták se pozvedá,
svět hned pučí zplna vnady,
až nám srdce usedá —
bože náš, bože náš,
jak když v jaro zavoláš!

Jako dešťuk v prvním máji
slovo v duši dopadá,
stojíme s ním jako v báji,
z duši vonná zahrada —
a ten hlas, a ten hlas,
ten by z hrobu vzkřísil nás.

Květným dechem pravda šumí:
sotva srdce poslechne,
srdcem každý porozumí,
zavejskne si, povzdechne,
ve shodě, v neshodě,
jak ten pták na svobodě.

A co zpívá v duše skrejší
dochová se dlouhých let,
to jak zákon nejsvětější
každý král zná nazpaměť —
který král, který král
tak se v paměť lidu jal?

Zde už přibývá nový znak: nejde jen o pouhého básníka „samouka“, který popřípadě sám sebe může pocítovat jako básníka umělého, nýbrž o skutečného lidového improvizátora blízkého anonymní poezii lidové. A je pozoruhodné, že poslední strofa této básně o písničkáři má přesnou obdobu v jednom z čísel cyklu *V příručce*, kde básník mluví o sobě samém:

Já přišel po stu letech k hrobu,
jenž býval někdy hrobem mým,
a hrobník zpívaje mou písň,
mé kosti házel k ostatním.

„Hrobníku, najdi mi to srdce,
z něhož isi tuto písň vzal!“
A hrobník divil se a hledal,
krom kostí však nic neshledal.

Hálek se tedy sám stylizoval v písničkáře. Co to znamená? A oč jde? Oblast „přirozeného básnictví“ je, jak vyplývá i z našich citátů, hraniční území mezi lidovou, folklorní poezií a básnictvím „umělým“. Je to oblast — jako každé přechodní území — sama v sobě velmi různorodná, nestálá, slaběji vnitřně organizovaná než oblasti, mezi kterými prostředkuje; je to zřejmě z toho, že ve studii Waldauově najdeme např. vedle sedláka Váváka i obou pas-týřů Volných, uvádíme-li jen jména nejznámější, i strakonického truhláře Plánka, přítele F. L. Čelakovského, a na druhé straně pak Jos. Františka Haisa, autora pouličních odrhovaček, o kterém feje-tonistickou studii napsal sám Neruda.¹⁶⁾ Bude proto nejlépe, vy-jdeme-li od těch oblastí, které se protínají v okresu „přirozené“ poezie. Poezii umělou a její ráz netřeba podrobně popisovat. Zato je třeba několik slov o hlavních znacích poezie folklorní, jak je vymezuje moderní bádání, zejména J. Schwieteringa a jeho ško-ly, např. spis M. Bringmeierové *Gemeinschaft und Volkslied* (1931). V neporušeném prostředí folklorním nemá píseň lidová přímého vztahu k subjektivnímu duševnímu stavu toho, kdo ji zpívá, ba dokonce může fungovat jako pouhý znak jisté situace bez ohledu na obsah, který výslovně vyjadřuje, a na citové zbarvení, kterým obsah je doprovázen. Lidové písně bývají zpívány v celých shlucích; první vyvolává jinou, ta třetí atd. Odtud i nepravdivelná vnitřní kompozice písní jednotlivých, mnohonásobné začínání znovu, rozkloubenost vnitřní stavby.

Pohlédneme-li nyní konečně na oblast pomezí mezi folklorem a poezií umělou, ukazuje se, že tato oblast, zejména ve svých nejtypičtějších reprezentantech, „písních lidu pražského“ (mluveno s K. Čapkem), písních „kramářských“, „jarmarečních“ a „pouto-vých“, je folkloru značně blízká. K. Čapek v studii (uveřejněné ve svazku *Maryyas*) ukazuje, že městská lidová poezie je stále syccena z folkloru přinášeného do měst trvalými nebo sezonními přístě-hovalci z venkova. Vliv obou oblastí je ovšem vzájemný a styky mnohonásobné, takže je opravdu těžké narysovat přesné hranice. Také celá řada znaků je společná: skladebná uvolněnost, mnohdy anonymita atd. Proto také např. A. Waldau v úvodu k své němec-ké antologii z českého písňového folkloru (*Böhmische Granaaten*, 1860) výslovně poznamenává, že do ní přibral i některé „písně pouliční“. Nejmarkantnější znak, kterým se městské písně lido-

16) Viz článek *Pražský pěvec* v knize *Žerty hrané a dravé*.

vé¹⁷⁾ liší od skutečného folkloru, je ovšem to, že její repertoár je velmi proměnlivý v čase; proto O. Hostinský ve své studii *Česká svetská píseň lidová* (1906) navrhuje, aby za lidovou, tj. folklorní píseň bylo pokládáno „jen to, co — necht vyplynulo z jakéhokoliv pramene — ujal se v lidu trvale, co alespoň z jednoho pokolení novinku přijavšího zdědilo se v plné životní síle své na pokolení druhé a třetí“. Jiný rozdíl, pro nás účel velmi důležitý, je ten, že městská poezie s oblibou vyvolává velmi subjektivní emoce; při pouliční písni opravdu, jak píše Hálek v básni o písničkáři, „srdce usedá“; sentimentalitu jako znak „písní lidu pražského“ zjišťuje ve své studii i K. Čapek.

To je již znak společný s poezií umělou, dokonce — ve srovná-ní s ní — přehnaný: básně jako ekvivalent jistého konkrétního du-ševního stavu, at básníkova, at vnímatelova. Proto také oblast městské lidové poezie ochotně saje odpadky básnictví umělého: všechny tvárné prostředky, které opotřebováním ztratily původní znepokojující neobvyklost, stávají se majetkem odrhovaček ve chvíli, kdy jsou schopny umožňovat s automatickostí vypínače cirkulaci vzrušení primitivního a nediferencovaného, kterému prá-vě říkáme sentimentálnota. Přesto ovšem zůstává pouliční poezie svým vzhledem bližší folkloru než básnictví umělému. Odděluje je však při vši podobnosti, někdy i identitě (v jednotlivých kon-krétních případech převzetí), rozdílnost funkce: ve folkloru fun-guje píseň jako odosobněný, krajně kolektivizovaný znak, v poezii pouliční jako křiklavá bezprostřední, subjektivní exprese.

Přihlédneme nyní ke způsobu, jakým s lidovou písní jako vzo-rem a vlivem zacházelo básnictví novočeské od dob Čelakovského a jeho školy. Je typické, že Čelakovský, který si postavil za vzor — namnoze i tematicky — skutečnou folklorní poezii české vesnice, byl duchem krajně objektivní, klasicista. Správně píše o něm Machar (*Knihy fejetonů* 2, s. 187): „Citovým člověkem a básníkem Čelakov-ský nebyl. Tuhý, drsný byl život jeho, a jeho poezie nemluví k citu. — V celé jeho činnosti najdete 3–4 subjektivní básně. — A milost-ná lyrika *Růže stolisté* nestala se nikdy brevířem duší milujících —

17) Užíváme-li na tomto místě i na dalších označení „městská“, popř. „pouliční“ píseň, čtíme to pro jednoduchost označení; jsme si vědomi, že takové písně pronikají i na venkov, dokonce velmi rychle, u nás hlavně počínaje právě r. 1848, od kterého — jak ukazuje Nejedlý (*Bedřich Smetana*, 3, s. 343) — po-čalo poměšťování české vesnice.

, klasik v pravém slova smyslu.“ Objektivita folkloru setkala se tu s přirozeným sklonem básnickým i s vývojovým směřováním českého básnictví, které bezprostředně před tím prošlo obdobím klasicismu rokokového (A. Novák v přednášce o periodizaci dějin české literatury). V tendenci objektivující setvalo básnictví i za pokračovatelů Čelakovského, aspoň pokud jde o hlavní představitel této školy.¹⁸⁾ Ohromný subjektivující náraz Máchův byl převeden Erbenem — navazujícím na Čelakovského a polemicky přetavujícím Máchu — opět v nadosobní objektivitu.

Zvrat se dostavuje teprve s příchodem májovců. Jakého druhu je? Posuzujeme-li oba přední básníky májové školy, Nerudu a Háleka, vzhledem k míře subjektivnosti jejich lyriky, je na první pohled jasno, že po této stránce patří primát Hálkovi. Nerudův básnický vývoj od *Hřbitovního keříf* k *Prosňým motivům* zřejmě svědčí o vzrůstající objektivnosti. Ještě významnější však je to, že od svého počátku Nerudovy básnické tvorby se pokaždé proti slože emocionální uplatňuje prvek protikladný, brzdicí emoci, jehož přítomnost lze zjišťovati rozbořem tematickým i jazykovým. V některých básních se rozbor obojího principu stává přímo sám tématem; nejznámější doklad poskytuje básně: *Má poezie — dítečna* v *Prosňých motivech*. Pouhým vývojovým odstínem je, že se v Nerudově lyrickém debutu brzdicí živel projevuje jako cynismus, v *Prosňých motivech* jako tichá rezignace. Po této stránce je Neruda mnohem věrnějším žákem Heinovým než Hálek. Zato Hálek doslovněji splňuje imanentní vývojový řád české poezie, který si v této chvíli žádal reakce proti klasicistické objektivitě předšlého období. Z tohoto stanoviska stává se také zřejmou nutnost vzájemného sepětí Nerudy s Hálkem a jejich vzájemná podmíněnost. Neruda je ovšem zjev komplikovanější než Hálek — mohl však existovat jen jako protiklad k tomuto básníku uvolněné emocionality. Místo, které v generaci zaujal Hálek, vyplývalo nutně, jak jsme viděli, z imanentní vývojové tendence; musilo být obsazeno, aby jako protiklad se mohlo vytvořit překonání citové sponatčnosti emocionálníou brzděnou.

Položíme-li si nyní otázku geneze Hálkova postoje, vzoru, o který se opřel při tvoření své autostylizace v pévce citově bezprostředního, ukazují všechny doklady a dokumenty, které jsme

18) U představitelů područních, např. u Picka, dospělo básnictví folklorizující k sentimentalitě záhy.

výše uvedli, k písni lidové nefolklorní, tedy k písni lidu městského, pouliční.

Jsou — zejména ve *Večerních písničkách* i v *Baladách a romancích* — čísla, která přímo přejímají známá klíše slohová i kompoziční poetických písni a balad. Jako drobné ukázky z velkého repertoáru uvedeme některé citáty. Jedna z *Večerních písniček* začíná touto slokou: „Když jsem se díval do nebe / skrz ty hvězdičky zlatý, / mně zdálo se, žeš svěťice / a já že anděl svatý.“ — V *Baladách a romancích* je balada *Mrtvá hlína*, složená zcela ve stylu hrůzostrašných balad jarmarečních, se slokou: „K oknu šel zpět: jak s ním [tj. se sokem] ona splyvá, / tak dvě zvuků jedním plyne akordem, / ve zraku dýky, za ní se dívá / a zatal pěstě a zahrozil mordem.“ — Jiná, zvaná *Ve světeck*, počíná se takto: „Šel na procházku v neděli, / ved za ruku si holku, / a smál se s ní a žertoval / tak zcela bez okolků.“ — Příklady jistě netřeba rozmnožovat; podotýkáme jen, že jsou vybrány z Hálkových básnických počátků. V dalším vývoji, zejména ve sbírce *V přírodě* a v *Pohádkách z naší vesnice*, byl tento příliš viditelný vliv přirozeně stráven a přetaven.

Je jen ještě třeba podotknout, že ve směřování k periférii umění nebyl Hálek ve své době osamocen. Velmi přesvědčivé analogie přináší životopis Smetanův Z. Nejedlého. Na analogii mezi oběma umělci-současníky, básníkem a hudebníkem, upozornil vhodně již Machar v článku o Hálkovi; o blízkosti svědčí ostatně i četné původně kompoziční Smetanovy na slova Hálkova. A tu uvádí životopis Smetanův několik pozoruhodných rysů: chladnost k „oficiální“ hudbě (4, s. 265), chlad k folklornímu (vesnickému) „svěrázu“ i hudebnímu (3, s. 393), zálibu v hudbě šumavské, stojící na rozhraní mezi hudbou umělců a hudebním folklorem (3, s. 409) — to vše dosvědčuje sklon k „perifernímu“ umění, podobný Hálkovu.¹⁹⁾ Je charakteristické srovnání s tím, co o hudebních zálibách Hálkových praví literární historik (J. Voborník v úvodu k *Sébraným spisům*, 1906, s. 15): „V duši Hálkově bylo kolem lidí, na něž si vzpomínal, plno hudby. Nikoli salonní, tu nenáviděl, nýbrž oné lkavé a roztožené muziky, která vyluzuje mladým vesničanům jásoť lásky, starým vzdechy vzpomínek a snůlkům na vsi zrozeným nevýslovný bol. Z ozářených oken nízké hospody letí vlny houpavých

19) Srov. též Smetanovu zálibu v „nízkých“, „neuměleckých“ dovednostech (eska-motérství, 4, s. 89; 3, s. 245) a podívaných (panoptikum, 3, s. 131). — Třebaže starší datem narození, je Smetana svým dílem vrstevník školy májové.

tónů, hvězdy ve výši se jiskří, vše je plno touhy; srdce probuzená plesají, neprobuzená a osamělá tonou v nepokojí. Z těchto vln vznesla se touha v Hálkovi tak mocná, že ji vyzpíváti a vyjádřiti dost rychle nestačil, ona je vlastní náladou *Věčerních písní*. A z podoblék ji nejkrásněji vyjadřuje *Kovářovic Kačinka*.“

Háلكovo směřování k písni pouliční, která již není folklorem v pravém slova smyslu, ale ještě není umělou literaturou, která má všechnu dezorganizovanou mnohotvárnost přechodných oblastí, je tedy z jedné strany motivováno potřebami imanentního vývoje českého básnictví (reakce na klasicistickou objektivitu), z druhé podloženo směřováním k umělecké periférii, které bylo patrně potřebou celého tehdejšího prostředí, potřebou motivovanou bezpochyby sociologicky tím, že kulturní dědictví aristokracie a patriciátu přejímá v této době drobná buržoazie, jejíž vkus je mnohem méně regulován — ale současně také mnohem méně spoután — starou tradicí. Mladá vedoucí vrstva vyžaduje silných dojmů, pestrých a neusměrněných; její mladá životnost žádá si optimismu, citově se vybíjí v sentimentalitě, citovému hnutí nediferencovaném, nekultivovaném, ale bezprostředním. V tom všem vyhovoval Hálek sociální objednavce své doby; jaký tedy div, že hodnost korunovaného básníka, která — jak jsme ukázali výše — byla vyvolána potřebami doby, nikoli osobou nositele, byla obsazena právě jím?

Nakonec je třeba podotknout, že blízkost literární periferie přiblížila Háلكa nejen jeho vrstevníkům, ale i — s jinou motivací, kterou by zde bylo příliš obsírné vykládat — době dnešní. To, že je možno vidět dnes Háلكa v jiném světle, vnímat jeho poezii jinak, než byla vnímána donedávna, je zásluhou dnešní poezie, zejména poetismu. Mezi díly tvůrce tohoto básnického směru, Vítězslava Nezvala, najdeme některá, pohybující se — a to programově — na linii zcela obdobné Háلكovi. Máme na mysli zejména sbírku *Přítel*, její teoretickou předmluvu i básnickou praxi: Nezval zde vědomě navazuje na „úchvatný brak“ dětských čítanek, tedy rovněž na oblast umění skleslého, periferního. V této souvislosti není snad bez zajímavosti výrok, učiněný Nezvalem v soukromém hovoru o poměru k Háلكovi: „Jen dva básníci mne uchvacovali už v době, kdy jsem ještě nevěděl, co je poezie: Mácha a Hálek.“

Má-li však být Háلكova poezie čtenáři této studie aspoň poněkud osvětlena ve své vlastní podstatě, je zapotřebí — být velmi

stručného a náznačkového — pokusu o rozbor její struktury. Dopusd jsme mluvili toliko o jejím celkovém rázu, snažili jsme se zasadit ji do sociálního prostředí, z kterého rostla a pro které fungovala. Nyní posuneme pohled z vnějška k vnitřku. Navážeme však tam, kde jsme právě přestali. Mluvili jsme stále o blízkosti Háلكovy poezie k městské pouliční písni. Klademe nyní důraz na slovo „píseň“: celá Háلكova lyrická tvorba má skutečně ráz písňový. O její blízkosti k hudbě svědčí neobyčejně četná zhudebnění, jejichž předmětem se stala. Projevu se tento písňový ráz nějak v její stavbě? Ano, a to nadvládou intonace nad ostatními zvukovými prvky. Nebudeme zde podrobně probírat zvukový ráz Háلكova verše; pokusili jsme se o to na jiném místě (v studii *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*). Zde podotýkáme jen, že strofická stavba Háلكovy lyriky je vybudována na pravidelném střídání intonačních útvarů (bylo by skoro možno říci termínem hudebním: melodických motivů), které ku pomoci přibírají a podřizují si rytmické členění verše i eufonie (opakování hlásek nebo hláskových útvarů, rozložení kvantity). Jako ukázkou uvedeme jediný příklad za přemnohé:

Mlhy bílé | jako z tůlu
z řeky táhnou | nad námi,
kudy táhnou | listí kroupí
stříbrnými | kapkami.

Kolmice označují rozhraní intonačních úseků; podtržené slabiky vyznačují intonační vrcholy, po jednom v každém úseku. V prvním a třetím verši citované strofy spočívá vždy vrchol na druhém slovním celku verše, v druhém a čtvrtém na celku prvním. Následkem toho nabývá intonace v první dvojici veršů rázu stoupavého, v druhé klesavého. Je třeba si všimnout, že v prvním verši jsou intonační vrcholy vyzdvíženy vzájemnou hláskovou shodou slabik, které jsou jejich nositeli (skupina *-il-*).

K úplnému strukturnímu rozboru Háلكových básní by bylo nezbýtné věnovat ještě pozornost mnohým stránkám; tak např. kapitulu velmi zajímavou dodal by rozbor rýmové techniky, která je u Háلكa značně rafinovaná. Rozloha článku však ukládá omezení. Načrtne-li toliko rozbor zjevu, který je — vedle intonace — pro Háلكovu básnickou strukturu nejcharakterističtější: je to zvláštní ráz významové výstavby jeho básní.

Je-li — po všem, co již bylo řečeno — ještě třeba dokazovat, že pojmání Háلكovy poezie jako naivního citového výlevu je od

základu pochybené, je nejhodnějším materiálem k takovému důkazu významová stránka jeho básní a v ní zejména technika básnického obrazu. U Háčka, zejména v cyklu *V přírodě*, nejvýraznějším jeho lyrickém díle, je hlavní věcí obraz, těsně vkloubený do celkové významové výstavby. Téma se vedle něho ztrácí v úplné podřízenosti. Budeme mít příležitost ukázat, jak i Háčkovy personifikace, zdánlivě tematické (dané obsahem), často zcela hmatatelně vyrůstají z nějakého postupu slohového. Za těchto okolností je zcela pochopitelná tematická jednotvárnost, s kterou se v Háčkově lyrice setkáváme. Jako její ukázkou připomínáme básně *Jest doba poupatěk a růží*, která je jen mnohonásobným rozvedením věty „Je jaro“; ostatně bylo by možno říci, že celá sbírka *V přírodě* je stálým opakováním jediného motivu: „příroda je krásná“. Téma sloužilo Háčkovi-lyrikovi jen jako záminka k nesčíslným variacím.

Základní vlastnost Háčkova slohu po stránce významové je ta, že vyhledává co nejsložitější významové vztahy mezi slovy jdoucími po sobě, a to tak, že slova bývají často intimněji významově spjata se slovy umístěnými daleko od nich v kontextu než se svými bezprostředními sousedy; čtenář je stále donucován mít na mysli široký kontext i mnohonásobně a složitě významové vztahy, kterými je protkán. Snaha po intenzivním významovém napětí žádá nakupení co největšího počtu významových vztahů na rozložení slova, která nejsou naprosto nezbytná k brachylogičnosti, k zamlčování slova, která nejsou naprosto nezbytná k porozumění. Tak např. jsou u Háčka velmi časté věty s neslovesnými přísudky i v takových případech, kde bychom se ve sdělovací řeči bez sloves neobešli:

Kraj v poupat mladotěsném šatě,
já člověk-dítě, s pravdou sen,
sný, myšlénky mé jako v zlatě,
a jako pravda lítly ven.

Jak zlatý déšť tvé skvosty kanou,
i mech ti perlou vykropí,
tam chudý, boháč na vybranou,
co jen kdo srdcem pochopí.

Vše ti svatě, velikánské,
a myšlenek skočná řada
jak ty mušky svatojánské —
duše mladá!

Avšak nejen po stránce syntaktické, nýbrž i v samé výstavbě významové se u Háčka projevuje toto směřování k nejmenší rozložení, tak např. ve verších: „*Zpíval tesař a bral míru / z pokácených v prkna dřev*“, kde schází mezičlen „a zpracovaných“. Anebo jinde ve spojení: „*zobaté krávy*“ [ptačích mládat] pocítujeme nepřítomnost spojujícího významového členu „hlava“.

K brachylogičnosti Háčkova slohu jest přičísti i jeho charakteristické složení. Jsou charakteristické pro Háčkovu lyriku neto-liko hojnosti, ale i zkratkovým rázem. Některé příklady: *ptáčků zpěvných zvukosnivé bědno, stěblokadeřavá stráž, šumosičná samota* [lesů], *strání zvukotkaný dech, nicechlubná líc* [ptáci], *zvukochlubná krev, kraj v poupat mladotěsném šatě, květohlavné jaro, hvězda drobnokrásná*. — Každé z těchto slovo působí jako násilně sepeřené slovo v jediné; významové, ba i syntaktické vztahy jejich složek jsou zpravidla příliš složité na rozlohu jediného slova. Háčkovy složení jsou zpravidla vlastně jen zcela formální — morfologické — sepeřené dvoje slovo významově vzdálených. Názorně to vysvětlíme z konfrontace prvního z dokladů: *ptáčků zvukosnivé bědno* se spo-je-ním: *ptáčků zpěvem tkaný let*, kde adjektivu „zvukosnivé“ zcela odpovídá i po stránce významové přívlastek o dvou slovech „zpě-vem tkaný“; bylo by zcela myslitelné — v oblasti Háčkovy sémantiky — sepeřiti i těchto dvou slovo v jediné: „zpěvotkaný“. — Háčkovy složení jsou tedy jen promítnutím jeho základní tendence k hromadění složitých významových vztahů na minimální plochu jediného slova. Názorně může osvětlit jejich charakteristický ráz srovnání s kompozity jiného básníka, rovněž libujícího si ve skládání slovo. Máme na mysli Sv. Čecha a jeho kompozita, jako „bélorůžný“, „čaroskvělý“ atp. Tyto složeniny jsou — opět ve shodě s celkovým rázem Čechova slohu — sepeřeny dvoje složek, mezi kterými významový i syntaktický vztah je co nejpříjemnější: syntakticky jde o slučovací parataxi, významově o přiřazení dvou stejno-rodých významů. Ve slohu Čechově odpovídá tomuto způsobu skládání snaha o maximální souvislost sousedních slovo, odtud hojně užívání ustrnulých obrátů.

Směřování k brachylogičnosti není u Háčka v rozporu s onou snahou vypovědět vše, nenechat nic nedopověděného mezi řádky, kterou jako charakteristický znak jeho poezie vytkl Machar. Brachylogičnost je postup slohový, úplnost výpovědi tematické. Po této stránce se u Háčka projevuje sklon k rozvíjení co nejobšáhlejšímu:

zcela obvyklé kompoziční schéma Hálkovy lyriky je, jak již řečeno, mnohonásobné opakování stejné myšlenky v paralelních slokách básně.

Pokusíme se nyní ukázat, jak se na základě tendence k složitosti významových vztahů rozvíjí Hálkův sloh v jednotlivostech. Vydeme od postupu velmi jednoduchého, avšak přesto účinného, ježto se jím komplikuje vztah mezi slovy sousedními; je to porušování ustálených lexikálních, popřípadě i věcných klíše, tj. obvyklých spojení slov, popřípadě věcí jimi označených. Několik příkladů osvětlí zřetelněji, oč jde: „U nohou tenké praménky, / sedla si [krása] v kaprad, v pomněnky, / nad sebou větvic vlážný stín, / hleděla lesům do hlubin.“ V posledním verši čekali bychom po slovese „hleděla“ slova „do očí“. Místo něho se sice dochom stává slovo „do hlubin“, avšak obrat „hleděti do očí“ zaznívá přesto jako svrchní tón a svým spoluzněním personifikuje význam „lesy“. — Ve verších: „Čtverák [větrák] jen tak napověděl, / poroučí se o les dál.“ Zde je brachylogicky pomínuto sloveso „jde“ („poroučí se a jde o les dál“) a prokmitá zřetelná narážka na řešení „jítí o dům dál“, kterého se ovšem zpravidla užívá o lidech (tedy opět personifikace!). — Anebo: „Myšlenka krásná zatuká-li, / o, spěš a duši zotvírej“, k slovesu „zotvírej“ jsme spíše zvyklí připojovat substantivum *dvěře* nebo *okna*, než substantivum *duše*; i toto obvyklé spojení se ozývá dodávajíc substantivu *duše* některé významové odstíny, např. prostorovost. — „Ticho! Čas se připozdívá, / roku táhne na večer“, ke spojení dativu se slovesem „táhne na“ (např. „tomu člověku táhne na...“) jsme zvyklí přimýšlet číslovku udávající věk, a to poměrně vysoký. Proto i zde pojímáme substantivum „večer“ jako ekvivalent vysokého věku. — „Od modravých hor závratí / tak snadno již se nevrátí, / kdo na nich k světla zdroji / rozpínal duši svoji“; po slovese „rozpínati“ — zejména, je-li řeč o výších horských — doplňujeme automaticky substantivum „křídla“. Je-li zde místo toho slovo „duše“, pocítujeme je zčásti jako ekvivalent tohoto očekávaného výrazu. A skutečně hned následující verš zní: „Kdo křídla duše v šír i dél / hvězd zlatým pelem posázel [...]“⁴

Někdy se porušení obvyklého obratu dosahuje kontaminací obratů dvou, tak např. verše „Vrcholem [stromů] se větrík houpe, / větve v teplém oddechu“ vzbuzují dojem personifikovaného

větru, který se jako dítě pohupuje ve větvích. Sémanticky jde zde však o pouhou kontaminaci dvou vět: „Vrcholem [stromu] pohybuje větr“ a „Vrchol [stromu] se houpe ve větru“.²⁰

Společné všem těmto různým případům je to, že slova těsně sousedící nejdou za sebou samozřejmě, nýbrž že jejich vztah, má-li být pochopen, vyžaduje jisté námahy, jistého napětí pozornosti; tohoto efektu se v uvedených dokladech vesměs dosahuje porušením obvyklých slovních spojení. Jindy naopak upoutá naši pozornost dodržení spojení obvyklého, ve zdánlivém rozporu se situací, o kterou jde:

Ale dnes [rákos] šustí ve zmatku:
stalo se tuhle děvčátku,
přišlo sem, srdce znavené,
okrálo, a je studené.

Jsme zvyklí sdružovat představy okráání a chladu; zde — prostřednictvím slova „rákos“ — se k nim připojuje i třetí obvyklá představa vody. Seskupení představ je tedy zcela běžné, avšak neodpovídá dané situaci. Jde o sebevraždu dívky; slovo „studené“ je spontánně při četbě interpretováno jako metonymie pro smrt. Výraz „okrálo“ může proto znamenat jen „zbavilo se zármutku“; svým citově kladným zbarvením kontrastuje ovšem téměř ironicky s představou smrti. Dodržení klíše vedlo tedy v daném případě k stejné významové složitosti, jaké v předešlých případech bylo dosahováno postupem opačným, porušením obvyklého spojení.

20) K případům, kde je porušeno obvyklé spojení významů, je možno připočítati i převrácení obvyklého poměru mezi přímým pojmenováním a obrazem v ustulém obrazovém klíše; nacházíme je třeba ve verši „[Příroda] pěti ve sních nasedrané / už si sype v závěje“: Obvyklý poměr je ten, že jako přímé pojmenování funguje slovo „snih“, jako obraz substantivum „pěti“. Zde je poměr zdánlivě převrácen: slovo „pěti“ je dáno jako pojmenování základní, ač tím je zřejmé — podle kontextu — slovo „snih“. — Zajímavý je také případ, kdy se nepatrným gramatickým posunutím ustáleného obratu dosahuje velkého přesunu významového a značné významové složitosti: „Skrývání táhnou od jihu / s papírsky teplo le stunečnými, / a jestliže k nim hledím děle, / jsou myšlenky mé mezi nimi.“ V posledním verši se pojednou objevují „myšlenky“ jako oživené bytosti, rovné ptákům. Pohlédneme-li na větu, která je výrazem i přičinou tohoto zhmotnění a oživení, vidíme, že je ho dosaženo pouhým přenesením funkce podmětu z jednoho větného členu na druhý. Místo obvyklého: „jsem v myšlenkách mezi nimi“ je dosaženo znění: „sou myšlenky mé mezi nimi“, kde předložka „mezi“ nabývá rázem významu prostorového, kterého v obvyklém klíše postrádá a jenž opět přivozuje zhmotnění a oživení významu „myšlenky“.

Jiný způsob, kterým se významový vztah mezi slovy těsně soustředícími komplikuje, je zvláštní využití synonymity. Příklady necht' objasní, oč jde: „a dva lístky pozvedly se / v třepotu a pospěchu“. Jsou zde dvě příslovečná určení: *v třepotu* — *v pospěchu*, navzájem téměř souznačná. Přesto však je mezi nimi rozdíl, a to ten, že druhé z nich nově vnaší významový odstín záměrnosti: ná- zorně vysvitne odlišnost mezi nimi, převedeme-li je obě v slovesa: *lístí se [ve větru] třepe* — *lístí spěchá*; odstín záměrnosti vnesený s l o v e m oživuje zdánlivě samu v ě c. Jiný příklad: „Řeky už jen zvolna chodí, / pokradmo a po špičkách“; zde jsou synonymní příslovečná určení tři: *zvolna* — *pokradmo* — *po špičkách*, a třebaže již první z nich — vlivem svého spojení se slovesem „chodí“ mí- sto obvyklého „tekou“ — obsahuje jistou možnost oživení, stoupá toto oživení zřejmě až k úplné personifikaci připojením druhého a třetího synonyma.

O krok dále dovede nás další příklad: „Dnes slunce se v háji prochází / a z větvíčky na větev bloudí.“ Jde o dva synonymní pří- sudky: *v háji se prochází* — *z větvíčky na větev bloudí*. Čteme-li toli- ko první z nich, je nám dosti snadno najít jeho významové spo- jení s podmětem: *slunce* — *se prochází*; teprve když se dostaví přísudek druhý: *z větvíčky na větev bloudí*, nabývá spojení s podmě- tem jasnosti. Jde o posouvání směru, kterým světlo sluneční do lesa vniká, způsobené pohybem slunce po obloze. První přísudek předložil čtenáři záhadu, vzbudil očekávání, které je uspokojeno teprve přísudkem druhým. Ještě nápadnější napětí vzbuzené ne- jasným přísudkem předkládajícím čtenáři hádanku, kterou musí rozřešit, je v básni, která začíná slokou: „Tu slyšte, co se v lese děje: / navečer, zrovna před lunou, / tam stromy chodí jako lidé / v hedvábném šatě, s korunou.“ Zde schází vysvětlující synony- mum ke slovesu „chodí“, a vzniká tak dojem zcela pohádkový, který se odhalí teprve v dalším kontextu básně jako pouhý sloho- vý trik (skrytý básnický obraz).

Napětí vzbuzované jazykovými prostředky je v Hálkově lyrice postup velmi častý všude tam, kde jde o básnické obrazy. Obraz (metafora, metonymie, synekdocha) funguje u Háлка především jako prostředek, kterým se komplikují významové vztahy mezi slovy sousedícími, navazují neočekávaná spojení mezi slovy na- vzájem v kontextu oddálenými, připravují se neočekávané význa- mové zvraty atd. Některé příklady: „[Větrík] tam teplou rozjařeny

vlahou / verš kuje v pěkné rozměře — / jej básnil své na počtu růží, / teď hvízdá jej tam do keře.“ Spojení subjektu „větrík“ s přísudkem (obrazným) „verš kuje“ i dalším „jej básnil“ zůstává tak dlouho významově neurčitě, dokud není osvětleno přísudkem v řadě posledním: „teď hvízdá jej“. Sloveso „hvízdati“ přitom ovšem nejen vykonává vliv na předchozí kontext, ale je jím i samo ovlivněno: znamená zde současně i zvuk větru i lidské hvízdání. — Jiný příklad: „Hle, na sta písní z lesů letí, / a na sta letí do lesa, / a každá píseň jeden ptáček.“ První dva verše uvádějí slovo „pí- seň“ ve spojení s přísudkem „letí“, aniž naznačují, je-li obrazný podmět či přísudek; teprve třetí verš odhaluje výraz „píseň“ jako metonymii k významu „ptáček“.

Toto zacházení s obrazy působí, že zpravidla není obraz ome- zen na jediné místo kontextu, nýbrž je uváděn ve vztah k širší roz- loze, zejména k obrazům sousedním. Vzájemnými vztahy obrazů dosahuje se často toho, že se nad „reálným“ smyslem kontextu vytváří smysl nový, utkaný z obrazů, z nichž každý má sice samo- statný „věcný“ vztah (tj. ukazuje k jisté realitě), ale které vedle toho jsou spjaty souvislým řetězem vztahů vzájemných. Máme na mysli Hálkovy personifikace, které na rozdíl od tematických per- sonifikací Nerudových vznikají často souhrou jednotlivých obrazů, a mají tedy ráz iluzivní. Za příklad uvedeme několik slok básně, líčící lesy rozšumělé větrem:

Lesy mlčí, podřimují,
každý dech si odměř,
a tu letí čtverák větrík,
začechrá je v kadeři.

Stará sosna hlavou vrtí,
větvě dospat nemohou,
a to listí zvědavostí
na buku hned na nohou.

Větrík mluví, kde co sebral,
sosny ani nevěř,
buky potřásají hlavou,
listí jen se haštěří.

V celých třech slokách je málo míst výslovně personifikujících: snad jen slova „čtverák“ v sloce první a „zvědavostí“ v druhé ne- lze přímo vyvodit z tématu „šumějící lesy“; kromě toho některé

obrazy, zejména „větve dospat nemohou“ a „sosny ani nevěří“, jsou do té míry opřeny o personifikační ráz textu, že by bez něho nebyly strozumitelné. Ostatně jsou však obrazy, z nichž každý má zřetelný věcný vztah, i odmyslíme-li personifikaci, která z jejich sepečí vyplývá.

Snázili jsme se ukázat, že verš Hálkovy lyriky je po stránce významové osnován na složitých významových efektech. Je pochopitelné, že metoda, která počítá s přeskokováním jisker mezi významy mnohdy značně různorodými a slovy v kontextu leckdy navzájem vzdálenými, je nutně vydána nebezpečí nezdarů a přestřelení. Není-li možno souhlasit s Durdíkem, který v *Kritice* (1874, článek *V přírodě*) vytýkal Hálkovi krásnou sloku:

Však není láska štěstí jen,
jet někdy jak přetěžký sen,
jak vrby svíslé zvětvění,
jež v zlé tam stojí znamení

pro „ohromující katachrezu v třetím verši“, je nutno uznat, že verše, jako „tak s čelem smělým na soud zvát / ty svaté jiskry velkých snah, / a odsoudit a kletbou slehat / ten trochu světla v našich tmách“ nebo „jak směšný, bídně horlivý, / kdo dni chceš ucpat světlo“, obsahují skutečně katachreze nevyužité a nezvládnuté. Jde však o nutný rub, ke kterému lícem jsou případy smělých a nepředvídaných efektů významových. Jistý pocit improvizace nahodilosti je nutným průvodcem vnímání Hálkových veršů, i nejlepších, a tvoří dokonce součást jejich půvabu: čím nahodilejším se jeví nepředvídané setkání slov a odrazový úhel jejich významů, tím silnější je účinek. Je konečně třeba poukázat v této souvislosti k rysu, který spojuje básně knihy *V přírodě* s tím, co bylo výše řečeno o Hálkových počátcích: je-li možno vytýkat technice Hálkových obrazů nedostatek smyslu pro klasickou úměrnost a vkus — což je ovšem nejen negativní, ale v případech zdaru i pozitivní jejich vlastnost —, shoduje se tato charakteristika s mladistvým směřováním k pouliční písni; i to bylo polemicky zahroceno proti klasicismu, do té doby vládnoucím.

Končíme studii o Hálkovi-básníku aktuálním. Přidrželi jsme se zásady, kterou je vedena moderní technika restaurační v umění výtvarném: nevnašet do díla nic, co v něm původně nebylo; pro to jsme se snažili, aby všechna naše tvrzení byla dokumentárně

doložena. Pokusili jsme se ovšem vyzvednout rysy, které mohou Hálka přiblížit dnešnímu uměleckému vnímání a cítění, avšak dbali jsme, aby portrét zůstal bez retuší. Přitom se ukázalo, že polemika z let devadesátých, vedená proti Hálkovi-korunovanému věštci, prokázala službu Hálkovi-umělci: improvizací lehkost, písničkářství, dobrodružná a poněkud lehkomyslná odvaha při tvorbě obrazů, vše to, co mohlo být jen trpěnou a leckdy zamlčovanou slabůstkou vládce českého Parnasu, mění se v umělecké klady, jsme-li v něm ochotni vidět prostě — básníka.

(1935)

PROTICHŮDCI

Několik poznámek o vztahu Erbenova básnického díla k Máchovu

Základem článku, který zde podáváme, byla přednáška v Pražském lingvistickém kroužku, proslovená v červnu minulého roku na diskusním večeru věnovaném Grundovu spisu o K. J. Erbenovi. Od té doby stala se Grundova kniha předmětem jednak úhrnné posuzující stati F. X. Šaldy (*Šaldův zápisník 7*, 1935, s. 331–339), jednak dvou detailních studií R. Jakobsona (*Slovo a slovesnost 1*, 1935, s. 152n. a 218n.), z nichž první — s kritickým zřetelem ke Grundově práci — zkoumá funkci mýtu u Erbeny, druhá se pak zabývá — se stejným kritickým zájmem — rytmem Erbenova verše. Charakteristické je, že se středem pozornosti obou kritiků stalo zejména Grundovo zkoumání o Erbeny-básníkovi, a z něho opět tři body: poměr mezi Erbenem a Máchou, Grundovo pojetí českého klasicismu, jeho názor o problémech Erbenova rytmu; všechny tyto body lze pak redukovat na protest proti Grundovu zařazení Erbenova zjevu do vývoje českého básnictví.

Grund si totiž vytvořil tezi o Erbenovi jako pokračovateli a dovršiteli českého klasicismu jungmannovského, a musí proto co možná oslabovat vývojové svazky poutající Erbeny k Máchovi. Staví se proti mínění Součkovy, že *Záhrožovo lože*, zejména jeho první verze, je palinodii *Máje*, připouštíje toliko, že tato báseň je „vyvrcholením příklonu Erbenova k Máchovi“ (s. 29); projevuje tak snahu omezit Erbenův vztah k Máchovi na nahodilé a přechodné podlehnutí Erbenovo. Podstatu klasicismu spatřuje v „základně vyrovnanosti“ (s. 89), a na tomto podkladě staví Erbeny v mechanický protiklad k Máchovi: „V kladném stanovisku k životu, jež nutno vésti přes propasti vášní a udržeti všemu navzdory,

hlásí se naléhavě zásada české klasičnosti, vyznačuje harmonická osobnost Erbenova, popírající moral insanity Máchovu jako zhoubu pro zdravý rozvoj českého ducha“ (s. 89). Popírá — ač málo vyzbrojen teoreticky — názor, že Erbenův verš vývojově navazuje na metrické výboje Máchovy (208n.); snaží se vyličit Erbeny jako bezprostředního pokračovatele básnických snah Čelakovského (s. 33): „Třebaže si toho zprvu neuvědomuje, pokračuje mladý básník v tradici Čelakovského, již prohlubuje a umělecky obohacuje.“ Těmito tvrzeními, která kriticky odmítli již — souborně nebo jednotlivě — A. Novák, Jakobson a Šalda, naznačuje se jisté pojetí vývoje české literatury v době Erbenově a Máchově, při kterém Mácha je vysouván na vedlejší kolej jako náhoda, která sice načas rušivě zasáhla do zákonitého vývojového dění, ale byla záhy zlikvidována pro svou nezdravost. Svou argumentací zasahuje Grund bezděky i metodologií dějin básnictví a teorii verše; tam i zde křísí hlediska překonaná: v dějinách literatury zastává stanovisko nahodilých zásahů, daných osobními vlastnostmi slovesných tvůrců, proti pojetí literárního vývoje jako imanentní zákonitosti; v teorii básnického rytmu hájí impresionismus akusticko-motorické interpretace proti metrice fonologické, opřené o objektivně zjištělná data textu. Byla proto revize Grundových zkoumání nutná ještě i jinak než ze samého zřetele k básnickému zjevu, kterým se jeho kniha obírá. Také náš článek chce být příspěvkem k ní: pokusíme se v něm ukázat, do jaké míry jsou Máchas Erbenem — jako předchůdce s bezprostředním následníkem v imanentním vývoji — spjati netoliko shodami, ale i protikladnými rozdíly, které právě dosvědčují, že Erbenova poezie musí být chápána zároveň jako vývojově navázání na Máchu i jako jeho vývojové překonání. Předem připomínáme, že se nemíníme dotýkat otázky poměrné hodnoty obou básníků, poněvadž hodnotící srovnávání zjevů spjatých vývojovými antinomiemi není vědecky plodné (viz článek o V. Hálkovi, *Slovo a slovesnost 1*, s. 73).

Některé z důležitých protikladů mezi Máchou a Erbenem přebírala již studie Jakobsonova o mýtu u Erbeny (*Slovo a slovesnost 1*, s. 152n.). Je to především protiklad mezi romantismem revolvy — u Máchy — a rezignace — u Erbeny; kromě toho byl Jakobsonem zjištěn i protiklad mezi ontogenetickým pocitem hrůzy u Máchy a fylogenetickým u Erbeny. Obě tyto antinomie, třebaže důležité

i pro pochopení děl obou básníků, jdou za hranice literatury: první z nich přesahuje do obecných dějů kultury, druhá do psychologie. Připojujeme třetí, stojící rovněž na rozhraní, tentokrát mezi teorií básnictví a charakterologií kulturních typů. Je to protiklad typu jinošského, převládajícího v poezii Máchově, a typu mužného, projevujícího se v poezii Erbenově. Je známo, že „každé historické období vypracovává svůj vlastní duševní styl, který ovládá vše, počínajíc uměním a vědou. Vývoj duševního stylu vine se jako červená nit dějinami lidstva a působí proměny charakteru v průběhu staletí. Renaissance má v oblibě duševní vlastnosti mužného věku, barok žije spíše vlastnostmi stáří a dokonce si dodává uměle, pudrováním, i stařeckého vzhledu, také děti jsou oblékány po vzoru dospělých; romantismus se naproti tomu odává citovému rozvinutí věku jinošského“ (H. Hennig, *Psychologie der Gegenwart*, 1931, s. 154n.).

U Máchy, ve shodě s obecnou tendencí romantismu, vládne typ jinošský: „Nynější ale čas / Jinošství mého — je, co tato báseň, máj.“ Citový vzruch dozrávajícího mládí udává směrnicí Máchovy poezie; v povídce *Věčer na Bezdězu* charakterizuje básník — srovnává vaje lidské věky s dobami denními — jinošství takto: „Blíž a blíže pak večer přichází k noci; hvězda za hvězdou vystoupá na obzoru blankytného nebe, jako sen za snem, žádost po žádosti v duchu jinocha. Zponenáhla ztratí tento ze zraků svých zem, na které žije, jak ji hustá zahalí, jako ji temná víc a více by kryla noc. On jen vzhůru vzhůru touží ke snům svým, k nescísným hvězdám obrazovnosti své. Výborně věk tento nazval jazyk náš jinošství; mládec ve věku tomto jest cizincem, jest jinochem zemi naší, on v jiných bloudí říších, vzhůru se vzpíná letem myšlenek svých, stojí sám, nevidí nic než přeludy vlastních obrazů svých.“ Uvedli jsme tento obsírnější citát, protože dosvědčuje spojitost motivu jinošství s jinými důležitými motivy Máchovy poezie, zejména s motivem noci a večera, kterým připadá tak důležitá úloha v *Májí*: doba prvního zpěvu a druhého intermezza je večer, doba druhého a čtvrtého zpěvu i prvního intermezza noc. Kromě toho připomíná citované místo motivem touhy po hvězdné říši i známou báseň *Noc*: „Vy hvězdy jasné, vy hvězdy na výši! / K vám já toužím tam světla ve říši, / Ach a jen země je má.“ Jinošství tedy nebylo jen biografickou záležitostí básníkovou, ale zároveň i projevem romantického dobového typu a složkou struktury Máchova básnic-

kého díla. U Erbena pozorujeme naproti tomu citovou i názorovou atmosféru zralého mužství; jejím projevem je „vyrovnanost“ i výrazný smysl pro řád, projevující se v dějové motivaci básní *Kyritice*; příznačné pro Erbena je zjištění Grundovo, že Erben již v jinošské poezii „překvapuje neobyčejnou zralostí“; tak zejména v básních *Na hrbitově* a *Sirotkovo lůžko* podle Grundova „neblouzní o smrti melancholický jinoch, prožívá ji plně muž, který zná její neodvratnou zákonitost“ (s. 81). K vysvětlení ovšem nestačí „kritické záchvaty hemoptoe“, které stíhaly mladého básníka (s. 81), i když tomuto životopisnému faktu neupíráme závažnost; mužný ráz *vš* poezie Erbenovy je třeba chápat jako přijatý typ i jako charakteristický ráz básnické struktury Erbenových děl, zcela podobně jako Máchovo jinošství, rovněž biograficky zdůvodněné. Pak se však zřetelně objeví Erben i po této stránce jako dialektický protichůdce Máchův.

Přikročíme nyní ke zkoumání rozporů, omezujících se na vnitřní výstavbu obou srovnávaných básnických struktur. První, protože nejbližší povrchu, je protiklad monologického rázu přímých řečí Máchova *Máje* s jejich převážně dialogickým rázem v Erbenově *Kyritici*. V *Májí* jsou všechny přímé řeči kromě jediného případu (rozmluva dvky s Vilémovým poslem) monologické; co se Erbena týče, poznamenává Grund, že „děj *Svatebních košíků* je vlastně jediným dramatickým dialogem mezi pannou a umřelcem“ (s. 76); množství dialogů, mnohdy převažující, vyskytuje se i v jiných básních *Kyritice*. Zajímavé je v této souvislosti i zjištění, učiněné již St. Součkem (*Časopis Matice moravské* 39, 1915, s. 250), rozvedené O. Fischerem (vydání *Kyritice*, Praha 1930, s. 107) a po něm i Grundem (*Národopisný věstník československý* 25–26, 1932–1933, s. 67), že se v *Záhořově loži* vyskytuje rozsáhlý monolog hlavní osoby toliko ve zpracování prvním, silně podléhajícím Máchovi, kdežto ve verzi definitivní je odstraněn. — Tento rozdíl mezi Máchou a Erbenem, zdánlivě vnější, má platnost symptomu hlubších rozdílů mezi básnickou strukturou obou básníků. Monolog a dialog nejsou totiž pouhé vnější formy jazykového projevu, nýbrž základní obměny vztahu mezi jazykovým projevem a příslušnou mimojazykovou situací. Máme na mysli onu aktuální situaci, jejímiž součástmi jsou i osoba mluvící a poslouchající: při dialogu, jehož aktivními účastníky jsou nutné aspoň

osoby dvě, je tato situace stále v dosahu, neboť jazykový projev, přecházející od osoby k osobě, je pokaždé situací přerušován, může se jí dovolávat, ponechávat nevyjádřeným to, co je ze situace sdostatek zřejmo, atd.; monolog naproti tomu je záležitost aktivní účasti toliko jedné osoby, která může nedbat toho, co ji obklopuje, zapomenout — v krajním případě — i na osobu (popř. osoby) poslouchající nebo dokonce mluvit bez posluchačů; vztah k situaci má zde proto mnohem menší váhu než při dialogu. Z dalšího srovnání básnické struktury Erbenovy s Máchovou vysvitne, že naznačený rozdíl mezi monologem a dialogem je do jisté míry předobrazem vzájemného vztahu mezi básnickou strukturou Máchovou a Erbenovou, zejména po stránce výstavby významové. Odstavec, který je v této studii věnován srovnání významové stránky poezie obou básníků, ukáže, že Mácha vyhledává slovní výraz co možná odpředmětný, na rozdíl od Erbena, vyostrujícího co nejzřetelněji předmětnost a prostorovou konkrétnost věcí, ke kterým svým slovem poukazuje. Toto zjištění je však paralelní s tím, co bylo právě naznačeno o protikladu mezi monologičností Máchovou a dialogičností Erbenovou.

Přecházíme k *popisům*, jejichž různý ráz a odlišné využití tvoří další antinomii mezi dílem Máchovým a Erbenovým. Také Grund narazil sice na tento rozdíl, avšak nelze souhlasit se způsobem, jímž jej pojmal a vyložil. Přejal totiž názor Vrchlického (*Studie a pohledy*, 1892), zdůrazňující českost krajinných líčení v *Kytilci* (s. 85 a 104), a postavil proti popisům Erbenovým Máchovy jako deformující; Mácha podle něho přírodu „zachycuje jen všeobecnými rysy jako kulisu, a to kulisu úmyslně znepokojivou, děsivou a pokrivenou v protikladu k svému vnitřnímu dramatu“ (s. 104). Již Šalda (*Šaldův zápisník* 7, cit. článek) ukázal, že i krajina Erbenova je — zcela tak jako Máchova — „vnitřní krajina romantizující“, nikoli pasivní opis reality. Opačně zjištění, do jaké míry se Máchovy popisy kryjí se skutečností geografickou a do jaké se s ní rozcházejí, vyžadovalo by podrobné konfrontace popisu s krajinou (pokusy o to byly učiněny již častěji, jejich seznam viz v Krčmově máchovské bibliografii); dále by bylo třeba uvážít příslušná místa Máchových literárních zápisníků, kde bývají pečlivě zaznamenávány detaily krajiny a interiérů. K tomu by však bylo potřeba podrobného zkoumání, přesahujícího rámec našeho tématu. Poukazujeme proto jen k místu Sabinova *Úvodu povahopisného (výbra-*

né spisy K. Sabinu, sv. 2, 1912, s. 37n.), kde je citován Máchův výrok, svědčící o smyslu pro individuální charakter každé krajiny: „Podívno,“ pravil [Mácha] po chvíli, „že každá krajina, poněkud-li jen nějakého poetického rázu do sebe má, veškeré tajné kouzlo individuálnosti chová. Jak zvláštní kupř. barvy proti všem jiným krajinám; zde výpar Vltavy, zrcadlení se posledního jasna v obláčích a odrážení se světla od skály vyšehradské dolině této navěčer docela jiné barvitosti a, jak se zdá, i jiného vzduchu dodává [...]“ Pozoroval jsem večery v tom samém počasu na Bezdězu, v Hířberku nad jezerem a v Krkonoších, všady bylo jiné červeno i všady jiné barvy“; charakteristický v této souvislosti je i jiný výrok Máchův (Sabina, c. d., 118), tvrdící, že k básnickému vystižení přírody „potřebí otevřených smyslů a zkoumavého nazírání“. Závažná pro Máchův poměr k přírodní skutečnosti je dále okolnost, že dějiště svého *Máje* přesně lokalizoval ve známém výkladu *Máje* slovy: „Děj se koná u města Hířberg mezi horami, na nichž hrady Bezděz, Pernštejn, Houska a v dálece Roll k východu, západu, poledni a půlnoci okazují“ (viz Fr. Krčma, *Dílo K. H. Máchy* 1, 1928, s. 301). Všechny tyto výroky jsou v přímém rozporu s Grundovým tvrzením o „všeobecnosti“ krajinných popisů Máchových a volají po jeho revizi. — Zejména pochybná je však Grundova teze o typické „českosti“ krajiny Erbenovy. Předložil jsem dvěma geografům, profesorům Jiřímu Královi a P. N. Savickému, jedno z nejmarkantnějších Erbenových líčení, krajinu ze začátku básně *Poklad*: „Na pahorku mezi buky / kostelíček s věží nízkou.“ Ptal jsem se jich, je-li tato zeměpisná situace typicky česká. Oba bez váhání odpověděli záporně, udávající za důvod, že buk je strom charakteristický pro oblast karpatskou, nikoli pro Čechy; dále prof. Savickij na otázku, je-li český typ krajiny vystižen popisem „Okolo hřbitova / cesta úvozová“, jehož českosti se Grund souhlasně s Vrchlickým obdivuje (s. 85), prohlásil, že taková místní situace se může vyskytnout všude, kde je mírně zvlhčená rovina a měkký geologický podklad: „Například,“ dodal Savickij, „i v mém rodném městě Černigově je hřbitov situován právě tak, jak líčí Erben.“

Grundův pokus vysvětlit rozdíl mezi popisy Máchovými a Erbenovými nelze tedy pokládat za zdařilý; chceme-li tento rozdíl definovat, musíme obrátit pozornost k *funkci* popisů ve struktuře srovnávaných děl; teprve pak vysvětlíme jeho pravá podstatu. Již rozsah popisných pasáží v *Máji* je nápadně větší než rozloha

popisných míst v Erbenově *Kytici*: popisy Máchovy projevují tendenci rozrůstat se v souvislé trsy, kdežto Erbenovy spíše naopak tendenci rozkládat se v jednotlivé drobné úseky, vsouvané tu a tam do vypravování, viz zejména v *Pokladu* a ve *Scatebních košilích*. V souvislosti s tím směřují Máchovy popisy k nezávislosti na ději, ba k úplné rovnoprávnosti s ním; toto směřování vyúsťuje v nejkrajnějších případech v úplnou autonomii popisných partií, jejichž přeshvědčivé doklady lze najít v Šaldově studii *K. H. Mácha a jeho dědictví (Druše a dílo, Praha 1913)*. Popisy Erbenovy se naopak ději podřizují, vstupují do něho jako součást motivace. I Grund si všiml, že u Erbena příroda „je vrámována do děje“, ale vyvozuje z toho řečnický, že příroda takto pojatá je „harmonické soubytí s dějem, je domov sám“ (s. 105) (1). Pravda je jiná: popisné motivy sblížuje s dějem jejich aktivní účast na dějovém rozvoji; tak například je dějiště *Pokladu* konstruováno po částech a jeho jednotlivé detaily se vynořují v těch místech děje, kde jich právě dějová dynamika potřebuje. Dovídáme se nejdříve o pahorku, kostele na něm a vesnici pod ním; tento úvodní popis je však vyhocen rachotem nesoucím se z kostelní věže, jímž počíná děj; po úvodní scéně přichází zmínka o nedaleké lesní stráni teprve ve chvíli, kdy se vypravuje o ženě spěchající tudy do kostela; o skalisku vzdáleném od kostela pouhých „tři sta kroků“ zmiňuje se básník, teprve když vypráví, že se pohnulo ze svého místa, aby otevřelo vchod do nitra země; charakteristické je konečně, že i popisný motiv větríku vanoucího krajinou se vyskytuje, až když má být čtenář zpraven o zvuku pašijí, který dolehl k ženinu sluchu a je důležitý pro další rozvoj děje:

Běží žena, dolů běží

A v úvale ku potoku
náhle ubystruje kroků;

neb jak větrík volně věje,
z kostela slyšeti pěni:
v kůru tam se právě pje
Krista Pána umučení.

Srovnáme s touto ukázkou místo, kde motiv mírného větru vystupuje v Máchově *Máji*:

A větru ranního — co zpěvu — líbívání
tam v dolu zeleném roznáší bílý květ,

tam řídí nad lesy divokých husí let,
tam zase po horách mladistvé stromky sklání. —
Leč výjev jediný tu krásu jitra zkalí.

„Výjev“, na který se zde v posledním verši naráží, je počínající děj zpěvu třetího: zástup lidí z městečka spěchá na popravistiště. Motiv větru je zde tedy mimo dějový kontext: dokonce se jím končí úvodní líčení, jež je v příkrém kontrastu k hrůze nadcházející popravy. Jak zřejmo, tvoří různé využití popisů Máchou a Erbenem další strukturální antinomie, která rozlučuje i spojuje jejich dílo: Máchovy popisy zůstávají mimo děj, jsou na něm nezávislé až k samostatnosti; podle svědectví samého básníka bylo Máchovým záměrem osnovat *Máj* na protikladné rovnováze děje a popisu;¹⁾ — u Erbena naproti tomu popisy ději slouží, jsou součástí motivace a činiteli epického napětí. I Mácha i Erben však přidělují popisu daleko vážnější úkol než pouhého činitele místního zabarvení děje. A v tom je shoda, která je pozadím dialektické antinomie, o níž byla právě řeč.

Protiklady mezi dialogickým a monologickým rázem přímých řečí i mezi popisy nezávislými na ději a popisy do děje včleněnými poodhalily protichůdnost tendencí vládnoucích strukturou *Máje* a *Kytice*. Třebaže se týkaly jen omezených úseků básnické výstavby, dosvědčují, že Erbenovo básnické dílo nešlo *mimo* dílo Máchovo, ale že zároveň na ně navazovalo i šlo proti němu, jak je pravidlem při básnických zjevech následujících ve vývoji bezprostředně po sobě. Od těchto protikladů povrchových dospíváme nyní k takovému, které zasahuje dílo básnické jako celek, a jsou proto ještě názornějším prostředkem důkazu, že Erbenovo dílo nemůže být vývojově hodnoceno bez zřetele k dílu Máchovu.

Přistupujeme ke srovnání způsobu, jakým oba básníci zacházejí s dějem. Rozpor, který zde pozorujeme, může být vyjádřen formulí: *tendence k maximální nemotivovanosti dějového rozvoje u Máchy a tendence k maximální motivovanosti dějové u Erbena*.

1) „Následující básně jest oučel hlavní slaviti májovou přírodou krásu; k tím snadnějšímu dosažení oučelu toho postavena jest doba májová přírody proti rozdílným dobám života lidského. Tak u příkladu v čísle prvním tichá, vážná atd. láska v přírodě proti divoké, vášnivě, neřizené lásce člověka; tak též jiné vlastnosti májové přírody proti podobným životu lidského dobám v číslech ostatních.“ (Krčma, *Dílo K. H. Máchy* 1, s. 301) Kontrast „člověk — příroda“ odpovídá kontrastu „děj — popis“.

Co se Máchy týče, vystihl sám básník funkci a ráz děje v *Máji* těmito slovy: „Pověst čili děj básně této nesmí se co věc hlavní považovati, nýbrž jen tolik z děje toho v básni přijato, jak daleko k dosažení účelu hlavního nevyhnutelně třeba“ (Křmča, *Dílo K. H. Máchy* 1, s. 301). Děj je v *Máji* podáván tak, že nevyprávně části události nelze ani jednoznačně domyslit z kontextu: výčet domnělých „chyb“ po této stránce snesl v své studii o Máchovi J. Kamper (*Literatura česká 19. století III*, 1, 1905, s. 24). I sama konstrukce děje je taková, aby možnost motivace byla co nejmenzenější: hlavní osoby, Vilém, Jarmila a ke konci básně básník sám, nikdy se nesetkávají, aby mohly před očima čtenářovými reagovat vzájemně na své činy a svá slova; srovnání o tom naši monografii o *Máji* (Praha 1928, s. 119). Důležitá je také okolnost, že děj začíná vlastně teprve v okamžiku, kdy skutečné dění je neodvratně u konce: vyvozují se již jen nevyhnutelné důsledky antecedencí, naznačených čtenáři v mlhavém obryse. Pozornost čtenářova je konečně od děje odvracována jak zbytnými partii popisnými, tak i eufonickou organizací hláskového materiálu, prostupující stejnoměrně celou básně a přemísťující těžší jazykového projevu z obvyklého místa na opačné: od obsahu sdělení ke stránce zvukové.²⁾ Toto neobvyklé zastržení děje, oslabení jeho vnitřní soudržnosti a snížení jeho důležitosti má zdůvodnění zřejmě v protikladné vývojové reakci na poetiku eposu klasicistického, jež vyžadovala motivaci až do detailů; srovnaj formulaci tohoto požadavku u Boileauově *Art poétique*: „Náměť eposu se sám sebou řadí i vysvětluje; všechno se v něm připravuje hladce a bez viditelných příprav; každý verš, každé slovo směřuje k rozuzlení.“ Byron a jeho stoupenci, mezi nimi i Mácha, převracejí tuto přísnou skloubenost děje v pravý opak.

Postavíme-li nyní proti Máchovi Erbenova, neprojeví se odlišnost jeho dějové techniky od Máchovy na první pohled tak značně, jak by se čekalo při odlišnosti obou básníků. Je mezi nimi očividná shoda: také Erben vypráví zpravidla jen neúplně a úryvkovitě událost, která je podkladem děje. Poučné je srovnání *Záhořova lože s Májem*: v obou básních jsou vynechány antecedence, zejména otcova vina, za kterou rek pyká; v obou je uvnitř děje značná

2) Srov. naši monografii *Máchův Máj — Estetická studie* (Praha 1928, s. 1n.) a článek *Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova*, kapitola 3 (*Listy pro umění a kritiku* 4, 1936, s. 62n.).

časová mezera, v *Máji* po smrti Vilémově, v *Záhořově loži* po uložení pokání loupežníku; v tomto druhém případě je mezera dokonce větší, zabírajíc celý lidský věk. Avšak zároveň ukazuje konfrontace i protikladnou odlišnost, která se na pozadí této shody odráží: u Máchy je zlomkovitost děje využito k zastržení souvislostí, kdežto u Erbenova je i zlomkovitý děj pevně sklouben. V obou básních je zdrojem děje otcova vina, na kterou se jen naráží; u Máchy však je obklopena záhadami: věděl otec, že Jarmila, kterou svádí, je milénka synova, či nikoli, a věděla to Jarmila? — kdežto u Erbenova napovídá narážka jednoznačně, že otec upsal syna dáblu, a to stačí pro porozumění dalším událostem. Také mezera přerušující děj funguje u každého z básníků jinak: v *Máji* nastává po pauze úplná výměna osob (básník přejímá roli Vilémovu); u Erbenova shledáváme se s poutníkem i se Záhořem znovu, a změna, která se s nimi v mezidobí udála — zejména přeměna mladého poutníka v staříkého biskupa —, naznačuje dostatečně, čím bylo vyplněno. Zacházení s dějem ukazuje tedy zřetelněji než cokoliv jiného, že Erbenova básnická metoda je založena na vývojovém překonávání Máchy, nikoli na mechanickém návratu ke klasicismu.

Zásadní důležitost pro diferenciaci charakteristiku dějové konstrukce Máchovy a Erbenovy má však funkce, která v jejich dílech připadá souvztažným motivům *viny a trestu*. U Máchy se tato dvojice uplatňuje nejvýrazněji v povídce *Cikáni*, kde celý děj je osnován na vině hraběte Valdemara z Borku a jeho trestu za ni. Viník zůstává zde stále v pozadí, kromě jediné scény (v kapitole 4) a dopisu předčítaného po jeho smrti jako rozuzlení celého děje (v kapitole 10). Pro hlavní osoby děje je souvislost jeho činů tajemstvím, které třísť děj ve zlomky linií navzájem nekoordinovaných a neustále brání jeho scelení. Vina funguje zde jako osud, kterému lidé podléhají, nemožouce se bránit jeho síle, ba ani si ji uvědomit. Na tuto bezvolnost jednání klade Mácha výslovně důraz v závěrečném dopise hraběte z Borku: „A byt by [můj syn] i sám vrahem mým byl, já mu odpouštím a jsem přesvědčen, že přinucen přísahou matky aneb mou, nevolně tak bude jednati o bezživot můj.“⁴³⁾

Srovnáme-li nyní s Máchou Erbenova, bude na první pohled patrný i rozdíl, i shoda. Shoda záleží zde v tom, že se i Erbenovi jeví

3) O tom, do jaké míry se veškeré lidské jednání jevílo Máchovi jako tápání bez důvodů a cíle, srov. studii *Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova* (*Listy pro umění a kritiku* 4, 1936, s. 68).

vina — daná přestoupením mravního zákona nebo překročením jiných hranic omezujících vůli člověka — jako porušení svobodného rozvoje lidského konání. Avšak na rozdíl od Máchy, u něhož vina měla úlohu absolutní náhody znemožňující jakoukoli zákonitost, je u Erbeny pojata jako utkáni dvojího řádu, a to individuální zákonitosti, projevující se v jednaní daného individua, s nadindividuálním (podle pojetí básníka: nadlidským) zákonem, který volnosti individua klade meze. Dvojitá zákonitost neruší se ani při vzájemné srážce; tak lze vysvětlit smírné zakončení některých básní, zejména *Seatebních košíl*: člověk, který se ocitl v rozporu s nadindividuální zákonitostí, dovede se silou vůle vybavit z její moci a vrací se do oblasti vykázané svobodnému individuálnímu jednaní. Příkaz Erbenovy poetiky zní proto — na rozdíl od poetiky Máchovy — že „básnická Nemesis nezná náhody; za ní všechno z tužeb srdce lidského [má] se pryštití, a všechny nelady a nesklady pod vyšší harmonií státi musejí“ (Palacký, *Časopis Českého muzeum*, 1838, s. 122; zde Palacký — jako námitku proti nejstarší básni *Kyřice* — antipoval zásady pozdější tvorby Erbenovy).

Výsledek úvahy o motivech viny a trestu tedy potvrzuje úvahy předchozí: Máchova úvaha o ději jako podněcovatele nahodilosti; Erben, ačkoli nahodilost nepopírá, činí z ní pouhý aspekt rozporu mezi dvojitou zákonitostí, jinými slovy: proti tezi náhody staví antitezi jejího odcinění, nikoli prosté popření. Vývojově zajímavé je srovnání s Čelakovského *Tomanem a lesní panou*: Čelakovský nechává totiž srážku dvojitou zákonitostí nevyužítu; jeho hrdina, jakmile překročí hranice tajemné moci, stává se její bezvolnou hříčkou, a je tak blíže rektům Máchovým než Erbenovým. Tato okolnost je ukázkou obtíží bezvýhradného spojování Erbeny s Čelakovským, o jaké se pokouší kniha Grundova.

Je nyní na řadě poslední protiklad mezi Máchou a Erbenem, na který míníme upozornit; týká se *stránky jázykové* a bylo by lze jej označit jako směřování k odpředmětnění slovního významu u Máchy a k jeho zpředmětnění u Erbeny. O Máchovi jsme již na jiném místě naznačili, že 1. soudržnost jeho slovního výrazu je aspoň stejnou měrou opřena o souvislosti dané eufonickou organizací hláskového materiálu jako o souvislosti významové, vyžadované potřebami sdělení (stov. článek *Roztříšený Bezručův verš* v *Slově*

a slovesnosti 1, s. 237); 2. slovní výraz Máchův směřuje k nahrazení předmětnosti pojmenování děním, a to tak, že jednak uplatňuje proměnlivé a prchavé významy průvodní na úkor významového jádra slova (stov. cit. monografii *Máchův Máj*, s. 76), jednak pojmenovává hmotné předměty jmény světla a zvuků (stov. cit. článek *Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova*, s. 70), jednak konečně vyjadřuje neaktivní stavy slovesy znamenajícími pohyb (stov. Šaldovu cit. studii *K. H. Máchova a jeho dědicův, Duše a dílo*, s. 81n.). V souhlaste s tím vším vyhledává Máchův slovní výraz maximální individualizaci slovem vyjádřené skutečnosti v *čas*: slovo má zachytit věc v onom jedinečném aspektu, kterého jí dodává neopakovatelná chvíle.

Slovní výraz Erbenův má s Máchovým po stránce významové společnou tu vlastnost, že oba skutečnost individualizují. Tento společný sklon je však i zde jen pozadím protikladu: slovní výraz Erbenův individualizuje věc nikoli v čase, ale v *prostoru*. Předmět-nost se u Erbeny neoslabuje, nýbrž naopak posiluje; postup je ten, že se na rozloze co nejmenší hromadí co nevíce určených charakterizujících věc jako útvar prostorový, popřípadě zařadujících ji do prostorové souvislosti: odtud také zvláštní ráz slohové úspornosti. Srovnaj například verše: „Na pahorku mezi buky / kostelíček s věží nízkou“, kde věc „kostel“ je trojnásobně charakterizována vzhledem k obrysu a prostorové situaci.

Velmi názorné příklady zpředmětnující a prostorově individualizující tendence slohu Erbenova poskytují varianty jednotlivých míst z básni *Kyřice*, uvedené v Sutnarově vydání *Věškerých spisů básnických K. J. Erbeny* (Praha 1905).

První příklad poskytneme nám varianta ze *Seatebních košíl*:

(původní znění) Stojí tu, stojí komora,
v komoře klapla závora

(znění definitivní) Stojít tu, stojí komora,
nizoučké dvěře — závora;
zavrzaly dvěře za pannou
a závora jí ochranou.

V definitivní redakci, rozmnoužená dvěma nově přidanými verši, přibylly detaily *nizoučké dvěře — vrznutí*, věcně navzájem souvislé; účelem bylo zřejmě zpředmětnění a prostorové konkretizování významu „komora“.

Jinou zajímavou variantu poskytuje báseň *Polednice*; zde verše *Od dřeví se plíží tíše / Polednice jako stín* nabyly v definitivním zpracování podoby *Ke stolu se plíží tíše / Polednice jako stín*. — Záměna příslovecného určení *od dřeví* určením *ke stolu* není nahodilá: o dveřích, do kterých Polednice vstoupila, byla řeč již v předěsílem kontextu (A hle, tu kdos u světlice / dvěte zlehka odmyká); mělo tedy připomenutí jich ráz pouhého navázání, bez kterého se lze i obejít bez porušení významové souvislosti textu, a mohlo být nahrazeno detailem *stolu*, vstupujícím do textu na tomto místě poprvé i naposled a sloužícím k dokreslení světlice jakožto prostorové situace, do které je děj vsazen.

Posílení prostorové určitosti situace bylo účelem změny i v jiném verši těže básně *A vinouc je [dítě], se ohlíží, znějícím v definitivní redakci A vinouc je zpět pohlíží*. — Zdánlivě nepatrná vsuvka „zpět“ konkretizuje zde význam slovesa vzhledem k prostoru.

Konkretizace neomezuje se ovšem vždy jen na prostorová určení: snaha o zkonkretizující detail projevuje se u Erbena i v případech, kdy nejde o zdůraznění prostorovosti. Přechodní ráz má varianta: (původní znění) *Poledne v tom okamžení, / táta přijde k obědu* — (definitivní redakce) *Poledne v tom okamžení / táta přijde z roboty* (*Polednice*). Důvod, proč vypadlo příslovecné určení „k obědu“, je zřejmě ten, že situace byla již sdostatek precizována časovým určením „poledne“ i zmínkou o vaření, která se děje ve verších následujících. Avšak otázka, proč bylo nahrazeno právě příslovecným určením „z roboty“, připouští odpověď dvojí: buď proto, že nově vložené příslovecné určení, obsahující narážku na prostor „za scénou“, z kterého má otec přijít, vřazuje vlastní užší dějiště do prostorové souvislosti širší, nebo proto, že toto určení konkretizuje situaci po stránce sociální: ukazuje, že jde o prostředí selské a robotnické.

V dalších příkladech variant půjde již jen o konkretizaci neprostorovou. Tak verš *Tě není kostel, to je hrad* byl při definitivní úpravě nahrazen zněním *Tě není kostel, to můj hrad* (*Svatební kosile*), kde zájmeno *můj*, vložené na místo postradatelné spony *je*, zkonkretizuje význam slova *hrad*. Jestliže verš *Polednice A znovu tu zas do kříku* byl nahrazen v definitivní redakci zněním *A zas do hrozného kříku*, kde je přidán přívlastek „hrozného“, je to rovněž důsledek tendence konkretizační.

Pro zpředmětňující ráz Erbenova slovního výrazu je charakteristická i ta okolnost, že při opravování vymycuje básník výrazy a obraty, které připomínají sloh Máchův tím, že jejich význam je doprovázen odpředmětňujícím odstínem pohybovým. Dvojverší *Po něm mé celé toužení / bez něho život nic není* změnil Erben v definitivním zpracování verši *U něho život járy květ, / bez něho však mě mrzí svět* (*Svatební kosile*). Důvodem záměny bylo zřejmě slovo „toužení“, které — jako substantivum verbale — osciluje mezi substantivní významovou předmětností a slovesnou dějovostí. Je to výraz typicky máchovský: *Jaké to oudů toužení, / chťi opět býti jedno jen* (*Máj*, Intermezzo 1). — Přirovnání „život — květ“, zvolené Erbenem pro verzi definitivní, vyhovuje naopak tendenci zpředmětňující, převádějíc nehmotný děj (život) ve věc hmotnou (květ).

Z téhož důvodu jako v případě právě citovaném odstraňuje Erben při opravách instrumentály substantiv fungující jako příslovecná určení času nebo místa, pokud je jich ve srovnání s obvyklým územ užití nadměrně. Právě těchto instrumentálů s oblibou užíval Mách, nejspíše proto, že vnáší do textu silný významový odstín prostorového nebo časového pohybu, například:

A šírou dálkou tma je pouhá

(*Máj* 2)

I širým dolem — dál a dál —
za lesy — všude bílé dvory

(*Tamtěž*, 3)

Ouvalem tím v pozdní době
ticho, temno jako v hrobě

(*Tamtěž*, Intermezzo 2)

Vkol suhoparem je koření líbá vůně,
pahorkem panny jsou slzičky vzkvétající

(*Tamtěž*, 4)

Erben tyto instrumentály ve funkci příslovecných určení, jak řečeno, potlačuje; tak verzi původní *I hoří to jasnoběle / jak večerem svit měsíčka* upravuje takto: *jako v noci svit měsíčka* (*Poklad*). — Příslovecné určení „v noci“, srovnáno s původním instrumentálem „večerem“, má o odstín pohybovosti méně.

V básni *Holoubek*, na onom místě, kde se vypráví o mrtvole utopené vražednice plující po řece, praví původní verze: *žena*

něštátnice / hrob si řekou hledá. V redakci definitivní zní toto místo: žena něštátnice / hrobu sobě hledá. — Erben obětoval zde dokonce výraz velmi působivý, jen proto, aby odstranil instrumentál, přičítací se pohybovým odstínem jeho slohového záměru.

Protikladnost základní sémantické tendence slohu Erbenova ve srovnání se slohem Máchovým došla tedy potvrzení. Společně pozadí protikladu tvoří snaha o individualizaci věci v zrcadle slovního výrazu; Mácha však usiluje o individualizaci časovou, kdežto Erben o prostorovou. Souběžně s časovým zaměřením směřuje Máchův sloh k zastření předmětnosti a k zdůraznění pohybu, Erben naopak k posílení předmětnosti. I zde Erben vývojově překonává svého bezprostředního předchůdce, přijímaje ovšem jeho základní platformu.

Uzavíráme stručnou paralelu mezi oběma vůdčími básníky českého romantismu. Šlo o důkaz, že nemohou být adekvátně pojímány jako dvě síly toliko souběžné, které se — Máchovým vlivem na *Záhrovo lože* — sblížily jen na okamžik a nahodile, ale že jejich vztah musí být vykládán jako skutečně navazování Erbenovo na pozici Máchovu i jako vývojové překonávání Máchy Erbenem. K důkazu zvolili jsme metodu shod a protikladů, neboť právě protiklady ukazují, že posloupnost tvorby Máchovy a Erbenovy není jen záležitost chronologická, nýbrž že Erbenovo dílo musí být chápáno v svém celku jako bezprostřední vývojová reakce na tendence básnické struktury Máchovy. Ani vzhledem k funkci sociální a obecné kulturní nemůže být Erbenova poezie vyňata ze souvislosti s Máchou. Jestliže Máchův *Máj* — jak jsme na jiném místě (srov. cit. článek *Příspěvek k dřevní problematice básnického zjevu Máchova*, kapitola 3) podrobněji ukázali — uvedl novočeskou poezii poprvé v bezprostředně přímý, byť polemický styk s životními zájmy kolektiva, tedy i Erben (v listě St. Vrazovi z r. 1842, cit. podle Strojčkovy knihy *České školy básnické 19. věku*, Praha 1921, s. 55) přiznává, že „literatura národní“, ke které se sám hlásí, „v čase největším [...] více na užitek praktický v životě hledí“; ani pro Erbenu není básnické dílo vyčerpáno estetickým působením nebo vlasteneckou propagací, jak tomu bývalo před Máchou, nýbrž chce působit na elementární lidský poměr k světu. Po Máchově individuálním odboji proti kolektivně přijatým hodnotám následuje u Erbeny znovu příznání platnosti jim („literatura národní

[...] za heslo majíc rozšiřovati, co dobrého, pravého a krásného jest“ — z cit. Erbenova listu St. Vrazovi); avšak individuuum se ani u něho nepodrobují beze vzpoury, nýbrž znovu a znovu se pokouší různými cestami překročit meze položené svobodě jednotlivcovůva jednáni nadindividuálně platnými hodnotami: takový je ústřední smysl tematiky *Kyřice*. Vidno, že i po této stránce Erben současně na Máchu navazuje i staví se proti němu v protiklad.

Přitom není nikterak nutno popírat Erbenovy vztahy k Čelakovskému, ba lze i předpokládat, že podrobnější zkoumání je ještě zesílí; je dokonce jev přirozený a běžný, že se básník při vývojem překonávání bezprostředního předchůdce opírá o předchůdce vzdálenější. Avšak toto opírání nemůže být vykládáno jako idylické pokračování v cestě nastoupené předchůdcem: jednak je i Erben oddělen od Čelakovského touž generační hrází jako Máchova (srov. soudobost i obsahovou paralelnost Máchova *Dudáka* a Erbenova *Dobrodružství cestujících*, dvou to satir namířených proti Čelakovskému); jednak musí být ještě blíže prozkoumána zvláštní pozice J. Langra, následníka i odpůrce Čelakovského, jehož práce — podle výroku literárního historika (J. Hanuš v *Literatuře české 19. století 2*, Praha 1903, s. 614) — „byly Erbenovi prvotní školou“, kterému se však byl zároveň obdivoval i Máchova (K. Sabina, *Upomínka na K. H. Mácha, Vybrané spisy K. Sabiny 2*, 1912, s. 129) a který byl pocitován mládeží let čtyřicátých jako Máchovi blízký (Hanuš, c. d., s. 619); jednak konečně, jak jsme ukázali, jsou příliš zřejmé kladné i záporné svazky pojící Erbeny s Máchou. Obecně formulováno: individuua, která jsou nositeli vývoje, jsou jen zřítelkady určena jediným vlivem a zřítelka také sama fungují ve vývoji jednosměrně. Vývojová linie literatury nemůže být srovnávána s geometrickým schématem, byť sebesložitějším, neboť je proudem sil, který je udržován v polybu neustále obnovovanými protiklady a rozpornými jednotlivými komponent. Individua fungují často jako průsečné body protichůdných směrnic a nemohou být historicky pochopena a vyložena jako jednoznační představitelé jediné směrnice nebo jako mechanický součet směrnic několika. O období českého romantismu platí to ještě víc než o jiných etapách českého literárního vývoje. Grundova kniha o Erbenovi však na tento předpoklad zapomněla.

(1936)

FRANCOUZSKÁ POEZIE
KARLA ČAPKA

Šestnáct let po tom, co byla vydána poprvé, vychází antologie Čapkových básnických překladů ve vydání druhém. Bylo-li první vydání uvedeno autorovou předmlouvou, vykládající překladatelský záměr a metodu, stojí v čele druhého vydání předmluva *Nezvalova*, hodnotící nejen překlady samy, ale i jejich vliv na další vývoj českého básnictví. Je dnes již sdostatek jasné, že se význam Čapkovy knihy neomezil na prostředkování mezi francouzskou literaturou a českým publikem, nýbrž že se stala důležitým bodem v samém vývoji české poezie, a vyplnila tak úkol, jaký dosti zřídka připadá i básnickým knihám původním.

Zásah překladu, mnohdy dokonce značně významný, do dějin domácího básnictví není ovšem bez předchůdců a analogií. Moderní teorie literatury ukázala, že překlad bývá leckdy neúčinnějším prostředkem k vyřešení strukturálních problémů, které vývoj domácí literatury ukládá: při hledání a nalézání ekvivalentu pro cizí text se jako vedlejší produkt objeví přetvoření domácí básnické struktury, které mohlo být i mimo záměr překladatelův a jeho zorné pole. Žádá-li se od domácího básnického jazyka, aby vyjádřil, a to s přihlížením k mnohostrannosti básnického účinku, tj. ke stránce zvukové i k větné stavbě i ke stránce lexikální atd., to, co bylo napsáno jazykem cizím, stává se přitom velmi snadno, že domácí básnický jazyk je postaven před úkoly dosud nebývalé, nezapadající do jeho dosavadní tradice, a je tak radikálně vytržen ze své setrvačnosti vývojové.¹⁾

1) Dokladem, že Čapek právě tímto způsobem chápal svůj překladatelský úkol, jsou slova jeho předmluvy k prvnímu vydání: „Hrál jsem si s češtinou, nutě ji do těžkých hlavolamů formy i smyslu, a přitom s radostí nejpohutější, s požit-

Ne každý překlad, byť vynikající, je ovšem s to, aby do vývoje domácího básnictví zasáhl přetvářejícím vlivem. První podmínka je, aby překladatel dal přednost požadavkům, jež klade překládatelé dříve, než se snaží zachovávat kánon domácího básnictví. To zdaleka neznamená, že by překlad realizující domácí aspekt cizího básnického výrobu pomocí přesně zachovávaného kánonu domácího byl proto méně hodnotný. Má toliko jiný význam pro vývoj: takovými překlady, pocházejícími často od vůdčích básníků jisté generace, prokazují domácí básnická struktura — v té době, jaké nabyla zásahem dané generace — schopnost obsáhnout tematické oblasti dosud domácí literaturě cizí, schopnost asimilovat produkty cizí kultury, dále formální virtuozitu, obratnost v hromaděni variací na dané téma (překládá-li se táž básně mnohonásobně) atd. Toho typu jsou např. překlady období lumírovského; jako jedna ze složek působí záměry tohoto druhu i v překladatelské tvorbě dnešním. Žádný stupeň dokonalosti není odepřen takovým překladům, avšak jejich vývojový význam je jiný než oněch, které přemístily své těžiště mimo domácí básnickou tradici. Tyto překlady, činící středem svého zájmu co možná přesně vystižení básnické struktury cizí, vyskytují se — již pro tuto svou povahu — často v obdobích, kdy domácí básnická struktura není v stavu jednoznačné určitosti a kdy nastává naléhavá potřeba řešení, popř. dořešení jistých básnických problémů. Překlady Čapkovy patří sem; jejich autor definuje v předmluvě úkol překladatelské práce: „Cílem [překladatelské práce] je, aby ji nebylo vidět, aby podala originál tak, jako by vůbec neprošel dílnou cizí osobnosti a cizího přepracování.“ Charakteristická je v této souvislosti i okolnost, že Čapek není lyrikem z povolání. Pro něho, prozaičtější, znamenalo obírání se vešším odkok od vlastního uměleckého zájmu, vyobcování z vlastního uměleckého prostředí. Sloučily se tak dvě okolnosti šťastné pro vznik antologie, již bylo určeno, aby působila vnějším nárazem na vývoj básnické struktury: překladatelem se stal ne laik, ale slovesný umělec, avšak nepředurčený vlastní veršovou tvorbou.

Po těchto zásadních poznámkách obrátme pozornost ke konkrétní pozici Čapkovy *Francoouzské poezie* ve vývoji českého básnictví. Její zařazení do domácí vývojové souvislosti vymezil Nezval

kem a vděčností; jsem si uvědomoval, jak je nosná a hojná, pružná a nevyčerpá-
telná, tvárná a líbezná; každý nový překlad žádal od ní jiné barvy, jiného zvuku
a spádu, jiné hmatatelnosti a jiného slovníku.“

v své předmluvě sice náznakovitě, ale v podstatě definitivně, když píše: „Karel Čapek má velmi výjimečný a velmi zvláštní podíl na přeměně českého básnického jazyka. Osvojil si do posledního odstínu kulturu řeči všech těch, kdož začátkem 20. století vedou české básnické slovo, tehdy ještě parnasistní, mnohomluvné, symbolicky rituální, k prostotě vyššího stupně. Dykova úspornost výrazových prostředků a působivá zkratka myšlenky, Sovův dramatický lyrismus, Tomanova melodika a novoprimitivistní Šrámkova slovní jímavost jsou pozadím, na kterém vynalézá Karel Čapek prostotu, úspornost, melodiku a nenucenost zcela novou, vyplývající z nového básnického ducha.“

Tyto náznaky básníkůvylákají k rozvedení a domyšlení takovému: Ve chvíli, kdy — za světové války — Čapkovy překlady vznikaly, směřoval český verš k radikální rytmické obnově. Její potřeba záležela v tom, že bylo nutno obnovit napětí mezi rytmickým schématem a jazykovým materiálem, napětí to, které oslabila lumírovská pravidelnost veršové stavby, jež sloužila za podklad honosnému rozvinutí intonační linie. Souběžně s autorizací metra poddaly se u lumírovců intonaci pasivně i slovosled, využívající vši volnosti umožněné českou jazykovou stavbou, i slovník, podvolující se významově nemotivovanému neologizování, zkracování slov atp., a dokonce i gramatická stavba, připouštějící např. významově nezdůvodněné posouvání slovesných vidů atd. Reakce proti lumírovskému verši, počínaje Macharem, probírala postupně i současně nejrůznější složky básnického projevu: jednou šlo o prozaizaci tématu i lexika, jindy o představové naplnění básnického obrazu, který v rukou lumírovců klesl v prostředek převážně emocionální, jindy o významovou koncentraci v protikladu k mnohoslovnosti lumírovské — vše to ovšem pokaždé ve spojení s novými útvary rytmicko-intonačními. Nastala doba zkoušení a hledání, bohatého, avšak bez jednotící osy: nikdy se v 19. století česká poezie nerozběhla v tak nepřehledné množství individuálních odstínů jako počátkem 20. století až do světové války. Nezvalův úvod naznačuje správně, že Čapkův překladatelský čin znamenal sjednocení tohoto úsilí, shrnutí pokusů bohatě nahromaděných; jeho výsledkem byla čistá, zdánlivě bezpříznaková „samozřejmost“ básnického výrazu, avšak taková samozřejmost, která přinášela nové možnosti protikladu mezi rytmem a jazykovým materiálem: verši byl vnucen jazykový útvar denní hovorové řeči.

Tento přesun vynutil si radikální přestavbu zásoby slovní, větne stavby, intonace atd. Jazyk se v poezii napříště nepoddává pasivně tlaku metrické formy, nýbrž klade požadavek zachování vlastního zákona, který je namnoze v rozporu s tradičními požadavky rytmu. Na obzoru se vynořují nové možnosti složitých rozporů i souzvučků. A toto oživení básnické struktury nemá již ráz individuálního experimentu, neboť má za podklad soustavný jazykový útvar, stejně přístupný všem, jazyk hovorový. Nejmarkantnějším symptomem zásadní přestavby básnické projevu se stává změna zdánlivě zcela vnější: nové zacházení se slovosledem. U Čapka, prozátéra, který na uměleckém využití hovorového jazyka zakládá o několik let později záměrně a soustavně i svou prózu, je ve *Francouzské poezii* slovosledná licence, jak správně rozpoznává Nezval, již téměř zapověděna. Právě tato zdánlivě malá jazyková změna má však nesmírně závažné důsledky dvojího směru: jednak pro větovou stavbu, jednak pro básnický rytmus a v další řadě pro všechny ostatní složky, jež jsou s rytmem a syntaxí spojeny. Teprve důsledky, které z ní vyvodil pozdější vývoj, ukázaly její význam v ostrém světle.

A nyní vzniká otázka: byla k vykonání tohoto vývojového úkolu nezbytná forma překladu, a snad dokonce právě forma překladu z francouzštiny? Chceme-li hledat odpověď na ni, je dobře si uvědomiti, že francouzština je jazyk se slovosledem nesnadno měnitelným. Slovosled vystupuje zde občas i jako činitel tvaroslovný: při nedostatku flexe je ve větě jako „Le maître examine l'élève“ nominativ substantiva ve funkci podmětu vyznačen prvním místem, kdežto akuzativ předmětu je zde dán postavením na místě třetím, po slovese; obě místa jsou navzájem nevyměnitelná bez převrácení smyslu. Je charakteristické, že i přímý vzor Vrchlického, francouzský romantik V. Hugo, u něhož se Vrchlický učil vznosné intonaci, dosahuje — na rozdíl od svého českého žáka — této nepřetržité intonační linie bez pomoci slovosledných inverzí. A tak docházíme ke zjištění dost paradoxnímu, že francouzský verš posloužil českému za model ke dvěma po sobě následujícími přestavbám, z nichž druhá je po přením prvním. Bylo prostě využito pokaždé jiných vlastností francouzského jazykového systému. Poprvé, u Vrchlického, stala se českému verši vzorem značná intonační plynulost francouzštiny, umožněná tu konstitutivně tím, že nemají přízvuk slova jednotlivá, nýbrž celé

skupiny slov. Podruhé, u Čapka, užito za vzor vázanosti francouzského slovosledu.

Jak zřejmo, vyústil nám bezděky — z podnětu obou postupných předmluv, Čapkova a Nezvalovy — individuální případ překládové antologie v několik obecných i specificky českých poznámek k otázce zařazení překládu do vývoje domácího básnictví. Je nakonec třeba podotknout, že tyto stručné marginálie nemají citlivost ani resumovat imanentní vývojovou motivaci poválečné české poezie v její složitosti, ani vyčerpávat mnohotvárnost podnětů, kterými byla a je Čápkova kniha schopna působit na původní českou poezii.

(1936)

GENETIKA SMYSLU V MÁCHOVĚ POEZII

I

Studie, kterou podáváme, je pokus o zkoumání základního schematického principu, na kterém spočívá významová jednota Máchova básnického díla. Nehodláme odlišovat složky formální od obsahových, nýbrž budeme vycházet z předpokladu již sdostatek ověřeného dosavadním vývojem teorie básnictví, že *každá* složka básnické struktury je stejným právem (třebaže ne stejným způsobem) nositelkou významu. Nepůjde proto o osobité rozборы jednotlivých složek, ale o svedení všech jich na společného jmenovatele, jímž je význam. Na druhé straně nepůjde však o zkoumání obsahu, jak by mohl termín „význam“ naznačovat, tedy ani o výčet nejobecnějších kategorií a oblastí významových, z nichž čerpá Máchova básnická tematika, ani o zkoumání filozofického obsahu básnického díla Máchova, nýbrž o rekonstrukci onoho obsahově nesespecifikovaného (a v tom smyslu — chceme-li — formálního) gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu. A ještě: mluvíme-li o jednotě, nemáme na mysli ono sjednocení, jež se při četbě teprve postupně uskutečňuje pomocí kompozičního půdorysu, nýbrž jednotnost dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemizaci složek. Neomezíme svůj rozbor na jednotlivá díla nebo dokonce na dílo jediné, nýbrž budeme své doklady vybírat z děl Máchových bez rozdílu, nečiníce ani rozdílu mezi díly veršovanými a prozaickými, v soulasu s názorem Nezvalovým, že — aspoň po stránce významové výstavby — „mezi Máchovými básněmi a mezi Máchovou prózou není podstatného rozdílu“. (V. Nezval, *Máchův Kát, Slovo a slovesnost* 2, 1936, s. 73)

Rozbor významové stránky Máchova díla jako celku počneme prvkem nezákladnějším — pojmenováním. Typický způsob básnického pojmenování je pojmenování obrazné, jež se zdá jediné charakteristické pro poezii. Ve skutečnosti má *každé* básnické pojmenování jistý specifický ráz, a předěl mezi obrazným a neobrazným pojmenováním je i ve veršové poezii samé méně závažný než to, co všechna básnická pojmenování spojuje; také vztah pojmenování přímého k nepřímému je příliš složitý, aby dovoloval ostřejší rozhraničení. Máchův básnický výraz je toho názorným příkladem. Není zde strohé hranice mezi obrazem a pojmenováním přímým: celý text je zalit velmi stejnorodým významovým ovzdušším, v němž se oba druhy pojmenování navzájem prostupují. Tak např. verše:

Leďvaže však nad modré temno hor
brunatné slunce rudě zasvitnulo,
tu náhle ze sna všecko proctitnulo,
a vesel plesá vešken živý tvor.¹⁾

neobsahují výrazných tropů; přesto však jejich „básnickost“ není slabší než veršů z téhož zpěvu, nesených výraznými obrazy:

Nad temné hory růžný den
vytvstav májový budí dol,
nad lesy ještě kol a kol —
lehká co mlha — bloudí sen.

(I, s. 35, *Máj*)

(I, s. 35, *Máj*)

V posledním verši vyměnily si navzájem místo členy přirovnání, tedy pojmenování přímé s nepřímým. Obraz („sen“) zaujal zde syntaktické postavení náležející vlastním pojmenováním věci přirovnané („mlha“²⁾): „Lehká co mlha bloudí sen“ místo „Lehký sen bloudí co mlha“.²⁾ I jindy bývá u Máchy hranice mezi pojmenová-

1) Citáty ze spisů Máchových jsou vesměs podle vydání Krčmova (Praha, 1928–1929); římská čísllice znamená svazek, arabská stránku.

2) Spojení podobné „mlha — myšlenka“ nacházíme v *Pouti krkonošské* (II, s. 156): „až [...] poslední myšlenka má s lehkou mlhou rozloží se nad vlastní mou.“ Také zde je hra s oscilací mezi vlastním a přeneseným významem; slovo „mlha“ zdá se mít význam obrazný vzhledem ke slovu „myšlenka“. Obrazný ráz uplatnil by se plně, kdyby slovo „mlha“ bylo dáno jako přirovnání, instrumentálem srovnávacím: „poslední myšlenka má lehkou mlhou rozloží se [...]“. Avšak v Máchově textu je vložena předložka „s“, která, nerušeíc zcela možnost přirovnávací funkce instrumentálu, má přece dosti síly, aby v slově „mlha“ oživila význam vlastní: „Nad vlastní se rozloží i myšlenka i mlha.“

ním obrazným a neobrazným snadno překročitelná. Tak např. v 1. znělce (I, s. 205) zahrává básník se slovem „růže“, užitým střídavě ve významu vlastním (květina) i ve významech obrazných (růžová záře, dívka); při tom však zazní v jednom případě („Růže jen? — Idúno!“) význam vlastní i obrazný současně.

V růžovém blankytu hvězdy, rcece,
ty růžemi ověčená Lúno,

zdaž to ona — a jen růže dřímá? —

Či spí ona a jen růže květe? —

„Růže květe!“ Růže jen? — Idúno! —

Proto také nabývají u Máchy tak snadno obrazného významu pojmenování, jež na jiných místech jeho děl fungují jako přímé poukazy ke skutečnosti; tak například pojmenování „věnec z růží“ znamená jednou skutečnou věc, jindy, obrazně, sluneční záti:

v věnci se růže vinou křížku malého kolem,

(I, s. 109, *Na hrobě sestřiným*)

A kolem lebky pozdní zár
se vložila, co věnec z růží;

(I, s. 45, *Máj*)

Pozdrav „Dobrou noc“, jehož básnické působivosti Mácha tolik využil v *Křivokladu* i jinde, mívá jednou platnost skutečného pozdravu, jednou básnického obrazu, jindy se provozuje hra s jeho dvojnácností:

1. Vlastní význam a hra s dvojnácností:

Vtom jako by bílý stín se mihl okolo železné mříže chodby královského bytu a jakýsi jemný hlas: „Ó králi! — Dobrou noc!“ tajným pravil šeptem; — hned nato z vysoké bašty hlásný opovídal půlnoc. „Dobrou noc!“ opakoval si král, přes ouzky dvůr hledě k lidomorně, a opět jako by s ousměchem někomu děkoval, „dobrou noc — půlnoc!“ k věži žalátní pokynul rukou.

(II, s. 37)

2. Význam přenesený:

Podle rakve stálo víko, na kterém dle poslední vůle [Miládu] bílým, velikým písmem: „Ó králi! — dobrou noc!“ bylo napsáno. (II, s. 69)

V prvním z uvedených citátů je pozdrav „Dobrou noc“ nejprve adresován při nočním setkání „jemným hlasem“ králi Václavu;

jeho význam je zde neobrazný, neboť je ho užito zcela přiměřené situaci. Jakmile však král, osaměv, pozdrav parodicky opakuje, prosvítá již možnost významu obrazného. Když pak opětuje pozdrav potřetí („Dobrou noc — půlnoc!“), kyňa přitom k věži žalární, příbytku to odsouzenců a dějišti poprav, zaznívá obrazný význam již zřetelně. Odhaleně je pak obrazný význam dán v dokladě druhém, kde pozdrav „Dobrou noc“ figuruje jako nápis na rakvi (srov. též poznámku A. Nováka o mnohovýznamnosti pozdravu „Dobrou noc“ v *Listech filologických* 38, 1911, s. 239, v článku *Máchova Krkonosská pouť*).

Pro básníka samého byl — podle svědectví Sabimova — tento pozdrav již sám o sobě, beze vztahu k jakémukoli aktuálnímu užití, pln neurčitých obrazných významů v souvislosti se samým tématem románu *Kat*: „O králi, dobrou noc! — což nepochopuješ, co v tom leží? Všeho že konec? celý osud Václavův že se již vyplňovatí počíná. Den jeho že zašel, dlouhá noc že mu nastává, jemu i všemu, co zamýšlel. S tím, dobrou noc! jsem chtěl vyznačiti kus staré historie české, ukončení celé staré doby, kteráž na popraží nových přechodů stála.“ (*Úvod pováhovisný, Vybrané spisy K. Sabimova* 2, Praha 1912, s. 120) Tento výklad pozdravu „Dobrou noc“ lze pokládat za typický výraz obecného poměru Máchova k slovnímu významu. Za každým slovem tušil Máchu v pozadí skryté významy obrazné, mnohé a neurčité. Sabina dosvědčuje také to, že Máchu „i v cizích plodech hledával významů, jichž tam nebyvalo a na které spisovatel snad ani nepomejšel“; co se tkne Máchových spisů vlastních, tedy „střízlivý posuzovatel by ani neuvěřil, jakou řadu myšlenek z nepatrné někdy sady [Máchu] vyzvozoval a co všechno do ní vkládal“. Konečně uvádí Sabina i Máchův vlastní výrok, že „někdy tři, čtyry slova jako uzavřená skříňka v sobě chovají celý poklad důsledných myšlenek“. Jak jinak rozumět všem těmto svědectvím než tak, že každé pojmenování bylo pro Máchu potenciálně obrazné i tehdy, bylo-li přímé, to znamená, bylo-li slovo k pojmenování užité aplikováno ve významu vlastním. Ba dokonce nejen slova, ale i samy věci jimi označené, nepobývající své věcnosti, jevíly se Máchovi zároveň jako obrazy věcí jiných. Tuto skrytou významovou dvojitost každého pojmenování u Máchy vyslovuje odhaleně ono místo z *Křivokládu*, kde katův meč se jeví zároveň i skutečností, i obrazem. Kat hledá podle Míladína slibu svůj ztracený meč u její rakve. Najde jej na jejím srdci

a „chtěl mluviti, přeskřípené však zuby mu v tom bránily; jen opět dobytý na kvapně se zdvihající prsa přitiskuje meč, z hluboka prsou šeptal, takže slova jeho zněly co daleká bouře: „Meči! obraze měj!“ Slovo „meč“ znamená zde současně i zbraň i osobnost katovu a její duševní tvářnost.

Latentní obrazný ráz mívají u Máchy i vyšší významové jednotky, totiž motivy a jejich shluky. Na jeden z důležitých projevů této oscilace mezi skutečností a obrazovostí upozornil v článku *Konkrétní iracionální v životě a díle K. H. Máchy* (sborník *Ani labut ani Lúna*, Praha 1936) V. Nezval; je to ten zjev, že tematická stránka některých Máchových děl se jeví současně i skutečností, i snem, tj. onou skutečností, která je přímo míněna, i něčím jiným kromě toho:³⁾ „*Marinka*, obraz ze života, kde je vše skutečné a jako ve snu, jako ve snu, aniž to přestává být skutečným, jako ten hráč na housle, jenž vtiskne básníkovi znenadání (jak je to prostě a šiléné) dopis v opuštěné části Kanálské zahrady, jak ono „Já vás již znám“ při prvním setkání, jak nákladně fortepiano uprostřed zbláznělého bytu Na Františku, jak zoufalé „Hynku!“, zničící právě tak jako „André!“ z úst Nadji, jak objektivní náhoda věty „Zajistě! zajistě pravím vám, že jí neuhlídáte více“, věty vyřčené jakousi stařenou, vypravující sen, a přece v tom kontextu vzta-hující se k osudům toho, jenž odchází od Marinky, aby ji nespátril víckrát, aby přišel k zídce hřbitova, kde ji budou pohřbívat.“

Podobný dvojité ráz má např. děj *Pouti krkonoské*; vypravová-ní, které je v povídce samé podáno jako skutečnost, zřejmě však prosyncená skrytou obrazovostí, nese v zápisníkovém náčrtu ještě přímo označení *Sen*.

Snovost je tedy u Máchy jen speciální projev obecnějšího smě-řování k oscilaci mezi vlastním a obrazným významem, zasahující ho všechny významové jednotky, počínaje slovem a konče celým tématem. Někdy toto směřování vyúsťuje i v zjevnou simultánní dvojitý význam: význam vlastní i přenesený nabývají v takových případech stejné intenzity. Tak v náčrtu *Vále lásko ošemetná*

3) Stov. S. Freud, *Výklad snů* (čes. překlad Praha 1937, s. 77): „Snové fantazii chybí řeč pojmová; co chce říci, musí malovat názorně, a ježto tu chybí oslabující působnost pojmů, maluje to v plošti, síle a velikosti nazíraného tvaru [...] Jasnost její řeči je ztížena tím, že má odpor proti vyjadřování objektu vlastním jeho obrazem a raději volí obraz cizí, pokud tento je aspoň s to, aby vyjadřoval onen moment objektu, na jehož znázornění záleží. To jest symbolizující činnost fantazie.“

(i v povídce *Marinka*) končí se líčení nedělního „hemžení lidstva rozličného“ v Kanálské zahradě těmito slovy:

A nad celým četným sborem láska rozprostírá perut' svou, jako hudba po celý den před kafimou uprostřed zahrady hrající poslední názvuk, jako jasný večer růžové červánky nad zelenými zahrady stíny po dnešním parném dni. (II, s. 19)

Hudba a západ slunce jsou tu současně i skutečností nedělního podvečera v Kanálské zahradě, i obrazem (láska prostírající perut' svou jako hudba, jako jasný večer).

Hra na rozhraní vlastního a přeneseného významu je zde podána odhaleně až k schematicčnosti. Vlastní její podobu a funkci ukazují spíše příklady uvedené výše, v kterých se obrazný význam nepovznáší nad neurčitost a mnohonásobnost; tato vlastnost dovoluje, aby vlastní význam pojmenování zůstal v popředí a buď tak dojem, že v daném případě není obrazem jen jazykový znak, ale i sama reálná existence jím míněná. Takový byl, jak ukazují uvedená svědectví Sabinova, i sémiotický záměr samého Máchy: každý znak byl Máchovi v romantickém slova smyslu „symbol“, ukazujícím kromě skutečnosti (věci) přímo míněné i k spoustě skutečností jiných, míněných obrazně a nerozlišeně.⁴⁾ V *Pouti krkonošské* se objevuje záhadný motiv osamělého kříže, stojícího na samém vrcholu Sněžky:

Opulný měsíc zrovna přes něj [kříž] přehlížel v rozsedlinu, takže se zdál křížem ve čtyry stejné kusy rozdělen býti: „Dobrou noc, dobrou noc!“ šeptal umdlený poutník hlasem slabým; — Co ztracený papršek Lány zdála se před ním vznášeti bleďá postava ženská, mrtvé oko upřené bylo vzhůru ku kříži, tvář její křídobílá, pysky zesinalé budit'ly hrůzu; a ztuhlá sněhobílá ruka neustále vzhůru prstem nataženým ukazující stkvěla se v papršku měsíčním, zdalíž však ku kříži neb na měsíc ukazovala, nebylo lze rozhodnouti. (II, s. 163)

Zde promítl Mácho do básnického motivu významovou výstavbu svého pojmenování: podobně jako ruka bleďého přízraku

4) V té věci se Máchova technika básnického obrazu liší od techniky českého symbolismu (Březina). U symbolistů oscilují jednotlivá pojmenování mezi plánním významu přeneseného a vlastního; každý z těchto plánů je však sám o sobě určitý a jednoznačný. Zato je Máchova technika pojmenování blízká technice poezie mystické, středověké i barokní, jakož i poezie surrealistické: tam i zde jde o mnohoznačnost významu obrazného při určitosti přímého vztahu věcného; jednoznačný je jen plán významu vlastního.

ukazují i jeho básnická pojmenování neznámo ke které skutečnosti, mimo tu ovšem, již znamenanají přímou.

Je nyní na řadě rozbor slohových prostředků, kterými Mácho tohoto zvláštního významového účínu dosahuje. Avšak dříve než k tomuto rozboru přistoupíme, je třeba několika vysvětlujících poznámek o pojmenování vůbec a Máchově zvláště. Moderní vědě o významu, sémantice, je již sdostatek jasné, že podstatou pojmenování je velmi složitý proces, nikoli pouhá aplikace slova na věc, rovná nalepení viněty na láhev nebo na předmět ve sbírce. A je dnešní sémantice dále zřejmé i to, že se proces pojmenovací nepřihází jen výjimečně, totiž tehdy, naskytne-li se jev dosud bezejmenný, nýbrž že se tento proces opakuje — třebaže mnohdy jen v náznaku — při každém užití jazykových znaků, jsa vždy hotov oživnout v celé své složitosti. Také není při pojmenovacím aktu uváděno ve vztah jedině slovo s jedinou věcí, nýbrž pokaždé konfrontován celý významový systém jazyka s celým světem věcí, obrážděných se v myslí člověka rovněž v podobě významů přitahovaných i odpuzovaných navzájem nejrozmanitějšími vztahy. Mezi oblastí jazyka a světem věcí-významů panuje stálé napětí, vybíjejíci se nepřetržitou řadou opětování aktu pojmenovacího. Každé pojmenování leží na průsečíku dvojí možnosti: předešlým volí se jedno z několika nebo i mnohých slov pro danou věc (volba mezi synonymy), zároveň však se vybírá jedna z věcí několika nebo i mnoha, které mohou být vyjádřeny slovem přicházejícím v úvalu (volba mezi homonymy, různými to významovými schopnostmi téhož slovního znění). Teprve ono pojmenování, při kterém je obojí zřetel, synonymický a homonymický, plně uspokojen, připadá nám samozřejmě a nutné pro danou věc v dané situaci.⁵⁾ Najde-me-li toto „nutné“ slovní označení téměř (nebo i zcela) bez váhání, zdá se nám pojmenování automatickou aplikací jazykového znaku. Jakmile se však potřebě pojmenování postaví v cestu sebe-menší zábrana, změní se automatická aplikace v složitý proces. To se přihází i v řeči nejběžnější, např. tehdy, když máme současně na mysli několik možných slov pro danou věc v dané situaci a hledáme nevhodnější z nich: v takovém případě se stává viditelným akt volby mezi synonymy. Nebo se přihází i opak: pod slovem, které se nám nabízí, tísní se příliš mnoho věcí, aby jím

5) Viz S. Karcevskij, *Du dualisme asymétrique du signe linguistique* (Travaux du cercle linguistique de Prague 1, Praha 1929).

mohly být současně vyjádřeny; hledáme tedy způsob, jak vhodnou determinací pomocí okolního kontextu vyloučit ony možné významy, jež jsou nám pro danou situaci nepotřebné, z dosahu aktuálního pojmenování; konáme tak volbu mezi homonymy, různými významy jistého slovního znění. To obojí se může přihodit i ve zcela běžném projevu sdělovacím; básnictví však dověde složitost procesu pojmenovacího rozvinout v jednom nebo druhém směru ještě mnohem účinněji, poněvadž záměrně.

Slovo je s věcí, kterou označuje, spojeno svazkem, nazývaným „věcný vztah“. Při adekvátním pojmenování není tento vztah téměř cítěn: slovo je s věcí spjata přímo, lpí na ní. Jakmile však je za pojmenování zvoleno některé slovo, jehož obvyklý význam je pojmenované věci poněkud nebo i zcela cizí, počne být věcný vztah mezi slovem a věcí pocíťován jako napětí, jež je tím silnější, čím cizější je slovo věci jím pojmenované. V takových případech mluvíme o pojmenování přeneseném, obrazném, jež je časté zejména v poezii. Praxe i teorie moderního básnictví počínající již symbolismem, zejména však futurismem, ukázaly sdostatek jasně, že každého daného slova může být užito k pojmenování kterékoli věci (zřetel homonymický) a že naopak každá daná věc může být pojmenována kterýmkoli slovem (zřetel synonymický). Je to možné právě proto, že oblast jazykových významů a svět věcí, který se — rovněž v podobě souborů významů — odráží v myslí člověka, stojí proti sobě jako dva *systemy* významové, z nichž každý je uvnitř protkáán nesčíslnými spoji mezi jednotlivými prvky. Tyto spoje se citelně uplatňují při volbě pojmenování přenesených, zjednávané přechod mezi věcí a slovem, jež není obvyklým pojmenováním dané věci. Je však možno, aby vstoupily ve znatelnou činnost i při pojmenování nepřeneseném, jehož věcný vztah není vychýlen z obvyklého směru. Přihází se to tehdy, je-li vhodnými prostředky dosaženo toho, aby věc slovem přímo pojmenovaná sice zůstala pro posluchače (čtenáře) v popředí — aby tedy slovo podrželo význam „vlastní“ —, ale aby *vedle* této věci, v *jejím pozadí*, pronikl do vědomí i neurčitý shluk mnoha jiných věcí-významů, s nimiž věc přímo slovem míněná je spjata nějakými, třeba velmi vzdálenými a skrytými významovými souvislostmi. Tento soubor souvislostí je mnohorozměrný, neboť jednotlivé z nich mohou navazovat na nejrůznější stránky a vlastnosti věci přímo míněné. Ta pak objeví se, právě vlivem této mnohorozměrnosti,

v celé bohaté rozrůzněnosti svého zjevu a působení. Vznikne současně i dojem, jako bychom měli před sebou místo slova samu věc jím míněnou, i dojem, jako by tato věc — opět sama, a nikoli slovo ji označující — byla obrazem věcí jiných, ježichž představy jsou s ní z jakéhokoli důvodu sdruženy.

A takový je, jak již výše naznačeno, případ básnického pojmenování u Máchy. Máchova pojmenování působí zároveň i jako vlastní i jako obrazná proto, že prostřednictvím věci, kterou známenají přímo a zjevně, nabývají druhotného skrytého vztahu i k mnoha věcem jiným, jež jsou leckdy dosti vzdáleny věci přímo míněné a někdy i nedostupny pojmenování bezprostřednímu; tyto věci vnikají do vědomí čtenáře v podobě shluků mlhavých a mihotavých významů doprovázejících pojmenování. Již ve studii o *Máji* jsme zjistili přítomnost takových druhotných významů v Máchově pojmenování a nazvali jsme je „akcesorními“; dnes dali bychom přednost označení „skryté významy symbolické“, a pojmenování samo bychom nazvali „symbolem“, majíce ovšem na mysli onen smysl, v kterém tento termín pojímala doba romantická a jež zřetelně formuloval v svých *Vorlesungen über die Aesthetik* G. W. F. Hegel (1. díl, Stuttgart 1937, s. 407n.). Hegel totiž pojímá symbol jako existenci (věc) smysly vnímatelnou, se všemi vlastnostmi přístupnými bezprostřednímu vnímání, která však není pojímána jako daná jen o sobě a kvůli sobě, nýbrž chápána i v širším a obecnějším smyslu jako obrazný znak mnoha věcí jiných, z nichž každou (třeba vzdáleně) připomíná prostřednictvím některé z vlastností svého zjevu. Symbol je Hegelovi vždy neurčitě mnohoznačný, v základě ovšem dvojnásobný: věc symbolicky pojatá je totiž jednak sama sebou, jednak mnohostranným obrazem. Výše podaný popis pojmenování Máchova odpovídá tedy úplně soudobému chápání symbolu; u *básníka* není ovšem symbol dán samou věcí, nýbrž slovem ji znamenajícím; než právě při symbolu je tento rozdíl nedůležitý, protože spojení mezi slovem a věcí je zde co nejkratší a v popředí stojí věc, nikoli její jazykové vyjádření.

Mohl by však někdo namítnouti: jestliže se máchovské pojmenování vyznačuje tím, že za slovem vidíme nejdříve věc jím obvykle označovanou, a v jejím pozadí teprve tlum neurčitých významů s věcí touto sdružených, jak potom vysvětliti, že se často u Máchy projevuje tendence odsunout právě věc slovem míněnou

ze zorného pole čtenářů? Děje se tak skutečně v případech typu „jezera klín“ místo „jezero“, „horní stín“ místo „tmavá hora“, kde do gramaticky řídicího členu sousloví vstupuje místo substantiva značícího věc samu slovo jiné („klín“, „stín“), určené spíše jen k tomu, aby fungovalo jako nositel téměř prázdné gramatické formy, kdežto hlavní význam sám, nositel věcnosti, je sesunut do přívlasktu („vody“, „horní“).⁶⁾ K těmto případům lze přiřadit i významovou výstavbu slavné řady metafor o ztraceném dětství (např. „zborštěné harfy tón“, „ztrhané struny zvuk“, „umřelé hvězdy svit“ atd.); také v nich je věc pojmenováním míněná dána jako neexistující, kdežto její účinky jako existující. Pohlédneme-li však na tyto případy zblízka, ukáže se, že se jimi naše teze o symbolickém pojmenování neoslabuje, ale posiluje. Třebaže věc slovem míněná stojí při způsobu pojmenování výše popsaném zpravidla v popředí, není vlastním cílem pojmenovacího aktu ona sama – kdyby tomu tak bylo, šlo by o pojmenování nesymbolické –, nýbrž je jím onen mnohosemý tlum asociací, který se k pojmenované věci pojí a žádá si vstup do vědomí. A právě potlačení věci slovem přímo míněné může se stát prostředkem intenzivního rozvlňné asociací, podobně jak prázdná židle u stolu jinak plně obsazeného vzbuzuje intenzivní vzpomínky spojené s osobou, která na tomto místě jindy sedává nebo sedávala.

Vracíme se nyní, po předchozí úvaze zásadního rázu, k otázce již výše nadhozené, jakými slohovými prostředky dosahuje Mácha právě vylíčeného zvláštního rázu svých básnických pojmenování. Nejde tu, jak řečeno, o vztah mezi slovem a věcí, nýbrž o vztah věci k věcem jiným. Pokud však pojmenování jako významová jednotka je pevně zasazeno do kontextu a vstupuje v intenzivní styky s pojmenováními sousedními, je soudržností kontextu zbavováno bezprostředního styku s věcí, kterou samo o sobě znamená: teprve ukončený kontext jako významový celek navazuje bezprostřední styk se skutečností. Každá z podřízených, částečných jednotek významových, ať vyššího řádu (kapitola, odstavec), ať nižšího (věta), ať nejnižšího (sousloví, slovo), navazuje definitivní věcný vztah teprve prostřednictvím ukončeného kontextu: dokud tento kontext neznáme celý, může se vždy ještě kterýkoli částečný význam daný v jeho souvislosti změnit dodatečně vlivem toho, co za ním v kontextu následuje. Kontext je tedy významová kon-

6) Srov. *Kapitoly z české poezie* 3, 1948, s. 128.

strukce, uskutečňující se v čase, jejíž jednotlivé části jsou na sobě navzájem zavěšeny, ba do sebe vklíněny, a je jim tak bráněno, aby se skutečností navazovaly každá o sobě vztah zvláštní (Vološinov). Symbolické pojmenování však, jak jsme je výše definovali, vyžaduje takovíto nezávislý a osobitý věcný vztah *každého* pojmenování, neboť cíl jeho je učiniti středem pozornosti právě vztah *zřetelný* slovem míněné k věcem jiným. Musí proto být uvolněna významová soudržnost kontextu, aby byla získána žádoucí nezávislost a stabilita věcného vztahu každé z částečných významových jednotek. Rozkloubení kontextu, bylo-li ho dosaženo, má pak ten další následek, že významové jednotky, zbavené jednosměrné vazanosti, kterou je jindy svírá dopředu spěchající kontext, vcházejí v spontánní styky významové, při kterých se uplatňují, nejsouce brzděny, vzájemné souvislosti samých pojmenovaných věcí, souvislosti mnohostranné (pro množství vlastností věci pojmenovaných) a mnohosemné (poněvadž nespoutané jednosměrnou posloupností). Jde nyní o to, abychom si tato tvrzení ověřili přírodním rozborom významové výstavby Máchových textů.

V studii o Máchově *Máji* měli jsme příležitost upozornit na zvláštní typ významového spojování substantiv s adjektivy. Jsou to spojení jako „večerní máj“, „jitřní máj“, „půlniční krajina“, „májový dol“, „jezerní dálka“; bylo by k nim možno připočíst i taková jako: „dlouhý kůl“, „rozlehlý strom“. Společná vlastnost všech je ta, že adjektivum jednou ze základních složek svého významu je v rozporu se substantivem; tak například ve spojení „večerní máj“ rozchází se adjektivum se substantivem v tom, že samo značí kratší úsek časový než substantivum, které je jím určeno: měsíc máj, obsahující celou řadu dní, z nichž opět každý obsahuje kromě večera i ostatní doby denní, je tímto určením zdánlivě vměstnáván do jedině denní doby; ve spojení „dlouhý kůl“ označuje adjektivum „dlouhý“ věc ležící, kdežto substantivum „kůl“ znamená v daném kontextu („Na břehu jezera malý pahorek stojí, Na něm se dlouhý kůl, na kůlu kolo zdvíhá“) věc vztyčenou. Následek významové nekongruence přívlasktu se jménem určeným je ten, že se každé z obou významově do sebe nezcela zapadajících slov stává do jisté míry nezávislým na dané souvislosti a podržuje významovou plnost přesahující dané spojení. Rozdíl mezi spojením běžným, jako by bylo např. „večerní soumrak“, „večerní noviny“, a Máchovým „večerním májem“ vysvitne zřetelně při srovnání.

Mezi případy významové nekongruence slov syntakticky spjatých lze zařadit i ony, kde přívlastek popírá samu existenci věci označené substantivem, tedy případy typu „ztracené světlo“ („I po jezeru hvězdný svit, co ztracené světlo se míhá“ I, s. 25). Vrcholem této techniky jsou obrazy ztraceného dětství v 3. a 4. zpěvu, o nichž viz již s. 314. Předěl mezi dvěma sousedními významovými jednotkami, přívlastkem a jménem určeným, je zde nesmírně ostře zdůrazněn, takže čtenář musí hledat skrytou logickou i empirickou oprávněnost jejich spojení; přitom oživnou nejruznější a nejrozmanitější významy, jichž jsou schopny jak přívlastek, tak substantivum; slovo je donuceno, aby vydalo všechnu sémantickou energii, kterou potenciálně obsahuje.

Řadu názorných příkladů nepatrných sice, ale velmi citelných významových nekongruencí mezi významy sousedícími uvedl V. Flajšhans v studii *Hlas Prahy* (sborník *K. H. Máchy*, Praha 1937, s. 201); záležejí vesměs v tom, že místo slova, které by do jistého kontextu bezvadně zapadlo, se záměrně vkládá některé jeho synonymum, poměrně málo odlišné významem, ale přece jen natolik, aby některými významovými znaky kontext přesahovalo. Uvedeme vlastní slova Flajšhansova: „čtyři [slova] souznačná: ‚spolek‘, ‚zástup‘, ‚sbor‘, ‚pluk‘, byla již za doby Máchovy odlišena velmi dobře. Máchy věděl velmi dobře, že pluk (snad rusismus) znamená, jak sám píše v deníku, ‚regiment vojska [...]‘: ale v *Křivokladu* 1 píše o ‚starcích v čele pluků‘ (= houfci jezdců), v *Cikáněch* 3 se odloučil, cikán od vašeho pluku‘ (= hrstky cikánů), v *Máji* 3 ‚s věznem kráčí pluk‘ (= vojenská stráž) — nikde tu není význam vlastní, všude jistým způsobem pozmeněn; podobně dobře znal význam slova ‚sbor‘; ale v *Máji* 3, bílých ptáků sbor‘ (= hejno), v intermezzu 1 (čtyřikrát) ‚sbor duchů‘ (= shromáždění), v 3 ‚ku kapli přišel sbor‘ (= dav; jinde píše ‚zástup‘), všude zase význam pozmeněn; podobně je změněn význam slova ‚spolek‘, ‚zástup‘ nebo slova ‚byt‘, ‚blesk‘, ‚dětinský‘ atd. — všude vždy tak básník překvapuje čtenáře a budí v něm obraznost, po svém doplňující výraz básníkův.“

Významová nekongruence slov těsně syntakticky spjatých se u Máchy velmi často projevuje při slovese. Mluví-li Šalda o „aktivnosti“ máchovského slovesa (*K. H. Máchy a jeho dědictví*, *Duše a dílo*, Praha 1913, s. 81 n.), je východiskem tohoto jeho postřehu uvolnění významového vztahu slovesa k okolním slovům. Příklady, jež uvádí, dosvědčují vesměs jistou významovou „nadměrnost“

zvolného slovesa vzhledem k požadavkům kladeným kontextem. Jestliže např. cituje verš o „skály lomu“, jenž „květoucí břeh jezera tíží“, jde zde právě o to, že sloveso „tížit“ (místo: strměti, zdvíhatí se) přesahuje kontext téměř celou rozlohou svého významu: tíže skály je vlastnost, která pro citovanou souvislost nemá důležitosti, a uplatňuje se proto samostatně jako opěrný bod rozmanitých druhotných významů pojičících se k věci „skála“. Podobně je tomu např. tehdy, spojí-li se, jako u Máchy často, sloveso zname-nající činnost živé bytosti s podmětem znamenajícím věc neživou: „Lampy zář před samou věžně vstoupí tvář.“ Šalda k tomuto dokladu dodává: „ne: padne — nýbrž vstoupí jako živá, pohyblivá se bytost.“ Příznak oživenosti, přesahuje tedy i zde kontext a působí rovněž jako ohnisko druhotných významů. Bylo by lze říci, že takovéto „nepravé“ personifikace Máchovy jsou významově bohatší než personifikace do důsledků provedené.⁷⁾

Je ovšem ještě více prostředků, jimiž Máchy vysvobozuje slovo z přílišné závislosti na kontextu; tak např. hromadění adjektiv nebo sloves, které působí, že slova takto nakupená vstupují ve vzájemné významové vztahy, jež každé z nich poněkud vytrhují ze závislosti na přímočaré spojitosti kontextu. Příklady:

H l u b o k ý v z d e c h j í n á d r a z d v í h á ,
b o l e s t n ý s r d c e m b i j e c i t ,
a u t a j e m n é v o d s t o n á n í
m í s í s e d í v k y p l á č a l k á n í .

(I, s. 18–19, *Máj*)

7) Aktivita Máchova slovesa bývá ovšem leckdy způsobena kvalitou významu samotného; vyskytují se totiž u Máchy občas výrazně slovesně neologismy nebo neobvyklá užití sloves jinak běžných:

A t a m , k d e m ě s í a s t í n , v e v á l p o l e ě l j e s e m s k o n ě m . (I, s. 44, *Máj*)

K r á l , u s p a t í v z d e H o n z u , n e m á l o s e z a r a z í l . (II, s. 54, *Křivoklad*)

J e n č a s e m p r o z v u k o v a l v z d á l e n ý d r o z d . (II, s. 107, *Křivoklad*)

Z d á l o s e , j a k o b y s e b y l r o z l e h l v r c h o l e k S n ě ž k y . (II, s. 157, *Pout' krkonošská*)

A n i v y s o k á j e d n o t l i v á v ě ž h r a d u n e p ř e n í k n e v r c h o l k y j e d l í . (II, s. 208, *Cikáni*)

P o s t a v a j e h o b y l a n e p a t r n á , m á l á h l a v a , j a k o ŷ i o n c e l ý k p r á v ě s t r a n ě s e n a c h y l e l y . (II, s. 218, *Cikáni*)

T u j e š t ě s t a r ý v y s l o u ŷ í l e c , c o o h l a s e d o s m í v a j e , p o č á l d á l ě v y p r a v o v a t i . (II, s. 250, s. *Cikáni*)

U d ř í m e j t e s r d c e m ě . (II, s. 257, *Cikáni*)

M r a k y r o z k ř í ŷ í l b l e d ý b l e s k . (II, s. 262, *Cikáni*)

„Já jsem usmrtil dceru svou!“ v y z v o l a v k l e s l s t a r ý ŷ í d k j e j í m n o h o u m . (II, s. 278, *Cikáni*)

Hromadění adjektiv projeví se jako prostředek uvolňující významovou soudržnost kontextu zejména nápadně v takových případech, kde jsou nahromaděna adjektiva významem vzájemně podobná; tato významová podoba zvýší možnost asociací nezávislých na kontextu. Máme na mysli zjev, jehož si první všiml Arne Novák v studii *Máchova Krkonošská pouť (Lirvy filologické 38, s. 358n.)* a jejíž charakterizoval jako „barevné kombinace“: bývají totiž u Máchy občas na malé rozloze textu nahromaděna adjektiva znamenající barvy:

M o d r a v é páry z lesů temných
v r ů ž o v é nebe vstoupají,
i nad jezerem barev jemných
m o d r é se mlhy houpají.

(I, s. 35, *Máj*)

Podobně se hromadí i slovesa; i zde se hromadění stává zvlášť nápadným, jsou-li nějak významově spjata:

To [jezero] se jí modro k nohoun v i n e,
dále zeleně z a k v í t á,
vždy zeleněji p r o s v í t á,
až v dále v bledé j a s n o s p l y n e.

(I, s. 18, *Máj*)

Významové sepětí je v tomto případě dáno jednak schématem stupňování, jednak umístěním sloves na konci veršů.

V této souvislosti třeba — jako činitele významového osamostatňování — jmenovat také eufonii, organizaci zvukového materiálu na základě vzájemných podobností hláskového skladu slov. Slova zvukově podobná navazují totiž, octnou-li se v kontextu blízko sebe, i vzájemně vztahy významové bez ohledu na to, jsou-li či nejsou v daném spojení gramaticky sounáležitá, a to i tenkrát, není-li v jejich významu zjevné příbuznosti. Nejzřetelněji to dokazují ustrnulé rýmové dvojice, při nichž slova uvedená ve vztah souzvučnosti splývají časem také významově do té míry, že se navzájem automaticky vyvolávají. Avšak i při eufonických spojeních přechodných, tak např. je-li zvukově konfrontováno slovo „jezero“ se slovem „jemný“ ve verši,

i nad jezerem barev jemných

(I, s. 35, *Máj*)

nebo slovo „krajina“ se slovem „kráčet“ ve verši

v krajinu tichou kráčí sen.

(I, s. 18, *Máj*)

vzniká významový vztah do té míry intenzivní, že se významová souvislost daná gramatickou výstavbou věty uvolňuje, jsouc křížena souvislostí jinou; přitom se ovšem uplatní i ony významové možnosti konfrontovaných slov, které by jinak zůstaly v daném kontextu mimo čtenářovo zorné pole. Příklady dalších uvádět nebudeme. Lze jich najíti veliké množství v eufonických rozbořech jednotlivých veršů *Máje* uvedených v naší studii o této básni. Je však třeba upozornit, že se významové působení eufonie lecky kombinuje s prostředky jinými. Tak ve větě, analyzované již F. X. Šaldou (*Duše a dílo*, Praha 1913, s. 93), „plačící papršlek jejich [hvězd] poletoval po dalekých lesích i po nízkém hustém křoví pobřežních strání“ nachází se netoliko, jak zjišťuje Šalda, „bohata aliterace na *p* založená, která nese tento celý slovesný útvar“ (plačící — papršlek — poletoval — po dalekých — po nízkém — pobřežních), nýbrž zároveň i významová nekongruence mezi adjektivem „plačící“ a substantivem „papršlek“, nekongruence to podobná oněm, o kterých jsme mluvili u příležitosti spojení typu „večerní máj“ (paprsek — jev nehmotný, neživý; pláč — činnost příslušející bytosti živé a projevující se hmotně slzami). Jde zde tedy skutečně o křížení *dvoujho* slohového prostředku k *jedínému* účelu, jímž je vytržení slova z převládající významové závislosti na kontextu. Není bez zajímavosti poznamenat, že se konfrontace významů „pláč“ a „hvězda“ vyskytuje u Máchy ještě jednou v jiném slovním vyjádření a v jiném eufonickém zařazení, tedy bez aliterace na *p* založené:

Klesla hvězda s nebes výše,
mrtvá hvězda siný svit;
padá v neskončené říše,
padá věčně v věčný byt.
Její pláč zní z hrobu všeho
[...]

(I, s. 22, *Máj*)

Další okolnost, která u Máchy působí významovou izolaci jednotlivých pojmenování, je volba slovního materiálu a jeho aplikace. O volbě slov praví V. Flajšhans v článku *Hlas Prahy*, že básník užil asi půldruhého sta nových slov, jež jednak sám vytvořil, jednak přejal, zejména z polského materiálu Lindova. Přesto však tyto „novoty neodlišují nijak zvlášť jazyka Máchova od souvěkovců“

(c. d., s. 195). Kdyby měla být Máchova volba slovního materiálu podrobně zhodnocena jako tvárný prostředek, musilo by ovšem předcházet složitě statistické zkoumání, např. o tom, je-li rozložení slovních kategorií (substantiva, slovesa atd.) u Máchy normální, či užívá-li některých z nich nadměrně atd. Takové zkoumání dosud provedeno nebylo, přece však lze aspoň na jediném případě ukázat, že volba slovní zásoby na významově osamostatňování slov vůči kontextu skutečně vliv měla. Mácha totiž užívá nadměrně za přívlasky adjektivních tvarů slovesných participií, jako „zmrtnvělý“, „zchládlý“, „ubledlý“, „zsinaly“ atd. Taková adjektiva, obsahující, je-li jich užito nadměrně, významový prvek dějový kontextem nepodmíněný, jsou významově bohatší než pouhá adjektiva, která se omezují na statické vyjádření vlastnosti. V *Mnichu* najdeme např. verše:

velebná postava. — V y b l e d l o u jeho tvář,
strašnější čimla sinavá L ů n y zát;
šedý vlas přes jeho z m r t v ě l ý visí zrak.
tak kryje jizlivý z d o u t n a l é hvězdy mrak.

(I, s. 167)

V *Máji* najdeme sousloví: ubledlá tvář, umřelá hvězda, umrlý stín; v jiných básních pak slovní skupiny: ztuhlé hvězdy, ubledlá tvář, zsinalé hory, zbělelá [květem] jablona, jitro uzarděné, hrobka vyklenutá, přimrzlý v tváři smích, zatmělé hvězdičky, umdlelý zrak, zkvětlé jaro, srdce rozžaté.

Vzájemné odtrhování významových jednotek je však toliko jedna stránka věci. Jednotky navzájem oddělené, vykloubené z přímé závislosti na kontextu, vstupují právě pro plnost významů, jež v nich byly osamostatněním probuzeny, ve vztahy nové, na kontextu nezávislé, jejichž realizace je ponechána čtenáři. Narazili jsme na tento zjev v předchozích výkladech sice již několikrát, avšak naše pozornost byla tam upjata především k prostředkům významového osamostatňování samého; nyní bude třeba přesunout směr a cíl pozorování tak, že obrátíme zřetel k významovým důsledkům této izolace. Za materiál poslouží nám případy, v kterých zaměření na významovou konfrontaci je zvlášť patrné. Tak nejprve následující verš z *Máje* (I, s. 19):

V slzích se zhlíží hvězdný svit,

Jediné slovo, jehož bylo obrazně užito, je zde sloveso „zhlížeti se“ — neobrazně bylo by asi „odrážeti se“; tropus omezuje se na jediné slovo, a nerozvíjí se tedy v souvislý obrazový plán. Přesto však je dosti silný, aby uvedl významy „hvězdný svit“ a „slzy“ v latentní významový vztah nepodmíněný kontextem. Je to vztah jediného subjektu a nástroje. Pasivní odraz hvězdného svitu v slze mění se — nikoli však zjevně — v gesto osoby užívající zrcadla. Významy pojmenování „hvězdný svit“ a „slzy“ jsou tím rozvlídněny, vnitřně zmnohonásobeny, aniž byl přitom porušen jejich vlastní, nepřenesený význam. Jiný příklad podává verš v textu bezprostředně následující (I, s. 19, *Máj*):

Vřelé ty jiskry tváře chladné
(co padající hvězdy hynou);

Obrazně je tu užito slova „jiskry“ (= slzy). Přívlastek „vřelé“ je do verše vtažen a k němu významově poután právě tímto obrazným pojmenováním, nikoli tušeným pojmenováním vlastním (slzy); sám však figuruje ve významu vlastním („vřelá jiskra“). Vstupuje ve významový vztah nejen k svému subjektu, nýbrž — na základě kontrastu — i k druhému adjektivnímu přívlastku „chladný“. Adjektivum „chladný“ má v dané souvislosti rovněž vlastní význam, a ve vlastním významu je užito i příslušného substantiva „tvář“. Prostřednictvím neobrazných, významovým kontrastem navzájem spjatých adjektiv vstupují pak ve vztah na stejné významové úrovni obě jimi určená substantiva, ač jedno z nich („jiskry“) je obrazné, druhé („tvář“) neobrazné. Vlivem vzájemné konfrontace nabývá obrazné pojmenování (jiskry) zdání věcného vztahu přímého, neobrazné (tvář) pak zdání věcného vztahu nepřímého, tedy významu přeneseného. Slova takto oscilují na rozhraní mezi významem přímým a přeneseným, a to uvádí v pohyb celý soubor významových možností každého z nich. — Jiný příklad:

Až posléz láska k růži svadlé
největš roznití pomstu jeho,
a poznav svůdce dívky padlé
zavraždí otce neznámého.

(I, s. 24, *Máj*)

Dvakrát je v tomto čtyřverší pojmenována jedna z osob: pojmenováním přímým „dívka padlá“, i nepřímým „růže svadlá“. Pojmeno-

vání obrazné však předchází před vlastním. Je proto zprvu dáno jako neobrazné a dodatečně je teprve převedeno do plánu obrazného výslovným uvedením označení přímého. Dochází tak k vzájemné konfrontaci obojího pojmenování a vzájemnému vyvažování jich: pojmenování vlastní (dívká padlá) je poněkud vyšinuuto z privilegované situace pojmenování adekvátního, přenesené je naopak poněkud zbaveno své nepřímosti; významové důsledky jsou tytéž jako v případě předešlém.

Prostředkem navazování vzájemných významových vztahů mezi slovy vyřazenými z přímé závislosti na kontextu bývá u Máchy také *zeugma*:

[hluboké noci němý stín]
daleké kobky zajme klín,
a paměť vězně nový sen.

(I, s. 25, *Máj*)

[...] Sklesl vězeň, sklesl zrak,

(I, s. 25, *Máj*)

Vězeň i hlas omdlívá.

(I, s. 28, *Máj*)

harfu i hlas skryje jediný mokrý hrob.

(I, s. 168, *Mnich*)

Zde se setkávají v prvním případě dvě substantiva z nesourodých oblastí významových (kobka — paměť) ve spojení souřadném; v ostatních třech jsou, rovněž souřadně, postaveny vedle sebe název celku a části (vězeň — zrak), popřípadě název projevu a jeho původce (vězeň — hlas; harfa — hlas); jde tedy o rozloženou syntaktickou, popř. metonymii. Ve všech jmenovaných případech vzniká mezi substantivy takto nesourodými významový vztah, avšak takový, při kterém se vzájemným nárazem oživí v každém z obou slov celý soubor jeho možných významů; významové trsy takto oživené se v sobě zrcadlí: tak např. v třetím z citovaných dokladů nabývá význam „vězeň“, uvedený v souřadný vztah k významu „hlas“, jeho vlivem odstínu přízračné nehmotnosti, význam „hlas“ je naopak zbarvován významovým příznakem hmotnosti, přejatým od slova „vězeň“. — Podobného mísení různých slovníkových i věcných oblastí dosahuje Máchas občasn *žjčtem*:

Lodky i bílé v břehu dvory —
věž — město — bílých ptáků rod —
pahorky vkolo — temné hory —
vše stopeno ve lno vod,
jak v zrcadle se zhlíží.

(I, s. 38, *Máj*)

Zde dochází k juxtapozici věcí velmi různé velikosti, životných a neživotných; následek je vzájemné významové mísení, prolínání se bohatých trsů významových, vlastních jednotlivým slovům výčtu.

Prostředkem posilujícím hru druhotných významů jsou také občasně hříčky, při kterých si dvě slova navzájem vymění místo:

Ouplné lůny krásná tvář —
tak bledě jasná, jasně bledá
[...]

(I, s. 17, *Máj*)

a tak, co zatím utíkající nepokojní pokojnou ku Praze spěchali stezkou, blížil se Honza pokojný nepokojnou cestou po jiné straně taktěž k stověžitě Praze.

(II, s. 57, *Křivoklad*)

Někdy učiní básník význam jistého slova pozadím, na kterém se obrážejí a jímž se významově zbarvují všechna slova a úsloví celého delšího úseku textu; názorným příkladem může posloužit prvních 36 veršů *Máje*:

Byl pozdní večer — první máj —
večerní máj — byl lásky čas.
Hrdliččin zval ku lásce hlas,
kde borový zaváňel háj.
O lásce šeptal tichý mech;
kvetoucí strom lhal lásky žel,
svou lásku slavík růži pěl,
růžinu jevil vonný vzdech.
Jezero hladké v křovích stunných
zvučelo temně tajný bol,
břeh je objímal kol a kol;
a slunce jasná světů jiných
bloudila blankytnými pásy,
planoucí tam co slzy lásky.
I světy jich v oblohu skvoucí

co ve chrám věčné lásky vzešly;

až se — milostí k sobě vroucí

změnivše se v jiskry hasnoucí —

bloudící co milenci sešly.

Ouplné lůny krásná tvář —

tak bledě jasná, jasně bledá,

jak milence milenka hledá —

ve růžovou vzplanula zář;

na vodách obrazy své zřela,

a sama k sobě láskou mřela.

Dál blyštil bledý dvorů stín,

jenž k sobě šly vždy blíže a blíže,

jak v objetí by níž a níž

se vinuly v soumraku klín,

až posléz šerem vjedno splynou.

S nimi se stromy k stromům vinou. —

Nejzáze stíní šero hor,

tam bříza k boru k bříze bor

se kloní. Vlína za vlnou

potokem spěchá. Vře plnou —

v čas lásky — láskou každý tvor.

Slovo, které se zde nejčastěji opakuje, je slovo „láska“, vyskytující se již v prvních osmi verších pětkrát; kromě toho je v textu řada slov jiných, s významem „láska“ věcně sdružených: „milenci“, „milence“, „milénka“; kromě nich i synonymum „milost“. Slovo „láska“ udává dále svým hláskovým skladem základní ladění eufonie: již pouhý poslech textu dává pocítit hojnost opakování hlásek *a, l*, po případě jejich kombinaci *al, la*. Spočteme-li například, kolikrát je samohláskou *a* obsazena rytmicky důrazná slabika v citovaných 36 verších, dojdeme k číslu 34 z celkového počtu 144 slabik rytmicky důrazných. Skorem čtvrtina iktů je tedy podložena hláskou *a* a téměř na každý z čtyřstopych jambů citovaného úseku připadá jeden iktus s touto samohláskou. Všechny tyto okolnosti působí nutně, že slovo „láska“ je pocitováno jako významová dominanta uvedeného úseku *Májce*. Jaký je toho následek? Ten, že i slova, která ve významovém řetězci kontextu nemají zabarvení erotického, nabývají skrytého erotického zabarvení na pozadí významu „láska“, tak například sloveso „objímatí“ ve verši: „břeh je [jezero] objímal kol a kol“, dále sloveso „vinouti se“ ve verši: „S nimi se stromy k stromům vinou“, dále „kloniti se“ ve verši: „tam bříza k boru, k bříze bor / se kloní [...]“. Není snad

v celém úseku jediného slova kromě spojek a zájmen, jež by odolalo tomuto vlivu. Podává tedy začátek *Májce* nový názorný doklad toho, že významová plnost Máchova slovního výrazu je znásobována druhotnými (a namnoze skrytými) významovými vztahy, do kterých vstupují slova osvobozená od jednoznačné vázanosti kontextem.

Tím, že je vytrženo z přísně jednosměrné a jednoznačné významové linie, rýsované postupem větné souvislosti, nabývá slovo Máchovo schopnosti reagovat citlivě na významové ovzduší, v kterém se ocitá, a toto ovzduší opět na slovo, jež do něho vniká. Najdeme proto u Máchy občas hry s mikroskopickou proměnlivostí slovních významů, vznikající tak, že se jisté slovo několikrát brzy po sobě opakuje v jistém kontextu s odstínem pokaždé poněkud změněným. Sledujme např. slovo „modrý“ v následujícím výňatku z *Cikánů* (II, s. 334):

T e m o m o d r é o k o — v hluboký blankyt obráceno — stíhalo lehké obláčky, jenž co bílé beránky plouly po milostném m o d r u večerního nebe; až tam, kde v jasnějších planulo barvách proměňující se víc a více, až na obrubě obilné pažitě se zapadajícím sluncem v jednu t e m o m o d r o u splynulo záť. Zdálo se mu, že Lein duch v posledním vzdechu se rozplynul, obklíčil v m o d r é m povětří — v růžových červánkách kouli zemskou;

Adjektivum „modrý“ a substantivum „modro“ se několikrát opakuji, a to v těchto spojeních: temnomodré oko, modro večerního nebe, temnomodrá záť, modré povětří; motiv modré barvy kromě toho dán slovem „blankyt“. Společný znak modrého zabarvení uvádí ve významový vztah, prostřednictvím opakovaného slova, oko upřené k nebi, nebe, na něž oko pohlíží, záři zapadajícího slunce, modrou barvu večerního soumraku; přitom se ovšem význam slova „modrý“ proměňuje také sám. Jednou znamená barvu drobné lesklé skvrny oka, podruhé zbarvení širé plochy nebeské, potřetí barevné světlo, počtvrté průhlednou atmosféru.

Jako lexikální ekvivalent vzájemného pronikání se konfrontovaných významů lze uvést hojně užívání slovesa „mísiti se“ k vyjádření současnosti vjemů:

a u tajemné vod stonání
mísí se dívky pláč a lkání.

(I, s. 19, *Májce*)

z něj drozdů slavný žal a jiných ptáků zpěv
mísí se u hlasy dolem bloudících děv;

v zvuky, jenž z harfky loudí,
mísí se větrů lkání;

(I, s. 35, *Máj*)

(I, s. 128, *Idána*)

Skrz mě zavřena jí cesta v svět, skrz mě se mísí její pláč v rychlé řeky
lkání.
(II, s. 113, *Karlův Těm* [Viasil Viasilovič])

radostný hláhol a ples ptactva z pod ním ležících hájů i lesů mísí se
v hluk rychle z hory v oudolů hluboké padajících vod i v smutné zpě-
vy mníchů.
(II, s. 161, *Poutí krkonosská*)

Na východu se již bělel pruh nového dne, a světlo jeho mísilo se
v záři pochodní, rudě barvící písčité lebky a hnáty kostničních stěn [...]
(II, s. 289, *Cikáni*)

Jen doupnák opět stonání své mísil ve vzdálených vod tajemné, noč-
ní lkání.
(II, s. 38, *Křivoklad*)

Bylo jasné jitra, z hluboka ozýval se ranní zpěv starce, který se v hu-
čení potoka a zpěv pernatého sboru mísil.
(II, s. 59, *Křivoklad*)

A pak až poslední dech můj se mísí bude s červánky na večerním
nebi [...]
(II, s. 156, *Poutí krkonosská*)

Využití významové konfrontace se však u Máchy neomezuje
toliko na stránku jazykovou, nýbrž týká se i stránky tematické.
Zajímavá je po této stránce povídka *Marinka*. Mácha se zde snaží
vytvořit titulní postavu tak, aby jejími rysy prosvítila Goethova
Mignon. Při prvním vystoupení Marinky praví se v povídce:

Kdo viděl Goethovu Mignonu od Schadowa malovanou? — Tak byla
Marinka, rovněž tak! — a jména Marinka i Mignon hrála na neurči-
tých psychách mojí, kterým bych ji z jmen těchto měl pojmenovati.
Já neviděl nic kolem sebe, než ji; — tak byla se mi zjevila ve snách
mých, tak žila v duchu mém; tak jsem uvykl jí mlovati v obraze
Mignon.
(II, s. 180)

A o něco dále:

Marinka — Mignon — Marinka, seděla jako ráno při fortepianu zpíva-
jíc píseň [...] ⁸⁾
(II, s. 186)

8) Srov. Sabina, c. d., s. 9: „Nade všechny charaktery Máchu vábila ideální Mi-
gnon, i byl se tak zadumal v podivný tento ráz člověctví, že po dlouhý čas ob-
razivost jeho v koleji Mignonny meškala. Náhodou se stalo, že jakýsi obraz, ide-
ální podoba Mignonina, veřejně vystavena byla v jednom skladu uměleckém

Nejde zde o nic jiného než o konfrontaci dvou složitých významů:
že právě o ni jde, ukazuje kromě básníkova vlastního přiznání
i zvuková podoba obou jmen: *m-i-n*. Postava Marinky nabývá tak
zvláštní významové dvojitosti: je zároveň i sama sebou, i někým ji-
ným; je také současně i přejatou literární postavou, i bezprostřed-
ní skutečností. Je to významový efekt podobný, jakého dosahuje
film, nechává-li prolínat se dva zjevy podobné obrysem. Podobně,
ale v jiné sestavě jsou konfrontovány v *Katu* postava krále Václava
s katovou. Jsou navzájem zároveň i podobny, i protikladné a na
tento jejich významový vztah se neustále poukazuje; tak např.
řekne-li král katovi: „Králi kate!“ odpovídá kat chiasmem: „Kate
králi!“ Významová konfrontace a důsledky s ní spojené stávají se
u Máchy konečně i principem kompozičním, a to v *Máji*, kde skla-
debný záměr — podle výroku samého básníka — byl postavit
„dobu májovou přírody proti rozdílným dobám života lidského“
(I, s. 301).

Se slovy i s motivy zachází tedy Mácha tak, aby se při jejich
setkání vzájemnými odrazy rozvířovala co největší část významů
potenciálně se pojících ke skutečným, jež za slovy a motivy
stojí. Nezáleží tolik na kvalitě jednotlivých slov a motivů jako na
sestavě. Při tomto technickém postupu stačí ovšem k dosažení se-
stav nekoněčně rozmanitých poměrně velmi malá zásoba prvků,
stejně jako v kaleidoskopu stačí hrst barevných skel k tomu, aby
vzniklo množství přerozmanitých obrazců. Jinými slovy, je přímo
požadavkem takového způsobu práce, aby tytéž prvky byly zkou-
šeny stále znovu, pokaždé v jiných vzájemných vztazích a sesku-
peních. Již mnohokrát konstatovali badatelé, že si Máchův slovník
líbuje v některých slovech a slovních obrazech, jejichž básnickou
působivost zkouší znovu a znovu. Tak Sabina upozorňuje na
jedno takové stále se vracející slovo — a ovšem i věc jím označe-
nou: „Slovo ‚hrob‘ často se opětovalo v myšlenkách a ve slovech
Máchových, ano z mnohých jeho básní věje úplný zápach hrobo-
vý“ (c. d., s. 34). Podobně mluví o Máchových slovních zálibách
i F. Krejčí (*K. H. Mácha*, Praha 1907, s. 47): „Ve většině lyric-
kých básní Máchových převládá slovní a obrazový aparát roman-
tický, vyčtený z cizích básníků, chudý celkem a jednotvárný,

v Praze. Mácha ledva o ní zvěděv, spěchal ji užití, a po několik týdnů každo-
denně nejméně půl hodiny před obrazem tímto strávil, často se vyjadruje, že na
zadumčivém zhledu Mignonny a na malých perutech, jimiž ji umělec ne bezprá-
vě byl ozdobil, duch jeho nejkřídlejší spočívá.“

volící ze slovesného bohatství romantických poezií jen nevelkou zásobu suggestivních slov a s tvrdší jazykovou zálibou na nich utkvívající.“ I Pražák (*K. H. Mácha*, Praha 1936, s. 149) konstatuje, že se „některé obrazy a výrazy Máchovi vracely jako ozvěnou, ozývaly se z několika skladeb najednou, než v něm dozněly“. Uvádí zejména na doklady vracejících se úsluví, popřípadě celých vět.⁹⁾ Přesný

9) K seznamu Pražákovu dodáváme některé další příklady shodných úsluví z různých Máchových spisů; ani náš seznam nemá ovšem citlivost vyčerpát celou jejich zásobu:

1. Tak slova mu jednolivé / ze sevřených ust plynou. (I, s. 29, *Máj*)
Pohřížený trapné myšlenky jednolivé / v časem trápení své projevoval slovy. (II, s. 38, *Křivoklad*)
2. o k o spočívá nehnuté / jak v neskončenost napnuté, (I, s. 29, *Máj*)
O k o jeho [katovo] nepohnuté zdálo se v neskončenou hleděti dálku. (II, s. 45, *Křivoklad*)
O č i mrtvé a v smrti zurhané, jedno daleko v neskončené říše napnuté [...] (II, s. 278, *Cikáni*)
3. V rozlehlých rovinách / spí bledé lůny svít, (I, s. 31, *Máj*)
až tam, kde v rozlehlých rovinách mdle se bělaly dřímající vsi (II, s. 139, *Kláster sázavský*)
4. dlouhý pruh v plamenné záři / západní rozvínut stranou. (I, s. 42, *Máj*)

Jediný široký temnorudý pruh červenal se nade dolem na západním nebi, a [...] nesmímě vysoký klášter i kostel gotický strměly v jeho záři plamennou. (II, s. 140, *Kláster sázavský*)

5. A větru ranního — co zpěvu — líbě vání (I, s. 35, *Máj*)
Starého dubu mokré listí se chvělo v ranním větru, a bílý meč — šedá brada hrůzného obličje — poletoval jeho váním. (II, s. 289, *Cikáni*)
6. Vyšlého slunce rudá zář / zločince bledou barví tvář (I, s. 37, *Máj*)
Sotva vyšlého slunce rudá zář opírala se o vysokou jeho postavu. (II, s. 131, *Váldice*)

7. květuoucí strom lhal lásky želi, (I, s. 17, *Máj*)
brzo slaběji, ba hlasněji se ozývají písně slavíka opěvajícího lásky želi. (II, s. 174, *Marinka*)

8. že strach nádraží má mého koně použil. (I, s. 44, *Máj*)
horké slzy prolévaje nevěděl, co mu použít nádraží sevěřná (II, s. 139, *Kláster sázavský*)

A přece hluboký smutek použít nádraží má. (II, s. 205, *Cikáni*)
9. Tam v modré dálece skály lom / květuoucí břeh jezera tíží (I, s. 38, *Máj*)
Přiválá až tam ke skály lom u. (I, s. 93, *Straba*)
10. po vlnách jiskra jiskru honí, (I, s. 19, *Máj*)
slavna hradu okna řad se mihá / rudým světlem, — jiskra jiskru stihá, (I, s. 230, *Na příchod krále*)

Mnohdy to, co přechází ze spisu do spisu, nelze již označit jako opětvování slovní; jde — spisů než o sdružení dvou nebo více slov — o asociaci věcí jimi ozna-

rozbor vracejících se slovníkových prvků byl by možný teprve tehdy, kdyby byla po ruce statistika frekvence jednotlivých slov. Pouhým dohadem je např. nemožno zjistit, jaké procento z celkové slovní zásoby tvoří slova častěji užívaná: je slovník Máchův opravdu tak úzký, jak předpokládají někteří badatelé, či udržuje rovnováhu se slovy, která se často vracejí, značný počet slov

čených. Tak např. asociace „měsíc — mrak“ vyskytuje se několikrát uvnitř téhož díla i v dílech různých:

po měsíce tváří jak mračna jdou,
zahálil vězeň v ně duši svou, (I, s. 24, *Máj*)
Ouplný měsíc přikryl mrak, (I, s. 25, *Máj*)
V zenitu stojí šedý mrak.

a na něm měsíc složený (I, s. 31, *Máj*)

V hlubokých mráčkách bledý se měsíc ploužil (I, s. 44, *Máj*)

Měsíc v hlubokém ploužil se mraku. (II, s. 50, *Křivoklad*)

Měsíc se skrýl za černé mračno. (II, s. 114, *Karlův Tejn* [Viasil Viasilovič])

Nad Bílou horou nad milhami ležel černý roztažený oblak jako dvě perutě nesmírného orla — bledý měsíc na hřbetě svém nesoucího. (II, s. 145, *Návrat*)

Podobnou vytrvalost projevuje sdružení významů „Karlův Týn (starý hrad) — volání kukačky“:

Z temna lesa žežhulička

zakukala, zaplakala

pod Karlovým Tejnem. (I, s. 175, *Píseň 3*)

Pod starým hradem, v večerní době

žežhulka volá kuku na buku. (I, s. 182 a 198, *Píseň 9 a 23*)

Pod Karlovým Tejnem v hustém lese přivítala hlásně kukačka slavné jarní jitro, veselé zněl ranní zpěv kosů a drozdů tmavými lesy. (II, s. 90, *Váldice*)

Opět přivítala kukačka pod Karlovým Tejnem v hustém lese jitro, (II, s. 118, *Karlův Tejn* [Viasil Viasilovič])

Případy ustálených asociací věci-významů, jež jsme právě vyjmenovali, jsou netoliko doklady opakování jistých významových prvků, ale jsou i názorný příklad vzájemného prolínání významů, o kterém byla řeč výše. Sepětí dvou významů v jediný celek je v jmenovaných případech tak pevné, že se stává nerozpojitelou jednotkou. Přihází se dokonce, že v takové ustálené shluky splyvá ještě více významů než dva; tak např. najdeme dvakrát líčení krajiny složené z prvků „měsíc — les — věž — stín“:

Za vzdálenými horami právě vycházel měsíc a prohlídal jetvemi hustého lesa, však jen časem šel na řeku černou, zasněžený jsa časem roztrhanými oblaky, a b n e vyšhradské dlouhý po Vlavě síly stín; (II, s. 100, *Karlův Tejn*)
Nahore se ještě [starý cikán] kmitul v papírku měsíce, který za vrcholky hofějšich jedli i zasílý ještě bledé zříceniny a vysokou osvěcoval v žejžito mdlý stín daleko po druhé protější stráni se táhl. (II, s. 221, *Cikáni*)

Zde nejde již o pouhý shluk, nýbrž o skutečný půdorys montáže, jenž přes svou složitost projevil dosti životnosti, aby se vrátil dvakrát po sobě, pokadě ovšem

užitých jen jednou nebo aspoň málokdy? Samo opakování jistých slov a skupin slovních je však na první pohled zřejmé a souvisí dokonce, jak jsme viděli, se samou podstatou Máchovy pracovní metody. Pokud se týká geneze těchto opakování, jsou z mínění námi výše uvedených zřejmé názory dva: Krejčí pokládá za zdroj opakovaných slovníkových prvků běžnou zásobu romantických klíčů, Sabina naproti tomu vidí důvod v subjektivním utkvání básníkově na jisté představě a spojeném s ní slově; shodně s ním i Pražák (c. d., s. 147) soudí, že Mácha „dával se uchvacovat tlu- mem některé utkvělé představy a pronikal jím vše, co v onu chvíli napsal. Případalo někdy, jako by se některého takového tlu- mu ne- mohl zhostiti rázem a jedním projádřením, jako by byl musil pře- lazovati jeho nahozenou tóninu“. Sabina i Pražák mají na mysli onen zjev, jež moderní psychiatrie označuje jménem nutkavých představ. Jedna strana hledá tedy důvod jmenovaného jevu v lite- rárním přejímání, druhá v básníkově duševním životě a jeho utvá- ření v jiném přestrojení. — Jako zakončení této řady dokladů uvádíme příklad, kde jsou spojeny sice jen dva významy „vítr — vlasy (vousy)“, avšak takovým způ- sobem, že vzniká souvislý děj: vítr pohybuje vlasy. Zde jde již o prvek tematic- ký v nejvlastnějším smyslu. Uvádíme jej jako ilustraci intuími přibuznosti prvků jazykových s tematickými, podtržené u Máchy jednotným gestem, jímž básník různorodý materiál hltá v dílo:

Zvenku větru vání

přelétá zvrážděných věžňů co lkání,

vlasami vězně pohrává. (I, s. 22, *Máj*)

Sem tam polétal dlouhý vlas,

jež bílé lebce nechal čas. (I, s. 45, *Máj*)

Studený víchř s kadeřmi pohrává, (I, s. 157, *Cizinec*)

černé prosté vlasy jeho [katovy] syčely ve větru horkém, (II, s. 70, *Křivoklad*)

šedivé dlouhé kadeře ležely jednotlivě na šíji jeho a jen některá z nich visela

skloněna na sepiaté ruce s hlavy k nedlouhé šedivé bradě, a ani nejlhčí věti-

ček nehýbal jimí; (II, s. 141, *Klášter sázavský*)

Starého dubu mokré lístí se chvělo v ramním větru, a bílý meč — šedá brada

hrůzného obličje — poletoval jeho váním. (II, s. 289, *Cikáni*)

Lehký větrík — ode strany jižní zavívaje — přelétal mu [popravenému starému

cikánu] šedivými vlasy. (II, s. 331, *Cikáni*)

Jde zde o motiv značně složitý, a proto i významově soběstačný. Přesto však mění se znatelně jeho význam, zejména emocionální ovzduší, kterým je oblit, vlivem různých významových situací, v nichž se ocitá. Několikrát je pohyb vla- sů kontrastem nehybnosti osoby, jednou však je naopak průvodním zjevem prudkého pohybu osoby samé („černé prosté vlasy [...]“; zde jde o kata ujíždě- jícího z Křivoklátu k Praze). Někdy je osoba, jejímiž vlasy vítr pohybuje, živá, někdy jde o osobu mrtvou (oběšence); jednou dokonce je motiv chvějících se vousů spojen s podobou hrůzného obličje rysujícího se v kůře starého dubu.

ření. Obě vysvětlení platí současně. Jedno z nich nevylučuje dru- hé, ba dokonce tvoří obě vespolek nutnou dialektickou antinomií. — Nebudeme se na tomto místě zabývat subjektivní stránkou opa- kování, k tomu bude vhodná příležitost teprve při probírání prvků tematických.

Všimneme si však podrobněji Máchova sklonu k přejímání. Charakteristická pro snadnost, s jakou se Mácha cizích básnických prvků zmocňoval, je okolnost, že i u něho samého některá slova a slovní skupiny, tedy prvky jazykové, přezily výměnu jazyka a přešly z německých básní do českých; zde vlastně přejímá Mácha sám od sebe. Tak např. v jedné z německých básní bez nad- pisu nacházíme dvojeversí:

Und der Herbstnacht stille Thränen

Starten in den Eichenblättern.

(I, s. 71)

Český ekvivalent této básně má toto dvojeversí ve znění:

a po listí starých dubů

tuhly tiché slzy noci.

(I, s. 179)

Sloveso „tuhnouti“ = „starren“, užitě obrazně o hvězdách, se dále vyskytá i v jiných českých básních:

co na nebes báni vysoké

ztuhlých noci mňhalo se hvězd.

(I, s. 42, *Čech*)

hvězdy tuhnou co světlušky v hrobce.

(I, s. 122; I, s. 245, *Měsíc stojí s zrcinálou teářf*)

Podobně se vyskytuje stejně v české jako v německé tvorbě Máchově sloveso „viseti“, užitě o měsíci:

Und am Himmelsdom mit hellem Scheine

Hängt der Mond, [...]

(I, s. 73, *Sängers Bitte*)

Nový měsíc, který právě nad starou věží visel co stříbrná lampa v ob- lačné stíni.

(II, s. 212, *Cikáni*)

Jiný příklad slovní shody mezi českými a německými básněmi je slovo „truchlorouška“ = „Trauerflor“.

Und düster schwebt's fast wie ein Trauerflor
Dort um den Berg: [...]

Tam nad lesem visí mlhy šedé
jako truchloroušky v mrtvých kobce;

(I, s. 122, *Syn mlynářů*; viz též I, s. 245)

Jestliže s takovou snadností přecházelo samo slovní znění z německých básní Máchových do českých, je pochopitelné, že ani přejímání z cizojazyčných básníků nenaráželo na jazykové překážky. Jakým způsobem však souvisí toto přejímání s Máchovým sklonem k opakování jistých slov, slovních skupin i tematických prvků v různých dílech? Již Krejčí tuto souvislost naznačil, zmínil se v citátě výše uvedeném o tom, že Mách přejímal svá nejčastější slova a obrazy z běžné zásoby romantické. H. Siebenschein v článku *Několik slov o způsobu, kterak K. H. Mách psal Máj* (*Lisy filologické* 39, 1912, s. 43–48) poukázal k významné okolnosti, že některé Máchovy nejdůležitější shody s německou poezií romantickou týkají se básníků druhého a třetího řádu, napodobitelů velkých vzorů; tato připomínka velmi přispívá k pochopení souvislosti mezi přejímaním a sklonem k opakování: přejímat od epigonů znamená přejímat opakovatelné. Konečně i okolnost, že vedle shod s básnictvím německým vykazuje poezie Máchova i přímé styky s básnictvím polským (Menšík a Heidenreich), dosvědčuje, že Máchovo přejímání bylo zaměřeno k „obecnému majetku“ romantickému. Básník, který — jako právě Mách — pracuje s významovými jednotkami co možná samostatnými, může s výhodou užít materiálu již opracovaného, významových jednotek již hotových, z nichž každá několikerým přecházením z ruky do ruky pozbyla vázanosti k určitému dílu, v kterém se kdysi vyskytla poprvé, a k určitému místu v něm, zato však tím pevněji se vřadila do oblasti obecné básnické konvence příslušného literárního směru, v našem případě romantismu. Významové prvky takto připravené nekladou překážek při převádění z jednoho významového okolí do druhého; poddávají se bez obtíží jakémukoli přeskupení v novou sestavu. Ostatně postup, jímž se u Máchovy děje přejímání z romantické zásoby slov, úslolí a motivů bez individuálního autorství, je zcela týž jako způsob, kterým se u tohoto básníka samého od díla k dílu opakuje některý prvek lexikální, popř. tematický. Tak např. shoda Máchových veršů

(I, s. 81, *Elegie*)

Hodina, jenž jí všecko vzala,
ta v usta, zraky, čelo její
půvabný žal i smutek psala.

s verši německého básníka Müllera

Ein Augenblick, der Alles ihr entrissen,
er hat sie ohn' Erbarmen zeichnen müssen.

zjištěná Siebenscheinem (c. d., s. 46) je totéž jako shody mezi jednotlivými díly Máchy samého, námi citované (pozn. 9 na s. 328n.). Vzpomeneme-li, jak značný je u Máchy počet přejetí z cizích autorů i z romantické básnické konvence vůbec (srov. např. Menšíkovy studie o vztahu mezi Máchou a polskými romantiky), lze vyslovit domněnku, že vlastní tvůrčí čin Máchův záleží v osobitěm způsobu montáže, kdežto materiál sám k montáži použitý, at' slova, at' skupiny slov, at' prvky tematické, je zpravidla majetek nikoli osobní, nýbrž obecně romantický.¹⁰⁾

10) Najdeme ostatně i uvnitř samotného Máchova díla případy, kdy Mách používaje stejných slovních obrátů v různých spisech zmontoval v jistém případě v celek klíše taková, která se jindy vyskytují odděleně. První intermezzo *Máje* začíná slokou:

V zenitu stojí sedý mrak,
a na něm měsíc složený
v ztrhaný mrtvý strážec znak,
i v pootevřené huby

přeskřípené svítí zuby.

V posledním dvojverší jsou zde spojena v jediný myšlenkový a syntaktický celek významy „pootevřená huba — přeskřípené zuby“. Najdeme však případy, kde aspoň jednoho z nich je užito odděleně.

On chtěl mluviti, p ř e s k ř í p e n é v š a k z u b y m u v t o m b r á n í l y . (I, s. 70, *Křivoklad*)

Hruzný byl výraz této tváře; hluboké vrásky byly temné stíny v rudě ozářeném obličejí, přes pravou tvář šla hluboká k uchu jízva, a v polootevřené h u b ě n e b y l o ž á d n ý c h z u b ů . (II, s. 244, *Cikáni*)

Co se tkne přejímání cizího materiálu, možno poukázat k tomu, že Mách ne toliko lecky přejal i celý úsek z cizího textu (srov. přejetí věty W. Scotta v *Katu*, na které upozorňuje Krčma — II, s. 345), ale že i úmyslně odhalil tuto metodu. Stalo se to ve 4. kapitole *Křivoklady*, jejíž motto, přejaté z Kollára, zní: „Ký to člun tak rychle vlny dáví, proč tak krotne pod ním Veltava?... Problůh! prázdnát... šatlava“ — Těchto slov Kollárových je pak uvnitř kapitoly použito jako materiálu k montáži v rozhovoru zbrojnošů pozorujících z břehu králův návrat z Křivokládu:

„Ký to člun tak rychle vlny dáví?“ — zněla otázka. „Kýž než toho, kteréhož očekáváme; pod kýž by tak krotla Vltava?“ byla odpověď.

Odtud také plyne nesnadná přeložitelnost, dokonce do jisté míry i nepřeložitelnost Máchy do cizích jazyků: to, na čem v jeho díle záleží, jsou mnohonásobné, často skryté významové svazky mezi významovými jednotkami, z nichž je text zmontován, avšak tyto skryté vztahy, zejména pokud jde o stránku jazykovou, jsou do té míry vázány na češtinu a její lexikální systém, že ve znění cizojazyčném pozbudou své rafinované složitosti a ustoupí do pozadí před zjevnou významovou souvislostí textu; ta však je z valné části konvenční.

S montážním způsobem tvorby pomocí přejatého materiálu není Mácha v své době nikterak osamocen, neboť tento způsob byl v romantické době velmi častý. Na doklad toho připomeneme dvě období, jednu cizí, druhou domácí. Cizí se týká ruského básníka M. J. Lermontova (1814–1841), o němž v knize *Lermontov* (Leningrad 1924) ukázal B. Eichenbaum, že celá jeho poezie je vlastně montáž z cizích citátů, které nabývají nového smyslu svou konfrontací: „Jestliže i znalá lyrika Lermontova zněla pro Ševyřeva, Vjazemského, Kjuhelbeka a Gogola jako „vzpomínky“ z ruské poezie posledního dvacetiletí, co by tito mužové byli řekli o mladistvých verších tohoto básníka, naplněných básnickými klišé, vypůjčenými od Žukovského, Puškina, Marlinského, Poležajeva atd.? Pozdějším čtenářům, kteří zapomněli na veškerý tento materiál a podrželi v paměti z celého toho období jen verše Puškinovy, mohlo se zdát, že Lermontov je svrchovaně originální, svérázný a „záhadný“. Stačí však začíst se do lyriky dvacátých let, abychom našli prameny lermontovského slohu. Treba předpokládat, že mnohé se ještě zřetelněji objasní, až bude prozkoumána na masová (žurnalistická a almanachová) poezie této doby.“ (c. d., s. 50) — „Lermontov netvoří nového materiálu, ale pracuje s hotovým [...] Čerpá tento materiál z hotových zásob, zůstává přitom básníkem, ne-li „samoroštlým“, tedy v každém případě samostatným, protože samostatná a historicky aktuální je jeho umělecká *metoda*, ono „umění nejrůznější verše spojit v harmonický celek“, o kterém psal Kjuhelbeker.“ (c. d., s. 61)

Z českého básnictví třeba vzpomenout V. Hanka, o němž je známo, že při imitaci národních písní postupoval často tak, „že si z lidové písně vybral některé verše nebo motivy a snoval podle nich tkanivo svých zpěvů; např. při skladbě *Božena* užil národní písně *Holka modrooká*, k písni *Morava* a *Lašrovčičky* volil začátky ze

známých lidových písní a dále je rozváděl svým způsobem“ (J. Máchal v úvodu k Hankovým *Pisním a Prostonárodní srbské Muze do Čech převedené*, Praha 1918, s. 43). Ještě názorněji osvětluje metodu Hankova tvoření V. Flajšhans v článku *Linda a Rukopisy (Slovo a slovesnost* 3, s. 159), kde při důkazu, že Hanka je autor epických básní RKZ, podrobně ukazuje, jak Hanka ve verších

Gore ptencem, k nimž zmiija vnori,
gore mužem imže žena vlade

spojil ve významovou jednotu dva verše Herderovy: „Weh denn euch, ihr Böhmern, tapfre Männer, / Dass ein lindes Weib euch liebt und richtet“ s veršem Alexandreidy „aby se had k dětem nevzořil“. Flajšhans k tomu dodává: „Tento verš Alexandreidy je spojen s veršem Herderovým v jeden celek, je to jedna myšlenka — nejenom staročeská forma —, myšlenka jedna z nejpěknějších, ale *Hankova*; tak jsou jeho písně — i písně *RK* — amalgamovány ze dvou nebo několika předloh.“¹¹⁾ Oč tu jde? I jiná období literárního vývoje znají tzv. „reminscence“, jednotlivé verše, úslavy atd. přejímané z autorů jiných. Reminscence se ovšem vyskytují i sporadicky, jako podvědomé stopy četby. Najdeme-li např. u Nerudy verš: „Kde ramena tu kolena“ (*Balada zimní*) a sledáme-li tyž verš v Erbenových *Prostonárodních českých písních a říkadlech* (č. 594), je zde možno předpokládat reminscenci nahodilou. Ještě názornější doklad bezděké reminscence nacházíme v Havlíkově článku *Veršové shody Rukopisu Hradčického (Časopis Českého muzea* 1904, s. 284), kde se ukazuje, do jak značné míry se rýmy Vrchlického básně *Tri jezdcí* shodují s některými rýmy Čelakovského *Tomana a lesní panny*; reminscence byly zde navozeny druhovou podobností, neboť obě básně jsou balady. U některých

11) Zajímavý doklad toho, jak se sklón k montáži obrázel i v zálibách písařských Hanky-falzátorů, poskytuje biografický detail zaznamenaný ve Frčových *Pamětech* I, jež citujeme podle Hanušova pojednání *Padělky první romantické družiny české v Literatuře české 19. století* I (Praha 1902, s. 819): „Světlí mi Dunder, že Hanka přechásto prohlížeje staré latinské kancionály a rozlepuje jejich tvrdé desky odkrýval buď v nich, buď na proužkách, jimiž nový pergamen býval svazán, všeliké fragmenty, které, když podařilo se mu nalézt v nich jakousi souvislost, přibíjel si na prkénko, načež vzav prázdny list pergamentu, počal to věrně a pečlivě napodobiti; nato prý, zničiv anebo pohodiv proužky, uzpůsobil si kopii svou tak, že vypadala, jako by ji celou někde z desek vyloupl.“ — Uvádíme tento citát jako zajímavý doklad paralelnosti osobního založení a osobních zálib s dobovou tendencí literární. zde tendenci k montáži.

romantiků se však to, co jindy bývá téměř nebo i zcela nahodilou vzpomínkou, stává metodou tvorby. Tak je tomu i u Máchy; že jde o skutečnou metodu, ukazuje také básníkův zápisník, plný výpisů z četby, z nichž některé přešly přímo nebo v obměně do vlastní tvorby Máchovy. Osobní genialita Máchova začíná ovšem tam, kde končí přejímání stavebního materiálu, v montáži nebo — máme-li mluvit s Flajšhansem — amalgamování. Dále, v jiné souvislosti, bude o těchto věcech promluveno při rozboru Máchovy tematiky; tam také se pokusíme objasnit druhý pól antinomie výše zmíněné: osobní prožití jako druhý pramen Máchovy tvorby.

II

Přistupujeme k rozboru větné výstavby u Máchy. Větná výstavba, gramatická i významová, není nám však sama o sobě cílem zkoumání, a nebude proto její rozbor prováděn se zřetelem k úplnosti. V předešlé kapitole stal se pokus o rozbor Máchovy techniky pojmenování. Ukázalo se při něm, že Máchův sloh je ovládan tendencí stavěti vedle sebe pojmenování poměrně velmi samostatná, takže se mohou uplatňovat mnohonásobné a mnohosměrné vztahy mezi nimi, navazované přímo, bez prostřednictví jednosměrně progresivní významové linie kontextu, vztahy, jejichž skutečností je přenecháváno asociativní schopnosti čtenářově. Jde nyní o to — a jen o to — přesvědčit se, jakým způsobem se toto směřování projevuje ve vnitřní výstavbě věty a v jejím významovém poměru k větám sousedním. Je předem jasné, že — mají-li pojmenování být navzájem osamostatněna — musí být oslabeno jejich pevné včlenění do jakékoliv souvislosti, a že tedy vliv, kterým základní slohové směřování Máchovo působí na větnou i mezivětnou významovou soudržnost, je nutně negativní. Netřeba ovšem předpokládat úplné uvolnění věty a spojení mezivětných; to by naopak mělo za následek potlačení důležitých činitele odporu, jež tyto souvislosti kladou volným významovým asociacím, udržující je tak v stavu dynamického procesu stále brzděného a vždy znovu navazovaného.

Mnohé vlastnosti větné stavby nasvědčují u Máchy tomu, že kontext je zde počítován spíše jako aditivní přiřadování než jako souvislá, ze sebe se vyvíjející linie. Pokusíme se osvětlit na dokladech nejdůležitější z těchto vlastností. Uvolnění významo-

vé souvislosti uvnitř věty projevuje se občas nadměrným hromaděním souřadných větných členů, např. přívlasků; členy takto nahromaděné znesnadňují přehlednost věty a uvolňují její pevnou vazbu:

kaštanové, dlouhé, dolem zakroužené vlasy padaly kolem vysokého čela, které, spolu s nimi, červená, zlatem protkávaná čapka, jediným, bílým, vysokým a v bohátě záponce zatknutým pétem ozdobená, zastíňovala.

(II, s. 29, *Křivoklad*)

Veliké cípy bílého šátku visely na modrou, stříbrem vyšívanou, teď však již velmi sešlou vestu.

(II, s. 175, *Marinka*)

Starý žid s sepijatými rukama, s tvářmi k nebi obrácenou, oči k nebi hvězdnatému pozdvihující stál před nimi.

(II, s. 234, *Čikáni*)

Dochází k tomu, že nakupené souřadné větné členy téměř pozbyvají zařazení do syntaktické souvislosti:

Silný, za dlouhou chvíli trvajícím rozsvítil se blesk. *Celá krajina, temné stíny stromů, hrázné postavy po skalné stěně, věž zříceného hradu, protější stupeň skal*; celý dol planul v siné jeho záři.

(II, s. 274, *Čikáni*)

Také hojně užívání participiálních vazeb a vztazných vět přispívá někdy, zejména v próze, k zatemnění významové soudržnosti věty:

Starý žid, jenž mezitím opět po zahrádce přecházel, čásem u besídky se zastavuje, a žalostně na dceru svou pohlížeje, přistoupil kvapně k příchozím, a co by žádali, přivětivě — či spíše oulisně se tázal, jednořtivá mezitím mumlaje slova modlitby, z které ho řinkání skleničkou bylo vytrhlo.

(II, s. 219, *Čikáni*)

Na hoře se ještě kmitnul v paprsku měsíce, který za vrcholky hořších jedlí zaslý ještě bledě zříceniny a vysokou osvěcoval věž, jejížto mdlý stín daleko po druhé protější straně se táhl.

(II, s. 221, *Čikáni*)

Rovněž intonace přispívá někdy svým dílem k významovému rozkloubení věty, rozděluje ji v úseky:

Páže, / pohledem tímto překvapen, / po celém těle se trásá.

(II, s. 43, *Křivoklad*)

Umkl hlas vypravujícího / a hudba opěvující nářev otázky poslední, / obrážená o daleké skály / v temném ohlase zněla oudolím /, co vzdálené lkání.

(II, s. 233, *Čikáni*)

Velmi účinný prostředek významového rozkloubení poskytuje zpřeházený slovosled, který se i v Máchově próze velmi často vyskytuje; jeho hlavní funkce je zřejmě rytmická a jeho původ možná v inverzích veršů časoměrného. Uvedeme toliko dva charakteristické příklady:

Kdy král měl svobodu, — kdy člověk ze svobodné těšil se vůle?

Krvavým, ty lidomorno, náhrobkem jsi bezvůle mojí důkazům!

(II, s. 38, *Křivočlad*)

Co se tkne uvolnění souvislosti mezivětné, obrátíme nejdříve zřetel ke vzájemnému vztahu vět spjatých v souvětí souřadné. Charakteristická je např. okolnost, že občas sledujeme nadbytečné střídání podmětů v takových souvětích, např.:

Kat, teď teprva spatřiv meč svůj v rukou rytířových, rychle sáhnul po pleci, a zpozorovavšímu, že mu meč schází, trásla se každá žíla po celém těle.

(II, s. 34, *Křivočlad*)

Tyto dvě věty, spojené kopulativně, v nichž obou skutečným subjektem jednání je kat, mají gramatické subjekty různé: v první z nich je podmětem substantivum „kat“, v druhé „žíla“, stačilo by poněkud změnit přísudek věty druhé, tak např. říci „roztřásl se po celém těle“, aby gramatický podmět první věty vystačil i pro druhou. Proto pocítujeme dvojitost podmětu jako nadměrnou a jako násilný zásah do soudržnosti kontextu. — Další příklad:

Kat se kvapně obrátil k světlu, červenavá zář polila obličej, z kterého někdejší hrůza všecka byla zmizela, a mímě i důvěrně pravil ku knězi: [...]

(II, s. 75, *Křivočlad*)

První a třetí hlavní věta tohoto souvětí má podmět „kat“; třetí věta ovšem tento podmět, jednou již daný, výslovně neopakuje; druhá věta však, vložená i s příslušnou větou podřízenou mezi obě krajní, přerušuje jejich přímou souvislost odlišným podmětem „červenavá zář“. Tendence k nadměrné výměně podmětů je tedy i zde zjevná.

Jindy se tendence k uvolnění větné soudržnosti souvětí prozrazuje nadměrným opakováním osobních zájmen ve funkci podmětů; věty se tak navzájem významově od sebe do jisté míry odtrhují:

I poznal jsem dívku; o n a zvěděla osud můj, o n a mne chtěla mně samému navrátiti zpět; o n a budila udusenou touhu po cíli slav-

ném, jaký jsem v letech mládosti chtěl dosáhnouti, — o n a — není více.

(II, s. 78, *Křivočlad*)

„Sbohem!“ odpoví o n a, jaksi slavně stojí přede mnou v celé kráse své; j á se slybnu k ruce její, než o n a sehne se na prsa má, a první i poslední políbení hořelo na rtech mých.

(II, s. 188, *Marinka*)

Grafický projev Máchovy tendence k vnitřnímu rozvolnění věty i souvětí je nadbytečné členění pomlčkami i jinými rozdělovacími znaménky, které již mnohokrát bylo badateli konstatováno i různými způsoby objasňováno; byl dokonce přesně zjištěn (Frýdecký, *Bibliofil* 13, 1936, s. 4) i jejich počet. Uvedeme jen několik charakteristických dokladů nadměrného užívání pomlk. Ve verších *Máje* (I, s. 38):

Po hoře — na níž stojí — háj
mladistvý hučí — smutný stesk —
nad širým dolem slunce lesk,
a ranní rosa — jitrní máj.

je dokonce hromadění pomlkk spojeno s viditelným oslabením syntaktické souvislosti (strov. neurčitost syntaktické platnosti slov „smutný stesk“). Podobně je tomu i ve verších:

na skále rozlehlý je strom —
starý to dub — tam — onen čas,
kde k lásce zval hrdliččin hlas,
nikdy se nepřiblíží. —

(I, s. 38, *Máj*)

Velmi mnoho pomlkk je v přímých řečech dvou osob povídky *Cikáni*, vysloužilce Barty a bláznivě žebračky, a u obou je hojně užívání pomlkk provázeno zvýšeným významovým rozkloubením kontextu. U vysloužilce je rozkloubení motivováno nejistotou o rozhraní mezi skutečností a výmyslem, u bláznivě je významová souvislost tříštěna stále se vracějícími obsedantními představami. Příklady:

(*Vysloužilec*): „A tu jsme stáli my — či — ne — ne — nestáli jsme, to bych lhal; — tu jsme seděli my — ano, aspoň já — a seděl jsem na tu-reckém bubnu, zrovna proti Francouzům.“

(II, s. 213, *Cikáni*)

(*Bláznivá*): „Zhasni měsíc“ — odpovídal hlas z temného kouta, „zhasni měsíc! — Co chceš? — co to dítě? — to mně? a ty dívky? mně? mně? — Já ne — to on! — to on! — Aj, měsíc, měsíc! — Sestupuje ke

mně — dlouhou — bledou rukou — paprškem mi podává dítě, dítě!
— Zhasni měsíc!! — — Co ty dívky? —“ (II, s. 244, *Cikáni*)¹²⁾

Pomlky označují také občas nedořčenou, náhle přetátou větnou souvislost:

„O ne, on zanechal potomkům svým jmění veliké, ale on též mně zanechal vědomí, že — oh! — již co malé pachole bloudíval jsem samotný a zoufalivý, všemu stvoření se vyhýbaje, po krajínách pustých, proklínaje pád báby své, a —“ (II, s. 76, *Křivoklad*)

I takové přerušení je svědectvím oslabené soudržnosti větné. Podobný symptom jsou i nahromaděné parenteze, rovněž pomlkami vyznačené:

[...] Václav spíše rozumem se řídil; ačkoli — sestaviv sobě usudky, jakéž právě pravými býti uznával — k uzavření a jednání se nechal přivést, kteréž ihned nato — jiné, předešlým zcela odporne, teď však proti oněm za pravé považované usudky v uzavření nově zosnovav — jako by nepravé a nepředložené buď proklínal, buď oplakával, jak právě anebo vzteku, anebo truchlivosti cit v něm byl mocnější. (II, s. 40, *Křivoklad*)

Jiný výraz přerušovaného plynutí kontextu je občasné hromadění vět bez slovesného přísudku, působících svou úsečností a vzbuzujících dojem nedopověděného; mezi větami vzniká tak zdání významových pauz, posilované občas grafickými znaky pomlky:

Tam všechno jedno, žádný díl —
vše bez konce — tam není chvíl,

(I, s. 27, *Máj*)

Bez konce ticho — žádný hlas —
bez konce místo — noc — i čas — —

(I, s. 28, *Máj*)

12) Poutné pro významovou zlomkovitost, jejímž projevem jsou citované řeči, je toto místo z řeči vysloužilcovy:

„Proklátá potvora — vypil čtyry sudy — fi — proklátá potvora! Aj, aj, ano! čtyry sudy! na mou věru, čtyry sudy! A potom jsme šli špehovat. Já — a on. On na před, a já vzadu, a vždy jsem se vám schoval tak chyťte za ty čtyry sudy, že jsem neviděl nic před sebou.“ (II, s. 214, *Cikáni*)

Sudy — množsví vypité tekutiny — mění se náhlým významovým přesmykem v sudy-nádoby; kontext však přitom pokračuje zdánlivě zcela logicky, bez mezery: pili jsme, šli jsme špehovat, schovával jsem se.

Žádný nejde — dlouhé pusté ticho, hlubokát noc.

(II, s. 277, *Cikáni*)

Již na jiném místě (*Máchův Máj* — *Estetická studie*, s. 90) měli jsme příležitost poukázat k tomu, do jaké míry je prostředkem vzájemné izolace vět *paralelismus gramatické stavby*. Nebudeme zde výčet materiálu opakovat a spokojíme se několika charakteristickými příklady. Paralelismus se u Máchy vyskytuje nejčastěji ve skladbách veršovaných, kde podtrhuje rytmické členění veršů v poloverši:

Tiché jsou vlny, temný vod klín,

(I, s. 21, *Máj*)

na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal.

(I, s. 47, *Máj*)

Bez konce láska je! — Zklamánat láska má!

(I, s. 47, *Máj*)

Často zasahuje paralelismus i dovnitř věty, a to tak, že rozložením členů řídicích i podřízených je v obou polovinách věty, oddělených od sebe střední veršovou pauzou, stejné:

Poslední požár / kvapně hasne,

(I, s. 18, *Máj*)

V slzích se zhlíží / hvězdný svit,

(I, s. 19, *Máj*)

Významový dosah je vždy týž: jednak oslabení nepřetržitě významové spojitosti kontextu mezi větami nebo uvnitř věty jediné, jednak navázání vzájemných významových asociací mezi slovy stojícími na místech navzájem korespondujících (např. Tiché — temný; vlny — vod klín atd.). Také v próze sledáme u Máchy občas paralelismus:

Silný vích zaskučel síní, všecky štíty zainčely po zdích a hledí na přílbici sochy Václava Třetího skleslo samo sebou [...]

(II, s. 79, *Křivoklad*)

Srovnal jsem si vlasy, přičesal licousy kolem obličejce a načermil jsem vousiska nad i pod pyskama.

(II, s. 178, *Márinka*)

V *Cikáněch* (II, s. 321) najde se i paralelismus celých dvou souřadných souvětí, jehož dosah je tematický: děj vyjádřený souvětím prvním — exekuce starého cikána — je paralelní výstavbou souvětí

druhého uveden ve významový poměr souběžnosti k osudu cikánovy bývalé milenky, již se toto druhé souvětí týká:

Hlasité vzdychnutí znělo mezi lidem, a nešťastník se houpal na vysokém hřebu. Strašlivé vykřiknutí znělo z dola — lidský jazyk nemá významu pro ně — a bláznivá sklesla pod šibeničním kůlem.

Jiný symptom uvolnění významové souvislosti mezi sousedními větami, i navzájem gramaticky samostatnými, je *nadměrné střídání slovesných časů*, věcně a gramaticky nezdůvodněné; bývá to zejména na střídání přítentu historického s préteritem, např.:

O b r á t í s e. — U t i c h l hlas —

Po skále *šel* za krátký čas,
při skále člun svůj n a j d e.

(I, s. 21, *Máj*)

Slyš! za horami sladký hlas
p r o n i k l nocí temnou,
lesní to trouba v noční čas
u v á d í hudbu jemnou.

Vše u s p a l tento sladký zvuk,
i noční dálka d ř í m á.

Vězeň z a p o m n ě l vlastních muk,
tak hudba ucho j í m á.

(I, s. 26, *Máj*)

Zasmušen na oři Góra s e d í,
kolem něho všecko t i š e s t á l o.
Nepromluvív kolem sebe h l e d í,
všecko se mu snad tak cizé z d á l o?

(I, s. 166, *Mnich*)

Kromě časů střídají se v druhém dokladě (Vše uspal...) i vidy: prézenty mají zde vid nedokonavý, préterita dokonavý; v pravdelnosti jejich střídání (abab) lze tušit jistý záměr kompoziční. Jsou i případy, kde se střídání časů stává prostředkem kompozičním zcela zřejmém. Zajímavá je po této stránce znělka sedmá (I, s. 211), kde — s jistými odchylkami — má první kvartet slovesa v přítentu, druhý ve futuru, obě tercíny pak v préteritu:

Zašlo slunce za modravé hory,
poslední v oblacích požár p l a n e;
lehký větrík temným lesem v a n e,
pernaté sen v náruč j í m á sbory;

Vzdálené se v soumrak tratí dvory,
zdá se, svět že v temnu p o z s t a n e,
však jen zdá se, vbrzku lůna v s t a n e,
světlem svým o s v í t í všecky tvory.

V z e š l y hvězdy v rouchu jasném, zlatém,
na vysokém ztmělých nebes trůnu,
předcházejíc kněžnu noci, Lůnu,

s p a t ř i l y mě na zarostlém hrobě; —
žaly kryji ve srdci rozňatém,
touhou p l á l jsem po minulé době!

Podobně — ač ne ani tak hojně, ani tak výrazně — je u Máchy využito střídání slovesných vidů: i to je výraz uvolněné významové souvislosti mezivětné, např.:

Pak opět žití běh v širý mě v e d l svět,
mnohý mě bouřný vír v hluboký smutek z c h v á t i l;
leč smutná zpráva ta vzdy v á b i l a mě zpět,
až s mladým jarem jsem ku pahorku se v r á t i l.

(I, s. 45, *Máj*)

Vyskytuje se také slohové využití vidu takovým způsobem, že vid dokonavý vyzdvihuje a izoluje závěrečný člen stupňovacího schématu:

Nejbliž se modro k břehu vine,
dále zeleně zakvítá,
vzdy zeleněji prosvítá,
až posléz v bledé jasno s p l y n e.

(I, s. 37, *Máj*)

A strážný vzdy se níž a níž
ku vězni kloní — blíží a blíží,
až ucho s usty vězně s p o j í.
Ten šepce t i š e — t i š a t i š,
až zmlkne — jak by pevně spal.

(I, s. 29, *Máj*)

Všechny dosud v této kapitole uvedené příklady ukazují, že významová soudržnost uvnitř věty i mezi větami je oslabena: spíše než jako nepřetržitá a plynulá linie jeví se významový sklad textu v podobě stále znovu přerušovaného i navazovaného sledu drobných významových úseků. Tých ráz významové konstrukce se však projevuje i tam, kde nejde již toliko o řadění významových

jednotek jazykových, nýbrž zároveň i o jistý vzorec půdorysu tematického. Sem možno např. zařadit známé trsy otázek bez odpovědí, v jejichž spleti se potácí osoba uvažující. Jednotlivé otázky navracející se stále znovu ke společnému významovému východisku jsou těmito postupnými návraty významově navzájem oddělovány:

Proč rukou jeho vyvržen

stal jsem se hrůzou lesů?

Či vinu příští pomstí den?

Či vinou kletbu nesu?

Ne vinou svou! — V života sen

byl jsem já snad jen vyváben,

bych ztrestal jeho vinu?

A jestliže jsem vůli svou

nejednal tak, proč smrtí zlou

Časně i věčně hynu? —

(I, s. 24, *Máj*)

Tíš mrtví? — ! — Ty že znovu žijí? —

Znovu žijí? — — Vlastní vůli svou? —

Či nuceně žily jejich bijí?

Proti vůli v nové sny zas jdou? — —

Za hroby mám znovu mladost snít? —

Aby znovu její prchl stín? —

(I, s. 142, *Těžkopyslnost*)

Charakteristická pro přerušovanost významového sledu u Máchy je záliba v stupňovitěm přiřadování významových jednotek. Tak např. se často vrací stupňovité schéma, zavěšené na stupňovatiní jistého adjektiva:

„tam při jezeru vížka ční

nad stromů noc; její bílý stín

h l u b o k ō t stopen v jezera klín;

však h l o u b ě j i ještě u vodu vryt

je z mala okénka lampy svit;

(I, s. 20, *Máj*)¹³⁾

13) Není snad bez zajímavosti poznamenat, že stupňovací schéma najdeme již v německých básních Máchových: „Dumpf hört man des Uhu Ruf erschallen, Dumpfer tönet er im Widerhall.“ (I, s. 69)

V Menšíkové studii *Seweryn Goszczyński a K. H. Mách* (*Časopis Českého muzea* 99, 1925, s. 132) najdeme obdobný doklad polský: „Z téj strony, trąbka zdra-je się grać głucho; Lecz głuchszy jeszeze slychać dźwięk z téj strony [...]“ I toto schéma patří tedy do obecně romantické zásoby.

Hluboká noc — t e m n á je noc! —

T e m ě j š í mně nastává — — —

(I, s. 27, *Máj*)

Tuto h r d ě si vykračuje dáma v opeřeném klobouku po boku štíhlého jonáka zakrucujícího si krátká mladá vousiska a římkajícího dlouhýma ostruha; tamto ještě h r d ě j i se prochází kuchařka ve v e l i k ě m čepci po straně vojákové; zde zas hustým tlumem se tlačí městská dcerka v ještě v ě t š í m klobouku s řeznickým tovaryšem;

(II, s. 18, *Vale lásko ošmetná*)

V e s e l e zatroubil jnoch, v e s e l e j i však, jako by bylo umluveno, odpovídal hlásný z věže hyvenské.

(II, s. 32, *Křivoklad*)

Příbuzné uvedenému schématu s komparativem — a občas i s ním spojeno — je jiné schéma stupňovací, jež bývá vyvrcholeno větou počínající spojkou „až“; ve verši odpovídá takovému stupňovité uspořádání motivů spádu jambického (R. Jakobson):

daleko přes jezero hledí.

To se jí modro k nohoum vine,

dále zeleně zakvítá,

vzdy zeleněji prosvíta,

a ž v dálce v bledé jasno splyne.

(I, s. 18, *Máj*)

a v břehu jeho — v stínu hory —

i šířým dolem — dál a dál —

za lesy — všude bílé dvory

se skvějí; až — co mocný král,

ohromný jako noci stín

v růžový strmě nebes klín —

nejzáz vrchů nejvyšší stál.

(I, s. 35, *Máj*)

O hlas hor odpovídal vzdy vzdáleněji, později a slaběji, až umlknul. Stivín silně houknul, hlas se rozléhl a ozvěna opět odpovídala dál a dále, až i zas kolem ticho bylo.

(II, s. 27, *Křivoklad*)

Člověk polehne v stínu; v polední páře se mihá tichá země kolem něho jako obraz jeho dětských let; ostatní tvorové vpozvdálí jeho stojí co polozapadlé, polouhaslé plamínky, až posleze v bezsenném sny jeho polynou spání.

(II, s. 169, *Věčer na Bezáznu*)

I bez spojky „až“ je možné toto schéma vyjadřující postupné ubývání nebo přibývání, vzdalování nebo přibližování se:

Než čím výš a výše vystoupil [člověk], v tím chladnější vešel noci stín; posléz nechce být sám, touží po dni, sestoupá níže a níže a vrací se k zemi zpět; — teď jest mužem a jitra jeho vzejde; sny jeho zacházejí jako hvězdy noční v ranní záři a on navracenou sobě zemi v jitrním, v novém světle uhlídá, miluje a žije v ní.

(II, s. 168, *Večer na Bezdězu*)

Jiný zjev, souvisící s Máchovou tendencí k rozdělování kontextu na drobné úseky aditivně přiřadované, je postup obvyklý při líčení prostoru: prostor se rozkládá v části, jejichž vztahy k pozorovatelí nebo navzájem se vyjadřují postupně a odděleně nakupenými příslůvečnými určeními místa; ve shodě s rytmem bývá v dokladech jambických nazírání prostoru jednosměrné, v dokladech trochejských různosměrné (R. Jakobson):

Výšhrad spal v modrém jitra stínu;
pod ním tekou různé světlo hrálo,
nad ním nebe růžové se smálo,
za ním Praha modrým horám v klínu.

(I, s. 229, *Na příchod krále*)

přede mnou i za mnou, po mých stranách,
pode mnou, nade mnou světů množství,
až se v dálece jako mlhy tratí.

(I, s. 251, *Básně bez nápisů a zlomky* [Duše nesmrtelná], 13)

Tak letí strážník o skalu,
od skal, do skal, ku skale.

(I, s. 256, *Básně bez nápisů a zlomky* [Otec vzpomene rodině], 16)

nad jezerem pahorek stojí.

Na něm se sloup, s tím kolo zdvíhá,
nad tím se bílá lebka míhá,

(I, s. 31, *Máj*)

Na břehu jezera malý pahorek stojí,
na něm se dlouhý kůl, na kůlu kolo zdvíhá.
Blíž strmí kolmý vrch, na vrchu vrchol dvojí,
na vyšším vrcholu bílá se kaple míhá.

Za horami, kde pod mrakem
ve vzdálí se rostupují —
v temné dálece, něco níže
kolmé skály k sobě blíže
než hory se sestupují,

(I, s. 37, *Máj*)

takže siným pod oblakem
skály ouzkou bránu tvoří.

(I, s. 42, *Máj*)

Nízké chaloupky a bílé věže vyhlídaly kolem široou krajinou z květoucího stromoví, v zádu rozlehlá Praha, za Prahou modraly se pahrbky, nad Vltavu stál nový hrad královský, málokterý lehký obláček plynul nad věžmi jeho — a přede mnou, na hrdě skále nad řekou, strměl v parném slunci v modrojasný blankyt bezestinný, slávou korunovaný Výšhrad. (II, s. 76, *Křivokládk*)

Teď jeli dolem, za potokem blíže jezera; nad nimi stála židova chaloupka, nad tou starý hrad. (II, s. 316, *Cikáni*)

Na nejvyšším jeho vrcholu stály dva mladé stromky, uprostřed nich strměl čekán, a kolem toho se míhaly zbraně strážného vojska. (II, s. 319, *Cikáni*)

Přihodou jeho se pěnila řeka padající s vysoké skály nad ním, v bílé pěně rozvěvený stál černý vchod, a v tento ukazovala ruka starcova. (II, s. 163, *Poutí krkonošská*)

Významová schémata, která jsme v několika předchozích odstavcích uvedli, dosvědčují, že Máchovo směřování k rozdrobené významové souvislosti nejen ovládá větnou stavbu, ale že je i základem vzorců, podle kterých se utváří výstavba vyšších, tematických, významových celků. Přihází se dokonce i to, že sama kvalitativní volba motivů bývá pod vlivem tohoto směřování. Tak např. v *Křivokladu* se praví na kterémsi místě:

Vtom přikročili [zbrojnoši] k ouzkým kamenným schodům ve zdi hradební a po těch vyšli na výstupek hradby k východní straně, kterýž tak byl zrovna nad párou Jezerky vyvýšen, že spadlo-li co z něho, právě do Jezerky muselo padnouti. (II, s. 65, *Křivokládk*)

Kdybychom měli k dispozici jen tuto větu jako součást jinak nám neznámého vypravování, musili bychom se domnívat, že možnost pádu do Jezerky byla uvedena proto, že v nejbližší chvíli nabude důležitosti pro další průběh děje; ve skutečnosti jde o pouhý popisný detail, který má naznačit prostorový vztah hradebního výstupku k Jezerce; možnost pádu nebo shoení do Jezerky zůstává nevyužita, a motiv proto „přesahuje“ kontext. — I jinak se u Máchy dosti často přihází, že některý motiv vybočuje z přesného směru významové souvislosti. F. X. Šalda upozornil např. na větu: „Ohlídnou se tito [jezdci] i Stívín, a právě, jako by bělavý papršlek letělo

něco přes zábradlí v hlubinu mezi vrcholky jedlí a zmizelo v husté mlze.“ (II, s. 31, *Křivokládek*) Šalda dodává: „Tento mihotavý duchově-optický obraz stupňuje tajemné kouzlo scény. A přece, co se stalo? Tento letící, bělavý papířek není nikdo jiný než koloňnát Honza Nebojímse, kteréhož svrhl král s koně do propasti. Jak daleko je od skutečnosti k této kouzelné metafoře! A jak samostatným životem žije! Neboť není nijakého spříznění mezi letícím bělavým páskem a pacholkem, padajícím do propasti, než nejvíceobecnější děj pohybu! A metafora neožrejmuje nikterak skutkového děje, o který tu jde, to jest pádu člověka do propasti.“ (*Duše a dílo*, Praha 1913, *K. H. Máchy a jeho dědicové*, s. 87n.)

Šalda tedy přesně vycítil, jak značně i zde motiv přesahuje danou epickou situaci. Zjistil u Máchy ještě i jiné podobné případy, mezi nimi zejména ono místo, kde se o ranním větru praví (I, s. 35, *Máj*), že „řídí nad lesy divokých husí let“; tento verš se podle Šaldy „přenáší suverénně přes všechny pravděpodobnosti“ (c. d., s. 83); z hlediska celkového kontextu jde opět o projev slabé významové soudržnosti a slabého vklínění motivu do kontextu. Na jiném místě u Máchy (II, s. 70, *Křivokládek*) praví se, rovněž o větru, že „černé prosté vlasy [katovy] sýčely ve větru horkém, který tamto za vzdálenými horami jednotlivě přenášejí obláčky, zachvíval zde stíny dubů po obou stranách silnice“. Zde je třeba povšimnout si, v jakém pořadí jsou vyjmenovány věci, jimiž vítr pohybuje: nejdříve se mluví o vlasech jednaté osoby, která ujíždí na koni po silnici, pak o obláčcích na obzoru a konečně o strozech podél silnice. Líčení učíní tedy bez jakéhokoliv věcného důvodu okliku prostorem od silnice až k obzoru a opět na silnici — jen za tím účelem, aby významy řadené vedle sebe nevěšly v souvislost příliš plynulou. V článku *Protichůdci (Slovo a slovesnost 2, s. 35n.)* jsme zjistili, že Máchova líčení vesměs projevují tendenci k nezávislosti na ději až k samoučelnosti, jsouce vynáta z dějové motivace, již slouží např. líčení Erbenova; i tato okolnost dokazuje snahu po osamostatňování významových jednotek.

Do jaké míry jsou u Máchy jednotlivé motivy pocitovány jako významy navzájem oddělené, dosvědčuje i okolnost, že někdy přetne Máchy plynulou souvislost vypravování statickou pózou jednaté osoby; vzniká tak dojem náhlého přetržení plynoucího pásma, podobný filmovému efektu, při kterém pohyb náhle strne v nehybný obraz: např. kůň běží tryskem, pojednou se obraz

zastaví a ukazuje nám delší chvíli koně s nohama nataženými ke skoku, ale nehnutého. Příklady ukáží, jak se tento postup projevuje slovesně:

Na východním náhradí byl ve velkém kole sbor zbrojnošů; uprostřed nich vysoké, červeně přístřené lešení. Na tomto stál kat, levá jeho ruka jako ztuhlá ukazovala na mrtvolý bratra Milády a strejce jejího, pravá byla opřená o krvavý meč. S hrůzným úsměchem, jako přimrzlým v bledém obličejí, a očima daleko rozvěřenými hleděl kat co oslepený ve tvář vycházejícího slunce. Malý zvonek rozesílal z věžky vyšehradské stříbrný zvuk prvním jitrem; (II, s. 79, *Křivokládek*)

Před citovaným úsekem předchází věta líčící, jak „na oblohu jasnomodrou vystupovalo zdolouha, vážně a velebně jasné slunce“; po něm následuje zmínka o znění zvonku. Před zprávou o popravě i za ní jsou tedy motivy pohybové, ačkoli popisné; poprava sama, třebaže tvoří součást epického děje, vybílá v statický „živý obraz“; takový skladební postup nasvědčuje snaze o výrazné oddělování souseďných významových úseků. Podobné „živé obrazy“ najdeme i v *Cikáněch*, na místě, kde děj spěje k rozluštění odhalením minulosti Leiny, na niž žáril mladý cikán; vypravování je zde členěno zázlehy blesků, které vždy na okamžik osvítl scenerii a jednaté osoby; každá z takových scén má pak staticčnost „živého obrazu“:

Silný, za dlouhou chvíli trvajícím rozsvít se blesk. Celá krajina, temné stíny stromů, hrůzné postavy po skalné stěně, věž zříceného hradu, protější stupeň skal; celý dol planul v sině jeho záři. — Zuřivě vyvalené oko cikánovo polou osleplo. — Vlasy měl vzhůru naježeny, dební nástroj; struny praskaly a umírající hlas jejich jako by mluvil. „Rozplášen můj národ,“ naposledy se ozýval. Naproti němu na druhém stole stála hrůzná postava bláznivá, a při nohou jejích starý cikán. Hluboce vzdychala v besídce Lea; a Bárta, v trávě povalený, hrůzou hlasitě vykřikl. (II, s. 274, *Cikáni*)

Ježto kontext u Máchy je mnoha způsoby, dosud uvedenými, přetřován, je jen důsledek — a zároveň ovšem i jeden z projevů této významové techniky — fakt, že básník občas pracuje s překvapujícími významovými zvraty při přechodu od významové jednotky k jednotce následující. Tak např. ve větě

studený vítr zaskučel rozlehlou síní, rozvíraje plameny ve vysokém krbu, a rudá záře červeně zbarvila bledý obličej sochy posledního Přemyslovce. (II, s. 75, *Křivokládek*)

mluví se o „bledém obličejí“; adjektivum „bledý“ sugeruje čtenáři představu živého člověka, následující slovo „sochy“ však přinese nenadálý významový obrat: bledost se ukáže bělostí neživého kamene. Ještě názornější příklad najdeme v povídce *Věčr na Bezdězu*:

Stojím před nízkou zdí; tuto jest hospoda, zdálo se mi, neb právě tak ohrazená byla hospoda, z které jsem před večerem na horu vyšel; více jsem pro šero nemohl rozeznati; „zde odpočinu v pevném snu po dnešní pouti mé!“ Vejdou otevřenými dvířkami a stojím uprostřed veského hřbitova, „kde pod mohylami tiší mrtví spí!“

(II, s. 171, *Věčr na Bezdězu*)

Významový zvrat je zde soustředěn v slovech: „zde odpočinu v pevném snu po dnešní pouti mé“, která hned následujícím kontextem nabývají — vedle svého vlastního významu — i významu přeneseného vzhledem k místu, na kterém se poutník octl — hřbitovu („pevný sen“ = smrt; „pout“ = život).

Octlí jsme se zde již v oblasti tematické, ačkoli kapitola sama byla věnována významovému rozboru Máchovy věty. Je to přírozený následek okolnosti, že i tematické prvky vstupují do básnického díla jako hodnoty významové. Je tomu tak vždy, u každého básníka a v každém básnickém díle. U Máchy však je významová podstata prvků obsahových zejména zřejmá; ještě zřetelněji než dosud vysvitne to při rozboru Máchovy tematiky, kterým se bude zabývat kapitola následující.

III

Počínáme kapitolu o tematických prvcích Máchovy poezie. Nezábýváme se však jimi poprvé, neboť i při probírání prvků jazykových vyústila úvaha téměř vždy bezděky do oblasti tematiky; ukázalo se polkadé, že též významový postup, jakým je u Máchy budována stránka jazyková, působí i při konstrukci stránky obsahové. Poezie Máchova osvědčila se názorným dokladem tvrzení moderní teorie básnictví, že není v jazykovém projevu podstatného rozdílu mezi prvky jazykovými a mimojazykovými. I myšlenky, fakta atd. vstupují do básnického díla nikoli jako prvky skutečnosti hmotné nebo psychologické, ale jako významy. V podstatě jsou významem v jazykovém projevu každém. Ani dokumentární zpráva o jisté události neobsahuje ji samu, nýbrž pohled na ni nadaný vý-

znamem („smyslem“), jaký vypravěč do vnějšího dění vkládá; podle tohoto významového zaměření se řídí výběr detailů skutečného dění a jejich seřazení; i věrné zprávy různých pozorovatelů o stejné události mohou se proto citelně rozcházet (příkladem jsou soudní svědectví). V básnickém díle však, kde praktický (sdělovací) zřetel je krajně oslaben, uplatňuje se významový ráz obsahu ještě citelněji. Právě proto pojímá dnešní filozofie literatury téma básnického díla jako „organizovanou jednotu významovou“ (R. Ingarden, *O poznávání díla literárního*, Lwów 1937, s. 25).

U Máchy, jak řečeno, je hranice mezi jazykovými a tematickými prvky setřena ještě značněji než u básníků jiných: jestliže jednotlivá slovní pojmenování směřují u něho k významovému osamostatnění, k vytržení z těsné závislosti na okolí, projevuje se zcela též sklon i u jednotlivých motivů; je-li Máchova věta co možná rozkloubena, aby tomuto usilování jednotlivých slov o významovou samostatnost nepřekážela, odpovídá významovému rozkloubení věty v oblasti tematické uvolnění soudržnosti syžetu atd. Avšak krajní sblížení jazyka s tématem není samo o sobě ještě jednoznačné, nýbrž poskytuje dvojí možnost řešení: buď tu, že jazyk nabude převahy nad tématem (poezie poetická, srov. např. Bieblovu sbírku *Zlatými řetězy*), nebo naopak tu, že si téma připodobní jazyk (tematizace významů jazykových; názorný její příklad: surrealismus). Ke které z obou možností směřuje poezie Máchova? Abychom na tuto otázku mohli odpovědět, je třeba uvědomit si rozdíl, který — přes všechnu podobnost — odlišuje tematické prvky jazykového projevu od čistě jazykových.

Po všem, co jsme řekli, je jasné, že se tento rozdíl nerovná protikladu mezi skutečností a významem, ježto i téma je význam; jde tedy toliko o rozdíl mezi dvojitým druhem významu. Za rozlišující kritérium bývá udávána možnost oproštění jisté významové jednotky od neměnného slovního výrazu: význam, který neodlučitelně lpí na určitém slovním znění, je jazykový; význam, jenž snese změnu slovního vyjádření, zůstáváje přítom sám sebou, je tematický. Jako praktická pomůcka není toto rozlišení bez užítku; neodpovídá však skutečnému stavu věci do všech podrobností, a nemá tedy přesnost žádoucí pro kritérium opravdové. To lze do- ložit i z Máchy samého. Ukázali jsme na několika příkladech k první kapitole, že jistá sousloví projevují u Máchy značnou odolnost v tom smyslu, že se beze změny vracejí v různých dílech; tak např.

slovní skupina „skály lom“ vyskytuje se stejně v prvotině *Straba* jako ve verši *Máje* (I, s. 38). Zde přechází tedy z díla do díla prvek jazykový, avšak zcela podobně se v několika různých dílech vrací sdružení „měsíc — mrak“, přičemž věc „mrak“ bývá označována různými jazykovými pojmenováními, jako „mračno“, „mráčky“, „oblak“. Zde tedy nejde již o opakování prvku jazykového, nýbrž o vracející se prvek tematický, motiv. Přitom má přecházení prvků z díla do díla v obou jmenovaných případech stejné důvody i vlastnosti a nelze v té věci činit přesný rozdíl mezi slovem, slovíčkem a motivem.

Také nelze mnohdy říci, je-li jistý význam, byť vyjádřený jediným slovem, v daném případě součástí jazykového výrazu či tématu. Tak by například nemělo smyslu rozhodovat, jsou-li slova „máj“ a „láska“ v prvním dvojverší *Máje* slova či motivy; jsou obojí. Přihlédneme-li ke gramatické funkci připadající jim ve větěm spojení („Byl pozdní večer — první máj — večerní máj — byl lásky čas“), jsou to slova; přihlédneme-li však k okolnosti, že např. význam „láska“ zabarvuje celých 36 úvodních veršů *Máje* (srov. s. 323) a že slovo „máj“ je titulem celé básně, objeví se nám tyto významy jako motivy, a to dokonce jako ústřední motivy díla. Podobně slovní skupina „dobrou noc“, často opakovaná v *Křivočládu*, je současně i slovní sestava těch a těch vlastností, té a té gramatické formy i pozdrav, tedy formule společenského styku, která není nezbytně vázána na jazyk a může také být vyjádřena gestem; básnický účín, zakládající se na opakování těchto slov během vypravování, je současně i jazykový (zejména zvukový), i tematický.

Není tedy rozdíl mezi jazykovými a tematickými složkami básnického díla kvalitativní, nýbrž funkční; proto může táž významová jednotka fungovat zároveň i jako jazyková, i jako tematická. Krajní formulace by zněla, že každý význam v básnickém díle — i v jiném jazykovém projevu — je potenciálně tím i oním. Pohlédneme jen na významovou stavbu kterékoli věty, vycházející z předpokladu, že každá věta má své téma, něco, o čem se v ní mluví. Pozorujeme např. větu: „Cesta k vesnici vedla lukami.“ Na otázku, o čem se zde mluví, odpovíme bez váhání, že o cestě k vesnici. Tématem se nám tedy jeví podmět. Pozměňme však onu větu tak, že přislovně určíme „lukami“ gramaticky rozvineme, např. takovým způsobem: „Cesta k vesnici vedla rozlehlými lukami, jejichž středem vedl potok a které na jaře byly plny květů.“ — Položíme-li

nyjí otázku, o čem je zde řeč, může nastat váhání, zda o cestě, či o lukách. Jaká změna se stala? Jen ta, že přislovně určení „lukami“ bylo významově zatíženo přívlastkem a dvěma přívlastkovými větami. V předcházející větě s přislovním určením nerozvinutým měl nejbližší vztah ke skutečnosti význam „cesta“, kdežto významy ostatní (vesnice, věsti, louky) vyjadřovaly průvodní zjevy a děje; význam „cesta“ rýsoval se nejzřetelněji, stál v popředí, ostatní významy pak tvořily pozadí. Jakmile jsme v druhé verzi těžší věty bohatě rozvinuli význam „louky“, nabyli i on závažnosti, octl se v popředí *vedle* významu „cesta“ a zjednal si rovněž bezprostřední vztah ke skutečnosti, na významu „cesta“ do značné míry nezávislý. (V představě jevíly by se při prvé verzi louky jako pouhé neurčité prostředí, kterým se cesta vine; při druhé však jako samostatná, přímo k věci poukazující představa stejně zřetelná jako představa cesty.)

Učínme nyní pokus opačný: při prvním jsme posílili význam „louky“, nyní oslabme význam „cesta“. Toho lze snadno dosáhnout, že před větu, která k pokusu slouží, položíme jinou, v níž již význam „cesta“ bude obsažen, takže ve větě druhé bude jako již známý slabě poutat pozornost: „Šli jsme z města X. do vesnice Y. dlouhou a nepohodlnou cestou. [Cesta] vedla rozlehlými lukami.“ Ptáme-li se nyní, o čem se v těchto dvou větách mluví, bude odpovíděno nejspíše, že v prvé z nich je řeč o cestě, v druhé o lukách. Výsledek je podobný jako při pokusu předešlém: významovým odlehčením slovu „cesta“ vystoupil opět do popředí význam „louky“, jenž nabyl bezprostředního vztahu ke skutečnosti, a tím i rázu tematickému. Tematická funkce je tedy síla, které může významová jednotka nabývat i pozbývat. Rozložení této síly po jednotlivých významových jednotkách v textu je záležitostí nikoli každé z nich o sobě, nýbrž významové perspektivy celého kon-textu. Podobně jako o perspektivě malířské lze i o ní říci, že má několik za sebou řaděných plánů; přední z nich je nejbližší skutečnosti, ostatní pak, čím dále do pozadí ustupují, tím více postrádají schopnosti tohoto bezprostředního styku a jsou odkázány na prostřednictví plánů přednějších. V předním plánu nachází se základní a ústřední téma celého jazykového projevu (jenž může mít i rozsah celé knihy), v plánu přímo následujícím jsou závažnější významové úseky, jež sice závisí do jisté míry na ústředním tématu, ale snesly by popřípadě i vytržení ze souvislosti s ním, v dalších

plánech přicházejí na řadu tematické prvky ještě podřízenější, až nejzáže se nacházejí ony významy, jejichž tematická potence je v dané souvislosti stlačena téměř nebo úplně na nulu, významy to, jež se následkem toho jeví jako zčásti nebo čistě jazykové. Žádný z jazykových významů však není do nejzradnějšího plánu stlačen svou kvalitou, nýbrž je tam příkazán funkcí, která mu v daném případě připadá, a mohl by za jiných okolností fungovat v kterémkoli z plánů přednějších, ba i v nejpřednějších; takový případ nastává např. tehdy, je-li hlavní téma delšího jazykového projevu plně vyjádřitelné slovem jediným (někdy titul knihy, její ústřední motiv, je-li srostlý s jistým neměnným jazykovým výrazem atp.).

Vrátíme-li se nyní k Máchově poezii, abychom opětovně otázkou, zda se v ní splýnutí jazykových prostředků s tematickými projevuje příkloněm kontextu ke stránce jazykové či naopak, můžeme bez rozpaků odpovědět, že Máchův případ patří do kategorie druhé, provádějící splýnutí tématu s jazykem pomocí tematizace prvků jazykových, tedy podobným způsobem, jak to činí např. surrealismus, třebaže nikoli tak radikálně. Rozkloubení, byť ne úplné zrušení významové soudržnosti větné i syžetové, osamostatňování větších i menších významových jednotek uvnitř díla, navazování významových vztahů vně souvislosti dané kontextem, schopnost významových jednotek (slov, slovních skupin, motivů) přecházet z díla do díla, to vše nasvědčuje tendenci k vytvoření co nejčistších bezprostředních vztahů mezi jednotlivými významy a skutečností. Ježto ovšem ani významová souvislost syžetová, ani významová soudržnost větná nejsou zcela potlačeny, vzniká u Máchy *napětí mezi významovou jednotností a mnohostí textu*, jinými slovy: *napětí mezi sklonem k bezprostřednímu a prostředkovanému věcnému vztahu*. Tímto zjištěním je teprve jednoznačně určen vztah mezi významem jazykovým a tematickým v poezii Máchově.

Základní tendence je zde ona, jež směřuje k osamostatnění jednotlivých významových celků. Proto také není u Máchy výchoziskem tematické výstavby celkový syžet díla, nýbrž jednotlivé motivy, podobně jako při konstrukci větné je zřetel obrácen především k jednotlivým pojmenováním, nikoli k větné výstavbě.¹⁴⁾

14) Pro Máchovo zaměření na motiv, nikoli na syžet, je charakteristické i Sabinovo svědectví v *Upomínce na K. H. Máchu (Vybrané spisy K. Sabiný, Praha 1912, s. 120)*: „Nemiloval běžné čtení a při jednotlivostech se zdržoval tak, že mu mnohdy celek ušel.“

Souvislost syžetová (v jazykové oblasti: větná) je zde jen k tomu, aby byla protikladem k uvolnění, a působila tak napětí. Není proto spravedlivé, posuzují-li se Máchovy syžety jako svéprávný tvárný prostředek a vytýká-li se např. útržkovitost děje v epických dílech jako chyba; syžet je zde toliko druhotnou nadstavbou, jejíž úkol je v podstatě negativní: záleží v tom, že syžet funguje jako protikladný pól k paratactickému řádnému motivu. Jednotnost syžetu je obětována významovému osamostatnění jednotlivých motivů, a odtud nutně vyplývá jeho rozkouskovanost, nesoudržnost, nejasnost; Mácha nemyslí v syžetech, ale v motivech. Zřetelný doklad toho podávají jeho zápisníky, náčrtky i sama díla. Uvedeme některé příklady; především je si třeba všimnout *Deníku na cestě do Itálie*, kde cestovní zážitky jsou zaznamenávány nikoli jako souvislé dění, ale jako tříst drobných, navzájem nezávislých témat:

11.tého. Pohořelý Vöcklabruck. Počty u lesa. Wartenburg. Děti šly za námi. Češi se hlásili. Žádný oběd. Na horách mlíko. Baba se bála. Rakušané pod paraplem. Dobrá rada Rakušana. Jezero. Salcburské hory. K večeri jitnice. Handwerksbursch. Nocleh. Malý vandrování s velkým uzlem. (III, s. 13)

Každé z těchto drobných témat zachovává bezprostřední vztah ke skutečnosti: nezávislí významově nijak na tom, co předcházelo a následuje. Zcela podobně však Máchu konstruoval i povídkové náčrtky, jichž se několik zachovalo. Tak např. náčrtek k povídce *Vyšehrad* (II, s. 94) začíná takto:

Hádání — sněm měšťanů na Šmerhofu — tři odpovídáči — odpovídání — Hus v radnici — Řepanský — poprava atd. — Interdikt — Hus na Krakovci — Václav na honbě — Řepanský — Berounka — Tejšov — Kat na Krakovci — Václav na Točnicku — Václav na Žebráce. —

Zdá se nám, jako bychom čtli něco velmi současného: nikoli dějový půdorys romantické povídky, ale náčrt k filmovému scénáři. Ještě nápadněji se takovému scénáři blíží náčrt povídky *Karlův Tejš*, poněvadž děj je v něm rozpracován v dosti detailní významové celky; uvedeme opět jeho začátek (II, s. 96):

Úvod — výjezd Viasila — popis Vyšehradu — setkání se s katem — jejich rozmluva — cesta na Zbraslav — popis kláštera — mnich otvírající — jeho výstup na ohrady klášterní — vchod do kostela — popis kostela — vstup do hrobky — popis hrobky — jednání kata — výstoupení — mlýn Jakubův — popis vyhlížení kata ve světle ohnička —

popis mlynáře a jeho řeči — slib jeho — žena jeho — krajina vůkolní — příchod Hedvíka — zaražení mlýnu — odchod kata a Hedvíka — [...]

Zde vystupuje již zcela zřetelně princip významové konstrukce filmové, totiž montáž. Jednotlivé motivy (popř. shluky motivů, drobná témata) nejsou řaděny toliko podle zřetele chronologického, jako tomu bylo v zápisku z cesty nebo i v náčrtku *Ujštěhradu*, nýbrž jsou záměrně seskupovány s ohledem k básnické působivosti sledu, k významovému účinnům vznikajícím při jejich setkání: nasvědčuje tomu např. způsob, jakým jsou do řady vkládány motivy popisné. Ještě názorněji ilustruje příbuznost Máchova kompozičního principu s kompoziční filmovou náčrt k povídce *Valdice* (II, s. 125), kde jsou motivy řaděny nejen bez nápadného zřetele chronologického, ale i bez ohledu na svou poměrou významovou závažnost; vyskytuje se zde např. motiv mouchy, ptáka, hlasu flétny, tedy zjevů prchavých a nepatrných, v sousedství závažných motivů epických; také zcela jako ve filmu se střídá obraz jednajících osoby s nepatrným detailem věcným atp.:

[...] Popis kláštera — klášterní způsob — příchod mnicha do cely — pták — moucha — život klášterní mnicha — [...] Něco z deníku jeho — večer — modlitba mnicha — hlas z flauty — noc — chodba klášterní — vchod do kostela, popis kostela v světle měsíčním — chování mnicha — vstup do hrobky — cela opata — popis jeho — mnich jiný — rozprávka — tlukot a hluk — odchod mnicha — chování opata — návrat mnicha — schůzka opata — popis dvora v světle měsíčním — [...]
(II, s. 125)

Příbuznost s filmovým scénářem, která je zde očividná, je pro nás proto důležitá, že právě ve filmu, jehož kompoziční metoda záleží v dodatečné montáži nafotografovaného materiálu, je vzájemná konfrontace významových jednotek navzájem nezávislých, totiž scén, důležitým prostředkem účinnu (Pudovkin). I Máchova povídka *Marinka a Věcer na Bezdězu* nesou její viditelné stopy. Pracovní postup při *Věceru na Bezdězu* je dokonce doložen dopodrobna v *Literárním zápisku*: téma úvodu (úvaha o podobnosti dob lidského života s dobami denními) bylo zaznamenáno nejdříve, na 26. s. rukopisu (III, s. 153); titul povídky a dva motivy z krajinářského líčení (nový měsíc, kouř nad Hirsbergem) jsou zaznamenány na 40. s. rukopisu (III, s. 197); zbytek líčení rozhledu z bezděžského vrchu zároveň s úvahou o padajícím listí jsou heslovitě

naznačeny v zápise na 42. s. rukopisu (III, s. 201); sestup z hradu do vesnice a záměna hostince s hrbitovem nacházejí se v rukopise na s. 44 (III, s. 201). Poslední dva zápisy tvoří — podle vydavatelovy poznámky — jediný celek; vznikla tedy povídka z časově oddělených zápisů tří. Nám jde zejména o dva poslední, popisné: je možné, že původně nebyly míněny jako náčrtky k povídce, ale jako záznam svěžích cestovních dojmů; o prvním z nich praví sám vydavatel, že „tento cestovní zápisek jest psán tužkou písmem velmi zběžným“; před druhým a třetím předchází německé místopisné poznámky o hradu Bezdězu, a tak i tento zápis sám mohl být původně učiněn bez přesného literárního záměru. Není ostatně v uvedených záznamech nic, co by jim, byť i spojeným, dodávalo epického (dějového) rázu, kromě snad anekdotické záměny hospody hrbitovem, jež vzbuzuje, ale ihned opět likviduje jisté napětí. V hotové povídce však pojednou přibyl epický motiv a s ním i hrdinka povídky: právě v místech, kde v zápisku je poslední záznam přerušen (mezera je vyplněna kresbami), je totiž v povídkovém zpracování vložena pasáž o ženě, ležící „v prach ponížena“ před kapličkou křížové cesty. Vedle ní spatřuje básník „malou dětskou rakev a v ní dětátko“ květinami a obrázky obložené. O genezi tohoto motivu (nebo spíš motivů) není zpráva; jisté je jen, že zemřelé „dítě v ouzké truhlici okryté všelikými květy a obrázky“ se vyskytuje u Máchy ještě jednou, a to v satirickém zlomu *Řeč, jakou na uvítání České věchy měl Karel Hynek* (II, s. 193; „dítě“ znamená zde ovšem parodicky poslední „roční běh“ časopisu *Jimdy a nymy*). Do *Věceru na Bezdězu* vstupuje však motiv rakvičky s mrtvým dítětem — spojený s motivem modlíci se ženy — jako cosi cizího a neočekávaného. Předěl mezi touto dvojicí motivů a tím, co před nimi předcházelo, je zřetelně podtržen:

Vycházím ze brány, dole pode mnou míhala se světylka po utichlé vsi. „H a ! C o t oť“ — přede mnou na několik kroků v stínu stovčského buku v prach ponížena před sv. obrazem ležela hlavou o kapličku podepřená bílá ženská postava [...]
(II, s. 170)

V další souvislosti se ještě zdůrazňuje tato nenadállost, aby se vzbudilo napětí; vypráví se o tom, jak se básník pokouší navázat se ženou hovor a obdržel jedinou odpověď: „Tam nahoře nocleh náš“, odpověď to, v níž slovo „nahore“ může znamenat hradní zříceninu, ale může být i narážkou na smrt (odchod do nadzemských výšin). Ráno putuje básník „dále od kraje k východu“;

střídající prózu s veršem, vypravování s lyrickou, připomíná formy hudební, sonátu nebo suitu“ (*K. H. Máchu*, Praha 1907, s. 33). Také o *Máji* vyjadřuje se týž spisovatel (c. d., s. 80), že jeho kompozice je hudební, a právě přirovnání k hudbě, umění přísně zákonitému, dosvědčuje zřetelnost kompozičního půdorysu u Máchy. Charakteristický příklad poskytuje začátek povídky *Cikáni*: povídka začíná se lyrickou apostrofoou krajiny, pronesenou básníkem v první osobě; následuje popis širšího dějiště, „mnoho mil dlouhého údolí“, pak popis užší scény, krátkého postranního dolu s hradní zříceninou a židovou chaloupkou, potom popis osob nacházejících se právě v zahradce toho stavení a po všem tom se teprve otvírá vypravování. Vstupní portál díla takto složitě vybudovaný dosvědčuje, jak přísně konstruované jsou kompoziční rámce u Máchy. Je také jasné, proč se tak děje: právě uvolnění syžetu si vyžadalo jako protiváhy zřetelného kompozičního půdorysu.

Tematický rozbor, pokud jsme jej dosud podnikli, ukázal tedy, že Máchova tematika se skládá z motivů navzájem značně nezávislých a že hlavní složkou básnického působení jsou významové účiny vznikající z konfrontace těchto navzájem nesourodých významových jednotek. To vše se týká působnosti tematických prvků *uvnitř* díla; neméně důležitá je však otázka, odkud motivy do díla přicházejí a jaký je jejich vztah ke skutečnosti existující mimo dílo. I tato otázka, třebaže zdánlivě překračuje hranice díla samého — jež jedině v této studii poutá náš zájem —, žádá si odpovědi v zájmu pochopení díla samého, jeho vnitřní výstavby: *vztah* ke skutečnosti je *také* záležitostí samé struktury díla, determinuje ji, i sa jí zároveň determinován.

Pokusíme se proto o rozbor vztahu mezi Máchovými motivy, primárními to jednotkami Máchovy tematiky, a skutečnosti. Zjistili jsme výše, že se v souvislosti s rozkloubením syžetu a osamostatněním jednotlivých motivů projevuje v Máchově poezii sklon k tomu, aby každý motiv nabyl ke skutečnosti vztahu bezprostředního, nikoli jen zprostředkovaného. Zbývá však ověřit si, je-li tento přímý věcný vztah osamostatněných motivů doopravdy bezprostřední, jinými slovy, zda básníkovy motivy ukazují ke skutečnosti vnímané a prožité básníkem samým, či je-li jejich vztah k realitě zprostředkován prožitkem básníka jiného. Otázka věcného vztahu Máchovy tematiky jeví se nám takto v prvé řadě otázku její původnosti, ne proto, že by tematická původnost byla

vyšší hodnota než přejímání motivů — i přejímání může se stát záměrným básnickým prostředkem —, ale proto, že rozdíl mezi přímým prožitkem a přejetím je důležitý pro ráz básnické struktury.

Ukázali jsme již výše, při rozboru *Máruky*, že se u Máchy vyskytují stejně motivy přímo prožité jako přejímané; dokonce je kontrastu mezi obojí proveniencí motivů právě v *Máruce* využito jako tvárného prostředku (prožité ovzduší — dvojnásobně přejátá postava hrdinky). Obojí původ motivů, prožití i přejetí, byl také různými badateli u básníka zjištěn. Podle sklonu doby a svého vlastního názoru o básníkovi kladou přitom jedni větší důraz na prožítost Máchovy tematiky, jiní na její nepůvodnost. J. Durdílk (v knize *O poezii a povaze lorda Byrona*, Praha 1870) a po něm četní jiní hledači shod mezi Máchou a básníky cizími bývají nakloněni vidět v Máchově poezii převážnou účast přejatých klíše jazykových i tematických. Naproti tomu J. Vodák ve studii *K. H. Mácha* (původně otištěné v *Čase* 1905, knižně vydané 1906) praví: „Není prostě rozhodujícího vlivu v Máchově *Máji*. Máchu jej vytvořil celý z toho, co sám zažil, ze svých vlastních živých postřehů přírodních, ze svých vlastních živých hnutí a reflexů.“

Je možné jakési vyrovnání mezi tímto dvojmí míněním? Cestu k němu naznačuje chronologický postřeh Pražákův (*K. H. Mácha*, s. 142), upozorňující na jistý detail datování: Roku 1833 zapsal si Máchu do zápisníku skicu *Přísaha*, kde Marie, žena kupce Vela, přísahá svému choti, že mu vždy zachovala věrnost a že plod, který nosí pod srdcem, nevzešel z hříšné lásky k někdejšímu Velovu příteli. Roku 1836, tedy o tři léta později, se scéna přísahy teprve vyskytuje v biografii Máchově. Svědectví o tom podává dopis příteli Hindlovi z 8. června onoho roku:

Moje holka, když jí, krmí dva! to jest zpráva pro Vás pouze. — A pak ostatní Vám poví *Máj*, bez konce láska jest, zklamánat atd. — Já jsem Vám řekl jednou, že bych se pro jednu věc zbláznit mohl: — jest to zde — eine Notzucht ist unterlaufen —; — holky mé matka zemřela, strašlivá přísaha se složila s půlnocí u rakve její — a — nebyla to pravda — a já — hahaha! — Eduardel já jsem se nezbláznil — ale rádíl jsem, až budu jen s Vámi moci mluvit, Vy uslyšíte věci — bude-li to hoch, co se zrodí, z toho bude Mefistofeles —; takové věci, co se se mnou dály, ani Viktor Hugo, ani Eugen Sue ve svých nejstrašlivějších románech nebyli v stavu popsati, a já jsem je přežil a — jsem básník!!

(III, s. 365)

Podoby mezi *Přísahou* a scénou vyloženou v dopise jsou opravdu nápadné. Také kupec Vel, třebaže „nerádí“, nýbrž mlčí, neuvěří přísaze své ženy. Stejně v dopise jako v náčrtu se mluví o předvídaných následcích scény pro nezrozené dosud dítě: v povídce je řeč o zmrzačení tělesném, v dopise o úchylnosti duševní. Pozoruhodné však je, že povídka byla zaznamenána a fakt ženiny přísahy dán o tři léta dříve literárně, jako motiv, než se v životě básníkově skutečně udál. Jak vysvětlit tuto anticipaci života básnickou tvorbou? Poukazuji k článku R. Jakobsona *Co je poezie?* (*Věstník* 30, 1935, s. 229n.), kde právě na Máchovi bylo ukázáno, že i biografie básníkovy je součástí jeho básnického díla: „Mnohonásobné prolínání poezie a soukromého života jeví se nejenom v důrazné komunikativnosti Máchova básnického díla, nýbrž zároveň i v intimním zasahování literárních motivů do života. Vedle úvah o individuálněpsychologické genezi nálad Máchových je oprávněna otázka o její sociální funkci. „Zklamánáť láska má‘ není jen soukromou záležitostí Máchovou; jak správně vystihl Tyl v mistřném pamfletu *Rozervaneč*, je to úloha, neboť směřovatné heslo Máchovy literární školy zní, že je toliko bolest matka pravé poezie“. V plánu literárněhistorickém (opakuji — v plánu literárněhistorickém) má Tyl pravdu, když prohlašuje: „Máchovi se hodí, může-li říci, že je v lásce nešťastný.“ Aplikována na náš příklad zněla by Jakobsonova teze: motiv milenciny přísahy mohl se vyskytnout dřív než zážitek skutečné přísahy proto, že i motiv i zážitek jsou rovnou měrou účastny na konvenční tematice romantické. Pozorujeme také v zápísničku, že zaznamenané zážitky Máchovy jsou mnohdy typicky romantické. Tak např. zaznamenaná Máchova své pozorování hrobníka kopajícího hrob (III, s. 152); jinde opět najdeme v zápísničku záznam: „Brousila srp o hrobový kámen“ (III, s. 203). Charakteristická je pozornost, kterou Máchova věnoval na cestě do Itálie a na potulkách českými kraji hradním zříceninám. Sluší sem zařadit i podrobnost, zaznamenanou Pflégrem-Moravským (*Vzpomínky na K. H. Máchu*, Praha 1928, s. 76), že Máchova s oblibou přihlížel popravám. Víme každý z vlastní zkušenosti, do jaké míry je směr naší pozornosti věnované okolnímu světu ovlivňován uměleckými díly. Uměleckou konvencí je dokonce ovlivňováno i samo lidské jednání; správně připomíná v knize o Máchovi Voborník (*K. H. Máchova*, Praha 1907, s. 12) básníka Turinského, který docházel na hrob své milenky zpívat žalozpěvy

s průvodem kytary, zcela tak, jako Máchův pěvec z básně téhož jména zpívá v noci při harfě nad mrtvou Linou.

Je-li tedy rozhraní mezi zážitkem a básnickou konvencí tak plynulé, znamená to, že v každém literárním motivu je obsaženo současně i prožití, i přejetí. Bylo ostatně již sdostatek zřetelně dokázáno, že není vlastně vůbec nově se rodících motivů, nýbrž že motiv každý, i zdánlivě „nejskutečnější“, má za sebou dlouhou literární tradici (V. Šklovskij, *Teorie prózy*, čes. překlad Praha 1933, s. 33n.). Je ovšem možné, aby se jistý básník nebo celý umělecký směr přikláněl více k jednomu či druhému pólu protikladu mezi prožitkem a přejetím; existují však i případy, kdy jako tvárného prostředku je využito právě silného napětí mezi pólům obojím. Že takový je právě případ Máchův, pokusíme se dokázat v následujících odstavcích.

Co se tkne přejímání, je věc jasná. Nechceme zde ani narážkami opakovat dostatečně známé důkazy o tom, jak Máchova svou tematiku přebíral z několika národních literatur. Charakteristické pro toto přejímání jsou i vlastní německé básně Máchovy; je známo, do jaké míry byly odleskem současného básnictví německého (srov. O. Fischer, *K. H. Máchova's deutsche Anfänge und der Kreis um Alois Klár, Xenia Pragenská*, Praha 1929, s. 233n.). Právě z těchto básní přešlo však mnoho motivů i do české tvorby Máchovy, tak např. kříž na hrobě, kaple, houkající sova, potok, harfa, měsíc visící na obloze, měsíc za mraky, země-matka, blede hlavy vrchů atd. Je tedy Máchova tematika podobně jako jeho slohová a slovníková klíše součástí obecného majetku evropského romantismu. To jsme ostatně zjistili již o jazykové stránce Máchových děl (s. 331n.). Zajímavější je však pro nás na tomto místě jiná okolnost: že totiž tato přejetí nabývají u Máchovy významového bohatství a plnosti bezprostředních prožitků. Četba měla pro Máchu zvláštní dosah: čtené slovo stávalo se mu nejsoukromější vnitřní záležitostí. Sabina zachoval nám svědectví o jeho bezprostředním prožívání četby: „I v cizích plodech hledával významů, jichž tam nebyvalo a na které spisovatel snad ani nepomejšlel.“ (*Výbrané spisy K. Sabiny*, Praha 1912, s. 120) Mezi poezií a skutečností nebylo pro Máchu přehrad: „Kořenem jsoucnosti se nám obrazivost býti zdála, jejímž nejkrásnějším výkvětem jest poezie,“ dosvědčuje Sabina o sobě i o Máchovi (c. d., s. 117). Jak básnické slovo Máchovi splyvalo s prožitou skutečností, o tom svědčí názorně sonet *V hloubi citů kde mám slova vzítí* (I, s. 206). Ústředním motivem

této básně je obměněný biblický citát: „Pane! — pane!! — zůstaň se mnou!! Zůstaň se mnou, neb chce večer býti!!!“ Je to ovšem citát známý a jistě běžný i samému Máchovi. Přesto je však nápadné, že *po* vzniku této básně (jež je zapsána v *Literárním zápisků* z r. 1833 — III, s. 155) vyskytuje se v *Deníku na cestě do Itálie* (z r. 1834) zápis, jenž zní: „Nápis na hospodě: ‚Pane, zůstaň u nás, neb chce večer býti.‘“ (III, s. 12) Biblická věta, která rozvířila básníkovu tvorivou obraznost v poezii, upoutala dodatečně i jeho pozornost jako nápis na zdi hostince: kdybychom neměli dochováno datování básně, musili bychom soudit, že zápis *Deníku* byl popudem k básni. Je však tomu naopak: biblický citát našel si nejdříve cestu do poezie Máchovy a pak teprve do životní zkušenosti básníkovy, kam vchází již naplněn básnickou důsažností. Báseň a zážitek splývají tak prostřednictvím slova k nerozeznání.

Najdou se dále u Máchy případy, kdy týž motiv je podložen současně a stejně prokázaně četbou i zážitkem. Takový je např. vznik motivu vzdálených bílých měst ve verších:

Města jsou vzdálená co bílý v modru mrak,

(I, s. 40, *Máj*)

obraz co bílých měst u vody stopen klín,

(I, s. 46, *Máj*)

Genezí tohoto motivu zabýval se již A. Vyskočil v studii *O křstalizaci Máchovy metafory (Básnickova cesta, Praha 1927, s. 24n.)*. Kromě paralel byronských poukazuje Vyskočil k zážitku z *Deníku na cestě do Itálie*: „Modré vysoké hory. Město bělalo se.“ Bylo by lze, jako paralelu literární, uvést ještě místo z německého prozaického citátu v *Literárním zápisků* (III, s. 168): „Es war jetzt beinahe Mittag u. alles ruhte, wie der Bandit, welcher schlafen vor mir hingestreckt lag. Die Mittagsstille, welche auf diesen Bergen lag, die weite Landschaft tief unter mir, in welcher die entfernten Städte glänzen [...]“ Je tedy motiv vzdálených měst současně podložen i přejetím — a to dokonce několikanásobně — i zážitkem.

Obraťme nyní pozornost k samé účasti zážitku na genezi Máchových motivů. Je třeba předem poznamenat, že nesouhlasíme se statickým pojetím, které pokládá zážitek za pouhý materiál přetvářený dodatečně tvůrčí prací; proto také nechceme, jak se někteří pokoušeli, rozlišovat mezi surovinou-zážitkem, polotvarem-prožitkem a hotovým výrobkem-motivem. Cesta od zážitku k motivu je plynulá; neděje se na ní podstatná přeměna, přechod

z jedné oblasti do jiné. Rozdíl mezi zážitkem a motivem nerovná se také rozdílu mezi subjektivitou a objektivitou: i v zážitku je — již ve chvíli vnímání — moment objektivity, jímž se subjektivní vjem zařazuje do říše konvenčních významů na základě shod a různých s významy jinými. A naopak, i v motivu je ještě cosi subjektivního, co ukazuje k jedinečnému psychologickému dění v individu-u-tvůrci a co je schopno navodit včítáním opět jedinečné duševní dění v individu-u-vnímateli. Není tedy ani zážitek záležitost *jen* psychologická, ani motiv záležitost *jen* objektivní.

Pokusíme se objasnit přechod od motivu k zážitku, jak se projevuje u Máchy, na několika příkladech. První z nich bude docela prostý: půjde o zážitek, chronologicky před motivem předcházející (což není, jak výše ukázáno, u Máchy nikterak nutné ani samozřejmé), interpretovaný významově zcela jednoznačně, jenž přechází do díla pozměněn jen v tom směru, že místo básníka se jeho subjektem stává jedna z osob. Máme na mysli zážitek chůze v hlubokém mokřém písku, zapsaný v *Poznamenání z cest* s lokalizací do údolí blíže Kokořína, jenž jako motiv přešel do *Cikánů*, kde ho bylo užito při líčení chůze opilého Bártý. Příslušné texty znějí:

(*Zázitek*.) Sešedše s kopce tlapali jsme hlubokým rozmoklým pískem, po obou stranách příkré lesnaté stráně. (III, s. 287)

(*Motiv*.) Teď kráčel [Bártá] hlubokým, širším ouvozem; z obou stran do kopce stály nízké stromy a nohy mu vázly v mokřém písku [...] Teď byl přinucen zdolouhavěji kráčet; — pozorněji stavěl nohu za nohou, aby neuvízl v hlubokém mokřém písku. Leč nadarmo; — neb dostatečně opilý několikrátě uváznu a dostav převahu musil z mokřého písku vstávat. (II, s. 284)

Mnohem složitější je příklad druhý. V *Deníku na cestě do Itálie* učinil si Máchá cestovní záznam:

Lezli [sme] dále, blízko nahoře ztratili jsme se. Oblaky pode mnou. Sněžové hory. Oblaky u mě. Já ležl výše tmou. Na dolejší špici. Tma. Houkal jsem. Echo. Zvony. Vítr rachotil kostlivci. Snášel žebra a kamení. Skalína jako strašidlo. Nikde žádný. Oblaky se valily temněji. Kamení padalo. St. [robach] nade mnou na hřebene. (III, s. 19)

Jde zřejmě o horskou pustinu, a tak je sotva možné, aby skutečně v ní „vítr rachotil kostlivci, snášel žebra a kamení“. Mnohem pravděpodobnější je, že kostlivci a kamení jsou věcně totéž; jen a jen kámen, jehož materiální vlastnosti, např. barva, zvuk

(rachot při pádu) a snad v některém případě i tvar, byly při percepčním významovém zařadování interpretovány dvojmo, i jako příznaky kamení i jako vlastnosti koster. Významová dvojice „kámen — kost“ není ostatně nebyvalá: stačí vzpomenout např. řeckého mýtu o Deukalionu a Pyrrze, kteří po potopě obnovili lidstvo, házejíce za sebe podle vybidnutí věštby „kosti matky své“, tj. kamení, kosti země. — Stejně jako v zážitku vyskytuje se dvojice „kámen — kost“, spjatá i aliterující shodou náslovného *k*, v básnické tematice Máchově, a to už před zážitkem, podobně jako tomu bylo při motivu milenciny přísahy, výše uvedeném. V povídkovém náčrtu *Poutník*, o kterém zjišťuje Krčma (II, s. 356), že byl zapsán r. 1833, a tedy před cestou italskou, vykonanou r. 1834, jež přinesla Máchovi zážitek výše citovaný, nacházíme tuto větu: „Byla chladná noc, hluboká tma kryla ouzskou mezi skálami stezku, kterou, časem o povalené lebky a kosti lidské klopýtaje, mdlým se ubíral poutník krokem.“ Věc „kamení“ („skály“) je zde přítomna zároveň s věcí „kost“, obě věci jsou v úzkém spojení reálním, ale neztotožňují se navzájem významově: skály tvoří toliko scénérii, a lebky i kosti, přes které poutník klopýtá, jsou pouhé lebky a kosti, nikoli zároveň kameny. Najdeme také, jež připomíná zážitek „vitr rachotil kostlivci, snašel žebra a kamení“, je dán úplně sám, bez jakékoli narážky na význam „kost“: „Vtom bylo — nad ním po pěšině kolem starého hradu do oudolů vedoucí — zdlouhavé, ale silné kroky slyšeti, a jednotlivé kameny v a l i l y se hustým křovím n á r a m n ý m r a c h o t e m v d o l.“ (II, s. 335) A vyskytne se naopak také pasáž (I, s. 44, *Máj*), kde motiv rachotu je spjat toliko s významem „kost“, ačkoli znění sovy pláč, ba větru smutné záznamu z italské cesty: „časem zněl sovy pláč, ba větru smutné chvění, a v ě t r e m n a k o l e k o s t l i v c e r a c h o c e n í.“

Neděje se tím však mýliti, spojení trvá, a opět v *Cikáněch* najdeme toho nápadné doklady, především v popisu tzv. „kostničího kamene“: „Jest to písčítá, asi půl sáhu nad křoviny strmicí skálinka, na níž děst, a může být i ruka lidská, samé jako by lidských hnátů a lebek vytvořily podoby, od čehož se jí tuším takového jména dostalo.“¹⁷⁾ (II, s. 262) Ještě průkaznější je pak ono místo *Cikánů*, kde opilý Bárta klopýtá, pak běží za bouřlivé noci, kdy na-

17) Jako svědectví o příslušném zážitku viz záznam z *Deníku na cestě do Itálie* (III, s. 20): „Obrazy od přírody po skále.“

lezl mrtvolu hraběte Valdemara. Dvakráte za svého nočního bloudivění octne se starý vysloužilýlec u kostničího kamene, a poukazuje se zděsí podob kostlivců, jež na něm vidí. Líčení této situace má po obojíkrát zřejmě původ v citované větě z *Poutníka* („Byla chladná noc [...]“), avšak na rozdíl od ní — a ve shodě se zážitkem z Máchova bloudění v Alpách — jsou zde kámen a kost rostlé v jediný význam, nejen spojeny situací; objevuje se v této souvislosti i klopýtání chodcov o lebky, jež figurovalo v *Poutníku*: v *Cikáněch* je však, jak brzy uvidíme, k nepoznání přestrojeno. Text zní:

Čím však dále přicházela, tím více se oužil ouvoz, až jen ouzkou byl stezkou mezi skalními stěnami. Výš a výše rostly stěny, takže posléz sotva bylo dohlednouti nebe a hluboká tma panovala ouzkou rozsedlinou. — Zastaviv se sahal kolem sebe, a studené kulaté skaliny, co umřelí lebky, dotkla se ruka. Rychle utřhl; — teď vyšel měsíc zrovna nad rozsedlinou z černého mraku, a Bárta spatřil po skalnatých zděch samé umřelí lebky, hnáty, drobné stromky a tak dále. On byl v hluboké stezce ku kostničímu kamenu. (II, s. 285)

Ustavivně běžel, víchr mu kamenným ouzlabím skučel nad hlavou; za ním, pod ním i před ním rachotily kamenné hnáty a lebky dutými zraký, v nichž modravě svítící hnízdily mušky, po něm mrkatu se zdály. Na východu rozsedliny o něco klopýtnuv, těžce padl, a sebrav se shledal, že jeho vlastní klobouk ležel mu v cestě. (II, s. 287)

Zajímavě je zde přestrojen, jak bylo již napověděno, detail klopýtání: v *Poutníku* klopýtá chodec o „povalené lebky i kosti lidské“, v *Cikáněch* však je překážkou, o kterou Bárta zakopne, jeho vlastní klobouk; věc „kámen-kost“ je tedy substituována věcí jinou, v souvislosti s klopýtáním méně obvyklou než kámen, a detail klopýtnutí se tak osamostatňuje jako osobitý motiv, jehož genetická souvislost s významem „kámen-kost“ není napříště patrná. Je ovšem třeba dodat, že slovo „klobouk“ připomíná hláskou *k*, dokonce dvakrát opakovanou, aliterující slova „kámen“ a „kost“.

Dvojice „kost-kámen“ objevuje se však v přestrojení ještě častěji. Poslyšme líčení klášterní architektury v *Pouti krkonosšské* (II, s. 158):

Po obou stranách stály věže silné, polou však již rozziřené, jako stavěné celé zdobily i ty štíhlé sloupky, hlavičky lidské, ba i zvířat rozličných, květiny a ovoce i celé postavy lidské, zvířat, stromů a tak dále, však tak drobnouce z kamene tesané, že povyšnějších nelzelo v světleměsíčním rozeznatí; všechny postavy tyto zdály se v třepetajícím se paprsku žítí a se pohybovati.

Zdánlivě není tu nic, co by připomínalo dvojici „kámen-kost“. Je však i zde přítomna, ovšem skrytě. Vratíme se ještě na okamžik ke „kostničnímu kameni“ z *Cikánů*. Je tam popisován několikrát a první z těchto popisů zní:

Po levé straně [údolí] stojí již od vchodu vysoká a příkrá písčná skalka. Mnohý dešť jí rozelel v rozličné podoby zvířat podivných i zpotvořilých postav lidských, které hustě a v nesčíslném množství po skalnaté stěně bud ležeti, bud z ní vyhlížeti se zdají, dutýma za putujícím tudy se dívající očima (II, s. 206)

Na jiném místě (II, s. 263) se o kostničním kameni vypráví, že přes něj vedla pěšina, málo však vyšlapaná, poněvadž se lidé báli tudy choditi:

Šla totiž o tomto místě pověst, že po této ouzké pěšině mezi vysokými, lebkami a hnáty poseťými stěnami straší; drkotající lebky a hnáty že se pohybují na svých místech, a kdo zde bílou postavu spatří, toho že brzká očekává smrt.

Postavíme-li tato dvě místa vedle líčení architektury z *Pouti krkonoské*, je okamžitě zřejmé, že klášterní stěna a kostniční kámen jsou totéž. Významový přechod od přírodních útvarů k umělým skulpturám je dán netoliko podobným vzhledem, ale i iluzivním oživením, naznačeným v obou citovaných vylíčeních kostničního kamene i v popisu skulptur pokrývajících klášterní zed.

Není nám neznáma chronologická priorita *Pouti krkonoské* před *Cikány*. Odvozujeme-li přesto líčení klášterní zdi z líčení kostničního kamene a nikoli naopak, činíme to proto, že pojetí jejich společného základního objektu jako skalky, pokryté podobami lebek a hnátů, je blíže k osnovnému významovému vztahu „kámen-kost“ a že chronologický pořad, jak již známo, není u Máchy rozhodující v otázkách geneze motivů. Zajímavá je také okolnost, že se v *Deníku na cestě do Itálie* vyskytuje záznam: „Obrazy od přírody po skále“ (III, s. 20). Zjev erodované skalní stěny, tak hluboce zakotvený ve fantazii básníkově, upoutal tedy Máchovu pozornost i při setkání ve skutečnosti. Radí se tak patrně i tento případ do počtu oněch, v nichž básnický motiv časově předcházel před příslušným zážitkem.

Rozebora zážitku a motivu „kámen-kost“ dosvědčil, že básníkův zážitek je již ve chvíli svého zrodu něco víc než pouhý ekvivalent vnějšího popudu. Proces významové interpretace je zde tak mo-

hutný a do té míry spjat s celým uměleckým charakterem básnickovým, že není podstatné hranice mezi zážitkem a básnickým motivem. To dokazuje i další příklad, týkající se opět významového komplexu „kámen-kost“. V *Poznámenání z cesty*, obsaženém v *Zápisníku*, nacházíme záznam: „Sem tam leželo velké kamení mechem porostlé a zamodralé mušky svítily po něm“ (III, s. 287). Zamodralými muškami jsou míněny světlušky, jde totiž o cestu noční. Světlušky jsou tu uvedeny v nahodilém spojení s kameny: seděly na nich. V *Cikáněch* se tento zážitek obrazí, jak následuje: „za ním, pod ním i před ním rachotily kamenné hnáty a lebky dutými zraky, v nichž modravě svítící hnízdily mušky, po něm mrkaty se zdály“ (II, s. 287). Světlušky jeví se tedy jako oči kamenných lebek; to znamená, že význam „světluška“ vstoupil ve spojení i s druhým členem dvojice „kámen-kost“, a to ve spojení nikoli již nahodilé: světlušky zastupují zrakový orgán lebky, a jsou tedy její součástí. Zdálo by se, že toto spojení vzniklo teprve při tvorbě zpracování zážitku; existovalo však — ač po něm není stopy v zápisu z cest — již ve chvíli, kdy zážitek vznikl, ba před tím, a to dokonce bez prostřednictví spojujícího členu „kámen“. *Poznámenání z cesty* je totiž z zápisníku zařadeno v části z roku 1834; v části z roku 1833 však nacházíme zlomek jakéhosi vypravování, obsahující slova: „V průzračí nově vyvozané lebky lesknou se svatojanské mušky místo někdy tam živoucích očí“ (III, s. 205). Asociace „lebka-světluška“ je zde tedy přímá, bez prostředkujícího významu „kámen“ — a před reálným zážitkem.

Na protikladu zážitku a motivu ukázali jsme tedy, že rozdíl mezi nimi nerovná se rozdílu mezi surovinou a látkou již zpracovanou. Zážitek má již ve chvíli svého zrodu povahu významovou, dostává se mnohdy později než příslušný básnický motiv, a naopak motiv si uchovává život bezprostředního zážitku. Druhous část tohoto tvrzení zbývá nyní dokázat; pokusíme se proto ukázat na několika příkladech, jak si motiv zachovává schopnost přizpůsobovat se novým významovým situacím a měnit svou vnitřní strukturu, jsa v tom roven živé psychické realitě. Počneme příkladem velmi nápadným: v dialogickém náčrtu *Rozborj světů* nachází se v řeči jedné z osob tento pasus:

Dobře máš, Hynku, ale to mi neodepřeš, že z ohledu mého mnohem lépe to vyhlíží; kdy tak vysoko vylezeme, že dolem ležící rozkošná krajina v lehkých mlhách a párách vzdálená se mňhá co májový sen, ty

města odlehla, ty dvory daleké co očarované zámký se zdají; a lidé dolem bloudící tak malí a lehčí jako Elfové, sotva že jich oko rozozná; a pak obrazotvornost menší a menší dělá zem, až temnou kouli a posléz jasným puntíkem se zdá, jak by jsi na ni z Venuše neb jiné planety hleděl. (II, s. 12n.)

Srovnejme s tímto místem pasus ze zlomku *Návrat* (II, s. 146):

Měsíc svítil jasně vysokým oknem na čemou podlahu a obraz světa jeho dělily stíny mříží ouzkých a hustých. Smutně jsem hleděl na osvícenou podlahu a zdálo se mi, jako bych viděl krajinu otcovskou v této záti měsíčné jako v malíčném obrázku třepetajícím se od bledeho světa, se všemi horami, bory a potoky jejími [...] však všechno tak malinké, tak drobounké, a vždy menší a menší to bylo, až posléze jako bych viděl celou zem co malou kouli mezi nesmírným hvězd množstvím valiti se nesmírnou oblohou.

Obě uvedená místa spolu zřejmě souvisejí. Kdybychom však neznali první z nich, sotva bychom mohli tušit, že podivný motiv země, zmenšující se před očima divákovy v malou kouli, vzešel ze zážitku člověka zlézajícího horu. Zmenšené vidění samo o sobě působí v druhém citátu bezprostředním dojmem vize. Motiv pozbyl zde styku se zážitkem, který mu dal vznik, nikoli však s psychologickým životem básníka; neutrnul ve formuli, nýbrž podržel vlastnost duševního stavu proměňovati se.

Jiným příkladem téhož zjevu může být motiv „neviditelného člověka“. Existuje jeho verze zážitková, záznam to v *Poznamení z cest* (III, s. 287): „Byla velmi tmavá noc; potok hučel ouzkým dolem, zdaleka klepal mlejn. Po půlnoci bylo po druhé straně potoka slyšeti klusot koně, viděti nebylo nic.“ Člověk jedoucí na koni je zde skryt tmou; jindy bývá zástěnou, která jej skrývá, stromová křoví nebo skalina; slyšet je jednou padající kamení, jindy hlas člověka, jindy zvuky práce, ba může i sluchový dojem scházet. Ve všech různých podobách a při všech různých funkcích, které totožný motiv v různých kontextech připadají, udržuje svou totožnost bez újmy bezprostřední názornosti. Uvedeme nyní doklady:

Buk i skaliska tak hustě byly břizami a jehličím zarostlé, že šedé kamení z těch roštin jen jako pobořené bašty vyhlídalo a že pocestný, šel-li jakýs okolo, nespáttil pracujících, nýbrž jen seker jejich opětované slyšel rány. (II, s. 25, *Křivoklad*)

Drže se břízy po kraji skaliny, stál Stivín na poraženém buku a položeném přes ouzký ouvoz namíste mostu a hleděl dolů do ouzkeho

ouvozu. Pro hustou mlhu však nikoho neviděl, jen slyšel hlasy mluvících a řečtot i dechot uhnanych koní. (II, s. 27, *Křivoklad*)

Vtom bylo slyšeti zdaleka jakési klepání jako vzdálený dupot koně; Honza obrátiv se, nepředložně velmi silně hvízdnul.

(II, s. 55, *Křivoklad*)

Mohlo býti k páté hodině, když nedaleko od sebe slyšeli dupot koní; všickni čtyři v hustém roští ve vysoký lehli mech, a hnedle nato dva pronasledující je zbrojnoši volným krokem jeli okolo nich po silnici, která se zde tuze ku pěšině tajně zblížila, nasledující mezi sebou vedouce hovor.

(II, s. 57, *Křivoklad*)

Druhý zbrojnoš se vzhopil a brzy se ztratili v křovisku napravo ležícím; jen časem bylo slyšeti pod nohama jim dolů padajících kamenů hřmot.

(II, s. 58, *Křivoklad*)

kdy však sešel se silnice a přes suchopar rozlehlý mezi silnicí a Vltavou volně krácel, takže krok jeho slyšeti nebylo, zdálo se jezdcovi, jak by někdo rychle za ním pospíchaje jej dohoniti hodlal, ohlížeje však se pro šerou noc nemohl ničeho za sebou rozeznati.

(II, s. 99, *Karlův Týn*)

Časem celý skrytý zmizel mezi křovinami ve hluboké stezce, časem zase volný průhled maje pohlízel na tichý před sebou díl.

(II, s. 139, *Kláster sázavský*)

„Vlevo!“ zavznělo pod Bílou horou v hluboké cestě. Temná mlha halila celou horu v neprohledné roucho a hluboké ticho bylo noční krajinou. Nad Bílou horou nad mlhami ležel černý roztažený oblak, jako dvě perutě nesmírného orla — bledý měsíc na hřbetě svém nesoucího. „Vlevo!“ zavznělo opět a nedaleko mne mišlo se světylko kolem šipkového keře v ouzku pod pahorkem pěšinu; — zůstalo ticho — já jsem byl sám. (II, s. 145, *Návrat*)

Vtom bylo — nad ním [Bártou] po pěšině kolem starého hradu do údolí vedoucí — zdlouhavé, ale silné kroky slyšeti, a jednotlivé kameny valily se hustým křovím náramným rachotem v dol. Žádného však pro husté kolem stezky křoví nebylo viděti. Teď umlky kroky; pocestný musil kráčet po měkké půdě. (II, s. 335, *Cikáni*)

Jiný názorný příklad poskytuje motiv mňhajících se světél (plamének); i ten se velmi průzračně přizpůsobuje každé významové situaci: jednou jsou to světla roztroušených chalupek viděná z dálky, jindy plameny svěc, jindy opět ohně na hrázích jezer, jindy světélka bludiček na bažině; jednou dokonce funguje tento motiv jako obraz znamenající tvorstvo, které umírající člověk kolem sebe vidí.

Doklady:

kolem byla čirá tma, jen v jednotlivých chaloupkách sem tam se míhala světylka nízkými okénkami přes zbouranou řeku. (II, s. 74, *Křivoklad*)

V sem tam roztroušených chaloupkách jiskřila se světylka. (II, s. 112, *Karlův Tejn* [Viasil Viasilovič])

Skály i stromové v černých se míhaly mrákotách a zříceného hradu temná věž strměla vysoko ve hvězdnatou říši. V protějších do kopce chatrčích rudí svítily ohňové a záře jejich táhla se z malých okének dolů v temné oudolí. (II, s. 229, *Cikáni*)

města co bílá znamínka vyhlížela z šerých stínů; nad nimi se kroužil lehký kouř a sníživ se plížil se po tváři tichých jezer, v nichž se zhlížely vycházející hvězdy, sem tam je barvila zář malých plamínků horčičích po hrázech temných. (II, s. 157, *Poutí krkonošská*)

Sem tam nad bažinou při vzdálených lesích míhala se bleďá světylka. (II, s. 241, *Cikáni*)

Kouř rozžatých pochodní se valil vždy vyšším a vyšším klenutím po kapli a kouřem tím světa pochodní co požáry pozdního večera a plamínky svíci co hasnoucí hvězdy šerými mrákotami vyhlížely; (II, s. 69, *Křivoklad*)

Člověk polehne v stínu; v polední páře se míhá tichá země kolem něho jako obraz jeho dětských let; ostatní tvorové v povzdálí jeho stojí co polozapadlé, polouhaslé plamínky, až posléze v bezsenném sny jeho polhynou spaní. (II, s. 168, *Včera na Bezdězu*)

Podobnou, méně však radikální proměnlivost projevuje motiv přecházející věže: zpravidla je to věž hradní nebo kostelní, která ční nad stromový lesa nebo zahrad. Jako nápadná obměna vyskytne se jednou negativní použitím motivu (věž, ač vysoká, nepřechází nad stromový) a dvakrát záměna stromů mlhou kryjící spodek věže. Uvedeme některé příklady:

tam při jezeru vízka ční nad stromů noc; [...]

(I, s. 20, *Máj*)
Nízké chaloupky a bílé věže vyhlídaly kolem širou krajinou z květu-
cího stromoví, (II, s. 76, *Křivoklad*)

Zdál ze stínu ovocných stromů vyhlídaly křížky náhrobní přes nízkou
hřbitovní zeď [...]; nad ně strměla kostelní věž; (II, s. 147, *Návrat*)

Uprostřed něho [údolí] stojí vysoká hustě porostlá skála, korunovaná zříceninami starého hradu; mnohem však vyšší ji obkládající skalnaté stěny dolu toho, takže ani vysoká jednotlivá věž zříceného hradu nepřekročí vrcholky jedli broubících po hoře ohromné tyto zdě. (II, s. 208, *Cikáni*)

Nebylo však ničehož k spatření leč jednotlivá vysoko strmící štíhlá věž nad hustou mlhou co osamělé skalisko z vlnícího se moře. (II, s. 32, *Křivoklad*)

„Slyš uhlíři, poohledni se na Karlův Tejn; jak ta věž divně mezi tou ranní parou vřkolních lesů vyhlíží, jak by tam v povětří vystavená byla.“ (II, s. 91, *Valdek*)

Motivů projevujících tolik životnosti, že se v různých tvarech a obměnách provívají několika doly, našlo by se v Máchových dílech mnoho. I když se motiv sám téměř neobměňuje, je jeho význam v každé souvislosti poněkud jiný, právě vlivem měnícího se okolí; názorným toho příkladem je motiv ztuhlé ukazující ruky, jenž se vyskytuje na dvou místech: v *Křivokladu* a v *Poutí krkonošské*. V prvním případě je spjat s osobou kata, ukazujícího na mrtvoly popravených; směřování gesta je tedy určité a ztuhlost ruky zdůrazňuje státnost výjevu (srov. s. 349). V případě druhém se motiv ztuhlé ruky pojí k vznášejícímu se přeludu; ztuhlosti připadá zde úkol zdůraznit neurčitost ukazování, a vyjádřit tak významnou mnohonásobnost symbolu. Texty znějí:

Na východním náhradí byl ve velkém kole sbor zbrojnošů; uprostřed nich vysoké, červeně přistřené lešení. Na tomto stál kat, levá jeho ruka jako ztuhlá ukazovala na mrtvoly bratra Milády a strejce jejího, pravá byla opřená o krvavý meč. (II, s. 79, *Křivoklad*)

Co ztracený papršek Lúny zdála se před ním vznášeti bleďá postava ženská; mrtvé oko upřené bylo vzhůru ku kříži, tvář její křídobílá, pysky zesinalé budily hrůzu; a ztuhlá sněhobílá ruka neustále vzhůru prstem nataženým ukazující stkvěla se v paprsku měsíčním; zdál se však ku kříži neb na měsíc ukazovala, nebylo lze rozhodnouti. (II, s. 163, *Poutí krkonošská*)

Významová proměnlivost Máchových motivů je tak značná, že i jediný motiv stačí svou významovou mnohotvorností nést celý syžet díla. Takový je případ motivu větru nebo spíše vanoucího vzduchu v povídce *Poutí krkonošská*. Vanoucí vzduch, který je krytalizačním bodem celého tohoto „snu“ (tak byla povídka nazvána básníkem samým v náčrtu a snový ráz zachovala si i v definitivním

zpracování), je postupně větrem, který zabraňuje jinochovi přistup ke klášteru na vrcholu Sněžky, pak „vzbouřeným povětřím“, jež jsou uváděno v pohyb jinochovým během, pohybuje samo přízraky mrtvých mnichů, pak současně, ve zdvojení, i větrem i „povětrím za jinochem se táhnoucím“, a konečně „lkajícím věhem“, který mluví k jinochu slovy neznámými a žene jej v neznámou zemi; jako významové přestrojení tohoto motivu jest patrně vykládat i „tajemný šepot“, kterým mrtví mnichové promlouvají k jinochovi. Doklady:

Vzchopiv se jinoch chtěl spěchat vzhůru ke zdi hřbitovní [...] a vejít v chodě nízkým na hřbitov, odtud po vysokých schodech vstoupiti v otevřený chrám [...]; čím však více spěchal, tím více se opíral silný vítr v roucho jeho, právě jak se to zdává v nepokojném snu, takže jakkoli se namahal blíže přijíti, vždy se mu zdálo, že v stejné dálece zůstává. — Tak se přiblížilo jitra, vítr pomalu utichl a právě stál [jinoch] při zdi hřbitova, kdy celý klášter planul v růžožhavé záři vycházejícího slunce. (II, s. 158)

I vběhl jinoch v síň a v běhu rozličné činil na ně [mrtvé mnichy] otázky; i počali se pohybovati, jako stínové země se nedotýkajíce, jako pohnuti od běhu jeho vzbouřeným povětřím, a jakýmsi tajemným šepotem odpovídali na otázky jeho, (II, s. 160)

i spěchal jinoch zpět ku hřbitovu, chtěje spatřiti pohřeb navzdý zemřelých; a jak stranou se uhybá, chtěje se vyhnouti valcímu se davu, i obžvlá se ním přilétovaly stíny; odskočí na druhou stranu, opět se valí stínové za ním — za ním; ustoupí zpět, i sem jej stínové následují. I mluví jeden z nich: „Darmo se nám vyhýbáš, povětrí za tebou se táhnoucí nás za tebou nutí; zůstaň státi a nejléhcí vítr zažene nás po tváři vrchu okolo tebe.“ Zůstal jinoch státi a mnichové se hrnuli po kraji hory, stezkou chůce dolu; — mnohý vrhl se dolu se strmící nad krajinu skaliny, nevýslovnou touhou zapálené zraky jejich hleděly za tmavé hory, strážející však se vítr vzdy je opět shromažďoval na temenu hory. (II, s. 162)

[Poutník] ještě jednou se chtěl ohlédnouti k růžobarevným červánkům ozlacujícím stezku přešlou; než bouřlivý, hluchě a hrůzně lkající víchř mluvil k němu z končin těch slovy tajemnými a moc neznámá tiskla ho vpřed, touha nevýslovná táhla jej za sebou v neznámou zemi stezkou neznámou. (II, s. 163)

Motivy žijí tedy u Máchy intenzivním životem: přetvářejí se, vstupují ve vzájemné významové vztahy, narážejí na sebe, prolínají se. Syžetová výstavba je oslabena, aby těmto pohybům nepřeká-

žela; fragmentární ráz Máchova díla není uměleckým nedostatkem, nýbrž součástí básnického záměru. Oslabení jednoznačné syžetové výstavby, zaspání řečiště, které by usměrňovalo jednosměrný tok tématu, má za následek, že — podobně jako impresionistické malířství počítalo se spoluprací diváková oka — počítá básnické dílo Máchovo s důševním životem čtenářovým, jemuž připadá úkol realizovat spojení mezi motivy v díle toliko naznačená. Následek této techniky pro obecně lidskou platnost Máchova díla je neocenitelný: toto dílo připouští celou spoustu významových interpretací. Mnohoznačnost vztahů mezi jednotlivými významovými jednotkami dovoluje, aby každá generace vložila do Máchova díla smysl, jakého sama potřebuje; každé období přetváří znovu a na vlastní odpovědnost básníkovu podobu k svému obrazu, charakterizující tak zároveň básníka i sebe. Odtud nepřetržitá životnost Máchova díla: více než kdokoliv z jeho předchůdců i následovníků v české poezii je Mácha odkázán na jistou dobu, popřípadě na jistý umělecký směr, kterým by bylo zvlášť vyhrazeno najít správnou cestu k němu. I ve zcela poslední době objevilo se Máchovo dílo těžce generaci ve dvojitým postupném aspektu: jestliže Šalda právem řekl, že Máchu „přečtli jsme lépe až při plápolavé pochodni nebo při rozstříklých raketách poetismu“ (*Šaldův zápisník* 5, s. 253), bylo by totéž možno říci o surrealismu: i v jeho perspektivě objevuje se opět nový Mácha. V Máchovi našla tedy obnovená česká poezie hned na svém začátku básníka, který pronikl až k hodnotám nejobecnějším, všelidsky platným. Vznikne-li snad pohyba o tomto tvrzení pro nepřežítelnost Máchových děl do cizích jazyků, odpovídáme, že právě budování na souhrně navzájem nezávislých významů, které zjednało Máchově poezii hluboký ponor do spodní, všelidské oblasti lidské psychy, upoutalo ji zároveň neodlučitelně k systému jazyka, kterým byla napsána, k jeho významovým asociacím a k významové perspektivě, z které nazírá na skutečnost. Máchovým osudem i pro celou další budoucnost je být pro českou literaturu prototypem všelidsky platného básníka, přístupného sice toliko českému jazykovému kolektivu, ale odolávajícího vývojovým proměnám literatury. (1938)

Přední úkol umění v dnešní době, která naplňuje člověka úzkostí z dravého proudu proměňující se skutečnosti jak hmotné (viz výboje moderní techniky a objevy přírodních věd o podstatě hmoty, kauzalitě atd.), tak sociální, hospodářské a politické, není ani poskytovat příjemné vzrušení, ani podávat vzory vyrovnané krásy, nýbrž orientovat člověka v tomto zdánlivém chaosu nezvykle zrychleného vývoje, uhadovat citlivým hmatem blížící se proměny a přizpůsobovat strukturu duševního života člověkovu prvním tušeným obrysům nově se tvořících jistot. V popředí zájmu o umění a zájmu umělců samých nestojí dnes proto dokonalost detailu a hladké vypracování celku, nýbrž způsob, jakým se umělec pomocí díla probíjí ke skutečnosti. Volba uměleckých prostředků i způsob jejich užití jsou v uměleckém díle řízeny jistým metodickým principem, jenž, sám jsa bez konkrétního obsahu, určuje ráz uměleckého díla jako významové výstavby. Tento princip není ovšem neproměnný; ke změnám tu pomalejším, tu rychlejším nutí jej sama proměňující se skutečnost. Přízpůsobivost básnické metody k proměňám skutečnosti zdá se dnes dokonce jedním z hlavních kritérií životní důsažnosti básnického díla; přítomnost a charakter této metody mohou však být zjištěny jen sémantickým rozbořem, jenž sám o sobě nečiní si nároků na určování hodnoty, nýbrž klade si za cíl čisté poznání. Proto ani naše přítomná studie, třebaže se zabývá dílem nedávno vyšlým, nechce být kritikou Nezvalovy knihy. Vyplyne-li z rozboru, jenž v ní bude podniknut, i jistý důsledek pro hodnotu zkoumaného díla, bude se tento důsledek týkat celkové básnické metody, nikoli větší nebo menší dokonalosti jejího naplnění jednotlivými básněmi a verši.

Zjišťování základního významotvorného principu v básnickém díle nemá také za přímý cíl vystihnout jedinečnost rozbitého díla, zejména jde-li o básníka s bohatou uměleckou minulostí. Je přirozené, že přesuny, kterými tento princip prochází od díla k dílu, jsou mnohdy velmi povlnné a stěží zachytitelné. Také je pravidlem, že tvárné prostředky samy se méně vyměňují než způsoby jejich využití v celkové struktuře díla. V případě *Absolutního hrobaře* bylo by zejména nesnadné určit přesnou hranici mezi ním a dvěma předchozími sbírkami básní, vzniklými také již v období, které sám básník označuje jako surrealistické. Zato však všechny tyto tři knihy jsou spjaty jistými společnými rysy, jež se v této třetí, dosud poslední z nich, zdají dosti vyostřeny, aby mohly lákat k vědeckému rozboru.

Počneme jej tím, že se pokusíme naznačit — třebaže jen letmo a přibližně — rozdíl sémantického zaměření Nezvala-surrealisty od sémantického principu předchozího poetismu. V poetistickém období tvorby zajímal Nezval především nepřetržitý sled významů, proměnlivé aspekty jejich nepřetržitého řetězce, prolínání jednoho významu v druhý vzbuzující dojem záračných metamorfóz; zřetel byl přitom obrácen k souvislosti, ke vzájemným vztahům, jež významy k sobě navzájem poutají. Významy nesoucí se navzájem jsou tím odlehčovány o bezprostřední vztah ke skutečnosti, kterou každý z nich míní, a tato lehkost se zdůrazňuje: občas dává Nezval-poetista rozplynout se některému významu, a dosahuje tím iluzivního zmizení i samé věci slovem miněné: „Palouk odtančil do krásy“ a „Hřebci šli podél kostela až k branám hřbitova, ale jakmile přestoupili práh, nadešla noc, s níž splynuli, nevím kam, jen labut svítila, ale pak vyšel měsíc, s nímž splynula, nevím jak, jen, když lidé usínali, bylo slyšeti zpěv, ale nevíme čím.“ Věta v období poetistickém směřuje — at ve volném, at v metrickém verši — k plynulé souřadnosti, při které se jednotlivé větné celky bez napětí spolu stýkají a v sebe přecházejí. Ani vnitřní syntaktická stavba jednotlivé věty není složitá: „když je mi nejšťastněji mluvím prostě“ (*Skleňný havelok*, s. 137); větné členy se nekupí, nezdržují plynoucí proud významů.

V *Absolutním hrobaři* nacházíme pojednou, právě v cyklu nazvaném titulem celé sbírky, sklon ke zcela opačnému druhu větné stavby: vyskytují se zde jednak souvětí bohatě spojkami protkaná, jednak věty, jejichž syntaktický rámec je přeplněn rozvíjejícími

větnými členy (přívlastky, příslovečnými určeními). Příklad složitěho souvětí:

Absolutní hrobař
 Stár takřka jak tento rulový kraj
 Z jehož jeslí pije přivázaný osel
 Zbytky včerejší bouře
 Vztýčuje hlavu s vlasy připáleného řízku
 A houby jež prorostla klobouk
 Aby ji znovu svésl nad motykou velikého uštknutí
 Podepřenou o nahnilou podlahu se stopami po roztrženém slamníku

Mýlili bychom se však, kdybychom za cíl této proměny pokládali zpevnění soudržnosti větné stavby. Účel je spíše opačný, neboť sepětí, sotva naznačené, se ihned drolí, někdy nepřehledností věty, jindy dokonce zřetelným výšinem:

Před tváří absolutního hrobaře podobnou zdálky pomačkanému klobouku
 A zblížka mraveništi
 Jsou vesnicáné v hnůj proměněnými šerpou přepásanými spopy
 Takže hostinská s boky nadívaných kachen
 [...]

 Není doma
 Neboť absolutní hrobař je veliká budoucnost

Kdyby zde místo spojek „takže“ a „neboť“ bylo prosté asyndetické spojení, nemohla by souvislost vět souvětí být již méně soudržná: spojky předstírají tu toliko svou obvyklou funkci svorníků větné architektury, a věty, ze kterých se citované souvětí skládá, jsou ve skutečnosti ve vzájemných významových vztazích velmi neurčitých.

Vnitřní výstavba věty bývá — jak již řečeno — retardována v svém časovém průběhu a významovém rozvoji nadměrným hromaděním a rozvíjením jednotlivých větných členů:

Na troskách
 Rzí potažených obručí
 Bicyklů
 A podkov
 Jež tvoří
 Komunardy opuštěnou
 V slepící smetiště proměněnou
 Barikádu
 Na konci

Netřeskem porostlého kouta
 Buše
 Obrovským kladivem
 Jež dopadá na střechy
 Odkud mu mává na pozdrav
 Křídly
 Osamělý čáp
 A sloup jisker
 Grandiózní rozkročený muž
 Ošlehaný střelným prachem
 A s výhni na čele
 Výmřštuje do výše pěst
 Zatímco jeho rozevrlá kšuce
 Znázorňuje dohasínající požár
 (Kovář)

Celý tento úryvek o 23 verších skládá se zde dvou částí, rozlohou zcela nesouměrných: první z nich zabírá 21 veršů, druhá pouhé 2. Obsahem první části je prostý fakt, že v koutě porostlém netřeskem buší rozkročený muž kladivem; rozšíření její pochází z hromaděni větných členů, zejména příslovečných určení a přívlastků mnohdy rozvitych, které stále oddalují příchod hlavních složek věty, podmětu a určitého slovesa; určité sloveso dostavuje se teprve jako jedno z posledních slov (třetí od konce), působící jako skutečné rozuzlení.

Odkud tato složitost a jaký je její účel, napovídá i stavba volného verše, kterým je úryvek právě citovaný psán. U předešlých sbírek Nezvalových je čtenář zvyklý na volný verš kryjící se rozlohou nejčastěji s celou větou nebo aspoň s delším větným úsekem značné významové samostatnosti, ukončovaný intonační kadencí původu syntaktického, jež nabývá sekundární funkce rytmické:

prostě vypravovat jak zapomenuté umění
 tím mocněji mne oslní zahrada uprostřed věty
 anebo latřina nezáleží na tom
 již nerozeznávám jevy podle půvabu nebo oškliivosti kterou jste
 jim přitřklí
 a co je tragické nepotřebuji se uchýlovat k provokaci
 mluvit klidně širokým gestem hrudníku
 aniž je potřeba abys příliš křičel

(*Skleněný havelok, Antičtyřka*)

Naproti tomu verš citovaného úryvku z poslední sbírky nesnaží se nikterak pojmut celou větou a sevířit ji obručí rytmického celku; sleduje naopak ve všech podrobnostech kontury jejího syntaktického

členění, drobí ji na mnoho úseků, přispívá ke zpomalení jejího tempa (kdežto předešlá forma spíše tempo věty urychlovala.) Věta vychází z tohoto rytmického útvaru rozčleněna v malé významové úseky, z nichž každý je rytmickým i významovým osamostatněním izolován od svého okolí; nepřetržitě plynulá řada významová, s jakou pracoval poetismus, je tu přetřehována souběžným zásahem dvojího činitele: věné výstavby i rytmu.

Tato nepřehlédnutelnost významové souvislosti nutí čtenáře, aby každý významový úsek zvlášť uváděl v osobitý a na kontextu nezávislý vztah ke skutečnosti, kterou znamená, a významová samostatnost jednotlivých drobných úseků vede k stále opěťovaným výchyilkám z tematického půdorysu. Názorný příklad poskytuje báseň *Absolutní hrobař* (nebo také báseň *Pyrenejská moucha*), kde se líčení každého detailu tělesného zjevu stává samo o sobě drobným, na okolní souvislosti nezávislým tematickým uzlem; tak např. obuv hrobařova je vylíčena takto:

Tyto zborcené pantofle mají tvar

Dvou skrčených milenců

Ve chvíli kdy se k sobě doplazili

Dvěma podzemními otvory dobře zmrzlého terénu

Jež se snaží udržet ve výši

Křčovitě napnutými svaly dosud nezborcené páteře

Anebo také tvar dvou pastí

Nalícených na myši

V koutě zvlášť vyschlé hrobky

Ne-li

tvar dvou zemitých slov

Páchnoucích

Jako rukavice po exhumaci

Každé ze tří přirovnání zde daných (pantofle jako milenci — pastí — slova) žije samostatným životem, již bez přímého vztahu k věci, kterou má objasnit; tak zejména první nespokojuje se tím, že vyjadřuje tvar pantoflí podobou se skrčenými lidskými těly, nýbrž specifikuje celou situaci, dodává, o čí těla jde, jak se do této polohy dostala atd. Tyto volně asociované podrobnosti jsou ovšem ve shodě s celkovým významovým ovzduším básně (hrbitov a vše, co s ním souvisí), a tak vzniká dojem tematické linie sice sjednocené významovým ovzduším ji obklopujícím, ale klikatě a výběžkovitě, která se proplétá pobočními průlinami, přizpůsobuje se poddajně obrysům všech významů, které se jí postup-

ně a nahodile stavějí v cestu. Linie tato neusměrňuje významy, ale je jimi usměrňována, významy samy pak mají možnost odhalit celou svou potenciální mnohotvárnost, neboť při neustálenosti tematické linie není v dané chvíli nikdy jisto, která z významových asociací, jež takový význam připouští, bude v nejbližším okamžiku aktualizována vztahem k významu nejbližší následujícímu. Takový je obecný ráz slohové tendence v nové Nezvalově knize; pokusíme se nyní vypočítati některé ze speciálních prostředků, kterými tato tendence dochází uplatnění.

Je v *Absolutním hrobaři* báseň *Ženci*, počínající těmito verši:

Ženci

Plouží se na kolenu po poli

Kterého ubývá

Hladově žvýkají svůj krajíc

Už si jej ani nesolí

Zmítají se jako utopeníci

Je zde líčena činnost, kterou dobře známe ze životní zkušenosti: žetí kosou a pomalé postupování ženců při něm. Zde však se praví, že se ženci plouží po kolenu po poli a zmítají sebou. Jaký je rozdíl mezi běžnou interpretací žencovy činnosti a básnickým popisem? Ten, že se obvyklé vnímání žnoucích ženců nespojujeme pouhými smyslovými daty, nýbrž doplňuje je se zřetelem k celé situaci jakožto významové souvislosti. I když přes vrcholy stébel ještě nezakosených vidíme žence jen po kolena, víme, že při své práci stojí a že dolejší část nohou je nám toliko skryta; víme také, i když nepostřehujeme právě kosu, že pohyby žencových rukou mají účel nám známý. Místo toho však předvádí nám básník toliko bezprostřední postřeh, ba dokonce naznačuje — tím, že mluví o ploužení na kolenu — situaci jinou, naznačenou sice jen nejasně, ale odlišnou od té, kterou podle titulu básně očekáváme. Víme dále, že neubývá pole, nýbrž obilí na něm; básník však nahrazuje význam „obilí“ metonymicky významem „pole“; i zde abstrahuje od toho, co podle zkušenosti očekáváme, a odvádí tak naši pozornost od předpokládané významové souvislosti. Výsledek tohoto postupu je významové osamostatnění jednotlivých složek situace; vzniká tak dojem, jako bychom místo slov a jejich významů měli před sebou samy jednotlivé věci jimi označené, nedotčené dosud významovou interpretací, takže si nejsme jisti jejich vzájemnými vztahy. Výsledný dojem je znepokojivě tajemná neurčitost.

Odmýšlení situace obráží se i ve *vztazích prostorových*: prostoro-
rové zařazení, které je právě základní jednotící osnovou každé
reální situace, stává se v *Absolutním hrobaři* předmětem a prostřed-
kem suverénní hry: koňské hlavy rysující se na večerním nebi jsou
vylíčeny jako „krásné hlavy přilepené na obzoru“, tedy prostoro-
vě s obzorem splývající; východ večernice nad obzor jeví se básní-
ku takto:

Věčernice na nízké skále
Se chystá že vyjde
Krouží kolem ní pták

(*Slunečnice*)

Jsou zde na základě optického dojmu prostorově sblíženy tři jevy,
které ve skutečnosti jsou navzájem vzdálené — skála — večernice
— pták. Kovář v básni téhož jména buší „obrovským kladivem jež
dopadá na střechy“ (optické promítnutí paže kovářovy na pozadí).
To vše znamená významovou převahu věcí nad prostorem: při
obvyklém pojímání reální situace jeví se nám prostor, jenž věci
obsahuje a sjednocuje, jako prius; zde však je zbaven své jednot-
nosti a převahy nad věcmi, jež vybaveny z jeho pout předstírají
libovolné vzájemné vztahy.

Jiný důležitý důsledek a zároveň prostředek osamostatňování
jednotlivých významů je *realizace básnických obrazů*. Je sdostatek
známo z moderní básnické teorie i praxe, že básnický obraz je
včleněn do kontextu ještě úže než slova jímá, neboť vlivem okolní
souvvislosti „možno donutit kterékoli slovo, aby znamenalo to, co
není obsaženo v jeho potenciálním významu, jinými slovy, možno
tak změnit základní význam slova“ (B. Tomaševskij, *Teorie litera-
tury*, 3. vyd., 1927, s. 29). Jde-li však o osamostatnění jednotlivých
významů, jaké jsme zjistili u Nezvala, je nutno uvolnit i soudrž-
nost kontextu. Pro básnické obrazy (tropy) znamená to nutné re-
alizaci, tj. takové zacházení s významem obrazným, jako by byl na
kontextu nezávislý, a tedy základní, příslušející danému slovu bez
ohledu na souvislost, v které je slova právě užito. Dochází tak
k nejistotě při významové interpretaci kontextu: čtenář musí se
dohadovat, kterého ze slov je užito za pojmenování přímé, které-
ho za nepřímé (obrazné). Příklad:

V skleníku
Na jehož průsvitných taškách
Se třípytí

Svaté obrázky
Položené tam
na počest karafiátů
Zouvá si
Atletický zahrádník
Své vysoké boty
A ohřívá
Svá zkrhlá chodidla
Nad ohnivými jazyky
Které tryskají ze země
A působí
Že tento muž
Ztrhané tváře
Pokryté
Hustým černým vousem
Má oči
Zalité krví
Ve chvíli
Kdy zabodává do země
Dlouhý
Ostří
Nůž

(*Bizarní městečko* č. 40)

Významová výstavba básně o zahrádníku (citované zde celé) je vy-
budována na několika obrazech doslovně pojímaných: svaté ob-
rázky na sklech skleníku třeba chápat jako odrazy slunce v jednot-
livých tabulkách skla, ohnivé jazyky tryskající ze země jsou květy.
Ve světle těchto realizovaných obrazů, zejména druhého z nich,
nabývá nezvyklého a tajemného smyslu celá situace. Dokud poji-
máme „plameny“ ve významu vlastním, zdá se nám zahrádníkovo
počinání ve skleníku tajemným obřadem, jehož účel je nepochopi-
telný. Jakmile si však uvědomíme, že „ohnivé jazyky“ jsou květy,
prosvitne skutečný smysl dění: zahrádník si zouvá boty ne proto,
aby se zahřál, ale před prací, oči se mu zalévají krví ne z krvežíz-
nivosti nebo jiného vztušení (jak mezi řádky naznačuje kontext),
ale protože se shýbá; dlouhý ostrý nůž, jež zabodává do země, je
rýč, kterým zemi kypří. Tyto obvyklé souvislosti a významy jsou
však v básni záměrně zastřeny: z denního pracovního úkonu za-
hrádníkova stává se mýtus. I opravdové náboženské mýty jsou sta-
věny podobným způsobem; také v nich se realizují básnické obra-
zy (např. slunce-drak) a každodenním dějům, jako jsou východ
a západ slunce, dostává se tím nového smyslu, za kterým smysl

původní jen skrytě prosvítá. Mýtotvorný proces dostupuje u Nezvala skutečné monumentality v básni *Dojení*, která — rovněž pomocí realizovaných obrazů — číní z prostého sešského denního úkonu apokalyptickou vizi.

Existuje však ještě jiný významový filtr, pomocí kterého se jednotnost situace rozkládá při přelomu do prostředí poezie Nezvalovy. Je to *synekdochá*, část místo celku, ovšem opět synekdochá realizovaná, a tím nepodobná příkladům ze školních učebnic, v nichž se jeví zároveň s metonymií jako pouhé dosazení jiného slova za pojmenování vlastní, zřetelně v pozadí pocitované („střecha“, „práh“ místo „dům“). U Nezvala se synekdochičnost pojmenování projevuje tím, že část předmětu (popřípadě část těla živé bytosti) je pojata jako samostatný celek, izolovaný prostorově i významově, schopný být sám o sobě objektem i subjektem jednání. Hlava „pluje pokojem jako chumáč vlasů, zmítaný bouří, [...] jenž odkládá na neurčito minutu, která jej zkrátí hřeбенem“. O sešském voze jedoucím po ulici praví se, že „cyklista předjíždí dva páry hrabic složených na žebráčku“. Oba tyto příklady jsou z nejjednodušších, neboť je v nich čtenáři jasně dán netoliko synekdochický ráz pojmenování, ale i celek, jím zastoupený: v prvním případě je výslovně pojmenována hlava, která je vlastním „chumáč vlasů plujícího pokojem“; v druhém je sice nejdříve řeč o hrabicích, které jsou synekdochou za jedoucí vůz, ale ihned nato je pojmenován plným jménem i vůz sám. Najdeme však i mnohé případy, právě nejzajímavější, kdy synekdochá je dána bez jakéhokoli upozornění na svůj částečný ráz a čtenáři je ponecháno, aby synekdochičnost zjistil sám:

Ve stáji

[...]

Vísi

Dýchajícímu krápníku podobný

Útvar

O pěti výčnělících

(*Dojení*)

Pojmenování toto znamená vemeno krásy; je především perifrastické, neboť popisuje tvar věci, vyhýbajíc se touto oklikou jejímu jménu. Je však zároveň i synekdochické, neboť vyjadřuje část těla zvířete bez jakékoli narážky na celek, jaká by např. byla obsažena ve vlastním pojmenování „vemeno“; synekdochičnost je ještě posílena tím, že „útvar o pěti výčnělících“ je větou souvislostí uved-

den v bezprostřední vztah k celkovému prostoru, stáji, aniž se děje zmínka o zvířeti. Vzniká tak nejistota o situaci, která v další souvislosti básně umožňuje hru se smyslem počínání a zjevu dojčky.

Synekdochá je jeden z nezákladnějších sémantických prostředků uplatňujících se v knize *Absolutní hrobař*. Do jisté míry jsou veškerá pojmenování, která se zde vyskytují, synekdochická, neboť již samo vytržení předmětu z významové souvislosti situace a ze závislosti na ní znamená vydělení části z celku. Situace tak atomizované, jak je nacházíme v básních *Absolutního hrobaře*, umožňují, aby se ruka nebo noha jevily samostatnými činiteli bez ohledu na osobu, které náležejí, a aby nástroj lidské práce mohl sám o sobě zaujmout roli nepřítomného lidského činitele. A tak se k synekdoše pojí jiný důležitý tropus hojný v *Absolutním hrobaři*, totiž *personifikace*, ovšem opět ne personifikace známá z učebnic poetiky, jež „zosobňuje“ věci neživé, nýbrž síla, neurčitá síce, ale mohutná, jež posiluje dojem spontánnosti dění, kladouc důraz na účast jednatelického subjektu. Dění vůbec lze podle míry spontánnosti rozlišit ve tři kategorie; na nejnižším stupni je mechanické dění přírodní, postrádající spontánnosti jakékoli, jehož průběh je určován bezvýjimečnou, předem danou zákonitostí; o stupeň výše jsou taková konání živých bytostí, která jsou řízena ne sice bezvýjimečným zákonem, ale zvykem, a proto jsou v svém průběhu předvídatelná (např. denní úkony při vstávání, jídle, ukládání se ke spánku i mnohé úkony profesionální); do třetí skupiny ko- nečně náležejí jednání ve vlastním slova smyslu, vycházející z neomezené iniciativy subjektu, a proto nepředvídatelná, pokadě jiná. Úkol personifikace je umocňovat prvé dva stupně dění na třetí. Není přitom nutné, aby věci byly v pravém slova smyslu „zosobňovány“, jako tomu bývá např. v bajce: to je jen zvláštní případ personifikace. Stačí, objeví-li se věci, které jsou ve skutečnosti pasivními objekty dění, jako aktivní subjekty, i když přitom podřuzí obvyklou tvářnost a obvyklý způsob projevu; personifikace toho druhu má dokonce navíc odstín tajemnosti až děsivé. Personifikace takto široce pojata netýká se toliko dějů přírodních, jejichž herci jsou věci, nýbrž i oněch konání, at lidských, at zvířecích, u nichž je volná iniciativa jednatelického subjektu omezena; i ta mohou „personifikačním“ postupem nabýt v očích čtenářových nepředvídatelnosti: dva příklady byly vlastně podány již výše citátem ze *Ženců* a z básně o zahradníkovi; nejnázornější příklady

jsou ovšem básně *Dojení* a *Fetišista*, které však jsou příliš rozsáhlé, aby mohly být citovány. V prvé z nich, jak již poznamenáno, je jako volné jednání vylíčen mechanický úkon dojičky krav, v druhé práce ševcova.

Personifikace, i nejradiikálnější, převádějící děj čistě mechanický ve zdánlivé jednání, může být dosaženo prostředky velmi jednoduchými:

Za větru
Cinkají
V plechem pobíhých vratach
Na něž útočí písek
Dlouhé
Na železných kruzích zavěšené
Zapomenuté klíče

(*Bizarní městečko* č. 17.)

Cinkání klíčů na kroužcích je mechanický děj, způsobený vanutím větru. Avšak klíč je nástroj lidského jednání a pouhá jeho přítomnost, zejména ve spojení s dveřmi, připomíná člověka, který snad právě odešel, zapomenuv klíč v otvoru: možná že se ještě vrátí, aby otevřené dveře dokončil; prozatím přejímá jeho místo vítr, který cinká klíčem či spíše kroužkem, na němž je klíč zavěšen. A tak se cinkot kroužku stává součástí jakéhosi tušeného lidského jednání, které se zde před chvílí odehrávalo, teď pokračuje kdesi za scénou a za chvíli se možná na scénu vrátí. Toto tušení působí, že i mechanický děj zahrávání větru kroužkem klíče připadá nám jako spontánní *jednání* neživé věci.

Jindy bývá postup personifikační složitější, tak např. v básni *Cívka*:

Cívka na šicím stroji
Znepokojuje kout
S pavoukem jenž se bojí
Že by ho mohla rozšlápnout

Noha na šlapátku
Pohánějící vertikální kolečko
Jež posouvá látku
Zatímco městečko

V okně potaženém
Výrudlým sametem
Nad kolenem
S hravým kotětem

Rozplétá cívku
Přilepenou na kůl zahrádky
A oslepuje dívku
Jež hledí na bílé obrátky

Takže zívá
Protahujíc skrčený klín
A naplňuje ústa v nichž se stmívá
Stínem pavučin

Ta chůze na jednom místě
Strašně ji utlouká
Zívne-li znovu jistě
Polkne pavouka

Děni vychází zde postupně od subjektů: cívka, pavouk, noha, kolečko, městečko, dívka. Cívka „znepokojuje kout“ svým pohybem, pavouk se bojí, noha pohání kolečko, kolečko posunuje látku, městečko rozplétá cívku, dívka zívá. Ze všech těchto subjektů jediný opravdu spontánně jednajícím je dívka; vedle ní ovšem jedná do jisté míry i pavouk, ale jen jako subjekt vedlejší, závislý na konání subjektu hlavního: bojí se, že by ho noha (dívky) mohla rozšlápnout. Je příznačné, že jediný iniciativně jednajícím subjekt, dívka, vystupuje až téměř na konci básně, poslední ze všech, jako rozuzlení; situace je až do té chvíle udržována v záměrné nejasnosti, a čtenář je v pochybách, *kdo* vlastně jedná. Jednání dívčino je téměř v celé básni přičítáno jednak okolním předmětům, jednak částem dívčina těla; zajímavá je věta „městečko rozplétá cívku“; kde městečko, ve skutečnosti nijak na jednání nezúčastněné, je k němu uvedeno ve vztah optickým promítnutím šicího stroje, umístěného u okna, na kulisu městečka za oknem.

V básni *Lampa* je hra stínů na schodišti vily pojata jako rej bytosti; jsou to však stíny vrhané lampou ve chvíli, kdy se rozhořuje: jakmile se svělo vyčistí, zmizí stíny. Celá scéna se tedy patrně udála okamžik po odchodu toho, kdo lampu rozžehl, avšak o tomto vlastním činiteli se neděje v básni zmínka: je to hra s „nepřítomným činitelem“, zastoupeným věcmi. Shledali jsme ji již jednou, v básni o klíčích; zde, v básni o lampě, projevuje se však výrazněji, poněvadž odchod činitele ze scény je povahou děje časově fixován na krátký časový zlomek před počátkem vylíčeného dění. Ještě výrazněji se hra s „nepřítomným činitelem“ projevuje v jiných básních *Absolutního hrobaře*, zejména v několika čistech

cyklu *Větrný mlýn*; tak např. báseň *Na dvoře* ukazuje krajinu úplně pustou, zbavenou přítomnosti: jekéhokoli viditelného člověka, přesto však plnou ruchu: pes cení zuby na tchoře, řeky proudí, slepice „si hledí svých malicherných potřeb“, divoké husy „vpadly do dědin“, v údolí se rozehráje mlýnek (a „strašidelná mouka teče do pytlů“), ve mlýnici je zaklet vítr, kdosi zpívá, ale lidé zmlizeli a jen nedopitý litr piva stojí na schodech. V tomto řetězci tíchých všedních dění bez člověka zdá se povýšena na jednáni i okolnost, že „větrný mlýn na konci odpoledne vrhá stín“, že „tráva čeká kdo ji pošlape“ a že „na polích se třpytí výkaly“. Máme před sebou pravědní scénu klidného odpoledne na vesnici, kdy lidé jsou za prací nebo kdesi v koutech odpočívají, ale četné symptomy svědčí o jejich vlivu a neviditelné přítomnosti; současně je to však i tajemná scéna z pohádky, jejíž hrdina přichází do krajiny kdysi náhle opuštěné obyvateli, nebo také výjev z dobrodružného románu, jehož osoba vchází do vesnice vyliďněné známou katastrofou, jež nesečtěla stopy života a působení obyvatel. Všechny tři výklady jsou stejně platné: všední realita byla tu kouzlem významových přesunů předpodstatněna v tajemství a zároveň starý literární motiv objevuje se v obnovené podobě.¹⁾

Velmi výraznou a zvláštní obměnu hry s nepřítomným subjektem ukazuje báseň *Rukavice*:

Nad knihou jež má tisíc stran
Svítili svíce
Vždy za zvuků hran
Visí nad tou knihou rukavice
Nikdo neví
Kde se tu vzaly
Proč zná sborové zpěvy
Komu odzpívali
Ta kniha jež má tisíc stran
Obrací sama své listy
Vždy za zvuku hran
Je zkropena slzami místy
Její ohnuté růžky
Ohýbají se samy víc a víc

1) Srov. ze současného básnictví též aplikaci motivu „nepřítomného činitele“ v po-
vídce K. Čapka *Slépěj z Božích muk*.

A do knihy padají mušky
Z tajemných rukavic
Ten kožený fantastický pár
S prsty jež o sebe tlukou
Má tvar
Dvou sepjatých rukou
Z jejich namodralých cev
Zatímco je slyšet štkání
Prosvítá krev
A prýští z dlaní

Je zde řada jednání: sborový zpěv, zvonění hran, obracení listů v mohlutné knize, jež je spojeno s pozvolným opotřebováním, zkrápění knihy slzami, štkání. Ide zřejmě o prostředří kostelní, a kniha je tedy misál na oltáři nebo kancionál na kůru. Činitelé všech jednání, zejména i činitel hlavního z nich, listování v knize, zůstávají za scénou. Vzniká ovšem zdání tajemného akčního vzta-
hu mezi rukavicemi a knihou, avšak jen proto, že rukavice, jako oděv, jsou metonymická připomínka rukou, které si je navlékají. Ruce samy dány nejsou, toliko sugerovány tvarem rukavic, a vyno-
řují se jako krvácející příznak, přítomný reálnými vlastnostmi, ni-
koli však bytostně. Je zde vlastně nadhozen velmi složitý noetic-
ký problém: jak nevzpomenout starých církevních sporů o to, je-li
substance oddělitelná od vlastnosti, sporů to, které stály mnoho
krve, přestože jejich podstata byla toliko noetická nebo — přesně-
ji vyjádřeno — sémiologická. Podobně jako se podle učení o trans-
substanciaci spojují ve chvíli předpodstatnění vlastnosti chleba
a vína se substancemi těla a krve vyměňuje v Nezvalově básni po-
jednou věc „rukavice“ — nemeňíc při tom podstatu — své vlastnos-
ti smysly vnímatelné za vlastnosti rukou, bytostně nepřítomných.
Při kostelním zabarvení celé básně je ovšem možno v krvácení při-
zračných rukou hledat vzpomínku na probodené dlaně Kristovy,
spatřené na krucifixu, avšak ani tímto výkladem není popřena
účasť vztahu mezi vlastnostmi a substancí při hře s „nepřítomným
činitelem“.

Významová složitost Nezvalova pracovního postupu působí,
že se mnohé z jeho básní blíží *hádanám* a jejich výtvárné období,
skryvačkám. Ráz hádanek mají zejména mnohá čísla cyklu *Bizarrní
městečko*. Hádanka má již odedávna domovské místo v poezii, tak
např. v české literatuře zjistili jsme ji u M. Z. Poláka (viz

článek *Polákova Vznešenost přírody*), kde vyvěrá ze záliby ve vyjádření opisném; setkáváme se s ní dále u symbolistů (srov. Březimovu básně *Zem?*), kde vyplývá z neurčitosti tématu ústředního, oslabeného rozvíjením obrazů básnických v témata podružná. U Nezvala umožňují ji realizované metafory, metonymie a synekdochy, představující jiné vztahy mezi jednotlivými složkami situace, než s jakými jsou ve skutečnosti spjaty. Ráz hádanek mají proto již některé z básní výše citovaných, např. básně o zahradníku a *Čivka*; rozluštění je v nich však buď podáno básníkem samým (*Čivka*), nebo uloženo nehluboko pod povrchem (básně o zahradníku). Avšak významový postup bývá ještě složitější a rozluštění nesnadnější, někdy zcela nemožné. Uvedeme několik příkladů:

Kadeřnice
S vysokými účesy
Sedí
Na náměstí
V plechových vanách
A drží si na rtech
Své jemné

Růžovými nehty zakončené ukazováčky

(*Bizarní městečko* č. 24)

Jak pochopit empiricky nemožné významové seskupení: kadeřnice — vana — náměstí? Nemožnost je však jen zdánlivá: k tomu, aby toto významové seskupení nabylo pravděpodobnosti, stačí nepatrný přesun reálného dosahu jednotlivých pojmenování: kadeřnice ve vaně jsou toliko zobrazeny na plakátech visících na skutečném náměstí. Výtvarné zobrazení bylo tedy básníkem postaveno na roveň hmotné realitě, která je jím míněna, a věcný vztah slov, kterými je popsáno, převeden tím do stejné úrovně jako věcný vztah bezprostředního pojmenování „náměstí“. Vzniká tak sémantický klam, jenž si žádá odstranění rozluštěním.

Méně jednoduché je luštění tehdy, vznikla-li hádanka vzájemným prolnutím dvojí skutečnosti v jediném obrazném pojmenování:

Rytíř
V azbestovém brnění
Skloněn
Nad nízký dubový špalek
Štípá dříví

A hází je
Do studny
Ze které stoupá
Čpavý
Krátkými plamínky zbarvený
Namodralý dým

(*Bizarní městečko* č. 25)

Rytíř v azbestovém brnění je, jak naznačuje adjektivum, patrně hasič; tomu nasvědčuje i zmínka o plamenech a dýmu; je však současně i kýmisi, kdo štípe dříví a hází je do otvoru studny-ohniště, tedy topičem. Hádanka je dvojsmyslná a její rozluštění zní buď „hasič“, buď „topič“; splynutí těchto dvou protikladných skutečností umožnila snad sekerka, kterou je hasič vyzbrojen.

Existují i básně-hádanky vzniklé takovým způsobem, že jistý básnický obraz, daný teprve na konci básně, zabarví významově její předchozí kontext dříve, než se sám v textu objeví; tak v č. 39 *Bizarního městečka* nacházíme básně o mlýně, jehož mlýníci se prochází benátský dóžde, jenž hledá v moučnicích své bílé spodky. Z překvapení touto výjimečnou situací nevzpamatujeme se dříve než na konci básně, kde se dovíme o posteli stojící v mlýně, „jež má tvar gondoly“. Výsvitne pak, že toto přirovnání, dřív než bylo vysloveno, bylo již skrytě přítomno a vytvořilo asociací přízrak dóžete, jehož bílé spodky nejsou nic jiného než metafora pro mouku vyplňující moučnice; i potom však zůstanou v básni některé detaily nejasné, zejména její začátek, kde se mluví o černém kapesníku plujícím po růžové strouze. Jde snad o asociaci barev černé, růžové a bílé, asociaci, jež má za východisko bílou barvu mouky a je realizována věcmi „kapesník“ a „narůžovělé mléko“?

Text básně zní:

Ve mlýně
Jehož strouha
Je naplněna
Lehce narůžovělým mlékem
Po kterém pluje
Černý kapesník
Chodí benátské dóže
S petrolejovou lampou
Od moučnice k moučnici
A hledá
Své bílé

Hedvábné spodky
 Zatímco hezká mlynářka
 Ukolébaná hukotem mlýna
 Mechanicky láme
 Zuby hřebene
 Zabodnutého
 Do kadeřavé paruky
 Na nočním stolku
 Vedle široké postele
 Jež má tvar gondoly
 Připravené
 Odplouti
 Tunelem černé podzemní řeky

Jsou konečně mezi básnickými hádankami Nezvalovými i mnohé nerozluštitelné, jejichž výklad by mohl být podán jen s pomocí básníka, tedy činitele, stojícího zcela stejně jako čtenář *vně* díla již hotového; je dokonce možné, že o mnohých z nich, vzešlých z podvědomého procesu asocičního, by sám básník byl v nejistotě. Také na tom nezáleží; básnické hádanky nejsou kladeny proto, aby byly uhodnuty, ale aby básnický působily právě svou záhadností; asociční proces, jež básně-hádanka navodí v mysli čtenářově, může u čtenáře vést k jiným výsledkům, než jaké subjektivně předpokládal básník, a výsledky tyto mohou také být u různých vykladačů různé. Jestliže jsme se přesto o několik takových řešení pokusili, stalo se to jen za účelem čistě teoretickým, aby byla objasněna významová metoda, kterou jsou tyto a jim podobné básně stavěny.

Je nyní třeba věnovat pozornost ještě několika dalším básním z cyklu *Bizarní městečko*, rovněž rázu hádankového, za tím účelem, abychom si na nich uvědomili podíl malířství na básnické metodě Nezvalova surrealismu. Z minulosti poezie je sdostatek známo, že básnictví navazuje během svého vývoje vztahy k uměním jiným, berouc si postupně za vzor to nebo ono umění, jehož specifických účinnů se pak snaží dosáhnout svými vlastními metodami, nebo jehož metody naopak přejímá, aby jimi na svém materiálu dosáhlo účinnů jiných. Ba lze říci, že takový stav je normální; občasné volání po „čistotě“, tj. nezávislosti básnictví na uměních jiných, ozývá se zpravidla jen v přechodném období mezi odklonem od umění jednoho a příklonem, ať latentnějším, k jinému. Není ani jinak možno, neboť všechna umění se vy-

víjejí do značné míry společně jako celistvá oblast kulturních jevů se společnou specifickou diferencí, odlišující umění vůbec od kulturních jevů ostatních; jednomu z umění připadá vždy úkol dominanty, který vykonává provozující nadvládu nad uměními ostatními, nebo se aspoň o ni naléhavě uchází; toto dominující umění má v daném období vliv na vývoj a metody umění ostatních. V době současné nejsilnější vztah pojí umění výtvarná, z nich zejména malířství, s básnictvím; básnictví vstoupilo do tohoto vztahu opustivši těsné spojení s hudbou, v němž bylo za symbolismu stranou převážně přijímající; navazující brzy nato styk s malířstvím, činí si nároky na to být stranou převážně ovlivňující. Projevují se dokonce snahy ztotožnit „básnivost“ s uměleckou inspirací vůbec. U nás již poetismus „definoval malířství jako svobodnou, od modelu neodvislou hru barev a tvarů, slovem: jako barevnou básně. Termín ‚básně‘ neznamená pro poetismus jen veršovou skladbu, tedy jen poezii v slovesném vidu. Poezie, ars maior, umění devíti Múz, poezie pro všechny smysly, je tím, co znamenalo slovo ‚poiesis‘ Řeků: svrchovaná svobodná tvorba. Poezie, to nejsou jen verše a básně v próze, poezii je i moderní divadlo, cirkus, film, obraz i hudba. Nejen to, poezie je kvalita jistých věcí a funkcí, která existuje i tam, kde nejde o umění. Mimo doménu umělecké a estetické produkce existují poetické předměty a děje, poetické životy a poetické bytosti [...] Supremacie poezie projevuje se právě tím, že poezii může být vše, každý svobodně nutný projev lidského ducha, každý lidský úkon, každá reakce naší afektivity“. Těmito slovy popisuje situaci poezie v současném umění K. Teige (*Štyrský a Toyen*, 1938).

Vliv poezie na malířství je také skutečně zjevný; stačí poukázat k tomu, že moderní malířství počínaje kubismem pracuje stále s výtvarnou transpozicí básnických tropů, metafory, metonymie, synekdochy. Přesto však není tento vztah jednostranný: právě Nezvalův *Absolutní hrobař* podává důkaz, že se naopak i básnictví opírá o malířství: najdeme v cyklu *Bizarní městečko* některé básně, jejichž významová výstavba by bez výtvarných obdob zůstala nepochopitelná. Tak např. básně č. 6 z *Bizarního městečka*:

V úzké chodbě
 Pokryté dlaždicemi
 Jejichž šachové pole zužuje
 Příkrá perspektiva

Stojí
 Shrbená stařenka
 Má v ruce kouli
 A míří
 Na prudec osvětlený bod
 V němž se sbíhají zdi
 A na kterém stojí
 Mužiček
 Velikosti
 Jejím vztyčeného palce

Jsme zde uprostřed fantastické skutečnosti: normálně veliká stařenka — a proti ní mužiček „velikosti palce“; zdi, tedy útvary plošné, které se sbíhají v jediném bodě, nikoli v přímce. A přece nejde o nic jiného než o přesný popis optického vjemu daného malířským dílem. Je známo z dějin perspektivy, jak kostrbatá byla cesta, po které šel člověk, než přemohl „optické konstanty“, totiž zdání, že velikost osob i předmětů zůstává pro naše vědomí i z dosti značné vzdálenosti stejná jako z bezprostřední blízkosti — v rozporu se zrakovým dojmem. Dlouho byl člověk „beze lsti klamán“, než malířská praxe i teoretické úsilí prokázaly, že se rovnoběžky sbíhají na obraze v úběžníku a že následkem toho i předměty a lidské postavy se zmenšují lidskému zraku, čím vzdálenější jsou od pozorovatele. Básník obrací tento vývojový pochod naruby chápaje rozměry deformované perspektivou obrazu jako rozměry skutečné; muž v pozadí je mu trpaslíkem velikosti palce, zdi se skutečně, nikoli jen zdánlivě, zužují v jediný bod. Není bez zajímavosti, že si vybral k svému experimentu právě obrazový námět s dlážděnou chodbou; je známo, jakou úlohu hrálo dláždění („pavimento“) v renesančním malířství při zápase o dosažení dojmů hloubky prostoru (stov. Kadeřávek, *Perspektiva*, 1922, s. 28). Je tedy citovaná báseň názorným dokladem transpozice malířského díla do básnictví, a to transpozice takové, při které tvárný prostředek, zde perspektiva, přecházejí z umění do umění, mění svůj smysl a svou funkci: v malířství je perspektiva prostředkem k dosažení iluzivní shody obrazu se skutečností, v básnictví, vyjádřena slovem, se odhaluje jako prostředek přetvoření skutečnosti ve fantom.

Jiný vztah mezi malířstvím a básnictvím, avšak opět vztah aktivní ze strany malířství, lze doložit básní č. 13 z *Bizarního městečka*:

Z vikýřů
 Trčí
 Šikmo vzhůru
 Směrem k západu
 Dlouhé a krásné ruce
 V bílých rukavicích
 Jsou na nich
 Diamantové šperky
 Na které
 Prší

Podivné spojení vikýřů a ženských rukou v rukavicích zdá se na první pohled věcně nezdůvodnitelné, avšak jen tak dlouho, dokud nám při něm nevytane na mysli fotografický cyklus malíře J. Štyrského, jehož některé fotografie jsou reprodukovány v citované již publikaci *Štyrský a Toyen*. Je mezi nimi např. snímek výkladní skříně bandažisty, v které vidíme současně sádrové modely částí těla obepjaté bandažistickými výrobky i pouliční lampu a hradbu domů. Poměrná zřetelnost obrysů ukáže při pozornějším pohledu, jak třeba toto spojení chápat: jediné sádrové modely jsou skutečně ve výkladní skříně; domy a lampa vstupují do ní jen iluzivně, svými odrazy ve skle, které skříně zpredu uzavírá. Malíř užil zde fotografické techniky k dosažení zvláštního efektu perspektivního i významového: promítá do uzavřeného prostoru skříně volný prostor ulice, a dosahuje tak iluze, že prostor ulice je obsažen v malé skříně: domy a lampa jeví se v perspektivním zmenšení jako předměty rovné drobným sádrovým modelům perspektivně zmenšeným. Totéž je v Nezvalově básni: i zde náleží patrně krásné ruce v rukavicích, obtížené šperky, nějaké výkladní skříně, kde figurují jako voskové modely, sloužící rukavičkářskému nebo kle-notnickému závodu, kdežto vikýře a děšť jsou složky skutečnosti před skříní, odrážející se ve skle. Původ tohoto sdružení je zřejmě malířský; jde zde opět o slovesnou transpozici výtvarného projevu. Básnictví, které před časem dalo umění malířskému své trophy, vypůjčuje si tento vlastní inventář od něho zpět v podobě, jaké mu malířství dodalo svým materiálem: fotografická technika promítnutí zrcadlového obrazu do hmotné skutečnosti výkladní skříně je výtvarnou obdobou básnické techniky vzájemného prolnutí dvojího významového plánu, neobrazného a obrazného, techniky běžné v poezii již od dob symbolismu.

Není konečně bez zajímavosti připomenout shody mezi portréty složenými z věcí, jaké známe např. z malířství barokního – stov. obrazy G. Arcimbolda, reprodukované ve *Volných směrích* (roč. 33, 1937, 234n.) –, a básnickými portréty hrobaře, ševce, kováře a oráčů, zařazenými do knihy Nezvalovy. I shoda tematická dokládá spřízněnost, neboť také Arcimboldo maloval portréty jednotlivých povolání, kuchaře a sklepmistra, složené z nástrojů nebo materiálů daných povolání: kuchař je sestaven z mis, hrnců, cedníků, pánví, hlemýždích a vaječných skořepin, zvířecích kostí atd., sklepmistr ze sudů, píp, lahví, sklenic, vývrtek atd. Z Nezvalových portrétů odpovídá této technice nejpřesněji titulní básně o hrobaři, jehož tělo i šat jsou v básni po kouscích skládány z ingrediencí hřbitovního tlení a hrobního inventáře. Poněkud jinou obměnu této techniky přináší úvodní básně sbírky, nazvaná přímo *Muž který skládá z předmětů svou podobiznu*: řadění prostorové odpovídající podstatě malířství, je zde nahrazeno posloupností časovou, příslušící poezii: psychický portrét mužův je sestaven z věcí a bytostí, s kterými se muž postupně na životní dráze setkává.

Při této posedlosti malířstvím je jen přirozené, že Nezval sáhl také k výtvarné podobě hádanky, ke skryvačce, aby ji transponoval do slovesného materiálu. Přijal přitom úlohu nikoli toho, kdo hádanku dává (jako učil při hádankách slovních), ale toho, kdo ji luští. Uložil si jako záhadu nahodilé obrazce, vzniklé rozemnutím tekuté skvrny černé kvaše mezi dvěma papíry; výklad jejich podal v cyklu básní, které jsou vzdálenou obdobou oněch básnických doprovodů obrazových reprodukcí v ilustrovaných časopisech, jaké psával kdysi s oblíbenou např. Vrchlický. Rozdíl je ovšem ten, že tematizace obrazů je prováděna teprve v básni samé, nikoli již v předloze, která je interpretována. V knize je pokaždé otisknén i obraz, i příslušná básně (cyklus *Dekalkománie*) a významotvorný proces odehrává se při jejich vzájemné konfrontaci: básně bez obrazu ztrácí účel stejně jako obraz bez básně. Sepětí poezie s malířstvím je tímto experimentem vyhroceno do paradoxu.

Končíme rozbor Nezvalova *Absolutního hrobaře* a přístupujeme ke shrnutí výsledků. Ukázalo se, že básnická metoda této knihy je velmi jednotná. Základní její princip je osamostatňování jednotlivých drobných i nejdrobnějších významových celků: věta i verš

uskutečňují tuto tendenci povahou své výstavby. Významové úseky vybavené ze vzájemné závislosti vstupují ve volné a nepředvídatelné významové vztahy, které porušují jednotnost situace. V rozrušení jednoty situace má svůj původ iluze, že místo slovních pojmenování, spjatých navzájem vláknou ustálených souvislostí, máme před sebou věci jimi označené, jejichž významové spojení musí teprv být hledáno a ukládá se čtenáři jako úkol. Zvěčnění slovních významů projevuje se také realizací básnických obrazů, s nimiž se zachází tak, jako kdyby jich bylo užito ve významu nepřeneseném: místo věci, kterou znamenají v dané souvislosti obrazně, nastupuje ta, kterou znamenají náležitě jako jednotlivé lexikální; kontext je tím ovšem uvolněn a věcná situace rozrušena. Rozrušuje se však konečně i významová jednota věci samé: jednotlivé její části nabývají schopnosti fungovat jako samostatné celky: vzniká tak zvláštní druh synekdochy. Nepředvídatelnost a nepředurčenost vztahů, v které věci (popřípadě části věcí) vstupují před očima čtenářovými, působí, že i mechanická a pasivní dění nabývají iluzivního vzhledu aktivních jednání vycházejících z volné iniciativy: je to jistý druh personifikace. Příhází se také, že vzájemná působení věcí jsou seskupena tak, aby čtenář za nimi tušil lidského činitele, jenž však není na scéně, nýbrž za ní.

Všemi vyjmenovanými postupy ukládá text čtenáři značné úkoly; tím nabývají básně mnohdy rázu hádanek. Zvěčnění významů přidává významové hře jisté nezávislosti na slovním výrazu; to umožňuje poezii navázání styků s malířstvím, transponování malířských tvárných prostředků do poezie. Básnická metoda *Absolutního hrobaře* záleží tedy ve hře s věcným vztahem spojujícím znak se skutečností. A opět: zjev, ke kterému se upíná pozornost především, je realizace znaku: normální úkol znaku je totiž *zastupovat* skutečnost, přičemž trvá zřetelné povědomí tohoto zástupnictví; Nezval však dává znaku se skutečností *splyvat*, tvářit se, jako by byl skutečností samou. Tato hra se znakem má však svůj velmi vážný ekvivalent v životní praxi. Žijeme v době nesmírného zdůraznění znaku: organizace společenská, hospodářská, politická byly vývojem posledních desítek let takové složitosti, že nemohou být jinak ovládnuty než pomocí znaků zastupujících skutečnosti, mnohdy dokonce pomocí několikanásobných nadstavby znaků (znak znaku). Tak počínají si např. národohospodáři uvědomovat, že

čistě znakový charakter peněz uplatňuje se stále silněji s postupným uvolňováním měn od přísné souvislosti s kovovým základem, jenž peníze poutal k hmotné skutečnosti. Vzrůst důležitosti znaku je nutný a neodčinitelný, má však i své stinné stránky: znak není namnoze dosud zvládnut, z velké části také proto, že není poznán v celé složitosti své výstavby a svých funkcí: sémiologie, věda o znaku, po které jasnovidně volal de Saussure, je dosud v plenkách. Vědecký vývoj druhé polovice 19. století naučil člověka přezírat existenci nehmotných, ale přitom reálně působících významů, které prostředkují mezi člověkem a věcmi; teprve moderní lingvistika a moderní filozofie počínajíc Husserlem obracejí znovu ke znaku teoretický zájem. A na této cestě se setkává věda o znaku s uměním. Odvážné experimenty, které umění se znakem provozuje, odhalují vědě pohled do skrytého mechanismu aplikace znaku na skutečnost, skrytého proto, že značná část tohoto procesu probíhá zpravidla v podvědomí. Účelem naší studie bylo poukázat k možnosti, jež vědeckému studiu znaku moderní poezie poskytuje. Vedle toho bylo původcem jejím i přání ukázat, že umění, které dnešnímu člověku naznačuje cestu k poznání a tím i ovládnutí všemocného znaku, koná platně svůj nejvlastnější úkol.

(1938)

VÝVOJ ČAPKOVY PRÓZY

Psátí o Čapkově próze znamená věnovat pozornost toliko části jeho díla, byť jedné z nejzávažnějších. Vedle prózy tvoří podstatnou složku jeho literární činnosti i drama; právě divadelní hra *RUR* přinesla svému autoru první zahraniční úspěch. Nebylo by však bez užítku zastavit se i u Čapka-lyrika, třebaže jeho dílo je rozsahem neveliké: Čapkovy překlady z nové francouzské poezie stejně jako několik lyrických pasáží z dramatu *Lásky hra osudná*, společného to díla bratří Čapků, zasáhly významně do vývoje nového českého básnictví. Omezení na prózu je na tomto místě dáno toliko vnějším zřetelem: tématem antologie. Je však přípustné, poněvadž nezkrsluje podstatně básníkův profil: at' jsou jakkoli charakteristické ostatní složky Čapkova díla, má próza tu výsadu, že nejsouvisleji obrazí jeho vývojovou linii. Knihou povídek, napsanou společně s bratrem, začal svou literární dráhu a řada jeho epických próz pokračuje nepřetržitě od této chvíle až podnes; novela a román jsou Karlu Čapkovu také základnou, na které si řeší problémy básnické výstavby. Projedme jeho prozaickým dílem v pořádku jen přibližně chronologickým, přihlížejíce spíše k souvislostem daným stavbou děl než k přesnému dodržení časového sledu; zejména druhy neepické, totiž eseje, úvahy, causerie a cestopisy probereme souhrnně bez ohledu na pořadí vzniku. Látku rozložíme do několika kapitol podle různých obměn umělecké výstavby.

I. POČÁTKY A HLEDÁNÍ

Do první skupiny zařadujeme dvě knihy, *Krakonosoivu zahrádu* a *Zářivé hlubiny*; třebaže jsou navzájem dosti odlišné. Mají však důležité společné znaky: jednak vznikly spoluprací obou bratrů Čapků, kdežto všechny další epické knihy K. Čapka jsou díla individuální, jednak v nich autoři zkoušejí umělecké prostředky a navazují na dědictví předchůdců.

Na prvním místě je *Krakonosoiva zahráda*, napsáním starší, třebaže vydáním knižním pozdější než *Zářivé hlubiny*. Autoři sami naznačují v předmluvě vývojovou situaci literární, z které tato prvotina vyrostla: jmenují z českých básníků Hlaváčka, Neumanna a Dyka jako ty, kdo k nim „mluvili“. Je zajímavé, že kniha próz se staví pod patronaci veršujících básníků. Ráz *Krakonosoivy zahrády* tvoří jednak úvahy a aforismy, jednak krátké povídky, anekdoticky nebo epigramaticky vyostřené, vždy však se silným sklonem k reflexi.

Charakteristický je zejména ráz slohu; ukážeme jej na několika příkladech. Jako první z nich uvádíme větu z povídky *Aristokratie*: „Do podstřešní komory, kde kaplan Chrodegang, jenž vždy jednou za rok, na Štědrý den, býval očištěn a snašen do komnat panstva, aby byl ukázan hostům jako křitel a vychovatel dědů již historických a nejsoucích, trávil své reumatické dny, krmen jsa od služek kašemi a obklopován horkými cihlami a vatou, sem šel se malá společnost, přicházející blahopřáti kaplanu Chrodegangovi k narozeninám, jež byly stovcáté.“ Tato věta zabírá v povídce celý odstavec; po stránce gramatické je to podřadné souvětí s jedinou větou hlavní: složitá soustava podřízeností, v které jednotlivé věty a větné členy jsou netolliko kladeny vedle sebe, ale i vsouvány jeden do druhého. Takový typ větné stavby je v *Krakonosoivě zahrádě* normální, odtud nadbytek podřadících spojek, vztazných zájmen a přechodníků. To potvrdí i další příklad: „Opiřeli jsme hlavu o dlaně, plijíce na hnušné šamoty lokálu. Nebot byla se nás zmocnila potřeba pokory a nečistého pohanění sebe, potřeba schopného muže, jenž vchází do špelunky mezi špinavé kumpány, aby se ponižil; a proto jsme nyní hnušně plili, mrzce se tvářice, odměřeně chlácholice muže, který kladl všivou hlavu na naše ramena, aby plakal.“ (*Alkohol*)

Všimneme-li si obou citátů po stránce významové, sledáme pokaždé nápadný rozpor mezi slavnostním rázem složitě větné

stavby a nepatrností nebo i vulgárností předmětu, o kterém se mluví: v prvním úryvku jde o narozeniny stařčka „krmeného kašemi a obklopovaného horkými cihlami a vatou“, v druhém dokonce o společnost „špinavých kumpánů“. Tento nepoměr mezi jazykovým výrazem a obsahem dodává slohu *Krakonosoivy zahrády* rázu parodického. I v takových místech, kde není přímého rozporu, uplatňuje se přesto vždy jisté napětí mezi výrazem a tématem. Tak např. obrazná slova i celé obraty mívají ráz hyperbolický, ježto jejich citové zabarvení bývá intenzivnější, než námět vyžaduje, např.: „Ó měsíci, měsíci byroniku, podobáš se nešťastnému veličenstvu na ebenovém trůně, tragicky bledému králi, jenž zahaluje svou tvář smutečným flórem.“ (*Komedie lunární*) Parodického účinku dosahuje se někdy také hromaděním a kontrastem obrazů: „Slzy žen jsou Lethe, z níž pijí zapomenutí; číše, ze které se opijejí; lázeň, ve které se očišťují; příkop plný vody, jímž se opevňují proti nepřítelům; studánka, v níž ještěně zrcadlí svou ctnost; konečně voda, jež teče.“ (*Aforismy* 1) První tři metafory — Lethe, číše a lázeň — jsou zřetelně nadsazené, další přecházejí pozvolna v ironii, poslední — „voda, jež teče“ — je ironická již zcela zavrženě: řada obrazů vybláhá ve výsměšnou pointu.

Úhlem lze říci o *Krakonosoivě zahrádě*: kniha parodická, užívající slohu přízřubobeného po stránce gramatické i významové zcela jinému okruhu témat, než jaká jsou v ní zpracována. Je nyní jasné, proč se mezi domácími předchůdci vyskytuje jméno symbolisty Hlaváčka vedle ironika Dyka: bratři Čapkové nastupujíce literární dráhu přejali patetický a ornamentální sloh vytvořený básnictvím dekadentním a symbolistickým, ale užívají ho ironicky. Takový je jejich způsob navazování na předchůdce.

Druhá kniha, *Zářivé hlubiny*, se liší od první již tím, že je čistě epická; jestliže se v prvotně střídají povídkové prózy s causeriemi a aforismy, obsahuje druhý spis toliko povídky: tato okolnost charakterizuje *Zářivé hlubiny* nejen po stránce zevní. Kdybychom chtěli vystihnout jedinou větou místo tohoto díla ve vývoji autorů, musili bychom říci, že jim bylo školou vypravování, přechodem od prózy lyrické k výpravné. Třebaže ráz povídek v *Zářivých hlubinách* zařazených je značně rozmanitý, je epické zaměření spojující nití celého růžence. První dvě povídky tvoří most mezi *Krakonosoivou zahrádu* a *Zářivými hlubinami*: jejich děj je nesen spíš drobnými anekdotickými pointami než jednotným a souvislým

napětím, sloh má ráz lehce parodující; od próz knihy prvé se však liší tím, že jsou opravdu povídkami. Novum je teprve povídka třetí, sestavená z novinářských reportáží o společném útěku dvou milenců, ženatého šlechtice a vychovatelky jeho dětí; tímto postupem je dosaženo radikálního oproštění slohu: místo dekorativní věty předešlých dvou povídek nastupuje suše a úsporně referující sloh novinářský, např.: „Dne 9. května v noci našli dva domovníci na lávce přes Seinu z Quai d'Orsay pohozený mužský svrchník, rukavice a klobouk. Ve svrchníku kromě saldovaných účtů byly nalezeny vizitky se jménem: M. d'Abadie d'Arrast.“ Toto přibližování se čisté epičnosti bez vedlejších záležitostí lyrických a reflexivních jeví se ještě zřetelněji v dalších třech povídkách, v kterých je těžiště knihy. Hned první z nich (*Mezi dvěma políčky*) začíná větou: „Kterýsi bohatý pán oženil se s krásnou mladou dívkou, která však záhy zemřela a zanechala mu mladou dceru Helenu.“ Věta o narozeninách kaplana Chrodeganga, kterou jsme citovali z *Krákonošovy zahrady*, byla mnohem delší a složitější, ale obsahovala — kromě neurčité narážky na minulost kaplanovu — jediný fakt, slavnostní návštěvu; zde naopak jsou několika slovy vypověděny snatek, narození dítěte, smrt matky. Časová rozloha, po které se tyto události rozprostírají, stačila by románů nebo divadelní hře. Úspornost a jednoduše slovního výrazu je výsledkem směřování ke slohu čistě výpravnému, lehce plynoucímu a schopnému zabíratí bez námahy velké časové úseky. Proto povídky *Mezi dvěma políčky*, *Ostrov* i *Živý plamen* pojednávají každá o značné části života svých hrdinů, ačkoli jsou to krátká, několikastránková vypravování. V první z nich vstupuje rychlé časové plynutí přímo do povídky samé, jako motiv: hrdinka po velkém duševním otřesu prožije celá léta jako ve snu; když konečně opět vzpomene na své mládí, zdá se jí doba prožitá s porušeným vědomím krátká „jako čas mezi dvěma políčky“. V kteréši stati své teoretické knihy *Marsyas* praví Čapek o podstatě vypravování: „Vypravují-li něco, co se mi opravdu stalo, vynechávám většinu podružných a nudných okolností; tím vlastně ruším kontinuitu skutečného průběhu a nahrazuji ji epickou kontinuitou, jež je tvořena přímo a bezprostředně samotným aktem vypravování.“ — Vypravovat znamená resumovat, mohli bychom říci podle toho a uvést tři ústřední povídky *Zářivých hlubin* jako doklad k autorovu tvrzení.

Kdyby šlo o literárněhistorické zařazení *Zářivých hlubin*, musili bychom se na tomto místě zmínit o hnutí novoklasicismu, které se tou dobou snažilo o obnovu vypravěčského umění v německé próze a jehož vliv na druhou knihu bratří Čapků je nesporný. Nám však netřeba poukazovat k vnějším vlivům, neboť při líčení básnickova vývoje jde hlavně o *vnitřní* souvislost jednotlivých období. A ta je zde zřejmá: *Zářivé hlubiny*, vystřídávající ve vývoji lyrickou prózu *Krákonošovy zahrady*, byly pro své autory školou epičnosti.

II. NEVIDITELNÁ UDÁLOST A SKRYTÝ VÝZNAM

Jsme zde na předělu: žádá z dalších knih epických, ba prozaických vůbec, nevyšla pod společným jménem bratří Čapků; jsou jen samostatná díla K. Čapka (*Božími mukami* počínaje) a J. Čapka (počínaje *Letem*). Každý z obou bratří jde napříště vlastní cestou. Všechny samostatné výpravné knihy Karla Čapka, at povídky, at romány, jsou věnovány řešení jistého problému, současně uměleckého i filozofického: blíží se k němu z různých stran a pokoušejí se o něj různými prostředky.

Aby bylo jasno, oč jde, je třeba ohlédnout se do minulosti. V druhé polovině minulého století prošla evropská próza důležitým vývojovým obdobím, které propracovalo a dotvořilo zejména techniku románu. Je to realismus (a naturalismus), který postavil román v čelo literatury jakožto „epos doby moderní“. Předpokladem tohoto mohutného rozvoje největší epické formy byla co největší možná míra objektivnosti podání: fakta, at „hmotná“, at psychologická, se čtenáři předvádějí tak, jako by je přímo „viděl“. Vypravovatelí připadá — zdánlivě ovšem — největší funkce objektivu ve fotografickém aparátu nebo přesně zaznamenávajícího vědeckého přístroje. Nejde v podstatě o pravdivost, nýbrž o *dojem pravdivosti*, neboť ani při nejrealističtějších díle si neklademe otázku, zda se vskutku vyprávěná událost přihodila či nikoli, dokud na ně nazíráme jako na dílo umělecké (nikoli jako např. na historický dokument). Směřování k iluzi pravdivosti, takový je — velmi široce pojatý, ale obecný a základní — znak, který charakterizuje díla básnictví realistického, at jde o směr naturalistický nebo o psychologický realismus nebo konečně o slovesný impresionismus: dojem bezprostředního nazírání skutečnosti je cílem vždy, třebaže se ho dochází pokadé jinými prostředky. Proto pokusy o vývojové

překonání realismu nasazují právě v tomto bodě; stejně jako kdy-
si realistická objektivnost byla protikladem romantické subjektiv-
nosti, uplatňuje se v době vývojového překonávání realismu stále
důrazněji požadavek, aby i při objektivním podání byla rozeznána
zpráva o události od události samé. Projevuje se tendence, aby *děj*,
jakožto složitý významový celek vznikající vypravováním, byl
osvozen od přílišné závislosti na pouhém časovém sledu faktů
bez jednotlivého smyslu, který mu odpovídá ve „skutečnosti“,
i aby bylo upozorňováno na *způsob podání*, tj. na jazykový výraz
a vše, co se k němu pojí. Toto směřování se v moderní próze
uplatňuje s různou intenzitou a různými prostředky; cesty, které
si razilo a razí, jsou příliš četné a složité, aby je bylo lze charakte-
rizovat několika slovy. U bratří Čapků setkali jsme se se snahou po
obnovení čisté epičnosti již v *Závězích hlubínách*; tam však byl po-
ložen důraz toliko na souvislost a přehlednost dějové linie. Samo-
statné epické knihy K. Čapka, které následují po tomto spise, po-
koušejí se bez ustání o to, aby byla odlišena od reálních faktů
a odhalena v své abstraktní čistotě *významová* stránka vypravování.

První povídková kniha druhé vývojové etapy Čapkovy jsou
Boží muka. Hned na začátku je povídka *Šlépěj*: Dva lidé se setkají
v krajíně čerstvě zapadlé sněhem; jedině jejich stopy ruší hladkou
vyrovnanost sněhového povrchu. Avšak pojednou uvidí oba stra-
nou cesty osamělého šlépějí uprostřed nedotčené plochy. Vzniká
naléhavá otázka: kdo udělal šlépějí? Byla porušena obvyklá souvis-
lost věcí: jsme zvyklí vidět šlépěje sružené v řady odněkud při-
cházející a někam vedoucí — jediná šlépěj uprostřed kyprého sně-
hu však je tajemství. Zároveň s osobami povídky je znepokojen
i čtenář: vzniká napětí, děj se zauzluje, ale zároveň končí. Událost,
kterou jsme tušili jako vlastní předmět vypravování, zůstane nám
utažena. To, o čem se vypravovalo, byl již jen okraj události, její
doznívání. *Šlépěj* začíná jako detektivní povídka:¹⁾ i v té bývá zpra-
vidla zprvu dán jen výsledek nějaké události, nikoli událost sama;
složitý průběh jejího odhalování tvoří děj detektivní povídky.
V Čapkově *Šlépěji* se odhalení nedostaví: máme sice před sebou

1) „[...] jako svou zvláštní legitimaci k této studii [tj. ke stati *Holmexiana čili o detektivkách*] uvádím, že jsem se sám už kdysi pokusil napsat svazek detek-
tivních novel; myslil jsem to docela poetivě, ale nakonec z toho vyšla knížka
Boží muka. Pohříchu nikdo v ní neviděl detektivky. Patrně se mi to dost nepo-
vedlo.“ (K. Čapek, *Marsyas*)

výtvar epický, v kterém nechybí ani dějové napětí, ale fakt, který
měl být námětem vypravování, zůstane skryt; tím je velmi zřetel-
ně upozorněno na rozpětí mezi událostí jako „skutečností“ a vy-
pravováním jako zprávou o ní. *Šlépěj* je pro celou sbírku typická,
neboť i v povídkách ostatních je vždy nejpodstatnější část událos-
ti odsunuta kamsi „za scénu“. Způsob odsunutí může ovšem být
různý; tak např. v povídce *Hora* je netoliko dána záhada (nálež
mrtvoly pod skalní stěnou), ale i pokusy o její rozluštění (stíhání
zločince). Přesto však největší část události zůstane neznáma, ne-
boť zločinec unikne zjištění a výslechu sebevraždou a totožnost
jeho i oběti jakož i důvody a průběh vraždy zůstanou nezjištěny;
kromě toho i při stíhání setrvává zločinec stále v pozadí, dovídá-
me se o něm jen nepřímou, z řeči osob, které jsou na scéně, a tepr-
ve na konci zahlédneme jej jakoby zdálky a neurčitě. Tím způso-
bem se ději skutečně vyprávěnému dostává stálého tajemného
spodního tónu: nevíme, co se stalo před chvílí, kterou vypravová-
ní počíná, ani nejsme při tom, co se děje na druhém, skrytém dě-
jišti, tj. na místech, kde právě je zločinec. Co se nám z události
podává, je nepatrné jako viditelný vršek korálového útesu, jehož
větší část je skryta pod hladinou.

Jako třetí zajímavý doklad je nutné uvést *Historii beze slov*; tam
totiž zůstává mimo rámec vypravování nejen hlavní část události,
ale i jakákoli stopa časového plynutí. Jestliže v *Horě* byl předveden
celý složitý průběh stíhání, v *Šlépěji* dány aspoň náznaky na různé
možnosti řešení, zbývá zde skoro jen líčení, provázené však přes-
to dojmem epičnosti. Situace je taková: vypravovatel potká v lese
člověka, který leže odpočívá; nadpis v klobouku neznámého, jmé-
no madridského náměstí Puerta del Sol, vzbudí jeho zvědavost,
i posadí se vedle cizince doufaje, že se doví příběhy dobrodružné-
ho života, avšak cizinec mlčí — a tak se děj povídky omezuje vlast-
ně na vylíčení krajiny (lesní paseky), kterou vypravovatel z dlou-
hé chvíle pozoruje. Nebýt události, kterou kdesi tušíme, třeba
v časovém i prostorovém nedozírnu, nebyla by *Historie beze slov*
historií, tj. plynoucím vypravováním, ale statickým obrazem z pří-
rody. Pocit epičnosti je tu zavěšen na tenoučkém vlákně nářáky
dané exotickým jménem, ale vláknou je nosné. — Musili bychom
probrat povídku za povídkou, kdybychom chtěli podat podrob-
ný obraz básníkova zacházení s „neviditelnou událostí“. Jde nám
vsak jen o zařazení *Božích muk* do celkové vývojové souvislosti

Čapkovy epické tvorby, a k tomu stačí uvedené příklady: básník se pokusil v *Bozích mukách* poprvé — později učinil to ještě mnohokrát jinými způsoby — odlišiti vypravování jako významový celek od události jako faktu; postupoval tak, že událost z vypravování vysunul jako nerozřešenou záhadu. Podářilo se mu vyvolat bezpředmětné epické napětí tak silné, že dovede uvést v pohyb i statický popis.

Další kniha, *Trapný povídky*, má zdánlivě docela jiný ráz: událost, která je předmětem vypravování, se rozlohou úplně kryje s dějem, který je nad ní vybudován; ani nejmenší její úsek nezůstává čtenáři skryt. Přesto však základní kompoziční princip zůstává beze změny: i zde má čtenář intenzivní pocit čehosi, co zůstává v pozadí. Nejde zde ovšem již o rozpětí mezi narážkovitým dějem a „neviditelnou“ událostí, ale o distanci mezi dvojím „smyslem“, který jednájí osoby události a jednotlivým jejím faktům příkládají; jeden z těchto „smyslů“, tj. způsobů hodnocení, je vždy „skrytý“, ja intimní záležitostí některých osob povídky, kdežto druhý odpovídá obvyklému názoru na věci, je konvenční. Vidíme tedy v zrcadle povídky událost, o které se vypravuje, současně „zevnitř“ i „zevně“. Tento protiklad a rozpor dvojího hodnocení se vždy uplatňuje v celém průběhu děje, ba zpravidla se na konci naznačuje, že přetrval událost, o které se vyprávělo. „Skryté“ hodnocení je představováno jako vyšší; nevyrovnaný rozpor mezi ním a konvencí je pocítováno jako cosi bolestného a nespravedlivého: odtud název *Trapné povídky*. Jako příklady uvedeme schémata protikladných hodnocení z několika povídek:

pohled zevně

nevěrná žena a manžel koňstící z její nevěry, ale zároveň...

pohled zevnitř

dvojice lidí uštvaných osudem a plných vzájemného soucitu. (Tři)

vychovatelka žijící v šlechtické rodině v mnohem lepších poměrech, než jaké by jí mohla poskytnout chudá rodina vlastní, ale zároveň...

(Na zámku)

osamělý malý úředník, který svým sestřím odmítne výpomoc v nouzi, ale zároveň...

měkký člověk, který touží se obětovat pro jiné a je zraňován ziskuchtivostí svého okolí. (Peníze)

úředník-vdovec, rozezlený nepoctivostí své dlouholeté hospodyně, kterou přistihl při krádeži, ale zároveň...

starý a slabý člověk, hrozící se opuštěností. (Kovář)

důstojník, přísný a lhostejný soudce, ale zároveň...

člověk chvějící se hrůzou z mravní odpovědnosti za rozsudek smrti. (Tribunál)

Takové rozporů bývaly častým tématem i v próze tradiční; zde však zpravidla je při rozuzlení děje rozpor vyřešen, ať již jedním nebo druhým směrem. Dvojítoť hodnocení funguje tu jen jako pružina uvádějící fakta v pohyb. Čapkovu novou je v tom, že rozpor vynal z pleťiva události a učinil z něho nehybný dvojitý břeh, kterým protéká dění: vytvořil tak techniku dvojnásobného zrcadlení události a dosáhl zvláštního dojmu dusné osudovosti; rozdíl mezi skutečností a zprávou o ní byl opět zdůrazněn.

Další kniha, která po *Trapných povídkách* následuje, je první Čapkův román, *Továrna na absolutno*, označený autorem samým i v knižním vydání jako „román-fejeton“. Skladební důvody tohoto označení jsou zřejmé: jednak je román rozbit na řadu kapitol poměrně velmi samostatných, odpovídajících postupnému uveřejňování v novinách, jednak užívá, zejména v některých kapitolách, slohu novinářského zpravodajství (reportáže). Těto technice je přizpůsoben i soubor osob: podobně jako ve skutečné reportáži vstupují osoby na scénu a odcházejí nikoli podle potřeby dějového napětí a dějové jednoty, ale podle toho, jak se ve skutečnosti nahodile objevovaly a odcházely, nemá ani *Továrna na absolutno* v pravém slova smyslu hlavního hrdinu jakožto nositele děje: i takové osoby, které po jistou dobu stojí v popředí, jako vynálezce karburátoru, inženýr Marek nebo výrobce tohoto stroje ředitel Bondy, mizí uprostřed románu, aniž se něco dovídáme o jejich dalších osudech: ztratily se prostě vypravovateli z dohledu. I zde se však projevuje dvojítoť mezi skrytým pozadím a zjevným předem, na kterou jsme narazili v obou knihách předešlých. Jen její podoba je jiná: pozadí je tu dáno mohutným proudem událostí, který byl rozpoután vynalezením atomového motoru, rozkládajícího hmotu na energii a absolutno. Tento proud se v celé své šíři většinou valí kdesi v nedohlednu; ukazují se nám z něho jen drobné úseky, detaily, viděné pokaždé z jiného místa, z jiné strany

a v jiném osvětlení. Některé kapitoly uvádějí nás do samého středu událostí, tak např. vypráví-li se o schůzi správní rady akciové společnosti Meas, která vyrábí atomové motory, nebo ukazuje-li se nám schůze diplomatů, snažících se o urovnání světa vyvedeného z rovnováhy rozpoutaným absolutnem. Jindy naopak jsme na krajní periferii dění, tak např. vidíme dělníky na bagru uprostřed Vltavy, jak utvářejí absolutno, nebo nahlížíme do redakce klerikálního časopisu, který proti absolutnu polemizuje. Jsou konečně i kapitoly spjaté s ústředním děním jen zcela tenkým vláknem, tak zejména kapitola *Depče*, vřaděná do románu toliko závěrečnými slovy, textem telegramu Bondyho Markovi; jinak je to samostatná povídka.

Proti všem těmto „detailním“ kapitolám stojí ovšem některé jiné, v nichž pohlížíme s autorem na samo celkové dění v jeho mohutné šíři. Jsou to ony, které mají ráz novinářské reportáže; bylo by také možné označit je jako „kroniku“. Tříšt událostí podává se v nejpestřejší směsi tak, jak ji přinášel a odplavoval čas a změna dějišť, leckdy se užívá i montáže zpráv žurnalistických, např. v kapitole *Augsburská záplátka*:

Do jedenácté hodiny večer došly do redakce Lidových novin tyto telefonické zprávy:

„ČTK. Z Mnichova, 12. t. m. Podle VTB došlo večera v Augsburgu ke krvavým demonstracím. Sedmdesát protestantů zabito. Demonstrace pokračují.“

ČTK. Z Berlína, 12. t. m. Úředně se sděluje, že počet raněných v Augsburgu nepřesahuje dvanáct. Policie udržuje klid.“

„Zvl. zpr. z Lugana, 12. t. m. Podle bezpečných informací počet obětí v Augsburgu překročil už pět tisíc. Zelezniční doprava na sever zastavena. Bavorské ministerstvo zasedá v permanenci. Německý císař přerušil honu a vrací se do Berlína.“

„ČTK. Reuter, 12. t. m. Dnes o 3. hod. ráno vyhlásila bavorská vláda Prusku svatou válku.“

Den nato byl pan Cýril Kéval už v Bavorech a z jeho poměrně spolehlivého líčení vyjímáme tyto řádky [...]

Jedine v takových kapitolách vystupuje hlavní dění ze zákulisí, ale zato nemají již jednotného a jednotícího děje neseného osobami, nýbrž pouhou mechanickou následnost různorodých faktů: tyto kronikářské kapitoly se jeví románovými jen v sousedství ostatních. Jejich funkce je být kontrastem ke kapitolám „detailním“.

Proti úzké prostorové omezenosti jednotlivých dějišť kladou ne-

omezený prostor celého světa; proti normálnímu uplývání času v jednotlivých částech dějích stavějí závrtně urychlené tempo dění celkového.

Položíme-li si nyní otázku, jak román *Továrna na absolutno* souvisí s oběma předchozími knihami povídek, vyplývá odpověď již z toho, co jsme právě řekli o jeho výstavbě: i zde je technika přední a zadní roviny, čehosi, co máme zblízka před očima, a čehosi, co neurčitě prosívá v pozadí. Popředí, to je konkrétní románový děj, jednotlivé scény „detailní“, které jsou čtenáři přibližovány jistou intimitou podání (klade se důraz na drobné všední úkony a konvenční gesta osob) i řeči (užívá se v dialogích hojně řeči hovorové). Pozadím je celkové dění, vyvolané zásahem absolutna do světového řádu, které ve všech kapitolách opravdu románových zůstává za scénou: tato skrytá masa událostí funguje jako tajemství, jehož přívit zabarvuje drobné děje v popředí. Technika novinového románu, umožňující uvolnění kompoziční výstavby, posloužila svými tradičními vlastnostmi individuálnímu záměru básníkovu.

Poslední kniha skupiny, kterou probíráme, je opět román, *Krvakatit*. Podobá s *Továrnou na absolutno* je ta, že i tu je jádrem námětu převratný technický vynález, tentokrát traskavina. Krvakatit však není román-fejeton: má opravdovou hlavní osobu procházející románem od počátku do konce, má také nepřetržitý děj, omezená konkrétní dějiště, stejnoměrné uplývání času. Přesto je i zde dodržena technika dvojí roviny, popředí a pozadí: v popředí se odehrává děj, na první pohled úplně souvislý, nesený jen vlastní dynamikou; přihlídneme-li však blíže, vidíme, že hlavní vlákna motivace jeho jednotlivých peripetií (obratů) vedou kamsi do neznáma, kterému připadá funkce „neviditelného“ pozadí. Tak např. ing. Prokop, hlavní osoba, hledá po celou dobu děje dívku, která se mišla jako neznámá na počátku románu: ač těžce nemocen, odjíždí s jejím vzkazem na venkov; vzpomínka na ni odtrhuje jej od dcery venkovského lékaře, žene jej do Baltinu, brání mu přilnout k princezně Wille; nápadná podobnost s dívkou vábí jej ke krásné světačce, s kterou se setká u tajemného d'Hémona, a současně jej od ní odpuzuje. Ještě na konci románu se ptá Prokop stařečka -Boha Otce, podaří-li se mu kdy v životě najít tajemnou neznámou — odpověď je záporná. Podobnou funkci má v románě i zrádný přítel Prokopův Tomáš: i on vystoupí viditelně toliko na začátku

románu, kdy se snaží ukrást Prokopovi tajemství vynálezu; pak působí jen v pozadí, ja stále Prokopem sledován, ale nikdy nena-
lezen. Tajemnou osobou je i Carson, ředitel závodů v Baltinu, třebaže je na scéně neustále: je sice zřejmý jeho úmysl zmocnit se traskaviny Prokopem vynalezené, ale prostředky, kterými k svému cíli pracuje, i osobní pohytky jeho jednání zůstávají stále neznámy: je obrácen k světu stále jen jedinou stránkou své osobnosti, ostatek zůstává ve tmě. Jsou konečně i osoby, které již svými jmény dávají najevo příslušnost k tajemné oblasti neviditelná. Máme na mysli princeznu Wille a šlechtice d'Hémona. Jejich jména jsou zřetelně alegorická (něm. der Wille a slovo démon); jsme ponechávaní stále v nejistotě, jde-li o osoby z masa a krve nebo o ztělesnění abstraktních principů vůle a zla. V jednání i charakteristice obou je mnohé, co působí jako tajemná narážka, tak např. když d'Hémon Prokopovi žádajícímu o podání ruky odpovídá: „Ne, rozená je postava stařečka-Boha Otce. Sám vynález Prokopův, traskavina Krakatit, je cele ponořen do oblasti neznáma; otázka, co vlastní Krakatit je, jaké jsou jeho vlastnosti, zaměštnává spoustu lidí od počátku románu do konce; ve chvíli, kdy jeho tajemství je prozrazeno, mizí výbuchem navždy ze světa, ježto vynálezce sám, Prokop, zapomněl formulí jeho výroby. Bylo by dokonce lze říci, že celá Prokopova snaha, na které je děj osnován, směřuje k tomu zabránit Krakatitu, aby opustil oblast neznáma, kde je skryt před očima všech. Dodáváme konečně, že i jiné předměty mimo Krakatit jsou aspoň zčásti tajemné; tak zejména dřevěná bouda, v které měl Prokop svou laboratoř, se vyskytuje dvakrát na různých místech, aniž lze vysvětlit, jak byla přemístěna. Následkem toho všeho se i viditelný děj pohybuje stále na rozhraní skutečnosti a snu: „skutečným“ zdá se, přihlížíme-li k souvislému jeho rozvoji, snem, uvědomíme-li si, že několik vláken jeho motivace mizí v neznámu. Stejně jako nevíme, je-li stařeček na konci románu Bůh, který se stal člověkem, nebo člověk, který se tváří jako Bůh, není ani jasno, zda celý děj není horečným snem přepracovaného mozku vynálezce.

Společným znakem druhé skupiny Čapkových knih povídekých a románových je tedy jednak technika dějového popředí a pozadí, jednak důraz spočívající na oné z obou rovin, která je odčtená vzdálenější buď tím, že je časově posunuta dále do minu-

losti, nebo — jde-li o dvojí hodnocení — tím, že je v rozporu s obecnou konvencí. Dvojílost roviny sledáme i v knihách dalších, a nemůže proto být charakteristickým znakem skupiny jediné. Teprve druhá vlastnost, založená již na předpokladu prvé, má platnost rozlišující: to, co je vzdálenější, ať pro svou tajemnost nebo pro svou neobvyklost, je jaksi cennější, trvalejší než efemérní dění nebo hodnocení v popředí. Básník stojí zde na straně „tajemství“.

III. REKONSTRUKCE UDÁLOSTI

Třetí skupinu tvoří *Povídky z jedné kapsy* — *Povídky z druhé kapsy*, ač blízké této knize titulem, tématem i dobou vzniku, zařadíme z důvodů, které budou ještě uvedeny, do skupiny jiné —, z románu pak *Hardubal* i nejnovější *Povítrůň*. Technika dvojí roviny, popředí a pozadí, je zde zachována. Kdežto však dosud hlavní váha spočívala na rovině zadní, charakterizované jako tajemství neodstížené a téměř posvátné, je napříště těžší přemístováno do popředí: „neviditelná“ událost se nám již nejeví jako záhada, která by odhalením byla znesvěcena,²⁾ ale jako úkol, který musí být vyřešen. Autor stále provádí kritiku poznávacích schopností člověka: se zálibou ukazuje často, že táž událost, blížíme-li se k ní různými poznávacími metodami a z různých stanovisek, může se jevit v různých podobách. V soukromém dopise nazval básník *Povídky z jedné kapsy* „noetickými povídkami“; bylo by tak lze označit všechny knihy této třetí skupiny.

Názorně může být objasněn tento ráz srovnáním *Povídek z jedné kapsy* s klasickým typem detektivní novely, povídkami Conana Doylea; přirovnání je možné proto, že i *Povídky z jedné kapsy* jsou zčásti detektivky. Novely Doylevy jsou budovány na předpokladu, že existuje docela objektivní a jednoznačná podoba události, jejíž průběh, motivace atd. se odhalují. Pokud není událost plně odhalena, může sice být mínění o ní nekolikeré, ale všechna kro-mě jediného se nakonec ukáží mylnými. Jako nositelé mylných mínění, kteří mají za úkol odvádět pozornost čtenářovu ne-správným směrem, fungují nejčastěji buď státní detektiv, nebo

2) Stov. slova Slavíkova, jedné to z osob povídky *Hora v Božích mukách*: „Chtěl jsem ho poznat, a proto, jen proto jsem ho stíhal. A ch, měli bychom vždy raději držet s tajemstvím, než... než...“

přítel Sherlocka Holmse, dr. Watson.³⁾ Rozluštění nezávisí na osobních vlastnostech a sklonech luštitelových, nýbrž na jeho inteligenci: Holmes není člověk „z masa a krve“, s individuálním duševním, zejména citovým životem, ale matematicky přesný, osobněný rozum. U Čapka je tomu jinak; v kterési z detektivních povídek „z druhé kapsy“ praví policejní úředník svému kolegovi, který mu nabízí pomoc při pátrání: „Pane kolego, vy máte jiný styl než já, vám by z toho vyšlo něco zcela jiného nežli mně. To se nedá míchat. Co bych já si počal s vašimi špiony, hráči, paníčkami a takovou tou honorací? Kamaráde, to není nic pro mne. Mám-li to zpracovat já, tak z toho vyjde takový ten můj všední a špinavý případ [...] Každý dělá, co umí.“ Zde je, třeba ironicky ze strany mluvčího, vysloven názor, který řídí výstavbu všech knih této skupiny: podoba, v které vidíme skutečnost, není dána toliko fakty, ale také našimi vlastními dispozicemi. Kdyžkoli se nám v *Povídkách z jedné kapsy* podává rekonstrukce nějaké minulé — a dosud neznámé — události, vždy se naznačuje, kterými vlastnostmi odhalovatele a jakým jeho stanoviskem je toto odhalení vázáno.

Leckdy se s jistou ironií ukazuje, že cvičený neosobní rozum není nejlepší pomůckou hledání: tak v povídce *Modrá chrzáněná (Povídky z jedné kapsy)* najde v zácnou květinu slabomyslné děvče, ačkoli hledalo „šest čteníků, obecní strážníci, starostové obcí, školní mládež s učiteli a jedna tlupa cikánů“ nepočítaje zámečkářho zahrádníka a starého knížete; úspěch děvčete je vysvětlen tím, že jediná z hledajících nedovede přečíst tabulku s nápisem „Po trati choditi se zakazuje“, a najde tak květinu v zahrádce železničního hlídače, která je stranou cesty. Ježto jde nejen o složitost odhalování události nebo faktu (jako je tomu u Doyle), ale také — a zejména — o jeho směr, jsou Čapkově technice přístupny i jiné náměty než detektivní, a to zvláště soudní. Neboť právě u soudu záleží často na způsobu, kterým je událost vykládána, a povinností soudce je odvažovat, podrobovat kritice jednotlivé výklady. S ovzduším spravedlnosti a jejího vykonávání vniká do Čapkových próz prvek mravního hodnocení: nejde již o řešení záhad, ale o obnovení pravidelného běhu světa, který byl zločinem porušen. V povídce *Štěpěje*, která již titulem je charakterizována

3) Stov. rozbor detektivních novel Doyleových podaný Šklovským v studii *Novela s tajemstvím* v knize *Teorie prózy* (český překlad Praha 1933).

jako protějšek k *Štěpěji z Božích muk*, praví policejní komisár: „To je taková divná představa, že policie a hlavně tihle tajní se zajímají o záhady. My se vám vykašleme na záhady, nás zajímají nepatřičnosti. Pane, nás nezajímá zločin, protože je záhadný, ale protože je zakázaný [...] Pořádek není ani drobet záhadný.“ — Někdy bývá dokonce záhadnost úplně odstraněna a zbývá mravní hodnocení samo. Tak v povídce *Zlobin v chlépě*, kde podkladem vypravování je vražda spáchaná na starém výměnkáři jeho vlastním zetěm, nejsme ani okamžik na pochybách o tomto základním faktu: známe dokonce i motivaci činu, neboť víme, že chalupník vraždil proto, aby tchánovi zabránil prodati kus pole. Jde však o hodnocení — a to je zde dvojí: jedno ze stanoviska trestního zákoníka, který kvalifikuje čin jako vraždu, druhé z hlediska vraha a celé vesnice, kteří v daném případě čin ospravedlňují jako projev péče o rodinný majetek. Obojí hodnocení se utkává v myslí soudce, původem venkovana: z úřední povinnosti dává přednost řešení zákonnému, ale v duchu kolísá. Dvojí hodnocení mravní stojí zde vedle sebe; tak bývá i v jiných případech. Někdy se kolísání děje nikoli na linii: mravní oprávněnost — neoprávněnost, ale mezi póly: pravdivost — nepravdivost. Podává se totiž čtenáři několik verzí téže události, aniž se rozhoduje, která z nich je blíže „skutečnosti“: všechny jsou stejně „pravdivé“.

Na tomto postupu jsou vybudovány zejména romány *Hordubal* a *Povětrň*. V obou se pokaždé několikrát vypráví taž událost, a to tak, že ji čtenář nikdy neuvidí „vlastníma očima“, nýbrž vždy jen v zrcadle svědeckví. Tím je dána i kompozice: oba romány se skládají z povídek, oba jsou vlastně trojdielné povídkové cykly. — První z nich, *Hordubal*, je román o podkarpatském venkovanu, který se vrátil z Ameriky s penězi těžce vydělanými domů k ženě a dcerce, nachází v domě nového čeledína, ženina milence, a je konečně milencem nebo ženou na základě vzájemné dohody zabit. Vidíme tento běh událostí v trojím osvětlení: jednou, jak jej pozoroval Hordubal sám, nemluvný a pasivní člověk (jsme jakoby přeneseni na jeho místo, vnímáme nikoli fakty samy, ale jeho myšlenky o nich), jednou, jak jej vidí a posuzují četníci při vyšetrování vraždy, jednou konečně, jak se jeví v světle soudního líčení. Verze Hordubala samého zaujímá mezi ostatními výjimečné postavení: nejenže je na prvním místě a seznamuje nás bezprostředně s hlavní osobou vypravování, ale také se polybuje v jiné časové úrovni než

povídky ostatní: ty podávají běh událostí jako cosi minulého, kdežto zde postupuje vyprávění jakoby současně s událostmi; časová souběžnost je zdůrazněna i slohově tím, že první oddíl románu je vyprávěn v přítomném čase slovesném, přerušovaném přéteritem jen na místech, kde Hordubal vzpomíná na svůj život v Americe. Obě další části jsou již vyprávěny, jak je v epice normální, většinou v čase minulém, pokud nejde o přímé řeči osob: zde není již třeba iluze, že události vidíme ve chvíli, kdy se přiházejí. Trojí osvětlení je v tomto románu postaveno vedle sebe; jedno z nich je sice privilegované, avšak přesto není žádnému z nich dána přednost do té míry, aby přímo a spolehlivě odhalovalo „skutečnost“. Zejména ústřední fakt, kolem kterého se všechna vyprávění točí, smrt Hordubalova, není objasněn. Vyprávění první jej nechává přirozeně zastřený, ježto události jsou zde viděny právě jen očima Hordubala živého. Ostatní dvě verze, kde se událost jeví v světle četnického pátrání a soudního přelíčení, věnují pozornost právě jen tomuto jedinému bodu, přesto však nejvýznamnější okolnosti zůstávají nevysvětleny: zavraždil Hordubala čeledín Štěpán Manya, nebo jeho žena Polana? — Byla motivem vraždy nedovolená láska, nebo ziskuchtivost? Kromě toho, aby byla nejistota vystupňována, je nakupeno mnoho kolísání i v okolnostech vedlejších; i ta, byt' mnohdy dodatečně rozřešena, přispívají k zastření „skutečnosti“. Tak např. vedle možnosti vraždy je i poboční možnost, že Hordubal zemřel před smrtelnou ranou do srdce smrtí přirozenou; vedle pravděpodobnosti, že jeho srdce bylo probodeno, udržuje se i zdání střelné rány atd. Všechny tyto nejistoty jsou symbolicky shrnuty poslední větou románu: „Srdce Juraje Hordubala se kdesi ztratilo a nebylo nikdy pohřbeno.“ Tři různé pohledy na událost ukázaly se konečnou paralelními: žádnému z nich nemůže být dána přednost, klademe-li otázku pravděpodobnosti a jednoznačného poměru ke „skutečné“ události.

Ještě ostřejí je rovnoběžnost trojího pohledu vyzdvížená v románu následujícím, dosud posledním díle Čapkově, *Povětrní*. Jde zde o rekonstrukci životního běhu člověka, který, s tropickou nemocí v těle, utrpěl smrtelné zranění při pádu letadla a zemřel v nemocnici jako záhadný cizinec dříve, než mohl promluvit. Trojí aspekt jeho života je podán třemi oddíly románu, zvanými výslovně „povídky“; jsou to povídky milosrdné sestry, jasnovidcova a básníkova. Zdá se, jako by romanopisec chtěl dát nahlédnout do

své dílny: ukázat, jak fabulační schopnost, podnícená nepatrným nálezem skutečnosti, rozvíjí děj jako nit z klubka. Vlastní smysl této techniky je však jinde: jde o to skloubit tři různé děje tak, aby ukazovaly k téže (neznámé) „skutečnosti“ jako k svému podkladu. Tato skutečnost je naznačena jen nepatrnými narážkami; je z ní známo jen to, co lze usoudit z tropické nemoci, kterou je stížen „případ X“ (tak nazývají v nemocnici neznámého), z jizev na jeho těle a z okolnosti, že příletěl letadlem; dokumentární platnost těchto faktů je stále zdůrazňována výrazy nemocničního chirurga, který je posloucháčem všech tří vyprávění a stále přesně odlišuje „skutečnost“ od „výmyslu“. Všechno ostatní je odhaleno podáváno jako výplod volné fabulace: první vyprávění, jepušíčino, je reprodukcí živého snu; druhé, jasnovidcovo, je charakterizováno jako dohad; třetí, básníkovo, je nezakrytě fiktivní. Přesto si však povídky odpovídají v některých základních rysech, tak např. všechny předpokládají v mládí „případu X“ rozpor s otcem. Po ostatních stránkách se vyprávění liší. Povídka milosrdné sestry staví do středu děje lásku: odchod do ciziny je vykládán jako útěk před láskou, spěšný návrat letadlem jako nová touha po ní; pro jasnovidce je ústředním bodem děje chemický objev: roztrpčen jeho neuznáním odjíždí „případ X“ do ciziny a vrací se po letech, aby obhájil své právo priority, když se náhodou dočetl, že někdo jiný jej učinil znovu a je za to oslavován; vyprávění básníkovo se liší od obou předchozích skladebně tím, že nemá jednotné ústřední motivace hlavních dějových obrátů: do tropů odchází hrdina proto, že se rozešel s otcem, zdržuje se tam nejdříve ze vzdoru, později pro ztrátu paměti, k návratu se odhodlává z touhy po dědictví, které mu má umožnit sňatek.

Jsou zde tedy tři různé příběhy pojící se k jediné skutečnosti — a tato skutečnost zůstává neznáma. Jde opět o záhadu? Sáhli básník opět k technice *Božích muk*? Na první pohled mohlo by se zdát, že tomu tak je; při podrobnějším pozorování však vysvitnou podstatné rozdíly. V *Božích mukách* je na konci téměř každé povídky nějak potvrzena nevyřešenost záhady, *Povětrní* však je ukončen rozhovorem lékařů, který, byt' v nejobecnějším obrysu, potvrzuje správnost rysů společných všem třem povídkám. Obrazně vyjádřeno: v *Božích mukách* se povídky končí otazníkem, *Povětrní* je uzavřen tečkou. Z druhé strany lze ukázat, že je legitimním členem skupiny děl, do které náleží datem svého napsání. Technika

mnohonásobného zrcadlení téže předpokládané skutečnosti, která je podkladem vypravování, pojí jej k *Hordubalovi* i k některým *Povídkám z jedné kapsy*. Také kompoziční funkce této dějové mnohonásobnosti zůstává stejná: odvrátit pozornost čtenářovu od „skutečné“ události, která je v pozadí, a upoutat ji ke způsobu, kterým je rekonstruována. Kromě toho, a to ještě intenzivněji než v knihách předěšlých, je tu prováděna konfrontace a kritika poznávacích schopností: chirurg, jeptiška, jasnovidec, básník jsou představiteli různých druhů poznání (rozumového, snového, telepatického, intuitivního); proto také je *Pověťroň* pln úvah a výkladů filozofických o skutečnosti a jejím odhalování; jako příklad uvedeme několik vět z povídky třetí:

Milý člověče, svět je veliký, větší než naše zkušenost; je udělán z hrsti faktů a celého vesmíru možností. Všecko, co víme, je tu jako možnost, a každý fakt je jedna kulička v řůženci předchozích i budoucích eventualit. Nic platno, jdeme-li za člověkem, musíme se pustit do toho světa dohadů, musíme čenichat jeho možné kroky minulé i přítí; musíme ho stíhat svou fantazií, má-li se nám zjevit v své neviditelné živosti. Je naprosto lhostejné, je-li celý vymyšlen nebo celý skutečný; může to být Ariel nebo pouliční prodáváč kalounů; oba jsou upředeni z čisté a nekonečné látky možnosti, v které je uloženo vše, i to, co skutečné jest. To, čemu se říká skutečné příběhy nebo skuteční lidé, není pro nás víc než jedna možnost mezi tisícerými, a snad ani ne ta nejsouvlejší a nejzávažnější. Veškerá zkušenost je jenom nahodile otevřená stránka nebo nazdařbůh přečtené slovo v Sybylině knize moudrosti; a my chceme vědět víc.

IV. VYPRÁVĚNÍ A ROZPRÁVĚNÍ

Kapitola, kterou počínáme, bude pojednávat o dílech ne již tak úzce spjatých dobou vzniku a literárním druhem, jak tomu bylo v kapitolách předěšlých: půjde zde nejen o zbytek děl vypravěných, ale také o úhrnnou charakteristiku všech Čapkových úvah, causerií, cestopisů a esejů kromě jediné knihy *Maryas*, již bude věnována poslední kapitola naší studie. — Epické knihy, které do této skupiny zařadujeme, jsou *Povídky z druhé kapsy* a *Devatero pohádek*; dobou uveřejnění jsou obě tyto knihy starší než *Hordubal* a *Pověťroň*. Důvod, pro který byly z časového pořadí vyňaty a spojeny ve skupinu samostatnou, je ve shodných vlastnostech výstavby a slohu, o kterých bude řeč v nejbližších odstavcích.

Řekli jsme již v druhé kapitole, že Čapkova próza, v souhlase s celkovou dobovou tendencí protirealistickou, směřuje k důraznému podtrhování rozpětí mezi „skutečností“ a „zprávou“ o ní; ukazovali jsme, že technika dvojí roviny při vypravování, popředí a pozadí, tomuto směřování odpovídá. Jsou však ještě jiné prostředky, kterými lze upozorniti na rozdílnost zprávy od skutečnosti, a jednoho z nich je užito právě ve jmenovaných dvou knihách. Je zde totiž postaven do popředí *způsob podání zprávy* o události, tj. položen důraz na vypravování jakožto záležitost jazykového výrazu i kompozice námětu. Tohoto cíle dosahuje básník tak, že vzbuzuje v čtenáři iluzi živého *ústního* projevu; jazykové i kompoziční prostředky volí vzhledem k tomuto účínu.⁴⁾

Knihá *Povídek z druhé kapsy* je ústním vypravováním zabarvena velmi charakteristicky jak po stránce jazykové, tak i kompoziční. Po stránce jazykové se toto zabarvení projevuje nejnápadněji slovy i obraty charakteristickými pro řeč hovorovou, kterých ve spisovných projevech užíváno nebývá. Zálíba v takových výrazech se v Čapkově próze projevovala již před *Povídkami z druhé kapsy*, počínaje *Továrnou na absolutno*; omezovala se však na přímé hovory osob. V *Povídkách z druhé kapsy*, kde celá vypravování jsou podávána jako ústní projevy konkrétních vypravěčů, je hovorově zabarven text celý. Za příklad stačí zcela malý úsek textu, namátkou vybraný: „Ten Balabán, to byl takový vzdělaný a rozšafný lupič; taky už byl starší, a to dá rozum, ty zkušenosti každý nemá. Mladý člověk má spíš takový hazard; ono se s kuráží ledacos podaří, ale když člověk začne přemýšlet, tak obyčejně ztrácí tu kuráž, a proto jde na věc s rozvahou.“ (*Příběh o kasáři a žláři*) Hovorový ráz se zde uplatňuje jak *po stránce slovníkové* (hovorová slova jako *kuráž, hazard* i obraty jako *to dá rozum*; viz též substantivum *člověk* ve významu neurčitého zájmena a nadměrné užívání zájmen

4) Jazykový projev, *určený* k tomu, aby byl *mluven*, liší se od projevu písemného melodickou a syntaktickou stavbou vět, výběrem slov, gramatických tvarů atp. Tak např. bude projev určený k promluvě dávat přednost krátkým větám před dlouhými nebo aspoň souřadným souvětím před podřadnými, nebude užívat přechodníku přitomného atd. Tento rozdíl vnitřní výstavby musí být odlišován od pouhého nahodilého uskutečnění: i jazykový projev „psaný“ může být náhodou hlasitě čten, i projev „ústní“ může být zaznamenán písemně (např. při vědeckých zápisech lidové mluvy). Je proto dobře možné záměrně užiti prostředků mluvené řeči ve psané povídce.

ukazovacích, např. *ten Balabán, ty zkušenosti, takový hazard*), tak i *ve větě stavbě* (většina hlavních vět souřadně spojovaných v souvětí, i tam, kde by ve spisovné řeči bylo spojení podřadné, např. *to dá rozum, ty zkušenosti každý nemá m. že ty zkušenosti* [...]); uvolněná vnitřní soudržnost větné stavby: *ten Balabán, to byl m. Balabán byl*). Jako živý ústní projev je řeč vypravěčů charakterizována také častým užíváním druhé osoby množného čísla sloves a zájmen, kterou se vypravěč obrací k posluchačům, např. „Víte, i v kriminálních věcech má mít člověk ohled na domov. Prosím vás, co je nám po nějakém případu v Palermě nebo kterých čertech? Z toho my nic nemáme.“ (*Zmizení pana Hirsche*)

Po stránce kompoziční jsou *Povídky z druhé kapsy* charakterizovány jako ústní projev zejména zvláštním způsobem *cyklizace*. Cyklické spojení je zde provedeno tak, že vypravěči jednotlivých povídek jsou členy jediné společnosti scházející se patrně toliko za účelem vyprávění a poslouchání příběhů. Tím je podeprvena iluze ústního vyprávění: každý vypravěč obrací se k publiku, které naslouchá jeho živému slovu. Společnost, před kterou se vyprávění děje, není nám však představena jako celek; o její existenci víme jen z oslovení, kterými se jednotliví vypravěči občas, zejména na začátcích a koncích vyprávění, obracejí k svému publiku nebo k jednotlivým jeho členům. I uvnitř vyprávění naráží se občas na přítomnost posluchačstva užíváním druhých osob množného čísla. Ježto se tedy vypráví před publikem, které samo pro nás zůstává neviditelné, je vyzdvihován holý fakt ústního vyprávění: „slyšíme“ vypravěče obracejícího se ke komusi, aniž „vidíme“ toho, ke komu se obrací.

K vyprávění živým slovem však poukazuje i způsob přiřadování povídek: náměty jednotlivých novel se k sobě pojí asi tak jako při družné besedě, kdy sled témat je řízen volným sružováním předstev. Vyprávění jdou za sebou nikoli pro podstatné septicí námětů, ale proto, že při naslouchání jistému příběhu vybaví se v myslí některého z posluchačů — na základě shody třeba velmi vzdálené a jen subjektivní — vzpomínka na příběh jiný, který je pak podán v povídce následující. Nahodilost sledu bývá zdůrazněna také spojovacími formulami; tak např. povídka o tom, jak policie našla nemluvně ukradené mladé mamince, a následující vyprávění o stárnoucí komtese, která se z lásky k dobrodruhovi sama obvinila z vyzvědačství, jsou spjaty větou: „Tuhle bláznivé ženské

— pravil pan Polgár —, ty někdy provádějí věci, to by člověk ani nevěřil.“ Takovýmto přiřadováním vzbuzuje se pocit, že sám nenucený proud hovorů připlavuje jedno téma za druhým.

Poněkud jinak než v *Povídkách z druhé kapsy* se projevuje tendence k ústnímu vyprávění v knize *Devatero pohádek*. Pro ráz Čapekových pohádek jsou charakteristická slova, kterými autor v *Marjovi* charakterizoval pohádku vůbec:

Pohádka se nedá definovat svými motivy a látkami, nýbrž svým původem a svou funkcí. Pohádka totiž není původně literatura; *pohádka je povídání*.⁵⁾ Pravá lidová pohádka nevzniká tím, že ji národopisný sběratel zaznamená, nýbrž tím, že ji babička povídá dětem, člen kmene Yoruba členům kmene Yoruba nebo profesionální pohádkář auditoriu v arabské kavárně. Skutečná pohádka, pohádka v své pravé funkci je povídání v kruhu posluchačů.

A jinde:

Pohádka je především děj. To neznamená jenom, že pohádka vzniká vyprávěním děje, ale i o něco víc: že děj vzniká vyprávěním pohádky. Děj je produkt vyprávění; jakmile začnu vyprávět, jsem nucen uvést své představy v dějovou souvislost.

I záračnost pohádek vysvětluje Čapek jejich vznikem z ústního vyprávění:

Tím, že se mluvené slovo odpoutalo od „vážně míněné“ skutečnosti a stalo se samostatnou kratochvílí, libostí z povídání a naslouchání, tím, že se tak říkajíc osamostatnilo a počalo vésti svůj vlastní život [...] tím tedy byl otevřen materiální svět pohádek; svět, ve kterém je místo pro fiktivní osoby a překvapující vztahy; svět nezávislý na skutečném bytí nebo nebytí a chráněný před znepokojivou a v jádře trýznivou kritikou [...] Skoro vždycky je to epický děj, co přenáší posluchače přes potřebu všetečných otázek po existenci, příčinnosti a jiných bližších okolnostech [...] Dynamické slovo a dějové plynutí od představy k představě [...] ruší vztah předstev k věcem, protože uvádí představy ve vztah mezi sebou.

Také jiné zákony pohádek, zejména jejich sklon k opakování a k přejímání motivů již hotových, vysvětluje Čapek z vypravěčského podání:

Ale povídání má i jiné zákony: například, že se zvláštní zálibou se opakuje. Nikdo by mýslím nechtěl napsat desetkrát tutéž povídku;

5) Podtrhujeme my.

ale každý z nás s živou chutí vypravuje třeba podvacáté, co se mu stalo loni o prázdninách. Každá povídaná historika má tendenci stát se více méně ustáleným, opakovatelným útvarům. Dále každý vypravěč si dovede s podivuhodnou lehkostí přisvojit cizí motivy; slyšel historiku jinde a povídá jí dál jako svou vlastní [...] tvořivý výkon povídání není v motivu, nýbrž v samotném aktu povídání a v pohotovosti vybavit si ten nebo onen motiv ve vhodném à propos.

Tyto výroky jsou zajímavé i pro teorii pohádky vůbec; chceme však jich užít k charakteristice pohádkové tvorby Čapka samého, neboť je pravděpodobné, že vlastnosti, které Čapek přičítá pohádce jako druhové znaky, budou se především projevovat i v jeho vlastní pohádkové tvorbě. Jestliže pojímá pohádku jako druh básnický, jehož slovní výraz i téma jsou ve všech svých hlavních vlastnostech určeny ústním způsobem podání, je zřejmé, že tvoření pohádek bylo mu příležitostí vyzkoušet vypravování v jeho nejzákladnější podobě.

Pokusíme se osvětlit Čapkovu pohádkovou tvorbu rozбором *Pohádky psi*. Zajímavé je, že její hlavní námět, historie Voříškova nalezení a vychování, je bez záračných prvků; ty jsou odsunuty do vložené epizody. Jde zřejmě o pokus dodat pohádkového rázu vypravování bez nadpřirozených osob a událostí, charakterizovanému jen jistými slohovými a kompozičními vlastnostmi. Všimněme si větné stavby: jsou zde dlouhá souvětí, většinou souřadná. Věty jsou navlékány jako korály na šňůrku, uplývají beze spěchu, jedna druhou netísí — známý to sloh pohádek vypravěčů živým slovem. Ve shodě s volností syntaktického přiřadování vyskytují se v nich časté odbočky od hlavního proudu významové souvislosti:

A štekát uměl Voříšek, jako když z pistole střelí. Práskl napravo, že tamhle husy samým lekem běží a zastaví se až v Polici na rynku, celé udivené, kde se tu vzaly; práskl nalevo, že holubi z celé vesnice vyletí, zakrouží a snesou se až někde na Žaltmanu, netklu-li až na pruské straně; tak silně uměl štekát Voříšek, psisko mizerné, a div mu pak ocas neuletěl, jak jím švihal radostí, když tohle natropil.

Celá dlouhá věta druhá je toliko opakováním a obšírným rozvedením tématu krátké věty první; vzhledem k celkové souvislosti textu je pouhou odbočkou. Takovému zákrutý slovního výrazu mohli bychom sledovat téměř od věty k větě. A totéž se děje i na rozlo- hách širších, slov. úvahu o automobilech v druhém odstavci. Sloh

i kompozice Čapkových pohádek se pohybují k cíli nikoli nejkratší cestou, ale klikatě, s odbočkami a návraty. S tím souvisí i zvláštní způsob spojování motivů: i ty jsou přiřadovány volně, takže mnohdy mezi nimi pozorujeme zřetelný šev. Lze v takových případech přesně udát místo, kde jistý úsek navazuje na následující. V *Pohádce psi* jsou taková místa tři, na rozhraní čtyř hlavních úseků textu: úvod — nalezení Voříška — Voříškovo učení — zjevení psích vlí (tento poslední úsek má uvnitř další dělení). Každý ze jmenovaných oddílů je uveden zřetelnou úvodní formulí, která nenechá čtenáře na pochybách, že se zde začíná vyprávět nanovo. V jiných pohádkách Čapkových shledali bychom toto „nastavování“ ve formě ještě nápadnější. — S tím souvisí konečně i obliba uvolněné cyklizace pohádek u Čapka: také zde jsou dovolena nejpestřejší vybočení z celkového tématu cyklu. Tak např. ve *Velké kočce* i *čtí pohádce* jsou zařaděny nejen pohádky *Krerák král kočku kupoval* a *Co všechno kočka dovede*, ale i — jako pokračování v řadě — vypravování o tom, *Jak detektivové kouzelníka honili* a *Krerák slavný Sidney Hall kouzelníka chytil*, v nichž „titulní hrdina“ cyklu, kočka, mizí vůbec z obzoru; objevuje se znovu teprve v závěrečné pohádce.

Do vývojové linie Čapkovy prózy radí se jeho pohádky jako experiment se samou podstatou epičnosti: pohádka, jakožto básnický druh se zdůrazněnou fiktivností námětu, odpovídá totiž ústřední snaze Čapka-epika o osvobození epického námětu od příliš strohé závislosti na vnější skutečnosti a jejích událostech.

*

Opouštíme nyní prózu epickou, abychom, stále ještě v souvislosti s básnickým zaměřením na *mluvený* projev, pojednali o jeho úvahách, causeriích a cestopisech. Máme na mysli zejména knihy *Kritika slov*, *O nejbližších věcech*, *Zahradníkův rok*, *O věcech obecných* či *Zoon politickou*, *Italské listy*, *Anglické listy*, *Výlet do Španěl* a *Obrázky z Holandska*. Všechny tyto spisy, stylizované téměř vesměs jako básníkův rozhovor s čtenářem, radí se zcela přirozeně a bez ohledu na dobu vzniku do sousedství *Povídek z druhé kapsy* a *Devatera pohádek*. — Dříve však než se pokusíme o podrobnější rozbor, je třeba uvědomit si jejich souvislost se žurnalistikou. Karel Čapek je žurnalistou nikoli z náhody, ale z určení. Zmínujeme-li se o této stránce jeho působnosti teprve nyní, je to proto, že zde je

blížkost Čapkova tvoření k žurnalistice nejočividnější: mnohé z knih, o kterých bude řeč, byly vlastně sestaveny z článků, uveřejňovaných po jednom v denním tisku. S novinářským povoláním a školením básnickovým musí ovšem být počítáno i při knihách, které jsme již probírali, zejména při obou spisech epických, zařazených do této kapitoly: také *Povídky z druhé kapsy* a *Devatero pohádek* nesou stopy svého původního umístění v denním tisku: je to beletrie žurnalistova. Jejich hovorový ráz nabývá tak nového osvětlení: posluchač, ke kterému se básník obrací se svým „povídáním“, je vlastně čtenář novin. Zabarvení řeči hovorovou je prostředek sblížující žurnalistu se čtenářem a dodávající jeho slovům aktuální naléhavosti.

Případ Čapkův není po této stránce v české literatuře první: podobným sloučením žurnalistiky s básníkem byl kdysi Jan Neruda. A také u Nerudy byl sklon k žurnalistice doprovázen silným sblížením poezie (dokonce veršované) s mluvenou řečí. Odtud ona „slova z ulice, učiněná posly věčnosti“, odtud i mnohé slohové vlastnosti jeho prózy. Není bez zajímavosti položit vedle sebe úryvek cestopisu Nerudova a Čapkova:

Neruda — Chtěl jsem se sice trochu prospat — přijelit jsem za prvního ranního šera mořem k Neapoli —, ale raději honem ven! Tam venku se něco stalo, snad nějaký politický skandál, bůhvíco! Prapodivný hluk! Teď jako když houf dětí dělá kočárnu — teď zas jako by se tam muž se ženou pral, již se utvořily strany, mužský sbor šteká na ženský sbor — a teď vyniknul tón jednotlivý, zrovna až k srdci ta bolest sahá — dlouhé zaupění mužovo — zase všeobecný řev —
Vyběhnem na ulici a ono venku — nic, pranic, zcela obyčejný neapolský život!

Jsmo ve čtvrti Santa Lucia, po Portě, sídle námořníků a facchinů, nejživější čtvrti města. Ulice plna lidí, kde jsou dva pohromadě, mluví oba najednou, kde jde jednotlivec, zpívá si hlasitě.

(*Obrazy z ciziny, Neapol*)

Čapek — Nebudu vám psát o Vesuvu ani o Modré jeskyni. Zejména pak vám nebudu psát o moři; slušný člověk nemluví o krásách své bytí jen dočasně lásky. Krom té krásné přírody je tu hlavní znamenitostí původní neapolský lid.

Lid neapolský má tradici starší než římské forum. Už Goethe přýpsal o stádech koz, jež ráno běhají po neapolských ulicích, aby byly namíste podojeny. Ráno o půl sedmé je pod mým oknem strašný řev; vystřícím ven hlavu, a dole přežvýkuje stádo koz (mají obličej jako anglické ladias) a jakýsi chlapík je s povzbuzejícím řevem dojí; a když

mne zmerčí, pustí vemeno, natáhne ruku a něco na mne volá. Vylezeš z domu, a hned na parádní Via Parthenope leží napříč chodníku kolohnát, ruce pod hlavou, černý jako klobás, a vyhrívá na slunci svůj uzuný pupek. Myslíš, že neumíte, ale spí; ale sotva přijdeš na dostřed huby, vytáhne zpod hlavy ruku a povídá: „Signore, un soldo.“

(*Italské listy, Lid neapolský*)

I bez podrobnějšího rozboru jsou zřejmé shody jak v námětu, tak i ve slohu. Vybrali jsme ovšem ukázky navzájem velmi blízké, ale nebylo by nouze o další paralely, kdybychom chtěli počet ukázek rozmnožit. Jsou ovšem u Nerudy partie, jakých by nebylo lze si představit u Čapka, a naopak: nám šlo jen o spojující nit, kterou tvoří žurnalistika a doprovázející ji užívání slohu hovorového.

Přistoupíme nyní k podrobnější charakteristice Čapkových esejů, causerií a cestopisů. Nebudeme pojednávat o každém z nich zvlášť, třebaže jsou mezi nimi jisté rozdíly dané jednak rozličnými literárními druhy, jednak obdobími spisovatelova vývoje; shody jsou zde silnější než rozdíly a vynucují si pozornost. Pokusíme se nejprve charakterizovat několika citáty postoj, který Čapek causeur, cestopisec a pozorovatel zaujímá k vnějšmu světu a jeho věcem. Důležitý je především důraz, který klade na čistě, nezaujatě pozorování: „A já věřím, že vidění je veliká moudrost a že je zanejší mnohem více vidět než soudit; ba věřím, že čím více kdo vidí, tím méně může soudit a tím méně také touží po tom, aby byl soudcem“ (*Kritika slov*). Je třeba, tvrdí Čapek, vidět věci zároveň z mnoha stran: „Kámen není pouhý kámen; je to zbraň, mezník, stěna domu, kámen úrazu, budoucí socha — vše, co z něho uděláš. Tygr není pouhý tygr; tygr je mládě, otec, kožišina, lesní bůh nebo dobrodružství v džunglích [...] všechno je mnohostranné a slibné, plné možnosti a klíčků“ (tamtéž). Jednostrannost vidění pochází z toho, že jsme zvyklí posuzovat věci jen ze stanoviska nejobvyklejší jejich funkce. Následkem tohoto jednoznačného zařadování ztrácí věci svou odstiněnost a rozmanitost; proto: „Obrátme věci vzhůru nohama, abychom je lépe poznali; obrátme přírodu vzhůru nohama, abychom do ní lépe viděli“ (*Zahradníkův rok*). Jakmile člověk přihlédně k věcem takto, pak „není nikdy hotov s objevením rozdílů“ (tamtéž). Proto má Čapek rád cestování, které ukazuje novou tvář známých věcí, a tak byl také doveden k zahradnictví jako literárnímu tématu: zúžený horizont, ale zato pohled zblízka a ze všech stran, takový je „zahradnický“ poměr

k věcem. Značný podíl — kladný i záporný — má při odhalování nové tvárnosti věci řeč. Záporný záleží v tom, že ustálené pojmenování, ustrnulý slovní výraz pro nějakou věc nebo děj, nám zastírá skutečnost: „Zdá se, že jsme více ovládnuti slovy, než jimi vládneme sami“ (*O nejbližších věcech*). „Omyl, hloupost nebo lež nezačínají myšlenkou, nýbrž už slovem“ (*Kritika slov*). Proto podniká Čapek, a ne jen jednou, polemiku s ustálenými rčeními; srov. *Kritiku slov* a studii *V zajetí slov*. Kladná účast řeči při obnovování skutečnosti je umožněna tím, že „slovo je obrostlé významy jako kámen mechem nebo strom jmelím. Anebo je pokryto významy tak jako skála kulturním nánošem“ (*Kritika slov*). Stačí odhalit a vzkráslit tyto mnohonásobné a skryté významy, aby oživila před naším zrakem i skutečnost, která je pod nimi.

Ve slohu Čapkových cestopisů, causerií a úvah se, jak již řečeno, nápadně uplatňuje hovorový ráz: knihy jsou stylizovány jako rozprávění se čtenářem. Odtud např. začátky kapitol, jakoby navazující nit přerušného hovoru: „Nuže, viděl jsem vše: viděl jsem hory a jezera, moře, pastviny i kraje podobné zahrádám [...]“ (*Anglické listy, Dar Moor*). — „A to už mně raději, Katalánci, zahřejte svou sardanu, muziku vřesknou a důkladnou [...]“ (*Výlet do Španělska, Sardana*). Rovněž v kompozici sledujeme občasná asociativní přecházení od věci k věci, např.: „A přece tato líbezná florentská Toskána dlouho a náramně bojovala se všemi sousedy: s Aretinskými, se Sienou a s Pisou, čímž jsem se šťastně dostal k Pise.“⁶⁾ Pisa je docela příjemné město [...]“ (*Italské listy, Toscana*).

O vlivu hovorového zabarvení mohli bychom mluvit i tam, kde se věci cizí a vzdálené přibližují a zdomácnují přenesením do známých poměrů, tak např. líčí-li se hemžení lodí v přístavu jako přechlapování stáda ve stáji: „Je to jako přeplněný kravín, kde železná a dřevěná krávy jedna přes druhou bučí, pouští vodu, přezývají uhlí a železo, tlačí se, funí, přeshlápují, cpe se a vydává; jsou to krávy zaoceánské, černé a červené, nažrané k puknutí, a krásné veliké plachetnice [...]“ (*Italské listy, Janov a Milán*). Avšak takováto přenášení z jedné významové oblasti do jiné mají ještě jinou a důležitější funkci než připomínat řeč hovorovou: jejich úkolem je oživit skutečnost, ukázat ji z nezvyklé strany, popřípadě z několika různých stran. Velmi častý případ je ten, že věc veliká a důležitá se ukazuje jako cosi nepatrného, tak např.:

6) Podtrhujeme my.

Viděl jsem dále babylonskou věž, na níž se pletly jazyky pěti stoltím: je to milánský dóm. Zdálo se, že obrovský kus blejnatimonu, co krystaluje v takových tenkých jehličkách, nebo jako nesmírný mramorový artyčok; každá jehlice, toť věžička nebo fláa, a když ji rozlousknete, má uvnitř plno soch a nahoře sochu [...]“ (*Italské listy, Janov a Milán*)

Přihází se ovšem i opačná transpozice, věci nepatrné ve velikou; tak např. krystaly v přírodovědném muzeu popisuje Čapek takto:

Jsou krystalové jeskyně nebo oblundné bubliny minerálního těsta; je nerostné kvašení, škvaření, růst, architektura i inženýrství; přísambůh, gotický kostel není nejsložitější z krystalů. I trvá v nás síla krystalinická; i krystalizoval Egypt v pyramidách a jehlanech, Řecko ve sloupcích, gotika ve fláchách a Londýn v kostkách černého bláta; nesčíslné zákony stavby a skladby probíhají hmotou jako tajemné matematickéblesky. (*Anglické listy, V Natural History Museum*)

Jindy se změny významové oblasti dosahuje přesunutím „perspektivy“; tak např. se o člověku a jeho životě vypráví tak, jak se jeví kočce:

Tohle je můj člověk. Nebojím se ho. Je velmi mocný, neboť jí velmi mnoho: je všežeroucí. Co žereš? Dej mi! Není krásný, nemá dosti srsti. Nemáje dosti slin, musí se umývat vodou. Mňouka drsně a zbytečně mnoho. Někdy ze spánku přede [...]“ (*O nejbližších věcech, Z názorů kočky*)

I neautomatičtější lidským úkonům se v tomto osvětlení dostává obnovené zajímavosti.

Přesun významových oblastí nabývá mnohdy rázu parodického, tak např. v causerii *Vzkříšení (O nejbližších věcech)*, kde slavnostní úřední ceremoniel se prolíná s intimním uctíváním přírody:

Včera o dvanácté hodině polední přivítal primátor dr. Baxa jménem širší správní komise Velké Prahy a obyvatelstva hlavního města Jara v Kinského zahradě. Provázen zástupci radničních klubů, přednosty městských úřadů, dále zástupci cechů, hasičstva, městského zřizovectva, uniformovaných sborů atd. atd. navštívil první Kvetoucí Krokus a v delší řeči jej ujistil radostnými pocity, s nimiž hlavní město vítá návrat Jara do svých staroslavných zdí [...]

Je zde promítnuta lyrická báseň do slohu novinářské lokálky, a tím uvedeny ve styk významové oblasti navzájem velmi vzdálené. — Ustrnulá slohová a kompoziční klišé jsou Čapkovi velmi časté prostředkem parodických významových přesunů, tak např.

v *Zahradníkově roku* několikrát popisuje bezradnou práci zahradnického začátečníka slohem přesně organizovaných „návodů“ z příruček; jindy opět s parodickou narážkou na vědecká třídění rozděljuje květiny na flóru „nádražní, železniční, řeznickou, hostinskou, slavností“ atd.

Někdy k proměně významových oblastí stačí docela malá rozloha výčtu obsaženého v jediné větě, kde se náhle, bez přechodu, vedle velkých věcí postaví malá, vedle vznešených líbezná atp., tak např.: „Ubíhá hrabství za hrabstvím, v některém krásy leží, v některém stojí, někde se pasou ovce, jinde koně a jinde jenom vrány“ (*Anglické listy, Edinburg*). Výčet „krávy, ovce, koně, vrány“ je vlivem posledního členu nápadně nesourodý po stránce významové, ježto významová oblast „domácí zvířata“ je náhle prořata oblastí „polní ptactvo“, a nesourodost je ještě podtržena slovesem „pasou se“, které se ve vlastním významu hodí jen pro oblast první. Podobnou stavbu má věta: „Raději bych toto ani nepsal, neboť stydím se, že nedovedu přesně říci, je-li nekrásnější věc na světě plavba po moři nebo Monreale nebo zahrádka v San Giovanni degli Eremiti“ (*Italské listy, Palermo*); vedle věcí vznešených, jako je moře nebo město se slavnou katedrálou, je zde položena drobná idyla malé zahrádky. I takovému nesourodému výčtu mívají mnohdy zabarvení parodické: „S hydrantem a hadicí lze kropit ovšem rychleji a jaksí ve velkém; za poměrně krátkou dobu postříkáme nejen záhony, ale i pažit, svačící rodinu sousedovu, chodce na ulici, vnitřek domu, všechny členy rodiny a nejvíce samy sebe“ (*Zahradníkův rok, Zahradníkův červenec*). Gramatický předěl je v tomto výčtu dán spojkou „ale i“, předěl významový však teprve po slově „pažit“, neboť není totéž kropit trávník jako postříkat lidi; nesoulad gramatického členění s významovým podtrhuje parodický přechod z jedné významové oblasti do druhé. — Někdy bývá střídání oblastí tak prudce míhavé, že každý člen výčtu přináší s sebou jiné ovzduší: „místa, jež už neumíš pojmenovat a kde se ti mísí strašná moď, úpal, srdceryvný řev oslů, zrající pomeranče a hbité klouzání ještěrek v jediný téměř nepřičetný dojem, koreněný zápachem trusu a máty“ (*Italské listy, Moře*).

Zde jsme však již na přechodu k věci jiné, k zacházení se slovní zásobou jazyka. Čapková próza mluje totiž hromadění slov v bohatých a rozmanitých výčtech. Jako příklad poslechněme líčení španělské zahrady:

Za třetí pak španělská zahrada pozůstává především z nejbujnější vegetační džungle, z tropického porostu, ze kterého tryskají palmy, cedry a platany zarostlé lianami bougainvilleí, klematisů, aristolochií, bignonií, dále takových velkolistých šlahounů s květy podobnými svlačci, kterážto rostlina zde sluje „campanilla“; [...] dále z dracén a datlovníků, chamaeropsů, akácií, fénixů, a proboha, jak já mám vědět, jak se to všechno jmenuje! (*Výlet do Španěl, Jardines*)

V dlouhém pásu defilují tu jména stromů a květin: exotičnost názvů má sama o sobě lyrickou hodnotu; výčet je nekonečně dlouhý a na konci je perspektivně ještě prodloužen zvoláním: „Jak já mám vědět, jak se to všechno jmenuje!“ Z každé skoro stránky knih jako *Italské* nebo *Anglické listy* nebo *Zahradníkův rok* daly by se uvést nové a nové doklady. Vždy jde v podstatě o totéž: nakupením jmen věcí nebo dějů je charakterizována nekonečná mnohostvornost a proměnlivost skutečnosti. Občas jsou všechny nakupeňé výrazy synonymní a vztahující se k jediné věci, která má být zachycena z různých stran a v různých osvětleních, např.: „Nuže, sem se všemi slovy, jež praví, že něco je milé, utěšené, vděkuplné, půvabné, rozkošné, spanilé, krásné a líbezná!“ (*Italské listy, Toscana*)

Někdy se synonymní výčet projevuje jako stále opakování téhož pojmenování, ale pokaždé s jiným přívlaskem (popř. přívlaskovou větou), např.:

Jsou grachty⁷⁾ živé, po kterých plují lodi a lodičky, a grachty zarostlé zeleným povlakem řas; grachty chudé, jež páchnou bahnem a rybinou, a důstojné grachty, určené, aby v plném lesku obražely průčelí patricijských domů; posvátné grachty, v kterých se zrcadlí kostely, a zašlé, osleplé kanály, ve kterých se neobráží ani oko boží [...]

(*Obrázky z Holandska, Grachty a kanály*)

Účelem je zřejmě ukázání věci v nejrůznějších perspektivách.⁸⁾

7) Grachty — holandské pojmenování průplavů (kanálů).

8) Záliba ve výčtech se neomezuje toliko na esejistickou a causeristickou prózu Čapkovu: našli bychom ji, a to v zajímavých obměnách, leckdy i v epice. Projevuje se zde např. jako zahrávání s nakupenými vlastními jmény: „Protože v této historii vystupuje soudce, který vynáší svůj rozsudek nelehle na paragrafy, nýbrž na zdravý lidský rozum, plyne z toho, že se následující událost nemohla stát jinde nežli v Anglii; a sice stala se v Londýně, přesněji řečeno v Kensingtonu; nebo počkejte, bylo to v Bromptonu nebo v Bayswateru, zkrátka tam někde“ (*Povídky z jedné kapsy, Pěšíkyně*).

V novele téže knihy (*Ukradený spis 139/VII. Odd. C*) praví policejní agent, prohlížeje místo krádeže: „To udělal Pepek nebo Andřík; ale Pepek snad sedí.“

Nakonec je třeba říci několik slov o větě v Čapkových cause-riích: obvyklým typem je tu volná souřadnost jednotlivých vět a větých členů; takový typ syntaktické stavby se hladce poddává významovým přesmyčkům z oblasti do oblasti. I jinak je to věta svrchované přízpůsobivá a proměnlivá: dovoluje rychlé proměny tempa, střídání intonací (oznamovací, tázací, zvolací, práci a jejich podružných odstínů) i změnu měřítka, v kterém se námět podává. Jako příklad postupu jmenovaného na posledním místě uvedeme líčení baskické hry míčem, zvané „pelota“:

Zatímco se rozvíjí tato vášnivá hra v sázky, odehrává se dole pod publikem pelota v užším smyslu, kterou hrají dva a dva páni s takovým dlouhým pleteným luskem nebo korýtíkem, upevněným koženou rukavicí na pravé ruce. Do toho lusku chytí seňor Elola letící míček a šups, praští s ním na vysokou zeď, která se jmenuje fronton. Míček se odrazí s hlasitým plesknutím a letí zpátky s razancí projektilu; bums, už jej má ve svém lusku seňor Gabriel a střelí jím do zdi. Hopla, teď jej vývolil ze vzduchu svým luskem seňor Ugdale, zatočil tou pálkou a vrhl míček na fronton jako bombu. A bum, už jej má v korýtku seňor Teodoro a vmetne jej na stěnu, až to zaduní; teď je zas na seňoru Elolovi, aby jej v odrazu chytil. Tedy tohle je zpomalený film; ve skutečnosti vidíte čtyři bílé figurky, skákající každá na své čáře, a bum plesk, bum plesk, bum plesk, nad nimi lítá míček skoro neviditelný.
(*Výlet do Španěl, Pelota*)

Líčení těžé věci je zde podáno dvakrát: poprvé je každé fázi hry věnována zvláštní věta, podruhé jsou všechny fáze shrnuty do věty jediné. Autor sám srovnává toto dvojité líčení s dvojitou rychlostí filmu; na nápadném příkladě odhalil zde pružnost své slohové a kompoziční metody.

Esejistická a causeristická próza Čapkova je, jak patrně, velmi charakteristická pro svého autora: její žurnalistický ráz, hovorné

Kdoby vymáčkli jenom sklo, tak by to mohl být Dundr, Lojza, Novák, Hosička nebo Kliment. Ale tohle bude Andrlík.“ Najdou se dokonce případy, kde metody výřtu je užito jako kompozičního postupu, tak např.: „Strážník Vizal [byv střelen] se chytil za břicho a rozběhl se za [zločincem]; po stu krocích se zhroutil; ale to už zahvízdaly policejní píšťalky a několik mužů běželo za prchajícím stínem. Za Riegrovy mi sady padlo pár výstřelů; čtvrt hodiny nato se několik aut ověšených strážníky hnalo do hořeniho Žižkova a hlídky čtyř nebo pěti mužů prolézaly novostavby té čtvrti. K jedné hodině třeskl výstřel za Olšanským rybníkem; kdosi běžící střelil po mládenci, který se vracel od svého děvečte z Váckova, ale netrefil ho. O druhé hodině uzavíral řetěz strážníků a detektivů Židovské pece a krok za krokem se stahoval.“ (Tamtéž, *Oplakáv konec*). Rychlé uplývání děje je tu podáno jako výčet drobných úseků.

zabarvení i typický postoj ke skutečnosti dokreslují podstatně básníkův profil. Vylicením jejího rázu je vlastně úkol naší studie splněn; zvláštní kapitolu o knize *Maryvás* připojujeme jen proto, že teoretické názory básníkůvy o literatuře jsou důležité pro poznání jeho vlastní tvorby. Kompozici a slohem však *Maryvás* náleží do skupiny, o které jsme právě pojednali.

V. TEORIE LITERATURY

Studie o literatuře, uveřejňované po několik let v časopisech, sebral K. Čapek v knize zvané *Maryvás čili Na okraj literatury*. Již tento titul naznačuje mnoho o celkovém rázu knihy: patronem svého díla učinil autor známého krále z řecké mytologie, který se pustil v závod s Apollinem, bohem múzického umění, a bývá proto stavěn v protiklad k vůdci múz. Podtitul „na okraj literatury“ mluví ještě zřetelněji: Čapek jím naznačuje, že předmětem jeho úvah je nikoli „vysoké“ umění oficiální, ale pokorné umění okrajové (periferní), kterému jméno umění nepřikládají zpravidla ani ti, kdo je tvoří, a které leckdy bývá hodnoceno jako primitivní neumělost nebo jako zrůda, tak např. pouliční písně, kalendářní povídky, lidové romány. Společná vlastnost výtvorů, o kterých autor v této knize pojednává, je bezejmennost původců: buď nejsou skutečně známi, jak je tomu např. při anekdotách nebo „písničních lidu pražského“, nebo na jejich jméne nezáleží, jako je tomu např. při „románech pro služky“, srov. o tom výrok básníka samého: „Obyčejně schází titulní list; vskutku nevím ani jedno jméno knihy nebo autora. Ostatně na jménu zde záleží tak málo jako na jménu skladby, kterou hraje dole na dvoře flašinet. Krása flašinetu stejně jako krása takového románu je neosobní, bezejmenná a obecně lidská.“ Proto se studie netýkají jednotlivých děl ani osobností, ale celých literárních druhů; výjimku tvoří jediná studie, ostatně vznikem nejstarší z celé knihy, *Petra*, o díle duševně abnormálního básníka; ani zde však není kladen důraz na jméno, uvedené jen v poznámce na konci článku.

Čapek hledá na svém materiálu toliko ustálené znaky druhové: zajímá jej, co činí anekdotu anekdotou, pohádku pohádkou, detektivní povídku detektivkou. Vhodným předmětem takového zkoumání je právě anonymní literatura periferní, protože zde, kde osobnost původcova nemá významu a kde technika ustrnulá

v klíše přechází bez proměny z ruky do ruky, jsou společné druhé-
vé znaky zřetelnější než v literatuře „umělecké“, individuálně od-
stíněné. Zájemem o techniku neindividuální tvorby lze také vysvětlit,
proč se mezi studii ocitají i některé netýkající se literatury
ve smyslu básnictví, byť periferního, nýbrž projevů sdělovacích;
máme na mysli zejména článek *Chovála novin*. Není totiž v moder-
ním písemnictví jiného druhu projevů, který by do té míry pracoval
s tradičními klíši, ať jazykovými, ať obsahovými, jako noviny,
a Čapek v své studii a s důslednou zálibou ukazuje, jak novinářská
technika vtlačuje do uniformujících rámců denní skutečnost,
mnohotvárnou a znepokojivou. Ostatně i noviny a jejich výstavba
se Čapkovi jeví jako cosi blízkého umění: „Každé [novinářské]
ustálené rčení má svou estetickou hodnotu. Je to jakýsi oddech
v přívratu novosti, je to jako refrén, jež čtenář může zapéti s se-
bou. Je to hotový rám, do něhož nová událost hladce zapadne,
čímž je zároveň uspokojivě vyřízena. Sotva se vynoří, přestává být
něčím nebyvalým.“ Neopomine také dodat, že „za svého druhu
novináře lze považovati různé rapsody, aiódy, skaldy a bardy“ a že
„Ilias se podobá dnešním novinám“. — Literární druhy, kterými se
autor *Marsya* zabývá, jsou také těsněji než literatura „vysoká“
spjaty s konkrétními společenskými útvary, právě proto, že zastí-
rají osobnost původcovu. Odtud stálý zájem o povahu prostředí,
které jistý druh vytvořilo nebo přijímá.

Především ovšem přihlíží Čapek k tomu, jak je věc „udělána“:
jde-li o pohádku, klade si nad ní otázku po podstatě epičnosti,
jde-li o román „pro služky“, po vlastnostech románu vůbec, při
kalendářních povídkách po stavebných rozdílech mezi literárním
romantismem a realismem. Na ukázkou uvedeme aspoň část úvahy
poslední:

Můžeme různým způsobem definovat literaturu realistickou; v mno-
ha případech realismus je ten druh literatury, ve kterém děj bere
špatný a ponurý konec, kdežto literatura romantická vede spíše ke
koncům triumfálním. Nebo v literatuře realistické se umírá na přiro-
zenou smrt, jako je rozedma plíc, úraz, zánět ledvin nebo sešlost vě-
kem, kdežto v literatuře romantické se umírá na dýku, jed nebo sou-
boj. Dále literatura romantická líčí jenom děj, počínajíc tím, že
Angelika, už vospělá ve slícnou pannu, potkala pana d'Evremon-
ta; naproti tomu literatura realistická líčí život, to znamená pokud mož-
no celý život; nežli vesnická Anděla vospěje ve slícnou pannu, muse-

jí se nejdříve vzít její rodiče, načež si přikoupí kozu, krávu a něco
polí, mají dceru Andělu, která si nakonec vezme chudého kováře, má
zdárné děti a dožije se vysokého věku, chovajíc na klíně vnoučata.
Kalendářová povídka provádí obyčejně své hrdiny od stavu prenatal-
ního až do požeňnaného stáří nebo přirozené smrti.

Jiné citáty z knihy *Marsyas* byly uvedeny v předešlých kapitolách,
zejména při rozboru Čapkových pohádek.

Ptáme-li se, jaké osobní a umělecké důvody vedly básníka Čap-
ka k tomu, aby při teoretických úvahách o literatuře sáhl právě
k literární „periferii“, odpovídá sám (ve stati *Proletářské umění*)
takto:

Často mne zarazí u většiny nových knížek, které čtu, vzpomenu-li si,
k jak úzkému kruhu lidí se obrací [...] Potřebujeme holiče nebo
švadleny košil, ale je velmi málo pravděpodobno, že by holič nebo
šička z konfekce potřebovala zrovna nás a našich knížek [...] Kdyžby
se mělo zrodit nové lidové, to jest lidem prožívané umění, muselo by
se patrně velmi přímo a plně obracet k této lidské a lidové přiroze-
nosti; ale nesmelo by k ní jaksi blahosklonně sestupovat, nýbrž pro-
dírat se k ní s námahou a povznesením ducha; neboť jinak není velké-
ho umění. Bylo by nutno dobývat ho z kůže, a nikoliv z oblasti
exkluzivních výtvorů; bylo by třeba ohlédnout se po všelijakých pra-
starých tradicích (k nimž počítám i soudní síň, film, hrdinné eposy,
kolportážní romány a jiné nedosti oceněné zdroje) a pak udělat
z toho umění. Ach, kdybych mohl prorokovat, jak se to udělá, nepsal
bych tento článek, nýbrž napsal bych román; bylo by tam o lásce
a hrdinství a jiných velikých ctnostech, a bylo by to tak krásné, tak
sentimentální a povznášející, že by každý výtisk koloval z ruky do
ruky, z ruky rozpíchané, rozleptané od prádla, rezavé cihelným práš-
kem, potřísněné inkoustem do rukou označených zase jiným těžkým
životem, až by se u všech výtisků ztratil titulní list a nikdo by nevě-
děl, kdo to napsal.

Tento projev, ve spojení s celou knihou, která jej obsahuje, osvět-
luje nově některé vlastnosti literární tvorby Čapkovy: tak zejmé-
na slohové přibližování k řeči hovorové i sklon k žurnalismu se
objevují jako souběžné se snahou o široké zlidovení literatury. Je
možné uvést i přímé paralely mezi jednotlivými básnickovými spi-
sy a teoretickými články: povídkovým knihám s tématy detektivní-
mi — jsou to kromě některých čísel z *Božích muk* soubory *Povídék
z jedné a druhé kapsy* — odpovídá studie *Holmesiana čili o detekzio-
kách*; kniha *Devatero pohádek* má za protějšek studie *K tvorii pohádky*,

Několikero motivů pohádkových, Několik pohádkových osobností. Úzké sepětí a souběžnost básnické praxe s literární teorií dosvědčují v Čapkovi spisovatele vědomě vyhledávajícího prostředky své tvorby i odvažujícího efekty, kterých jimi dosahuje, konstruktéra svrchovaně jistého svým gestem.⁹⁾

(1934)

PRÓZA K. ČAPKA JAKO LYRICKÁ
MELODIE A DIALOG

Nad čerstvým hrobem velikého současného spisovatele, jímž byl K. Čapek, lze a je třeba, jak se také již několikanásobně stalo, pokoušet se o zachycení všeho lidsky důvěrného a prchavého, čím byl obklopen jeho zjev, všeho, co zítřka hrozí zapadnout do nepaměti; i vidíme, jak z drobných vzpomínek těch, kdo stáli Čapkovi blízko a nejbliže, noří se pozvolna, modelována jednotlivými údery, definitivní lidská podoba toho, jenž právě „věčností byl změněn v sebe sama“. Nelze však ještě učinit totéž s jeho dílem, které smrtí svého původce daleko ještě nepřestalo být přítomné, daleko ještě nenabylo tváře definitivní a neproměnné. V těžkostech dnešní chvíle — a právě pro ně — netkví Čapek-básník svým dílem mimo nás, ale uvnitř jednoho každého z nás. Je jedním z hlasů našeho svědomí, z hlasů, které se domáhají slyšení při jakémkoli po-mýšlení na dnešní a budoucí uspořádání světa, poměru člověka k člověku a ke skutečnosti. Hlas básníka Karla Čapka nezáleží k nám z dalek minulosti jako sladká ozvěna dohaslých zájmů a sporů, přijímaná bez námitek proto, že je už zpola nesrozumitelná, ale jako živá, vášnivá a plně přítomná apologie, vyzývající k odpovědi a k zaujetí stanoviska. Bylo by proto předčasné pokoušet se o „definitivní zhodnocení“, jež se rovná likvidaci, uložení do příhrady a které umožňuje dočasné zapomenutí. Tolik budíž řečeno na omluvu toho, že na hrob básníkův neklademe všeobjímající nekrolog, nýbrž prostou studii, věnovanou jedné z otázek umělecké výstavby Čapkova díla.

Název naší studie zdá se naznačovat omezení materiálu; je proto třeba podotknout, že hodláme-li vyjít od *zvukové* stránky

9) Rozbory podané v tomto úvodu přihlížejí toliko k umělecké výstavbě Čapkovy prózy. Stranou zůstaly zejména otázky pasivního i aktivního vztahu básnickova díla ke společenskému a kulturnímu dění, ač právě Čapek reaguje citlivě na stav a proměny obecné mentality. Tak např. nejistota, kterou vyznívají všechny povídky *Božích muk*, nemá jen zdůvodnění umělecké, ale odpovídá zároveň pocitů obecné nejistoty, provázející osudy společnosti i jednotlivců za světové války. Povíalečná *Továrna na absolutno* je odrazem a zároveň kritikou rozkolísání všech hodnot, přivozeného světovou válkou. Převratný vynález, na kterém je vybudován námět *Krakatitu*, je symbolem — a román sám opět kritikou — nitamismu, zejména průmyslového a obchodního, provázejícího rekonstrukci ochuzené a zpustošené Evropy. Bylo by lze sledovat linii i dále: jímž je např. kulturní a ideologický stav, z kterého vyrůstá *Povětrň*, než onen, kterému od-povídají *Povídky z jedné a druhé kapsy*, ač příbuznost výstavby těchto děl je nesporná. — Zjednodušení, které vzniklo omezením našeho úvodu na stránku uměleckou, bylo vyvoláno zvláštním určením antologie.

Čapkovy prózy, neznamená to, při těsné vzájemné souvislosti *všech* složek každého jazykového projevu, že zvuková stránka byla konečným zájmem našeho rozboru; a dále ještě: upínáme-li hlavní zřetel k Čapkově *proze*, nebude možno — při těsné vzájemné souvislosti mezi *všemi* básnickými výtvy Čapkovými, jež bude ještě podrobněji osvětlena — vyhnout se Čapkově tvorbě lyrické a zejména dramatické. Epická próza je ovšem samo jádro Čapkového vývoje: proměnlivost tematická, a hlavně slohová, od prvních výtvořů k posledním je zde větší než v dramatech: téměř od knihy ke knize mění se tu sloh, kdežto v dramatech zůstává — aspoň od *RUR* až k *Matece* — dialogická technika bez podstatné změny. Vývojová proměnlivost Čapkovy prózy je tedy nadmíru velká: již zřejmá srovnání knihy první, *Krákonošovy zahrady*, s knihou předposlední, *První partou*, ukazuje názorně, že se změnilo téměř vše: sloh, téma, poměr ke skutečnosti — tam křehká lyrika v próze, zde sloh opřený o mluvu hovorovou, tam kavalírové, bohatí hýřilové, krásné ženy, zde horníci úspěšně uhelným prachem, tam podceňování všední skutečnosti a odvrát od ní, zde pozorné zahloubání do jejích záhybů. Přesto přese všechno jsou však tyto krajní mezníky spojeny ještě něčím jiným než jen jménem autorovým: identitou jistého základního stavebního principu. A tak vznikají vůči dílu Čapkovu dvě základní otázky: 1. jaký je tento základní princip, jenž sjednocuje Čapkovu dílo přes vývojové rozrůznění; 2. čím vývojové rozrůznění bylo způsobeno. Na obě tyto otázky pokusíme se odpovědět rozбором stránky zvukové, ne proto, že by se jen v ní projevovala Čapkova básnická osobitost, ale proto, že je nejpřístupnějším východiskem rozboru.

Nejvýraznější a také nejtrvalejší znak zvukové stránky Čapkovy prózy je její melodičnost, jinými slovy, *dominující postavení intonace*; počínaje první knihou a konče poslední je Čapkova próza intonací nesena a organizována nejen po stránce zvukové, ale — jak bude ještě ukázáno — i po stránce významové; totéž platí o Čapkově dramatickém dialogu.

Intonace byla, zdá se, i pro subjektivní jazykové vědomí Čapkovu nejdůležitějším organizujícím činitelem jazykového projevu, onou z jazykových složek, pro jejíž odstiny měl nejjemnější schopnost vnímání. V povídce *Elegie z Božích muk* popisuje takto subjektivní dojem řečníkův z vlastní řeči: „Chvilí poslouchal svůj

vlastní hlas; zdál se mu hustý a smazaný, těžký v kadencích a nepřirozený v přízvucích [...]; i naslouchal mu trpně a s nelibostí.“ V *Historii divygeny Kaliny*, jedné z *Povídek z druhé kapsy*, vypravuje Čapek o hudebníku, uhadujícím podle intonace neznámého jazyka obsah projevu: „Poslouchajte, to nebyl milostný hovor, to muzikant pozná; milostné přemlouvání má docela jinou kadenci a nezní tak jaksi sevřene, milostný hovor je hluboké cello, ale tohle byla vysoká basa, hraná takovým přesto rubato, v jediné poloze, jako kdyby ten člověk pořad opakoval jednu věc. Mne to počalo děsit.“ I když oba tyto citáty pocházejí z povídek a jsou výroky, popřípadě myšlenky fiktivních osob, mají dokumentární platnost i pro vnímavci schopnost autora samého a pro jeho poměr k zvuku řeči.

O tom, že intonace byla dominující složkou jazykových projevů Čapkových, přesvědčují nás však především samy autorovy texty již svou grafickou stránkou: zacházení s interpunkcí u Čapka uchyluje se velmi často od ustálených konvencí: najdeme občas věty vedlejší, před kterými není čárka, a to v takových případech, kdy by intonační pauza tím vzniklá rozlomila na nežádoucím místě plynulou intonační linii; jindy se opět shledáváme s čárkami na místech, kde podle konvence nutné nejsou, ale slouží — v daném případě — k charakteristice intonační linie; lze také pozorovat oblibu, kterou Čapek projevuje pro rozdělovací znaménko jinak poměrně řídké, totiž středník, patrně z toho důvodu, že středník, ač ukončuje větu stejně jako tečka, neodtrhuje ji po stránce intonační příliš radikálně od věty následující.

Ještě charakterističtější než použití středníku je způsob, jímž Čapek zachází s grafickým znakem pomlky, zejména na konci větších celků. Čapek totiž velmi často pomlku staví na místo, kde konvence pravopisná žádá tečku; stačí otevřít kteroukoli Čapkovu knihu, abychom toho našli doklady; např. z povídky *Otcové (Trapné povídky)*: „Malá rakvička se suně výše a táhne za sebou černý zástup; malá rakvička, malá smrtka v bílých šatech a s přelomenou svící; tudy chodila ruku v ruce s otcem —“; „Ticho se dlouží mučivě, těžce, útláčně —“; „Mladý kněz rozhoupává kaditelnicí; těžké slabě chraští, dým stoupá a chvěje se —“. Ve všech těchto dokladech je ovšem použití pomlky zdůvodněno jistou významovou neurčitostí větového ukončení: pomlkou má se naznačit citové nebo myšlenkové rozvlnění, slovy nevyjádřené, jež po větě

následuje. Jsou však i takové případy, kdy pomilka vyjadřuje — při větším smyslu náležitě uzavřeném — náhlý obrat myšlenky, jenž se udál od věty předchozí k následující: „Měl už jistý plán a podobný dohad; ale nyní to vše odpadá jaksi samo sebou — Spěšně se rýsuje nová alternativa jednání“; „Čím je něco obyčejnější, tím snáze se to stane. Některé fakty se obyčejně objevují sruzeny, ne z nějaké nutné přičinnosti, nýbrž jaksi náhodně, ze zvyku a bezděky — Zkrátka nezávisí to na nás“ (*Boží muka, Lída*). Jindy konečně je důvod použití pomilky jediné intonační: jde o to, aby věta vyzněla bez příkré kadence: „Každá moc jen rozhoduje o věcech; v tom je její síla i samozřejmost — Jediný evidentní soud je rozkaz“ (*Boží muka, Hora*). Pomilky užívá Čapek i jinak hojně; vyskytuje se u něho často i uvnitř vět, za nejrozmanitějšími účely stylistickými, vždy však s platností intonační: „Tu pocítil Jevišek bolest, nadšení, hrůzu — lásku a poranění, radost, pláč a vášnivou statečnost“ (*Boží muka, Hora*); „Sedl si a mluvil — ani slovem se nedotkl toho, že se něco stalo, že ji hledal, že něco se má vysvětlit“ (*Trapné povídky, Heléna*). Ještě častější než ve vypravování nebo úvaze je pomilka u Čapka v dialogích, ať románových a povídkových, ať dramatických. Je jí vyznačována odmlka v hovoru, váhání v řeči vzrušené, nesmělé (Galén v *Bílé nemoci*), hledání vhodného nebo šetrného výrazu, odmlčení, náhlý obrat myšlenky, nedopovězení nebo i pouhý záhyb myšlenky, zaváhání hlasu, nenucený konverzační tón.

Uvedeme několik příkladů z dramatu *Matka*: „Já nevím; ale podobné bych nechtěl — hu! Příšerný pocit“; „Ale maminko, to už jsem ti přece tolikrát vysvětloval — Nechtěl jsem, aby sis dělala starosti“; „Byl jsi těm druhým dětem místo otce — takový moudrý a odpovědný — A najednou, prásk, ujedeš si na rovník a zemřeš mi tam na žlutou zimnici“; „Mohl jsi být doma a léčit — nebo pomáhat na svět dětem —“. Velmi časté je v dramatickém dialogu užití pomilky v případech, kdy větu načatou osobou jednou přebírá osoba druhá. Takovéto přejímání věty bývá motivováno nejrůznějšími způsoby, někdy se s ním provádí složitá a rafinovaná hra. Tak např. v předehře dramatu *RUR*:

Heléna: Já jsem přijela —

Domin: — podívat se na naši továrny výrobu lidí. Jako všechny náštěvy. Prosím, beze všeho.

Heléna: Myslela jsem, že je zakázáno —

Domin: — vstoupit do továrny, ovšem. Jenže každý sem přijde s něč vizitkou, slečno Gloryová.

Heléna: A vy ukážete každému...?

Domin: Jen něco. Výroba umělých lidí, slečno, je tovární tajemství.

Heléna: Kdybyste věděli, jak mne to —

Domin: — nesmírně zajímá. Stará Evropa o jiném ani nemluví.

Heléna: Proč mne nenecháte domluvit?

Domin: Prosím za prominutí. Chtěla jste snad říci něco jiného?

Heléna: Chtěla jsem se jen zeptat —

Domin: — zda bych vám zcela výjimečně neukázal naši továrnu. Ale zajistě, slečno Gloryová.

Heléna: Jak víte, že jsem se na to chtěla ptát?

Domin: Všichni se ptají stejně.

Přejímání nedopověděné věty je tu motivováno obvyklostí otázk; zároveň se jím však naznačuje převaha Dominova, jeho poněkud šarlatánská výmluvnost atd. Zcela jiná je významová funkce takového přejímání v následujícím dialogu z druhého dějství *RUR*:

Fabry: Udělala jste dobře, paní Heleno. Roboti se už nemohou rozmnožit. Roboti vyhnou. Do dvacetilet —

Hallenmeier: — nebude už ani jeden z těch ničemů.

Dr. Gall: A lidstvo zůstane. Za dvacet let bude svět jejich; i kdyby to bylo jen pár divochů na nejmenším ostrově —

Fabry: — bude to začátek. A pokud je nějaký začátek, je dobře. Za tisíc let nás mohou dohonit, a pak půjdou dál než my —

Domin: — aby splnili, co jsme my jen koktali v myšlenkách.

Věta je tu druhou osobou přebírána nikoli proto, že by osoba osobě „skákala do řeči“, ale proto, aby lyrický part byl po způsobu litanie rozdělen mezi osoby různé výšky hlasu a různého hlasového zabarvení. Grafický znak pomilky objevuje se zde jako nositel čisté intonace, bez zvláštní funkce významové nebo charakterizační.

Probrali jsme podrobněji jedno z interpunkčních znamení Čapkových, pomilku, nejen proto, abychom na něm ukázali, že intonace je dominující zvukovou složkou Čapkovy prózy, ale i proto, abychom odhalili povahu této intonace. Již sama okolnost, že zvláštní oblíbená se u Čapka těší středník a pomilka, znamení, která — ve srovnání s tečkou — zmírňují intonační kadenci, jsou-li umístěna na konci složitého intonačního úseku, nasvědčuje tomu, že *Čapková intonace směřuje k měkké vlnitosti, beze strohých rozmezí*. Při dokladech na přejímání neukončené řeči v dramatickém dialogu

ukázalo se, že tato tendence obrází se i ve výstavbě významové jako snaha odstranit nebo aspoň oslabit ostrou hranici mezi jednotlivými promluvy osob: dialog takto stavěný chce působit, zvukově i významově, jako jedině, nepřetržitě zvukové i významové pásmo, proměnlivé jako měňavá stuha. O důsledcích toho pro výstavbu dramatického textu Čapková promluvíme ještě později; na tomto místě chceme toliko upozornit na oslabování předělu jako na význačný rys Čapkovy intonace. Vlastnost tato dala by se potvrdit ještě podrobnějším rozbořením, na který zde není místa; spokojíme se proto několika jeho náznaky. Především je třeba upozornit ještě na okolnost, která se zejména nápadně uplatňuje v prózách posledního období Čapková, počínaje trilogií *Hordubal* — *Povětrň* — *Obyčejný život*, že totiž velmi často při přechodu od básníkovy vlastního textu k přímé řeči vynechává se dvojtečka a uvozovky, např.: „Však onehdy se Standa rozběhl do města a rovnou ke knihkupci. Nemáte nějakou učebnici švédského jazyka? Ne, nemějí; a tak Standa maně hloubá, co by pro pana Hansena udělal.“ (*První parta*); „Nějaká ženská vedle [Standy] lomcuje mříží a řve, pusťte mě tam, pusťte mě, já tam mám muže!“ (Tamtéž) I tato okolnost je svědectvím oslabených rozmezí mezi intonačními úseky. Jiný důkaz lze si zjednat zkusným přestavením slovosledu ve větách k tomu vhodných, totiž v takových, kde přestavením nevznikne deformace přirozeného pořádku slov. Tak např. v 1. dějství dramatu *Matka* nacházíme větu: „Nu, pravda, ale má-li někdo pět dětí, nemusí proto ještě být špatným vojáčkem, miláčku.“ Kdybychom v ní přemístili slovosled takto: „Nu, pravda, ale má-li někdo pět dětí, proto ještě nemusí být špatným vojáčkem“ —, nepozbyla by přirozenosti slovosledu, ale vznikl by ostrý intonační předěl na rozhraní obou vět, poněvadž za slovem „dětí“, jež nese závěrečnou kadenci věty první, následovala by slaběji důrazná slova „proto ještě“, než je „nemusí“, a tím by intonační výraznost předchozí kadence byla zesílena. Věta: „Byl by ses vrátil ke mně a k dětem... a odešel z armády“ — je sice přerušena řadou teček (tedy pauzou ve výslovnosti), ale přesto nepozbývá intonační plynulosti. Kdybychom však v ní opakovali mocné sloveso „byl bys“ i při druhém participiu — „Byl by ses vrátil ke mně a k dětem... a byl bys odešel z armády“ — nezměnil by se význam, avšak druhá věta osamostatnila by se vůči první intonačně mnohem víc, než je tomu ve znění Čapkově.

Intonace Čapkovy prózy i Čapkovy dialogu je tedy plynulá. Tento ráz sám o sobě nečiní z ní však ještě umělecký prostředek tvárný, jímž beze sporu u Čapka je: nepřetržitá vlnivost Čapkovy intonace sama o sobě mohla by prostě být individuální charakteristický znak jeho slohu, založený na převládnutí melodické kvality hlasu nad kvalitou dynamickou (neboť dynamická intenzita projevující se silnými důrazy přetřívá intonační linií). Jakým způsobem stává se tedy z Čapkovy intonace prostředek tvárný?

Není zde snad od místa připomenout především genezi Čapkovy prózy. V předmluvě ke *Krakovšovic zahradě* prozrazují Karel i Josef Čapek literární vlivy, jímž podléhali v době svých začátků. A kupodivu: mezi českými autory, jež jmenují jako své vzory — není jediný prozaik; tři jména, jež Čapkové vyslovují, náležejí vesměs lyrickým básníkům: Hlaváčkoví, Neumannovi a Dykovi. Vzpomeňme dále toho, že mladý Čapek překládal za války francouzskou poezii nové doby a že tyto překlady prozaikovy staly se — podle vlastního doznání lyrikova — zdrojem melodického verše Nezvalova (viz předmluvu k 2. vydání *Francouzské poezie*, Praha 1936); Čapek objevil tu novou melodii českého verše, vybudovanou na využití přirozeného slovosledu. A nezapomeňme konečně, že dramatická prvotina bratří Čapků, *Lásky hra osudná*, je psána ve verších a obsahuje, mimo partie dramatické, i krásnou lyrickou pasáž o kapesníku a trojím snu, vybudovanou na intonačních paralelismech:

Isabella: Ah, pane, kapesník.

Gilles:

To není kapesník,

ne, Isabello, ne; toť velká zahrada,

já vidím akáty a květy vonící,

a luna svítí tam; a jsou tam cestičky

tak divně vlnuté, že chodce rozesní,

a po nich Gilles jde sám a nese kapesník,

a luna svítí tam.

Isabella: Ah, pane Gilles, ne,

mně vraťte kapesník!

Gilles:

To není kapesník,

to krásná žena jest, jež stojí u okna,

a bílé šaty má a myslí na lásku,

snad myslí na lásku a o Gillesovi sní,

Gilles chodí pod okny a hraje na housle,

a luna svítí tam na bílý kapesník,

jenž vypil slzu teď — —

Mne včera pojal sen
tak sladce přeletný jak spící dívky dech;
já o vás, Bello, snil, že pro vás umřel jsem,
váš křesťalový pláč se ronil bolestně
v mé rány zející, a já jsem vykřikl
svou náruč rozepnuv: Já nejsem mrtev již,
když ty mne miluješ!

Ne, já jsem jinak snil;
já o vás, Bello, snil, že spolu jeli jsme
ve starém kočáře, a tlustí koňové
nás vezli půlnocí po starých městyších,
přes hrubá dláždění, skrz dlouhé aleje,
přes kraje usnulé a spící vesnice,
a luna svítila na štekající psy,
a my jsme jeli pryč — —

Ne, jinak bylo to:

já o vás snil jsem jen a měl jsem o vás sen,
že já jsem slavný byl a stal se básníkem — —
Ó, Bello, slyšte mne: já nyní šťasten jsem.
Jen na mne pohlédte a potom rcete mi,
zda teď se usmívám.

Shrme-li všechna uvedená fakta, je geneze Čapkovy epické a dramatické intonace jasná: obojí má svůj původ v lyrice. Jestliže K. Čapek, jak výše řečeno, zapůsobil na vývoj české lyriky — a zapůsobil právě jako prozaik, zbaviv lyriku zkamenělé tradice slovoledných inverzí, vyhnal až do zámezí školou Vrchlického, jeví se mezi epiky naopak odchovancem lyrické poezie. Je proto umělecké využití intonace u něho třeba hledat v tomto směru.

Je známo, že se umělecké využití intonace v lyrice děje zejména dvojitou metodou: metodou opakování a metodou kontrastu; obojí sledujeme u Čapka jak v próze epické, tak i v dramatickém dialogu. Opakování záleží v tom, že se jistý intonační útvar vrací několikrát po sobě, tak např. otázka nebo zvolání:

Můj bože, je Lída opravdu ixtý případ mezi mnohými? Není něčím jediným a krásným? Není divem života? *A mám-li pravdu*, co jsou jí platny, co jsou vůbec platny její „neznámé pohnutky“, její utrpení a rozhodování?
(*Boží muka, Lída*)

Což se toho už nezabavím? Proč mi nejde Lídino neštěstí z hlavy? Proč se vlastně tolik starám o osud? Odkud to na mne přišlo jako mánie?
(*Tamtěž*)

Ty že jsi krásná? Proč krásná? Jsou krásné vlasy, které tě jenom tíží? Jsou krásné oči, které zavíráš? Jsou krásné rty, do kterých se jen koušeš, aby to bolelo? Co je to, nač je to, být krásná?

(*RUR*, dějství třetí)

Já žaluju vědu! žaluju techniku! Domina! sebe! nás všechny! My, my jsme vinni! Pro své velikášství, pro něčí zisky, pro pokrok, já nevím, pro jaké náramné věci jsme zabili lidstvo! Nu tak praskněte svou velikostí! Tak ohromnou mohyly z lidských kostí si nepostavil žádný čingischán!
(*RUR*, 2. akt)

Může také jít o opakování intonačního motivu, nesené a podporované vrácením se nějakého slova, gramatického tvaru (např. imperativu), částice (např. záporu):

Kdo by stál nahoře nad lomy, viděl by celou ves jako na dlani; viděl by dítě, jež křičíc a vzlykajíc utíká domů; viděl by vyběhnout drobnou mužskou postavu a spěchatí po vsi s rozčileným chvatem mravence.
(*Boží muka, Hora*)

Bože, osvit Domina a všechny ty, kdo bloudí; znič jejich dílo a dopomoz lidem, aby se vrátili k starosti a práci; zadrž před zkazou pokolení lidské; nedopusť, aby vzali škody na duši a těle; zbav nás Robotů, a chraň paní Helenu, amen.
(*RUR*, dějství první)

Ach, Heleno, Robotko Heleno, nikdy tedy tvé tělo neoživne, nebuděš milenkou, nebuděš matkou; tyhle dokonalé ruce si nebudou hrát se zrozenátkem, neuvidíš svou krásu v kráse svého dítěte —
(*RUR*, dějství první)

Intonační schéma jednou vytvořené může však v povědomí (nebo spíše: podvědomí) básníkově utkvět jako trvalá formule, jež se může vyskytovat i na vzájemně velmi odlehlých místech jeho děl; taková formule stává se trvalou součástí básníkovy repertoáru tvárných prostředků. Tak např. v povídce *Hora (Boží muka)* nacházíme — na začátku jedné z kapitol — větu: „Smutnější než noc je úsvit dne.“ Je v ní slovosledná inverze: věta začíná doplňkem. Právě proto, že jde o začátek textového úseku, není k inverzi dán důvod kontextem předcházejícím, a větná konstrukce působí proto jako intonační útvar, vyvolaný toliko záměrem uměleckým, jako melodický motiv, chceme-li. A týž melodický motiv sledujeme — opět na začátku, tentokrát celé povídky — v *Historii bez slova (Boží muka)*: „Hluboké jsou lesy v noci jako beze dna tůň [...]“

Podobně celý intonační útvar již výše citovaný:

Kdo by stál nahoře nad lomy, viděl by celou ves jako na dlani; viděl by dítě, jež křičí a vzykajíc utíká domů; viděl by vyběhnout drobnou mužskou postavu a spěchatí po vsi s rozčileným chvatem mravence.
(*Boží muka, Hora*)

vyskytuje se v dalším kontextu téže povídky, na místě od prvního odlehlem, beze vsí spojitosti s citátem prvním, ještě jednou v této podobě:

Jevíšek pohlížel blankytně, krátkozrace na své hosty; viděl Pilbauera nepohnutě dumat s očima sklopenýma, jako by něčeho vzpomínal; viděl Slavíka hrýzti se hořem výčitek a sebemučení; viděl komisaře, jak zmořen, znaven poklesá smutkem chorého dítěte. (Tamtéž)

V obou těchto případech opakované sloveso „viděl (by)“ uvádí jisté intonační schéma několikrát opěťované; dvojí výskyt takového útvaru není však v nijaké vzájemné souvislosti, druhé z těchto míst nesměruje k tomu, aby čtenáři bylo nějak připomenuto místo první.

Jinak je tomu v případě následujícím, vzatém rovněž z povídky *Hora*. Nacházíme v ní tuto pasáž:

„Tolik je vás?“ mluvil hlas se svrchovanou hořkostí. „To je hanba! Co si teď počnu? Bože, ó Bože, co si počnu?“

Jevíšek ustrnul v bolestných rozpacích.

„Ježíši Kriste,“ bědoval hlas, „co si teď počnu? Obklíčili horu... Kriste Ježíši!“

Světelná bělost naplnila srdce Jevíškovo. „Pane,“ začal chvějivě.

„Co si teď počnu,“ třásl se v mlze hlas. „Jsem ztracen! ztracen! ztracen! Ó Bože, jak je to možno!“

„Pomohu vám, pane,“ zvolal Jevíšek chvatně.

„Zradit mne chcete,“ zaúpěl hlas. „Očte náš, jenž jsi na nebesích, posvět se jméno tvé, přijď království tvé, buď vůle tvá... vůle tvá... Dej mi uniknout! Bože, dej mi uniknout!“

Strídají se zde proslovy stíhaného zločince se zmínkami o Jevíškovi nebo s jeho promluvami. Zločincův part je přitom nesen stále opakovaným intonačním motivem o dvou vrcholech: „Tolik je vás?“ — „Co si počnu?“ — „Ježíši Kriste!“ — „Co si teď počnu?“ — „Obklíčili horu“ — „Kriste Ježíši!“ — „Co si teď počnu?“ — „Dej mi uniknout!“ — „Dej mi uniknout!“ Jak zřejmo, je intonační motiv podložen různými skupinami slov, z nichž některé se opakují víc než jednou; jsou to zejména skupiny: „Co si (teď) počnu?“ a „Dej mi uniknout!“ Nuže, tyto slovní skupiny se vracejí v povíd-

ce ještě na *jiném* místě, krátce po pasáži shora uvedené, takže jejich první výskyt je ještě v svěží paměti čtenářově. Nejsou však již pronášeny zločincem, ale myšleny ve „vnitřním“ monologu unaveným policejním komisařem, jenž si sám sebe představuje jako malého školáka v třídě před přísným učitelem: „Kriste Pane, kam se mám schovat? Co si počnu? Dej mi uniknout, Bože! Dej mi uniknout!“ Zde jde o přímou narážku na scénu předcházející, narážku, jejíž účel je kompoziční: intonačního motivu je tu na větší rozloze textu využito jako součásti kompozičního půdorysu. Je to cosi jako wagnerovský leitmotiv, vyjadřující období nové situace se situací dřívější. Bylo by lze na tomto místě navázat úvahu o opakování vůbec, netoliko intonačním, ale také slovním a zejména tematickým jako ustáleném a neobyčejně hojném kompozičním prostředkem ku Čapkově v próze i v dramate; spokojíme se jediným příkladem jako náznakem; poskytuje nám jej opět povídka *Hora*, kterou jsme se právě zabývali: na začátku i na konci této povídky vyskytuje se motiv mrtvoly, roztržitého pádem a ležící tváří k zemi; v prvním případě je to mrtvola oběti zločinu ležící pod skalní stěnou u vesnice, v druhém mrtvola vrahova, jež leží pod skalou kdesi v lese; mezi obojí situací proběhl děj povídky: vrah byl odhalen a sám se potrestal — opakování motivu svým návratem jen ještě více zdůrazňuje proměnu situace, jež se během vypravování udála.

Probrali jsme opakování intonačních motivů jako tvárný prostředek Čapkova slohu; je nyní na řadě prostředek druhý, opačný: *kontrast*, vznikající bezprostřední — a záměrnou — konfrontací různých, navzájem ostře odlišných intonačních schémat. Uvedeme příklad:

Zdálo se mu navýsost poetické, že Lída utekla: byl v jakési extázi; radoval se bez míry a ani si neuvědomil, že je sám a tich po celou noc.
(*Boží muka, Lída*)

Na rozhraní hlavních vět tohoto krátkého textu vystřídají se postupně dvojtečka, středník, spojka „a“; každému z těchto přechodů odpovídá ve výslovnosti jiná intonační kadence; a tato rozmanitost, stavějící jednotlivé druhy kadencí ve vzájemný kontrast, je zde umělecky záměrná. Podobně i v dokladě následujícím je postaveno proti sobě několik intonačních útvarů:

Nic už ten obraz mi nezastře: Veliké tělo tváří v krvavém blátě, šílený rozmach údů, jako by zase vyskočit chtělo — teď, ještě teď vyskočit

a setřít si s čela kall! Ó jaký pohled! dvě ruce tam žalují z ohavné rozbité hmoty, plny bláta, ó Bože, a přece tak lidské, ty ruce! Nic už ten obraz —
(*Boží muka, Hora*)

Nejprve klesající intonace až k dvojtečce, ještě jednou opakovaná v pasáži před následující čárkou; pak intonační gradace počínaje spojkou „jako by“ až k druhému „vyskočit“; potom intonace monotónní, členěná v několik úseků, uzavřená mezi dvojití opakování slova „ruce“, jež je poprvé dáno jako úvodní intonační vrchol, podruhé jako závěrečná kadence; nakonec opakování začátečních slov odstavce, jenže beze slovesa — intonační to efekt neuzavřené intonace větné.

Umělecký záměr, jak zřejmo, směřuje v obou uvedených příkladech k nakupení co nejrozmanitějších útvarů intonačních na rozloze textu co nejméně. Přihází se ovšem také, že sružení intonací navzájem odlišných se několikrát opakuje, takže vzniká pravidelný vzorec — cosi jako intonační strofa; tohoto prostředku užívá zejména Čapkův dramatický dialog i monolog. Tak např.:

Hálena: Já jsem se Robotů bála.

Domin: Proč?

Hálena: Že nás budou třeba nenávidět či co.

Alquist: Stalo se.

(*RUR, dějství druhé*)

Zde nezávisle na osobách, pronášejících jednotlivé narážky, vzniká intonační útvar, jenž narážky navzájem spojuje: delší intonační úsek je dvakrát vystřídan kratším. Příkladem z dramatického monologu:

Kriste Pane Bože, opatruj mého Petra. Marie, Matko milosrdenství, smiluj se nadě mnou a ochraňuj mé děti. Kriste Ježíši, vrať mi mého Petra. Marie, Matko Boží, oroduj za mé děti. Ježíši ukřižovaný, smiluj se nad mými dětmi.
(*Matka, dějství druhé*)

Střídá se tu pravidelně intonace vokativu s intonací zvolací věty; střídání této dvojití intonace vyvolává — umělecky záměrně — dvojím litanie, jehož stopy bychom našli u Čapka velmi často; jeť litanie klasickým vzorcem intonačního půdorysu založeného na kontrastu.

Jako poslední doklad uměleckého využití intonace u Čapka připomínáme aplikaci „ptačí řeči“, tj. intonačních schémat ptačího zpěvu podložených slovy, ve hře *Loupežník*:

1. *Ptáček:* No toto, no toto, jejeji! To je, to je, to je, to je, co?
2. *Ptáček:* Čilý kluk, čilý, čilý, vidí? Čilý jako mnůk, vidí? vidí? vidí?
3. *Ptáček:* Kluku, kluku, kluku!

[...]

1. *Ptáček:* Co to? Co to? Mimi, chodí ti po bytu, po bytu cizí pán!

3. *Ptáček:* Kuku! Kuku!

Mimi: Co tam dělá?

2. *Ptáček:* Vidí byt, byt, byt!

4. *Ptáček:* Pátrá, pátrá.

Mimi: Ach, ptáčkové, co mám s ním dělat?

2. *Ptáček:* Nic, nic, nic. Líbí se ti, vidí?

4. *Ptáček:* Párek.

1. *Ptáček:* Neradím. Toho ne, toho ne, i toto. Ani za nic!

Mimi: (zvedne hlavu a hvízdá na ptáky): Fiu, fiu, fiu! —

1. *Ptáček:* Tu já, tu, tu, tu? Vidíš? Vidíš?

2. *Ptáček:* Díky, díky, díky!

4. *Ptáček:* -brý ráno!

Mimi: Vrána. Špatné znamení. Co to znamená?

3. *Ptáček:* (vzdaluje se): Muka, muka, muka... muka, muka, muka, muka, muka...

Mimi: Už dost!

V tomto dokladě střídá se dokonce celá řada různých intonací a timbrů: lidský hlas, ptačí hvízdání transponované do slov, hvízdání lidské, skřehot vrány tvoří souzvuk, který je na samé hranici mezi dramatickým dialogem a lyrikou.

Ověřili jsme si rozbořem právě podniknutým intonační základnu Čapkova slohu, základnu, která, jak ještě blíže uvidíme, trvá neproměnně od Čapkových spisovatelských začátků až do konce jeho činnosti. Přesto však i zběžný pohled na Čapkovu prózu dosvědčuje, že již počínaje *Továrnou na absolutno* a *Krakovátem*, zejména však *Povídkami z jedné a z druhé kapsy*, proniká do Čapkovy prózy jiný živel, který postupně od knihy ke knize proměňuje její tvářnost, až nakonec ji definitivně přebudovává ve zcela zvláštní útvar posledních Čapkových knih. Mluvívá se o vlivu hovorové řeči — jde však o to, co tímto slovem rozumět. Jisté slovníkové a frazeologické, popřípadě i syntaktické zabarvení? Zajisté že i to; vlastní smysl procesu, jímž Čapkův prozaický sloh prošel, ukazují však zřetelně teprve knihy poslední: jde o stále intenzivnější pronikání dialogu do prózy. Není sporu o tom, že Čapek podstatou své činnosti a své vlohy byl epik; stejně však jako lyrika, kterou souběžně se svými epickými počátky pěstoval, uplatnila

trvale svůj vliv na jeho prózu, stal se i dialog, jímž zralý Čapek mistrně vládl jako dramatik, kvasem ve vývoji jeho prozaického slohu. Dříve však, než se pokusíme tento vliv přesněji určit, věnujme na okamžik pozornost samému dialogu Čapkových dramát.

Probrájíce intonaci v Čapkově slohu, nevyhýbali jsme se jeho řeči jevištní, neboť zjištění o nadvládě intonace platí stejně pro dialogickou prózu Čapkových dramát jako pro monologickou prózu jeho epiky. Na tomto místě chtěli bychom jen ještě důrazněji poukázat na důležitost intonace pro Čapkův dialog. Počínáme anekdotickou vzpomínkou, kterou vyprávěl básník sám; týká se zkušek před prvním provedením *Loupežníka*. Poslední, závěrečné věty celého kusu zněly v původní verzi takto:

Kaprál: Tak proč jste toho Loupežníka chtěla zastřelit?

Fánka: Já nevím; třeba zrouna proto, že už nejsem mladá a že mně přišlo líto mého ztraceného mládí.

Věta Fánčina se však představitelce této postavy, paní Hübnerové, vzpírá; nelze, jak vypravuje Čapek, dosáhnout závěrečné kadence, jež by byla tečkou za celým kusem. I zkoušejí to, básník i herečka, jinak; konečný výsledek je ten, že se do poslední věty Fánčiny vloží ještě otázka kaprálova, pouhé zájmeno „čeho“.

Upravený závěr zní:

Fánka: Já nevím; třeba zrouna proto, že už nejsem mladá, a že mně přišlo líto —

Kaprál: Čeho?

Fánka: — mého ztraceného mládí.

A závěrečná kadence byla nalezena. Otázka kaprálova dovolila Fance osamostatnit klíčová slova, zavřít jimi kus jako svorníkem; nebylo vlastně třeba měnit znění, stačilo změnit intonaci. Vzpomeneme přitom mimoděk dramatu *Maiška*, kde také závěr kusu visí na pouhé rozkazovací intonaci posledního slova: „Jdi!“ Pro Čapka-dramatika je drobná příhoda, kterou jsme vyprávěli, charakteristická nejen sama o sobě, ale i tím, že ji v hovoru uváděl jako příklad zvukové stránky dramatické řeči: je vidět, o kterou složku mu nejvíce šlo. Do jaké míry pocítoval dramatický dialog jako útvar intonační, svědčí i téma článku, který kdysi sliboval pro *Slovo a slovesnost* a ke kterému již nedošlo: tanulo mu na mysli jakési srovnání dramatu s operou, tvrdil, že už v textu dramatikové je pamatováno na výškovou odlišnost jednotlivých hlasů; tím je

podle jeho názoru do značné míry předurčováno již samo rozestavení osob v půdorysu hry i místo každé z nich v dialogu. Dival-li se takto na dramatický dialog, je pochopitelné, proč dovedl tak skvěle budovat scény hromadných dialogů o mnoha účastnících, jako je např. první a druhé dějství *RUR*, scény hrůzy před revoltou Robotů a při ní, jichž se účastní všichni lidé obývající továrnu Rossumovu.

Bývá tvrzeno o Čapkově dialogu — a tvrdil to i autor sám —, že je „přirozený“. Avšak „přirozenost“ je vlastnost mnohoznačná.¹⁾ Není pochyby o tom, že i naturalisticky zaměřený dialog *Maryši* bratří Mrštíků má svou, a to velmi výraznou „přirozenost“. Přesto však, jak velice se liší od dialogu Čapкова! Přihlédneme-li k dialogu *Maryši* pozorněji, ukáže se ihned příčina tohoto rozdílu, neboť dialog této hry je budován nikoli na intonaci jako dialog Čapkův, ale na efektech hlasového zbarvení, timbru. Všimněme si např. tohoto místa:

Líza! (jedovatě): No — a šest nechceš? (Dá se do smíchu.) Maryšu a čtyry tisíce. (Směje se.) Ty néšes hloupé!... (Zvážní.) Kdyby to byla ženská, že by se musela zlatem pozlatit, aby ju někdo kópil!... Ale Maryša?

Nápadná je zde hojnost režijních poznámek, týkajících se zdánlivě mimiky hercovy, ve skutečnosti však rychlého střídání hlasových timbrů, jež dramatik od herce vyžaduje: řeč „jedovatá“, „plnutá smíchem“, vážná střídají se v rychlém míhání, podobně jako u Čapka se někdy střídají různé druhy intonací (doklady viz výše).

Nejvýznačnější rys „přirozenosti“ Čapкова dialogu je nenucenost, s jakou se přechází od repliky k replice, od otázky k odpovědi, od námitky k jejímu vyvrácení. Právě na švu, kde na sebe narážejí postupné promluvy jednotlivých osob, je nejcitlivější místo Čapкова dialogu. Uvedli jsme výše doklady toho, jak často zahrává si Čapek s přejímáním nedokončené věty osoby jedné osobou druhou. Zde by ovšem náhlé přechody od timbru k timbru, jaké nacházíme u Mrštíků, byly spíše na škodu než na prospěch plynulosti. Čapkův dialog žádá si herce, který se nepokouší o příliš vyjatou reliéfnost postavy, kterou ztělesňuje: herce, který nadsadí svou roli citově nebo jinak, který příliš zdůrazní „já“ osoby jím

1) Stov. čl. J. Honzla *Přirozenost jevištní mluvy*, *Almanach Kmene*, Jaro 1934, s. 25n.

představované, znesnadňuje tak svým partnerům hladké přejímaní narázek, rozbíjí intonační jednotnost dialogu. Čapkův dialog chce plynout s hudební hladkostí; roztrhán v útržky pozbývá života. „Přirozenost“ Čapkova slohu byla tedy podložena netoliko jemným sluchem pro intonační odstíny praktického hovoru, ale byla zároveň výsledkem velmi záměrného uměleckého úsilí a technické obratnosti. Totéž lze říci také o „přirozenosti“ Čapkovy prózy, na niž působil epický dialog.

V čem záleží dialogičnost Čapkovy epické prózy? Zpočátku, jak již řečeno, je naznačována pouhým přiblížením slohu epického k hovorové řeči, k řeči denního styku, již ovšem jsme zvyklí nejčastěji slyšet i mluvit ve formě rozhovoru, jak naznačuje už sám její vědecký název. Nejdříve přibližují se řeči hovorové právě jen přímé rozmluvy osob (*Továrna na absolutno*); později je jejím stylem vyprávěn už sám děj, vkládaný do úst fiktivní postavě jako vypravování ústní adresované fiktivním postavám jiným (*Povídky z druhé kapsy*). V cestopisech Čapkových nacházíme rozhovor básníků s čtenáři: čtenář je zde němým účastníkem hovoru, jemuž se dává stále najevo, že záleží na tom, jak on o věci soudí; k němu se obrací drobná humoristická zkreslení skutečnosti, s jeho citovou účastí počítají lyrické pasáže; zde lze tedy mluvit již o skutečném prolnutí prózy dialogem. Nejdokonalejší krystalizace dochází však tento typ prózy založené na dialogu v některých Čapkových románech z poslední doby, zejména v *Horďubalu* a *Premí partě*. V *Horďubalu* je značná část děje podána jako vnitřní, nehlasytý monolog osoby jednající, jako myšlený hovor této osoby se sebou samou, popřípadě s osobami jinými; v *Premí partě* pak je celé vypravování, se vším, co obsahuje, at jsou to části výpravné, at dialogy jednajících osob, at jejich úvahy, promítnuto do vnitřního monologu autora. Za každým slovem cítíme autora, nikoli objektivně vyprávějího, ale hovořícího se sebou samým, at svým vlastním hlasem, at hlasem osoby románu. Je zde vlastně nepřetržitý dialog, řeč stále někomu adresovaná, rozhovor, jehož partneri jsou stejně básník a čtenář jako osoby i věci, o kterých se vypráví. Je zde uvedena v uměleckou skutečnost teoretická úvaha, kterou básník zaznamenal v *Povětrní*:

Ach, člověče, to je to divné: ono není docela tak jisto, že ten život [románového reka] byl jenom vymyšlen; a když se na to tak dívám, řekl bych, že to byl můj vlastní život. To jsem já. Já jsem to moře i ten

muž, ten polibek vydechnutý z temného stínu úst patří mně; ten muž seděl pod majákem na Hoe, neboť já jsem seděl pod majákem na Hoe, a žil-li na Barbadosu či Barbudě, tož díky bohu, chvála bohu, konečně jsem se tam dostal. To všechno jsem já; nic si nevymýšlím, jen vypravuji, co jsem a co je ve mně. A kdybych psal o Hekubě nebo o nevěstce babylonské, byl bych to já; já bych byl stařena, jež kvílí a drásá svraskalé pytlíky svých prsů, byl bych ženšтина drčená smilstvem v chluapatých rukou Asyřana, muže s namaštěnými vousy. Ano, muž, i žena, i dítě.

Proto také se Čapkovi v tomto posledním období vývoje jeví lidská osobnost jako mnohost: „Každý z nás je my, každý je zástup, který se vytrácí do nedohledna“ (*Obyčejný život*, kap. 34). Je-li „každý z nás my“, pak je ovšem celý vnitřní život člověka stálý vnitřní dialog přebíhající od partnera k partneru, ale setrvávající nakonec v okruhu jediného „já“. Takové jsou tedy noetické předpoklady definitivní dialogizace Čapkovy prózy; jaký je však jazykový důsledek takového postoje? To necht ukáží doklady:

Je to bída, bože, je to bída: pět let studovat na reálce, a najednou konec; umře ti teta, která tě krmila aspoň tou šedivou culifindou, a ty se jdi živit sám. Teď si můžeš dát za čepici ty své logaritmy, deskriptivní geometrii a kdeco; už jsi byl zpitomělý strachem a dřením, a ještě to nebylo kantorům dost; prý takový chudý chlapec jako vy, Půlpáne, si má víc vážit vzdělání, kterého se mu poskytuje, a snažit se, aby to někam přivedl — Snažit se, snažit se, snažit se; a pak prásk, teta si zamane umřít, a je dosnaženo s deskriptivní geometrií. Neměli by chudé kluky dávat na studie. Teď si tady sedíš se svou geometrií a francouzskými slovíčky a loupeš si na dlaních mozoly.

Taková jsou úvodní slova *Premí party*: zřejmě přímá řeč, promluvená nějakou, dosud nám neznámou osobou, a adresovaná jí samé; druhá osoba, která je místy v této řeči přímo oslokována (umře ti teta; teď tady *srdíš*), je mluvčí sám. Avšak byla tato řeč proslovena? Nikoli, ani uvozovkami uvedena není, neboť je to součást samého vypravování, část expozice románu, v níž jsme seznamováni s předchozí biografií hlavního reka. Kdo tedy tuto řeč pronáší? Vlastně sám autor nebo lépe: osoba v zastoupení autorově. A jděme ještě dále: slyšíme mluvit profesora k nedbalému žáku (chudý chlapec jako vy, Půlpáne...); kdo však tato slova pronáší? Rek románu — sám k sobě. A opět činí to v zastoupení autora, jenž nás chce informovat o průběhu studií rekových. Není tedy nedostatek složitosti: v případě slov profesorových jde, vyjádřeno obrazně,

o přímou řeč na třetí: profesor — rek — autor. Podobně je tomu v začátku 2. kapitoly románu *Hordubal*:

Kdopak to jde, kdopak je to tam na druhém boku doliny? Vida ho, pána v botách, snad montér nebo kdo, nese si černý kufrík a šlape do vrchu — kdyby nebyl tak daleko, dal bych ruce k ústům a zahoukal na něho: Pochválen Ježíš Kristus, pane, kolik je hodin? Dvě s poledne, pasáčku; kdybych nebyl tak daleko, zavolal bych na tebe, či že pasčě krávy, a ty bys třeba ukázal: ta lyska, ta straka, ta hvězda, ta malina, tato jalůvka patří Polaně Hordubalové.

Je zde dokonce rozmluva mezi dvěma osobami, avšak rozmluva bez uvozovek členících jednotlivé promluvy: vždyť ten, kdo zde mluví, je osoba jediná, Hordubal, který kráčí po stráni, ale zároveň se na sebe dívá očima pasáčka, pasoucího stádo krav na stráni protější. Domyšlí se toliko, co by mohl pasáček říci, a sám, i se svou nehlasnou dialogickou samomluvou, je výtvar vědomí autorova, jenž zde *vypravuje* o návratu Hordubalově z Ameriky do rodné vsi.

Takovýmto způsobem změnila se tedy nakonec Čapkova próza, když do sebe vsála dialog. Nelze však říci, že toto nové obohacení a usložnění bylo by zastřelo její původní intonační ráz. Zvýšilo naopak možnost střídání různých intonačních útvarů. Na potvrzení toho stačí všimnout si posledního dokladu: intonace tázací, oznamovací, zvolací střídají se rychle v rozmanitých obměnách.

Je třeba ještě závěru? Stačí snad říci, že jestliže poválečná česká próza znamená vlastně úsilí o dotvoření české věty prozaické, zároveň zvukově harmonické i významově nosné (srov. článek J. Durycha, *O slohu latinském a o slohu českém, Slovo a slovesnost 1*, s. 112n.), je Čapkovo slohové tvoření důležitou složkou tohoto úsilí. Míšení slohu lyrického s dramatickým a naroubování jich obou na štep prózy epické vytvořilo — vedle trvalých básnických hodnot — i důležitý vývojový stupeň k definitivnímu zvládnutí jazyka myšlenkou. Na konci této cesty ražené Čapkem a jeho básnickými současníky měla by se — bude-li další vývoj příznivý — rýsovat definitivní podoba české věty nejen umělecké, ale i vědecké a filozofické; neboť nikdy nebyl vytvořen dokonalý — pružný i pevný zároveň — sloh vědecký bez předchůdců a vzorů básnických. (1939)

VÝZNAMOVÁ VÝSTAVBA A KOMPOZIČNÍ OSNOVA EPIKY KARLA ČAPKA

V předchozím článku pojednali jsme o zvukové stránce Čapkovy prózy; poznamenali jsme však také, že tato stránka není konečným zájmem našeho rozboru. Šlo v podstatě již tehdy a půjde v přítomném článku tím spíše o „rekonstrukci onoho obsahově nespécifického gesta, jímž básník prvky svého díla slučuje ve významovou jednotu“, tedy o významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a ježž četba v čtenáři znovu navozuje. Obdobnou cestu zvolili jsme již při rozboru významové výstavby díla Máchova ve studii *Genezika myslu v Máchově poezii (Torzo a tajemství Máchova díla, Praha 1938)*. Postupu, který jsme zvolili, bude zde opět použito k monografickému zkoumání o díle jediného básníka; jde při něm netoliko o zachycení toho, co je na básníkově díle uměleckého, ale i o postižení vlivu, jakým básník působí prostřednictvím díla na postoj člověka ke skutečnosti denního života. Konečným cílem tohoto postupu, podaří-li se jím zvládnout širší vývojové rozlohy, byly by dějiny umělecké prózy české, které — vycházejíce z toho, co na umění je uměním — vyrovnaly by se zároveň i s jeho noetickým dosahem.

Vyjdeme z výsledku článku o Čapkově intonaci: shledali jsme ji volně se vinoucí, pracující s opakováním a kontrastem po vzoru intonace lyrické, již vděčí za svůj původ. K přesnější charakteristice třeba dodat, že tato intonace nesměřuje dopředu, ke konci věty, jako směřovala, mluvíme-li o intonaci lyrické, intonace Vrchlického nebo Čechova, při nichž sami básníci mluvili o „symfonickém spádu bouřlivých slok“¹⁾ a jejímž vlivem se zejména

1) Vrchlický o Čechově *Husitovi na Baltu*, cit. podle knihy Střežkovy *Lumitrovi a jejich boje*, Praha 1915, s. 52.

u Vrchlického „obraz žene za obrazem, vířivě, téměř divoce, takže se vše mihá“.²⁾

U Čapka jeví intonační úseky spíše sklon k tomu řadit se v řetězce o článkách souřadně přiřadovaných a navzájem srovnatelných, uplývajících bez gradace — odtud právě opakování a kontrast jako metody uměleckého využití intonace.

Po stránce významové odpovídá tomuto intonačnímu rázu Čapkovy prózy několikanásobné opakování téhož větného členu nebo stejného větného vzorce, jak to pozorujeme zejména v prvních knihách, nesoucích ještě přímé stopy lyrického slohu. Uvedeme několik příkladů z *Trappných povídek*:

Ale když večer čekal ve vysoké, sychravé nádražní síni na zpožděný vlak, přepadl jej širší stesk: stesk špíny a bídy, kterou viděl kolem, únava lidí, kteří přijeli, zklamání těch, kteří čekali nadarmo. (*Peníze*)

Zde je podmět hlavní věty po dvojtečce rozveden trojím spojením substantiva s přívlastkovou větou vztaznou.

Slovo za slovem mu rýsovalo obraz jejího života po boku manžela vyžraného, chamtivého a sprostého, který ji urážel před služkou, zneuctival v ložnici a otravoval věcnými výstupy pro nic, který hloupě utratil její věno, doma lakotil a zároveň nákladně pěstoval svou pitomou hypochondrii... (*Peníze*)

Ačkoli obsah této věty je všechno spíše než lyrický, je stavěna velmi úměrně: tři adjektivní přívlastky při slově „manžel“, pak šest vztazných vět přívlastkových, rozdělených ve dvě skupiny po třech opakováním zájmena „který“.

Při vší schematicčnosti podržuje však větná stavba svou významovou pružnost, tak např.:

A znovu řine se proud žalob, teď už přerývanější, vleklý, tišší; podobnosti se opakují, události se rozesupují, a náhle Růžena umlká a táže se: „A co ty, Jirí, jak ty se máš?“ (*Peníze*)

Obsah věty vyžaduje významového *decrescenda*; věta skutečně jako po stupních sestupuje nejdříve trojicí doplňkových adjektiv, pak čtveřicí vět hlavních souřadných, rozdělených ve dvě skupiny po dvou.

I v pozdějších knihách, kde lyrický sloh je již zastřen užitím

hovorové řeči a dialogickým rázem, o němž byla řeč ve studii předešlé, jsou stopy úměrnosti ve větné stavbě zřetelné, např.:

Myslel jsem si, že je nejsilnější ze všech lidí; bylo ho cítit laciným tabákem, pivem a potem, a jeho mohutná tělesnost mě plnila jakousi rozkoší z bezpečí, spolehlivosti a síly. (*Obyčejný život*, kap. 6)

Ve dvou hlavních větách, spojených v souřadné souvětí, vyskytuje se zde, pokaždé na konci věty, skupina tří substantiv.

Typický pro Čapkovu prózu je sklon k užívání vět hlavních, sdrůžovaných leckdy, zejména při líčení rychle ubíhajících dějů, v bohaté trsy:

Najednou se Adam celý nějak rozklátil spěchem a běží domů; už je zase venku, v běhu si obléká kabát a utíká, ani vrátka za sebou nepřirází. Tě — dá, dole na silnici uhání ambulance, a za ní druhá. Ve Standovi vzrušeně hrklo. Něco se stalo. Tuhle, tamhle vyběhává havíř z domku, utahuje si řemen kolem boků, vyskakuje na kolo a už si to sviští tudy dolů, nejspíše ke Kristině. (*První parna*, kap. 5)

Přihází se také, že shledáme větu hlavní na místě, kde bychom spíše očekávali větu vedlejší:

Ta drobná, tlustá figurka je pan přednosta, právě vyšel z nádraží a stojí u těch miniaturních kolejí. (*Obyčejný život*, kap. 19)

Po slově „přednosta“ čekali bychom vztaznou větu přívlastkovou: „jenž...“; mohla by zde ovšem být i věta hlavní, ale před ní tečka nebo středník, nikoli čárka. Znění, zvolené básníkem, zachovává na rozdíl od druhé z jmenovaných možností intimní významovou sounáležitost obou prvních vět, na rozdíl od první, která by užila věty vztazné, však potlačuje syntaktické odstupňování věty hlavní od vedlejší, činíc hlavními obě.

Metoda hromadění hlavních vět má svou uměleckou přednost v tom, že dovoluje změny tempa (střídání vět krátkých s delšími) a pružné přecházení z jedné významové úrovně do jiné, např. z líčení vnějšího světa k úvahám jednajících osoby (viz četné doklady toho např. v *Horáubalu*); obou těchto předností své slohové metody využívá Čapek hojně.

Avšak i svou vnitřní významovou výstavbou je Čapkov věta v stálém střehu, vždy připravena v svém průběhu ke změně syntaktické vazby, k přesunu do jiné významové úrovně, k přerušení atd. Některé příklady:

2) J. Neruda, *Sebrané spisy, Literatura 2*, Praha 1911, s. 373.

přes ten krásný plat mu dva [černoši] cestou zašli, jeden uštknut hadem a druhý, čertví, zkroutily ho křeče a dodýchal se žlutou pěnou na papuli; (Povětřovň, kap. 33)

Po vazbě „jeden uštknut hadem“ čekali bychom pokračování „a druhý umořen křečí“ nebo podobně; místo toho však přichází, jako výšin z vazby, celá věta „zkroutily ho křeče“ bez ohledu na dřívější syntaktickou spojitost.

Teď je ta ruka svraskalá a suchá jako krocaní parát, ale dosud je na ní napsána památka — čeho vlastně? Mstivě dětské nenávisti, nebo vášnivého přátelství? (Obhýčijný život, kap. 4)

Věta oznamovací zde pojednou vyústuje v otázku, dokonce dvojitou. Jiný doklad:

Jednoho dne se pustit po kolejších a jít, jít až někam, kde se trhá skála; po pás nahý, s kapesníkem na hlavě, a lámat kumpáčem kamení; spát v nečistém kotci, jenž páchne jako psi bouda; tlustá kantýnská, jíz se koulejí prsy po břiše, rajdy ve spodničkách, holčička zavšivená a kousající jako psík; zavřít se tam na petlici, nekríč, malá, hubu drž, nebo tě zabiju! (Obhýčijný život, kap. 28)

Máme zde před sebou úzce spjatý trs větný, jež přes dvojí rozčlenění středníky lze chápat jako souřadné souvětí, neboť středníky nemají zde větší závažnosti než čárky; tak hned první středník odtrhuje od předchozí věty („a jít...“) větný člen („po pás nahý“), a nemá tedy závažnosti skutečného rozhraní mezi ukončenými syntaktickými celky. V tomto souvětí je několik vět s infinitivním přísudkem, pak několik vět nominálních, opět věta s přísudkem infinitivním, nakonec pak tři věty se slovesy určitými — vše to mírně souřadně. Podobně v příkladech následujícím:

A dole už položili kolejničky a odvázejí kámen a hlínu v hunteti; jeden vyskočí na vozík a jede to samo po kolejích, to bych také chtěl, a mít na hlavě takový turban z červeného kapesníku. A bydllet v prkenné boudě, tu by mně pan Martinek udělal. (Obhýčijný život, kap. 5)

Po středníku následují tři věty s normálním slovesem určitým, pak věta s přísudkem infinitivním; po teče opět věta s přísudkem infinitivním, spjatá v souvětí s větou se slovesem určitým. Věty s přísudkem infinitivním tvoří tedy souvislý komplex na rozhraní dvou souřadných souvětí, zabírajíce konec souvětí prvního a začátek druhého. Vytvářejí tak, obrazně řečeno, jakousi synkopu: k té

má Čapkova věta i jindy sklon: najdeme např. v *Cestě na sever (Bergenská trať)* místo, kde se souvětí přehupuje přes hranici mezi odstavci:

[...] všude po zelených stráních hnědé trámové domečky na nožičkách jako zámek baby jagy —
— a pak najednou vyhrkne Krøderen, jezero Krøderen mezi žulovými báněmi, na nichž sedí kudrnatá paruka listnatých lesů;

Jak vysvětlit všechny tyto syntaktické zjevy, jaké tendence jsou projevem? Hromadění vět hlavních zřejmě odstraňuje hierarchii podřízenosti a nadřízenosti a staví všechny věty významově stejně do předědí.

Vratkost syntaktické výstavby větné usnadňuje pak významové přesuny a přeměny. Obojí dalo by se tedy shrnout v ten smysl, že v Čapkově slohu významy, převedené do stejné úrovně, pohybují se v ní s neobyčejnou snadností, zbaveny jsouce strohých syntaktických rozmezí. Všimněme si v této souvislosti také toho, že Čapkovy věty mísivají s oblibou věci nejrůznějších významových oblastí, stavějíce je jednu vedle druhé v souřadné řetězce:

[...] ty zlaté kraje, kde se mísí květy a vůně, lidské plati a obchodní agenti, ohromní hadi, vývoz a pracovní síly, modrý lesk motýlů a mezinárodní konvence o produkci plodin. (Povětřovň, kap. 27)

ještě tu [ve švédském lese] běhá bradatý a nosatý los s lopatovitými parohy, a moc bych se divil, kdyby se tu nevyškyltal také vlk, Červená karkulka, jednorožec a jiná divoká zvíř.

(Cesta na sever, Na druhé straně Öresundu)

Připomeňme též snadnost, s kterou přechází Čapek od vlastního významu k obraznému:

A Hordubal se odklízí ke kravkám, lyska se po něm točí hlavou, až řetězem rachotí, co je, gazdo, co tak hlasitě dýcháš? Ech, lysko, nač vědět, nač vědět — ale je to těžké, těžší než řetěz. Tam nahoře bychom zvonili zvoncec, ty i já — co tam je místa, i Bůh se tam vejde; ale mezi lidmi je těsno, dva — tři lidé, lysko, a tak těsno mezi nimi! což neslyšet rachotit jejich řetězů? (Hordubal, kap. 10)

Substantiva „řetěz“ je v tomto úseku textu užito třikrát, poprvé ve vlastním významu, podruhé jako přirovnání, potřetí pak již zcela obrazně. Přechod od vlastního významu k obraznému je tak zcela plynulý a nenápadný. Podobně i v příkladech následujícím:

Rád bych se podíval, co je divočejší, zda Zelený Had, kterému se klanějí černosi, nebo Hospodářské Zákony, kterým se klaníme my; vím jen, že to dvoje dohromady je prales fantastičtější než přesličkové háje, ve kterých prajestěři seděli na vejcích. Je otázka, bude-li černé kuře, drábající se ve stínu sladkých bramborů, prodáno na trhu či bude-li mu ukousnuta hlava pro usmíření pohněvaného a nejvyššího Hada. Chtrěl bych vidět Zeleného Hada, která, stočen v křesle, se usmívá do telefonu a vyřizuje své obchodní záležitosti. Cože, burza v Amsterdamu je slabá? Well, zrušíme plantáže na Ostrovech Závětrných. Zelený Had se hněvá, škubaje ocasem ve světových mořích. (*Převětrná*, kap. 27)

Jsou zde postaveny v protiklad dva významy: Zelený Had, divošská to modla, a Hospodářské Zákony. Výsledek tohoto sepětí je ten, že se oba významy povolna navzájem prolínají (Zelený Had, stočen v křesle, vyřizuje obchodní záležitosti), až nakonec splývají tak, že se název pohanské modly stává pojmenováním pro Hospodářské Zákony (Zelený Had škubá ocasem ve všech světových mořích). Uvedeme ještě jeden doklad:

„Horko, že?“ povídá [Martínek] Standovi usměvavě, jako by spolu šli polní cestou, polední slunce žhne, z obou stran vysoké žito voní suchem a chlebem; ale tam by bylo cítit na čele aspoň lehýnký vánek, kdežto tady — taková nehybná tíha. (*První parna*, kap. 7)

Základní situace je zde taková: horníci jdou za sebou v řadě pobořenou štolou, kde je dusno; asociací vyroste z tohoto dusna básníkoví obraz polní cesty za letního úpalu; obraz se rozvíjí, zachováje souběžnost se základní situací: úzká polní cesta a úzká štola, oběma je nutno procházet v řadě. Pak obraz opět vplývá do základní situace, stejně jako z ní vyrostl, opět narážkou na dusno.

Na této nenápadnosti přechodů od jedné významové úrovně k druhé zakládá se velmi často u Čapka „merveilleux“, zázračnost, prastarý prvek epického básnictví, o němž poetika epiky tak často uvažovala. Náзорný příklad způsobu, jakým Čapkovu „merveilleux“ vzniká, podává 23. kapitola *Hordubalova*. Tam totiž se líčí návštěva Hordubala, nemocného a blízkého smrti, u přítele, pastevce Míši. Hned na začátku kapitoly dovídá se čtenář, že „je ještě mlha, hor nevidět“. Když se vypráví o Hordubalovu stoupání do hor, dějí se o mlze nové zmínky:

Mlhy se zvedly a převalily se přes hřebeny lesů [...] A nejsou to mlhy, mraky jsou to, tady už je cítit po čichu, jak jsou napity vodou. Pozor

na hlavu, abys do nich nenarazil. A teď se to převalilo přes kopec, a už jsi v nich; na tři kroky nevidíš a jen šlapěš, protlačuješ se hustou mlhou, nevíš, kde jsi.

Příchod Hordubalův k Míšovi je vylíčen takto:

Z mlhy se vynořuje stín člověka. „Jsi tady, Míšo?“ volá chraptlavý hlas. Takto připraveni, vědouce, že hory jsou pokryty těžkou mlhou nebo spíše mrakem, skrze který na krok nevidět, čteme o návštěvě samé. Hordubal se příteli svěřuje se svými těžkostmi a nakonec zahloubává se do myšlenky na smrt:

„A co, když na konci je... jenom konec? Může si pak člověk sám udělat konec?“

„Není třeba,“ praví Míša pomalu. „Nač to? I tak umřeš.“

„A — brzo?“

„Když to chceš vědět — brzo.“

Míša se zvedl a jde z koliby ven. „A spi teď,“ obrací se ve dveřích a mizí — jako v oblacích.

Zmizení Míšovo je zjev velmi přirozený: otevřel dveře a ponořil se do mlhy; avšak místo „mlha“ nebo „mrak“ je řečeno „oblaky“; kromě toho je význam „oblaky“ dán jako přirovnání, ačkoli Míša *skutečně* zmizel v mlze. Čeho bylo dosaženo těmito dvěma prostředky? Slovo „oblak“ je sice synonymum slova „mrak“, má však navíc o odstín jisté nadzemslosti: o obraze nanebevstoupení nebo nanebevzetí řekneme, že Kristus nebo Panna Maria stojí na oblaku, nikoli však že stojí na mraku. Tento významový odstín nadzemslosti ožije v našem případě tím, že slova je užito jako přirovnání. A zmizení pastevce Míši, třebaže empiricky zcela pochopitelné, nabývá odstínu nadpřirozenosti. Nejsme však ještě u konce. Krátce po citované scéně odchází Juraj Hordubal od Míši. Scéna je vylíčena takto:

Hordubal se pokouší vstát. Chvála Bohu, že je líp, jen hlava se nějak motá a tělo takové divně, plihé, jako by bylo jen z hadrů.

Juraj se potácí ven, do mlhy; vidět není, jen slyšet zvonění stád, tisíce volů se pasou v oblacích a bimbají zvonci. Juraj jde, jde, a neví vlastní kam; vždyť se mám vrátit domů, myslí si, a proto musí jít. Jenže neví, jde-li hore či dolů; snad dolů, protože — jako by padal; snad pořád někam nahoru, protože jde s námahou a těžko dýchá. A, to je jedno, jen domů. A Juraj Hordubal se ponořuje do oblak.

Opakuje se zde vlastně scéna zmizení člověka v mlze, tentokrát však již téměř jako čistý zážrak. Byla připravena vším, co předcházelo; je dále připravována tím, že se o těle Hordubalově praví: „tělo takové divné, plihé, jako by bylo jen z hadrů“; ačkoli tato slova popisují jen subjektivní pocit Hordubalův, vyrůstá z nich vedlejší významový odstín, zejména ve spojení s okolním kontextem, jako by se i tělo Hordubalovo připodobňovalo mlze, která je má pohltit. Dále se praví: „neví, jde-li hore či dolů“; opět je to jen vyjádření subjektivní smyslové nejistoty Hordubalovy, ale vzniká tím vedlejší významový odstín nejistoty objektivní o směru jeho pohybu. Když se pak nakonec dostaví věta: „A Juraj Hordubal se ponořuje do oblak“, zakmitne se myslí čtenářovou představou záračného nanebevzetí.

Podobným způsobem, významovým předpodstatněním situace zcela přirozené, vzniká záračnost u Čapka velmi často, tak např. v *Krákatitu*. Je tam osoba vystupující nejdříve pode jménem d'Hémon, pak pode jménem Daimon; už toto jméno, připomínající v obou svých podobách slovo „démon“, naznačuje zvláštní povahu této postavy. Když se s d'Hémonem Prokop potká v krajině po útěku z Balttinu, je jeho vzhled líčen takto:

Z protější strany letí auto, zpomalí na mostě a zastaví; z něho vyskočí pán v kozím kožiše a míří k Prokopovi. „Kde se tu berete?“ Je to pan d'Hémon, na tatarských očích má automobilové brýle, vypadá jako obrovský huňatý brouk. (kap. 46)

Pak se líčí jízda automobilu d'Hémonova, do něhož nasedl Prokop; v líčení je tato pasáž:

[...] vůz proletí řínce a vrhaje za sebe chuchvalce jisker, naklání se, klouže, krouží ve spirále nahoru, přeskakuje něco a padá. Stop! zastavil v černé tmě; ne, je tu domek, pan d'Hémon bručce vystupuje, tluče na dveře a hovoří s lidmi; po chvíli se vrací s konví vody a nalévá ji do syčícího chladiče; v prudkém světle reflektorů vypadá v svém kožiše jako čert z dětské pohádky.

Není to nic než líčení prudké jízdy silným vozem; přesto, shrněme-li předešlý citát s tímto líčením, jsou již na postavě d'Hémonově nakupeny tyto znaky: kozí kožich, divně („tatarský“) formované oči, jízda vozem, jenž chrlí jiskry — a přirovnání d'Hémona k čertu z dětské pohádky.

Pak přicházejí Prokop s d'Hémonem do jakési schůze a d'Hémon praví Prokopovi: „Od té chvíle budu pro vás prostě... kamarád Daimon“; tato hra se jménem je s to, aby zvýšila záhadnost osoby. Pak ukazuje Daimon Prokopovi svou tajemnou radio-stanici a nabízí mu ji jako prostředek k ovládnutí světa; o sobě sám praví:

„Jsem starý, zkušný a bohatý; nepotřebuju nic, než aby se něco dělo a řítilo směrem, který určuje člověk. Mé staré srdce se bude těšit tím, co budete provádět.“

Nato žádá Prokop, „pln podezření“, aby mu Daimon podal ruku:

„Ne, spálil bych vás.“ usmál se Daimon. „Mám starou, prastarou horečku. Co jsem chtěl říci? Ano, jediná možnost síly je násilí.“

(kap. 47)

Všechno, co se zde hovoří, zní jako nenucená konverzace. Avšak proč mluví Daimon o „člověku“ jako o něčem sobě cizím? Což není sám člověk? A jaký smysl mají jeho slova o „prastaré horečce“? Proč je Prokop „pln podezření“? Vše to ovšem může být vysvětlováno i přirozeně, tak výrok o horečce vtípem atd.; vzhledem k předcházejícímu kontextu, výše citovanému, hromadí se však další příznaky démoničnosti Daimonovy.

Pak hovor Daimonův s Prokopem pokračuje; jeho dějištěm je stanice, nalézající se na vrcholu hory. V řeči Daimonově se vyskytnou slova:

Vy jste první člověk na světě, který může pokládat celý svět za svou laboratoř. Toto jest svrchované pokušení na temeni hory; nedám ti vše, co je pod tebou, k požitku a rozkoši moci; ale je ti to dáno, abys toho dobýval, abys to předělal a zkusil něco lepšího, než je tento bídný a ukrutný svět.

Zde je již nezahaleně připomenuto biblické pokušení na hoře. Ten, kdo má úlohu pokušitele, je tedy ďábel; významné je také, že ve chvíli, kdy pronášá slova pokušení, počíná Prokopovi tykat. Hned nato však přechází opět k vykání — a scéna pokušení nabývá tak možnosti být pojímána jako pouhé konverzační extempore. Ještě zřetelněji než v případě Hordubalově jeví se tu tedy významová dvojitost jako prostředek, kterým se dosahuje záračnosti: události zapadající do řádu empirické přičinnosti jeví se druhou svou stránkou z této přičinnosti vykloubeny.

Významová dvojitost projevuje se u Čapka i jindy a jinak, tak např. líce věc malou, bude se snažit, aby v čtenáři vyvolal zároveň i protikladný pocit čehosi velkého a závažného; krystaly v přírodním muzeu popisuje takto:

Jsou krystalové jeskyně nebo obludné bubliny minerálního těsta; je to nerostné kvašení, škvaření, růst, architektura i inženýrství; přísambůh, gotický kostel není nejsložitější z krystalů.

(*Anglické listy, V Natural History Museum*)

Obrys gotické katedrály promítné naopak v jeho drobnou obdoba, krystal:

Viděl jsem dále babylonskou věž, na níž se pletly jazyky pěti stoltím: je to milánský dóm. Zdálo se mi, že vypadá jako obrovský kus blejna antimonu, co krystaluje v takových tenkých jehličkách, nebo jako nesmírný mramorový artyčok; každá jehlice, toť věžička nebo fiála, a když ji rozlousknete, má uvnitř plno soch a nahoře sochu.

(*Italské listy, Janov a Milán*)

Častá je oscilace mezi vážností a směšností, mezi komikou a tragikou, neboť i ty jsou Čapkoví pouhými významovými odstíny, které si fantazie vynášla, aby svými prostředky, svými neskutečnými cestami vytvořila iluzi skutečnosti. Skutečnost sama v sobě není tragická ani směšná; je příliš vážná a nekonečná na to i ono. Soucit a smích jsou jenom otrěsy, kterými doprovázíme a komentujeme události mimo nás. Vyvolíte jakýmkoli způsobem tyto otrěsy, a vyvoláte i dojem, že se mimo vás odehrálo něco skutečného, tím skutečnějšího, čím je ten citový úder silnější. (*Povětrň, kap. 19*)

Významová dvojitost je ovšem v podstatě totéž jako postupné přesuny významové úrovně; rozdíl je jen ten, že posloupnost je tu zhuštěna v časovou souběžnost. Smysl obojího postupu je však týž: významové jednotky vcházejí volně a bez zábran ve vzájemné vztahy, působí na sebe a pronikají se navzájem; to vše je umožněno do zvláštním rázem syntaktické a významové výstavby, o kterém byla řeč výše: Čapkův sloh staví významové jednotky pokud možno do jedné roviny, bez vzájemných podřízeností a nadřízeností. Vzdálenějším projevem této tendence je i vzájemný poměr mezi znakem jazykovým a znakem obrazovým, textem a ilustracemi, pokud je nacházíme v díle Čapkově z ruky autora samého. Nejběžnější poměr mezi textem a obrazem je, jak známo, ten, že obraz je podřízen textu; vyskytá se ovšem i poměr obrácený, text jakožto

doprovod obrazu. Čapek nevolí ani jednu z těchto možností, jeho obraz se s textem vzájemně proniká (*Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska, Cesta na sever*). V *Cestě na sever* najdeme velmi charakteristickou pasáž, kde si Čapek s touto rovnoprávností znaku jazykového a obrazového přímo zahrává (*Sundy a fordy*):

Já vím, že se to nedá slovy pořídit; slovy se dá mluvit o lásce nebo o květinách polních, ale se skalami je to těžké; copak se dá slovy psat obrys a tvar hory? [...] Pravím, to všechno se dá vidět a hmatat očima, neboť oči jsou božský nástroj a nejlepší část mozku; jsou citlivější než konečky prstů a ostřejší nežli špička nože; co všechno se dá očima pořídit, ale slova, jářku, nejsou k ničemu; a já už nebudu povídat, co jsem viděl.

Pravím, zkrehlými prsty jsem se pokoušel nakreslit věci, které jsem viděl; vítr nevítr, já musím rýsovat horu za horou [...] Potahoval jsem zmrzlým nosem nad svým sešitkem na straně návětrné a mnul jsem si ustydle ruce na straně závětrné, aby mi neušla žádná hora; ale co dělat, není to pořád to pravé; říkám, vzduch a barva se nedá nakreslit, to by se muselo vylíčit slovy nebo čim;

Následek toho, že se všechny významové jednotky stavějí na touž úroveň, je ten, že řada jejich směřuje k neohraničenosti, nepřetržitému plynutí bez začátku a konce. Viděli jsme již v článku o intonaci u Čapka, jak snadno snáší Čapková věta přerušeni, nedokončení, v rozmluvě pak přejetí osobou jinou. Až bude řeč o tématu v Čapkově próze, uvidíme, že i po stránce obsahové směřuje se zde k neukončenosti. Na tomto místě uvedeme několik dokladů toho, jak si Čapek s touto tendencí k neohraničenosti někdy i úmyslně zahrává, počínaje nebo konče článke nebo kapitolu uprostřed slova:

— tastichtějšího, monumentálního a někdy skoro neskutečného světa; ale to už jsme přejeli tunelem říšskou hranici a jsme ve Švédsku.

(*Cesta na sever, začátek článku Severní tundra*)

Byl to obyčejný, ale celý a svým způsobem dovršený život; a když se nyní dívám nazpátek, jak se ve všem, co bylo, uskutečňoval jakýsi pořádek nebo zá

20.

Tri nedele jsem nepsal; přepadly mě znovu ty potíže se srdcem, když jsem seděl u psacího stolu, právě uprostřed slova (mělo to být zákon nebo záměr? už ani nevím).

(*Obyčejný život, kap. 19-20*)

Tento sklon k nepřetržitému přiřadování významových jednotek navzájem rovnoprávných je záležitostí věcného vztahu, totiž onoho vztahu, který spíná znak se skutečností znakem míněnou. Ve studii *Genetika smyslu v Máchově poezii (Torzo a tajemství Máchova díla, Praha 1938)* poukázali jsme k okolnosti, že různá slova ve větě mají, podle svých netoliko gramatických, ale i slohových vzájemných vztahů, různé stupně věcného vztahu, jinými slovy, že jsou bezprostředněji nebo prostředněji spjata s celkovou skutečností (Tatbestand), o které daný kontext něco vypovídá. Tak např. přívlastek nebo přívlastková věta vztažná jsou se skutečností spjata méně bezprostředně než substantivum. Rozhoduje tedy často, ne však vždy, jak brzy uvidíme, podřízenost a nadřízenost gramatická. Ve větě „Cesta k vesnici vedla lukami“ má nejlíže ke skutečnosti význam „cesta“, ostatní teprve jeho prostřednictvím. Ptá-li se nás někdo, o čem se v této větě mluví, odpovíme bez váhání, že o cestě. Pozměňme však tuto větu tím, že rozvineme přísloušné určení „lukami“, např. takto: „Cesta k vesnici vedla rozlehlými lukami, jejichž středem tek potok, a které na jaře byly plny květů.“ Zeptá-li se nás někdo *myšl*, o čem je řeč, může nastat váhání, zda o cestě či o lukách. To vše bylo podrobněji vysvětleno v citované studii máchovské.

O Čapkově próze lze z hlediska věcného vztahu, jak zde bylo vyloženo, říci, že směřuje k oslabení rozesťupu mezi bezprostředním a zprostředkovaným věcným vztahem, rozkládajíc, pokud to lze, všechny významové jednotky jistého řádu do stejné roviny. Odtud sklon k užívání vět hlavních, neboť věty vedlejší vstupují ve věcný vztah ke skutečnosti vždy prostřednictvím věty hlavní. Odtud také uvnitř věty sklon k výšším z větné vazby rozrušujícím složitou syntaktickou výstavbu. Odtud konečně i tendence k neohraničenosti kontextu. Sklonem k neprostředkovanému věcnému vztahu je sloh Čapkův přes dobovou a individuální různost podoben slohu Máchovu. Není zajisté v této souvislosti bez významu, že právě Čapek ve své studii o Máchovi (*Máchovy kantilény, Slovo a slovesnost 2, s. 69n.*) upozornil na střídání různých met v Máchově *Máji*, a odhalil tak „to podivné, hudebně bohaté přehrávání a postupování rytmického pohybu, nejdokonaleji komponované v závěrečné větě skladby, kde se kontrapunkticky důsledně a záměrně provívají píseň jara se žalmem marnosti“. Strídání met je u Máchy jeden z projevů sémantického směřování

ke vzájemné souřadnosti významových jednotek; proto také se jednotlivé motivy a trsy motivické navzájem „provívají“ jako hodnoty rovnoprávné.

Vedle této shody je ovšem i podstatný rozdíl mezi básnickým systémem Máchovým a Čapkovým, rozdíl, který právě při vzájemné příbuznosti ostře charakterizuje individualitu každého z nich. A tento rozdíl projevuje se tím, že u Máchy významové jednotky osamostatně bezprostředností věcného vztahu se navzájem izolují, kdežto u Čapka naopak navazují vzájemné styky, přecházejí jedna v druhou a splývají. U Máchy spočívá důraz na *mezérách* mezi významovými jednotkami, jejichž vyplnění je ponecháváno čtenářově schopnosti asociací, kdežto u Čapka je zdůrazněna *spojitost* významových jednotek, jejich sřetězení v kontext. U Máchy má výstavba ráz zlomkovitosti, u Čapka však povahu řady souvislé, směřující k neohraničenosti. Co se tkne skutečnosti básnickým projevem míněné, je u obou básníků skryta zraku čtenářovu. Avšak u Máchy je každá významová jednotka sama o sobě potenciálním básnickým symbolem *celé* této skryté skutečnosti, a za každou významovou jednotkou tísni se proto shluk nejružnějších významů sružených i nejvzdálenější s věcí, kterou tato jednotka znamená, kdežto u Čapka je jednotlivá významová jednotka pouhou součástí významového řetězce, částečnou narážkou, o jejímž významu rozhoduje kontext. U Máchy jde o napětí mezi každou významovou jednotkou zvlášť a skutečností, ke které dílo ukazuje, u Čapka však o napětí mezi významovými jednotkami navzájem. „Pro Máchu je každá věc sama o sobě bezprostředním projevem tajemství, které je mu proto tak strašné, že je bezprostředně hmatatelné“ (*Dílo K. H. Máchy jako Torzo a tajemství*); u Čapka je tajemství skryto za kontextem. Teprve když je kontext ukončen a pevně sklouben, je možno jej úplně pochopit: „Život Caesarův se začíná tím, že se narodil Caesar, a ne dítě sraštelé a křičící. Měli bychom vyjít od posledního dechu člověka, abychom pochopili, jakou podobu měl jeho život a jaký význam náleží čemukoli, co prožil“ (*Povětrň*, kap. 19). Avšak kontext není jednoznačně určen ani úhrnem jednotlivostí, z kterých se skládá: z jistých daných faktů je leckdy možno sestavit několikerý úplný kontext; stává se také, že detaily, které nám jsou k dispozici, jsou neschopny spojení v jakoukoli jednoznačnou souvislost. V prvním i v druhém případě zůstává vlastní podstata skutečnosti, o které se vypráví,

zahalena v tajemství. Čapek dává proto čtenáři často různými způsoby najevo, že to, co mu vypráví, vzniklo interpretací, jakou jednotlivým detailům a jejich spojitosti dal vypravěč: vlastní tvář skutečnosti (Tabbestand) je člověku pro svou mnohotvárnost nedostupná — člověk nezachází s realitami, ale s významy.

V jedné z detektivních novel Čapkových ve sbírce *Povídky z druhé kapy* je starému policejnímu radovi prikázán případ vraždění záhadného dobrodruha. Mladý komisař se nabízí, že mu při luštění případu pomůže, ale starý rada odmítá: „Když to dali mně, tak to udělám po svém, a bude z toho obyčejná loupežná vražda. Kdyby to dali vám, tak z toho bude kriminální senzace, milostný román nebo politický zločin. Vy máte romantický vkus, Mejzlišku; vy byste z té látky zpracoval báječný případ. Škoda, že to nedali vám.“ Je zde, sice s odstínem parodie, ale tím zřetelněji vysloven názor, že teprve kontext dodává jednotlivostem smyslu. V kontextu jsou ovšem obsaženy netoliko fakty, ale také osobnost, která kontext sestavuje, vypravěč: „Každý z nich [vypravěčů] vřazuje daný fakt [...] do jiné životní řady; příběh je pokračování jiný, podle toho, kdo jej vypravuje; každý do něho vkládá sebe sama, své zkušenosti, své řemeslo, svou metodu i své náklonnosti“ — praví se v doslovu k *Obyčejnému životu* o několikerém různém vyprávění téhož životního děje v *Povětroní*.

Tak zní nejvypracovanější, poslední formulace Čapkovy noetické metody v té podobě, jak byla umělecky aplikována v románové trojici *Hordubal — Povětroní — Obyčejný život*. Nechceme ovšem tvrdit, že by se tato metoda byla v Čapkových dílech jevila stejně zřetelně již od samých začátků. Umělecké využití „nedostupné“ skutečnosti se však vyskytuje již v *Zářívých hlubínách*, zejména v jejich titulní povídce, osnované na příběhu muže, jemuž se stane osudem žena, kterou sotva zahlédl při plavbě přes oceán a která při lodní katastrofě zmizela beze stopy. Povídka se uzavírá charakteristickými slovy pro Čapka: „Nic, nic není kolem mne, můj život je jen zdánlivý a ničím se nekončí“; skutečnost, jež se zjevila muži v podobě ženy, zůstala nedosažitelným přeludem, a změnila tak ve zdání celý mužův život. *Boží muka* začínají povídkou *Šlépěj* vyprávějí o osamocené stopě v čistě napadlém sněhu, kterou není možno zařadit do žádného pravděpodobného sledu událostí; zůstává osamoceným *symptomem* přítomnosti neznámého čí, nenacházející kontextu, jenž by ji vysvětloval. *Trápné povídky*

vesměš zahrávají s dvojnou možnou interpretací téže řady faktů. A tak bylo by možno ve výčtu pokračovat; místo toho poukazuje me ke svému *Výboru z prózy K. Čapka*, jehož úvod se otázkou „skryté“ skutečnosti u Čapka podrobně zabývá (článek *Vývoj Čapkovy prózy*).

Vratme se však k slovu, které se před okamžikem náhodou ozvalo při povídce *Šlépěj*, k slovu „symptom“. Zdá se, že v něm nacházíme vhodné shrnující označení pro ráz a funkci významové jednotky u Čapka, protějšek k termínu „symbol“; jež jsme ve shodě s dobovým územ zvolili za charakteristiku významové jednotky u romantika Máchy.³⁾ Podle definice je symptom „vnímatelný jev spjatý se *skrytým* procesem, jež umožňuje uhádnout s větší nebo menší pravděpodobností“ (Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*; slovo kurzivou podtrženo námi). Kromě toho je symptom odkázán na kontext všude, kde se vyskytuje (v medicíně, sociologii atd.); sám o sobě bývá jediný symptom zpravidla mnohoznačný, teprve řada symptomů dává diagnózu jednoznačnou. Čapkovy významové jednotky mají se symptomy společné i to, že se při interpretaci jejich sledu klade váha na odpočtenost autorovu a interpretační schopnost čtenářovu, zejména právě v případech, kdy konečné řešení je ponecháno v nejistotě:

Povídka o Hordubalovi se končí krivdou nesmířenou a otázkou bez odpovědi; propadá se do nejistoty tam, kde čtenář očekává, že bude propuštěn v pokoji. Co tedy je skutečná pravda o Hordubalovi a Polaně, co je pravda o Manyovi? Což je-li tou pravdou cosi rozsáhlejšího, co shrnuje všechny ty výklady a ještě je překračuje? Což byl-li pravý Hordubal slabý i moudrý, byla-li Polana krásná jako zemanka i zedřená jako stará chalupnice, což byl-li Many muž, který zabíjí z lásky, i člověk, který vraždí pro peníze? Na první pohled je to chaos, se kterým si nevíme rady a který se nám nezamlouvá; i jest na autorovi, aby, pokud může, dal nějak do pořádku, co takto dopustil. (Doslov k *Obyčejnému životu*, s. 212–213)

Poznali jsme takto povahu významové jednotky i způsob, jakým básník jednotlivé jednotky řadí v celek kontextu. Východiskem byly nám pokud možno jednotky nižší, závislé na jazyku. V díle básnickém, zejména prozaickém, připadá však významná úloha i jednotkám vyšším a nejvyšším, tématu a jeho částem.

3) Srov. studii *Genetika smyslu v Máchově poezii (Torzo a tajemství Máchova díla, Praha 1938, s. 19)*.

Přístupme tedy nyní k svému úkolu z opačné strany a vyjděme od tématu. Takový postup bude zároveň i kontrolou: dojdeme-li k témuž výsledku jako při jednotkách nižších, bude tím potvrzena správnost postupu, neboť, jak řečeno již na začátku, je jednota díla dána jednotností sémantického gesta, zachovávajícího totožnost ve všech etapách procesu, jímž je tvoření i vnímání díla.

Děj Čapkových epických próz, povídek i románů, má zvláštní ráz, kterým se na první pohled liší od běžného typu. Jsme zvyklí podle starého aristotelského schématu očekávat děj, jenž povolně začíná, má stoupající napětí, vrcholí kdesi v druhé třetině svého průběhu a pak srážně klesá. U Čapka však je nejsilnější moment děje již na samém začátku; kdybychom chtěli pro vrcholný okamžik děje zachovat tradiční název „krize“, bylo by třeba říci, že Čapkův román krizí počíná a celý jeho průběh je velmi prodloužená peripetie. Hle, jak Čapek sám popisuje zrod tématu *Povětří*:

Jdu-li cestou fantazie, budu volit událost otrásající a nevsední; jako režisérk oceňuje dobytce, ocením ji, je-li senzaci náležitě vykrmenou a vydatnou. Hle, tady máme pád člověka, vír hrozný a překotný, nad kterým se nelze nezastavit. Bůh pomoz, jaký je to beznadějný kus chaosu! Co udělat z těch přelámaných křídel a vzpěr, co tu dát dohromady, aby to ještě jednou letělo aspoň jako papírový drak, jehož provázek bych držel v ruce? (*Povětří*, kap. 19)

Událost „otrásající a nevsední“ je dána na počátku; následuje doznívání vzruchu, jímž rozvlnila hladinu běžného dění.

Není v této souvislosti bez významu, že Čapek byl tolik pokoušen schématem povídky detektivní, jež z nutnosti i z tradice začíná překvapující událostí, zločinem. Otrásající událost najdeme však i na začátku jiných vypravování: v *Božích mukách* začíná povídka *Hora* nalezením mrtvol, povídka *Lída* útekem mladá dívky z domova, povídka *Ztracená cesta* zblouděním (a končí nalezením cesty), povídka *Pomoc* nočním výkřikem, jenž probudí spáče; *Továrna na absolutno* počíná zásahem absolutna, *Krakatit* zprávou a neočekávaným výbuchu nově objevené traskaviny; *Povídky z jedné a druhé kapsy* mají sklon k překvapujícím začátkům již pro svůj detektivní ráz; na začátku *Povětří* je pád letadla, děj *První party* otvírá se po expozici důlní katastrofou.

Ještě charakterističtější než začátek je však průběh děje: děj neřítí se kupředu, nýbrž postupuje zvolna a zatáčkami, na kterých čekají, účelně rozestavena při cestě, překvapení: „Až do poslední

chvilé jsme překvapování tím, nač narazíme; dostaneme se na místa nepředpokládaná, ale jen proto, že se ženeme neodchylně a bláznivě za tou svou stopou něčeho živého. Honíme bílého jeleňa a přitom téměř mimochodem objevíme nové končiny“ (*Povětří*, kap. 20). I v dějové konstrukci projevuje se tedy onen sklon k oslabování hierarchie nadřazenosti a podřízenosti, jež jsme sledali při prvcích jazykových; uplatňuje se zde ovšem jiným způsobem; tam byl jeho projevem především sklon k větné souřadnosti, zde je jím oslabení vlivu, jímž působí na průběh děje nepřetržitě rostoucí napětí. Napětí kupředu spěchající odstupňovalo by totiž závažnost jednotlivých prvků podle vztahu k očekávanému vrcholu, jenž by zároveň byl místem nejbezprostřednějšího věcného vztahu. Schází-li toto vyvrcholení, projeví jednotlivé motivy tendenci řadit se k sobě v nepřetržitý řetěz složený z jednotlivých navzájem rovnoprávných; proto, zcela podobně jako sled drobných významových jednotek, projevuje i celý děj u Čapka často tendenci k neohraničenosti; Čapek sám, mluvě o své románové trilogii, vyslovil tuto tendenci zřetelně:

život člověka je příliš veliký, aby měl jen jedinou tvář a mohl být přehlédnut najednou. Už se neztratí srdce Hordubalovo, a muž z nebe spadlý bude prožívat nové a nové příběhy. Nic se nekončí, ani trilogie ne; místo konce se otvírá do široka, tak do široka, pokud člověk stačí. (*Obyčejný život*, Doslov)

Děj projevuje u Čapka sklon k rozpadu na jednotlivé epizody; je to přirozený a nutný následek chybějícího jednotného napětí, jež by jednotlivosti strhovalo v svůj proud:

Člověk je složen ze svých zkušeností, citů, vlastností, činů a projevů. Všechno se nám skládá z malých kousků, které dohromady dávají cosi jako celek; ale chceme-li si ten celek nějak představit, dovedeme si skutečně vybavit jenom větší nebo menší řadu těch kousků, jenom sled epizod, jenom hromadu jednotlivostí. (*Povětří*, kap. 13)

Jsou tedy Čapkovy prózy vnitřně rozdrobeny? Nikoli, neboť jednotlivosti, uvolněné od tlaku hierarchie, jsou spojovány v celek kompozicí, jež se u Čapka uplatňuje velmi důrazně. Čapek sám si tuto důležitost kompozičního řešení pro svůj způsob práce uvědomoval:

Řeknu vám toto: je třeba, aby se vám povídka rozpadla, máte-li poznat, z čeho je složena. Dokud je celá a živá, byl byste v opojení

práce ochoten přisáhat: To vše je samá příroda a žádné umělůstky; pane, píšu to pouhým instinktem, sám nevím proč; je to samá imaginace a intuice. Teprve když se vám rozpadne na kusy, shledáte, čím jste jí napomáhal, jak chytrácky a potají jste postrokoval svou fantazii. Bože, jaký konglomerát! Vždyť z toho všude čouhají rozumové důvody a záměrné konstrukce; jaká je to mašinka! Všechno, skoro všechno je nějak vychytáno a vyspekulováno, samá montáž a výpočet. Domníval jsem se, že to všechno mně přicházelo samo od sebe jako v živém snu, a zatím je to výplod urputného inženýrského myšlení, které zkouší a zahrnuje, váže a předvídá. Ted, když je to mrtvé a rozebra- né, je vidět ty dráty, ten důmysl, tu celou rutinu a bdělost rozumové práce. (Povětrnoň, kap. 21)

Je ovšem třeba odmyslit si hořce sebeironizující formulaci, která připadá na vrub okolnosti, že citát není vyňat z teoretické studie, nýbrž z díla básnického, kde výrok slouží nikoli naukové formulaci, ale charakteristice románové postavy. Je ostatně možno uvést i citát jiný, stejného smyslu, ale tónu zcela opačného, z románu *Život a dílo skladatele Foljyna* (kap. 9):

Tvoříš jen potud, pokud dávaš látku tvar; tvořit je rozčleňovat a pořádk, pořádk vytvářet konečné a pevné meze v látce, jež je nekonečná a pustá. Odděluj, odděluj! Jinak se tvůj svět rozvalí v beztvorou látku, na níž ještě nespočinula milost boží. Vždyť už dívaje se nebo nastavuje své ucho, vnímaje a poznávaje, odděluješ věci nebo zvuky od sebe; jak teprve čistě a zřetelně, jak přísně a slavně je musíš ohraničit, jsi-li umělcem, který se pokouší kráčet ve stopách božích! Odděluj, odděluj! I když tvé dílo je z tebe, musí se začínat i končit samo v sobě; jeho tvar musí být tak dokonale uzavřen, že už v něm není místa pro nic jiného, ani pro tebe ne [...] Ne v tobě, ale samo v sobě musí mít stvořené dílo svou osu.

Čapek měl proto jemný smysl pro kompozici i u jiných básníků; dokladem toho je zejména studie, již jednou zde citovaná, o *Máchovyh kantilénách ze Slova a slovesnosti 2*. Zaujal jej tu ten úkaz, že z šesti metrických schémat, jež se v *Máji* mnohonásobně střídají, „pět odpovídá pěti nejslavnějším (smím-li tak říci) „číslům“, pěti nejnádhernějším, nejhudebnějším a nejlouběji máchovským kantilénám celého *Máje*. Je-li toto pozorování správné, pak by se nám ve skladbě *Máje* objevilo několik skladebných jader, kolem nichž se celá báseň rytmičky a kompozičně organizovala“. Uvedl tedy Čapek ve vztah s kompozicí veršový rytmus *Máje*; závěr studie formuluje tuto souvztažnost rytmu a kompozice ještě zřetelněji:

Zdá se tedy, že celá báseň Máchova krystalizovala kolem několika rytmicky a motivicky různých jader; byly to uzavřené básně, které se básníkovi *Máje* staly rytmickými dominantami; podle nich se pak organizovala ostatní báseň. Ty kantilény byly dány s kompoziční prioritou; byla to píseň máje, nicoty, elegické touhy a slavnostní žalm marnosti [...] Tím není řečeno, že Mácha svůj *Máj* slepil z několika hotových básní, dodatečně spojených popisnými a epickými pasážemi; spíše koncipoval svou básně jako celek, ale některé citové motivy ho upoutaly hlouběji a nabyly tvaru dřív a bohatěji než druhé látkové složky; proto se z nich během skladebné práce staly obsedantní rytmické a hudební motivy, jež určovaly tvar a intonaci svého okolí, vracely se jako leitmotivy, variace a refrény a tak organizovaly celou básně kolem několika rytmických os.

Uvedli jsme tento delší citát, protože je velmi charakteristický netoliko pro básníka, jemuž je Čapková studie věnována, nýbrž i pro Čapka samého. Mácha byl, jak jsme již zjistili, Čapkoví po jisté stránce blízký svým noetickým postojem; není proto divu, že Čapek mohl se stejným zdarem svou studii i podnětně přispět k máchovskému bádání (viz Jakobson, *K popisu Máchova verše*, sborník *Torzo a tajemství Máchova díla*), i vystihnout závažnost a základní rysy kompozice v díle vlastním. Výroky o prioritě kompozice přívziku díla, o leitmotivech a variacích, mohly by být stejně průkazně doloženy z díla Čapкова, jako je Čapek sám doložil z básně *Máchovy*. Najdou ostatně své doklady v dalším kontextu naší studie. Je také třeba připomenout, že zde znovu narážíme na příbuznost Čapkovy prózy lyriky, příbuznost, o níž byla řeč již ve studii o zvukové stránce Čapkovy prózy: i v poezii lyrické, kde pro nedostatek časové souslednosti motivů je téma mnohem méně obsáhově soudržné než v epice, připadá kompozičním postupům role činitele stmelujícího.

Jaký je hlavní a nejvýraznější Čapkův kompoziční postup? Už ve studii o zvukové stránce Čapkovy prózy jsme k němu příležitostně poukázali; je jím *opakování*. Stejně jako se opakují, často i na větší vzdálenost, intonační motivy, opakují se, na rozlohách ještě větších, často motivy tematické. Takový mnohonásobně opakovaný motiv je mnohdy schopen převzít úlohu svorníku držícího pohromadě celou stavbu. Tak např. jeden z motivů prověřujících se značnou částí románem *Hordubal* je motiv košíkářské jehly, nástroje to zavraždění Hordubalova. Už dlouho před prvním názna- kem vraždy se tento motiv objevuje poprvé; je to při návštěvě

Hordubalově u Štěpánova otce: Hordubal vchází do dveří, vidí jakési šídlo zabodnuté do pažení dveří; Štěpán mu vysvětluje, že je to jehla na pletení košů. Za chvíli nato vidíme Štěpána očekávajícího netrpělivě výsledek rozmluvy otcovy s Hordubalem a zabodávajícího přitom košíkářskou jehlu do dveří; to vše je v kapitole 17. V kapitole 21, když čtenář na jehlu již pozapomněl, vrací se tento motiv znova, tentokrát jako přirovnání:

Hordubal vstává a běží podle lesa, pádí polní pěšinou, uhání k dědině. Achich, to píchá v boku, jako by jehlou bodal — takovou košíkářskou jehlou.

Jehla dostává se tedy, třebaže jen prostřednictvím přirovnání, ve styk s Hordubalovým tělem. Pak následuje Hordubalovo zavražedění, četníci vraždu vyšetřují, jsou u Štěpánova otce — a znovu se objevuje na scéně košíkářská jehla, opět při pohledu na pažení dveří; není však na svém místě, jen stopy po ní jsou viditelné, a četník Gelnaj se ptá Štěpánova otce po jejich původu:

Gelnaj vážně přikyvuje. „A od čeho tu máte, Manyo, tak rozbodané dveře?“ — „To jak se tam zabodává košíkářská jehla. Po celý rok tam bývá.“ — „Ukažte mi, jak vypadá,“ zajímá se Gelnaj. „To jsem nevěděl, že se koše dělají jehlou.“ — „To se, prosím, přehazují pruty jehlou — takto,“ ukazuje Manyo ve vzduchu. „Ještě včera tu ta jehla byla,“ zlobí se, „nevíš, Michal, kam se poděla?“

(Druhá kniha, kap. 3)

Již předtím se mluvilo o nástroji vraždy a doktor po prohlídce mrtvolý soudil na hřebík; rozmluva o košíkářské jehle, která zmizela, připomene čtenáři pátrání po onom nástroji. Krátce nato dočte se čtenář opět zmínky o jehle, jež tentokrát už je přímo za vražedný nástroj označována:

„Nezlobte se, Kartičku,“ broukal Gelnaj. „Já vám za to řeknu, čím byl Hordubal zabit. Košíkářskou jehlou.“ — „Jak to víte?“ — „U Manyo se včera ztratila. Hleďte je, Biegl.“ — „Jak vypadá?“ — „Nevím. Myslím, že jako nějaké šídlo.“

V další souvislosti mluví se o jehle ještě mnohokrát, již jako o zjevném nástroji vraždy. Nebudeme sledovat další cestu motivu dále; několika doklady, které jsme uvedli, chtějí jsme jen ukázat, jak se opakovaný motiv textem provívá, jak se vynořuje pokadě s jinou tvář a v jiné podobě: jednou jako nenápadný detail vypravování, jednou jako přirovnání, pak znovu jako nenápadný detail,

a konečně jako důležitý činitel dějového rozvoje. Podobnou významovou proměnlivost vracejícího se motivu zjistili jsme již jednou, na onom místě přítomné studie, kde byla řeč o postupně se proměňujícím motivu mlhy v kapitole o návštěvě Hordubalově u pastevce Míši.

Velmi mnoho opakovaných motivů, jež se při opakovaných vy-nořují jako ponorné řeky na místech nejneočekávanějších, je v *Krakatitu*. Tak např. dřevěná bouda inženýra Prokopa je nejdříve popsána; překvapující je, když se Prokop setkává s hazukou a kavalcem z ní v Balttinu, avšak toto překvapení nemá ráz nadpřirozený: obě věci byly tam prostě přeneseny. Další setkání je však již téměř nadpřirozené: Prokop ocitá se v své boudě při návštěvě u Daimona: bouda slouží tu telegrafistovi tajné vysílací stanice — a její objevení se v neznámé krajině není příčinně vysvětlitelné. Konečně při závěrečném setkání s tajemným statečkem, v němž Prokop poznává Boha Otce, mihne se znenačení ještě jednou synekdochická připomínka laboratorního baráku:

A teď ho lstarčekal pojednou Prokop poznal závojem slz: vždýt je to ta stará, vrásčitá tvář, kterou vždýcky vídal na dřevěném stropě své laboratoře! Co se na ni nadíval usínaje! a ráno, když procitil, už nebyla k poznání, a byly to jen suky a léta, vlhkost a prach — (kap. 54)

Zde je významovým přetvořením připomínka předpodstatněna již v čirý zázrak: nahodilá skvrna ve dřevě změnila se v živoucí by-tost. Podobných opakování je v *Krakatitu* mnoho, tak např. scénu útěku z Balttinu v automobilu princezněně prožije Prokop dřív ve snu než ve skutečnosti; o pohádkovém zámku zahurském blouzní nejdříve princezna, pak spatřuje jeho obraz Prokop v panoptiku stařečkově. I celé kapitoly tvoří navzájem kompoziční pendanty, tak kapitola 3 a 42, jež obě líčí horečné stavy nemocného Prokopa, kapitola 25 a 39, z nichž první líčí Prokopův nezdařený pokus o útěk, druhá, ještě s dvěma následujícími, obdobný, a přece odlišný pokus o vzpouru: poprvé chtěl Prokop opustit Balttín, podruhé si naopak vynucuje přístup do zámku a laboratoře.

Román *Krakatit* bylo by opravdu možno, kdybychom jej chtěli charakterizovat podle způsobu, jímž je komponován, nazvat románem ozvěň: motiv jednou daný jako by se rozléhal a vracel odražen v nepřetvářaných úhlech a z nepřetvářaných směrů; na těchto návratech jsou založena neočekávaná překvapení, číhající na čtenáře. Opakování je však využito u Čapka ještě i jinými způsoby. Tak

např. v *Povětrní* jsou jednotlivé povídky, jeptiščina, jasnovidcova a básníkova, které se přes svou různost vztahují k jedinému reko-
vi, neznámému trosečníku z letadla, spojovány v jednotu motivy, jež mají navzájem společné. Přitom výskyt takového opakujícího se motivu působí zároveň jako překvapení. Tak např. v první i třetí povídce, ač každá z nich líčí život rekův zcela jinak, vyskytuje se ve dvou navzájem nepodobných kontextech stejná situace: hrdina sedí na schůdkách domku postaveného na břevnech nad zemí:

„Divné je, jak takový sen je určitý a neurčitý zároveň. Nevím, kde to bylo; seděl na dřevěných schůdkách, po kterých se šlo do jakési slavné chatrče — [Jeptiška] okamžik váhala. „Ano, ta chýše totiž stála na břevnech, jako by to byly nohy od stolu; a on seděl rozkročen na nejnižším stupni a vyklepával si dýmečku o dlaň druhé ruky.“

(*Povětrní*, kap. 6, vypravování jeptiščino)

„Případ X, pokud to šlo, dával přednost vyšlapaným cestám; přesto snad byly týdny a měsíce, kdy mu bylo žít pod slamenou střechou, v chýši postavené na břevnech jako holubník, aby měl pokoj od kra-
bů a stonožek, na kraji pralesa prašticího větrem nebo dýmajícího v dusném lijáku; zde trůnil na dřevěných schůdkách, nechával si z cho-
didel vypichovat písčité vší a dohlížel, aby opět pár set akrů bývalé přírody bylo připraveno nést dřev a plod byliny zvané Prosperita.“

(*Povětrní*, kap. 30, vypravování básníkovo)

Povídky jsou různé, rek je týž a vypravovatelé nevědí nic o jeho skutečném životě, jehož průběhu se jen dohadují. Shody, které nenápadně a bez pravidla proskakují, dávají tušit za vypra-
vovaním skrytou „skutečnost“ životopisu rekova. Tak postupem kompozičním dosahuje básník výsledku noetického: čtenář nabývá hmatatelného dojmu skutečnosti, ačkoli tuto skutečnost nezná.

Jiný způsob využití kompozičního způsobu opakování nachá-
zíme konečně v románech *Továrna na absolutno* a *Válka s mlouky*. Oba tyto romány jsou komponovány přiřadováním kapitol navzá-
jem velmi samostatných, zavěšovaných různým způsobem na jis-
tý ústřední motiv, jímž je v prvním případě absolutno, v druhém antropoidní mlouci. Jsme během vypravování stále na opěťované vyskytování ústředního motivu připraveni, očekáváme jej. Motiv se však vynořuje v nejrůznějších vztazích k tématům jednotlivých kapitol: jednou je konfrontován se soukromou příhodou, podru-
hé se světovým děním, jednou je zařazen do povídky, podruhé do montáže z novinových reportáží, jednou je postaven v popředí

zájmu, podruhé zaléhá do vypravování vzdálenou ozvěnou (kapi-
tola *Depeš v Továrně na absolutno*), zejména však je postupně do-
nucován províjet se nejrozmanitějšími prostředními zeměpisnými a společenskými, z nichž každé dodává mu jiného zabarvení vý-
znamového; tento význam změny prostředí vycítil sám autor, když v předmluvě ke knižnímu vydání *Továrny na absolutno* napsal:

Jakže, že tato knížka nemá souvislého děje? Což není to epicky a vzrušující děj, jak autor, štván Eninyemi, uniká do horské samoty i do záuší redakčních, na Svatou Kildu, do Hradce Králové, na ticho-
mořský atol, do Sedmi Chalup a posléze za stůl hospody u Damohor-
ských, aby teprve tam, s rukama zkríženými a vrhaje svým pronásle-
dovatelům v tvář poslední argumenty, se vzdal?

Kompoziční úkol ústředního motivu stále opakovaného je tedy v daném případě udržovat jednotu díla, přičemž motiv sám uka-
zuje, vlivem měnicích se souvislostí, do kterých je zařadován, po-
každé jinou tvář; tato významová proměnlivost ústředního moti-
vu je ještě zřejmější v druhém románě-kronice, *Válka s mlouky*. Mlouci jeví se postupně přítulnými zvířátky, zajímavým přírodopisným druhem, pozůstatkem pravěkého tvorstva, zvěří v zoologické za-
hradě, jarmareční atrakci, karikaturou člověka, vládci světa, vše to vlivem různých prostředí, do nichž je autor umísťuje tematikou jednotlivých kapitol.

Protějším k opakování motivů je mnohonásobná motivace motivu jediného: proces postupného významového přeměňování, který jsme zjistili při opakování, je tu zhuštěn v simultánní mno-
hovýznamnost. Je při té příležitosti třeba podotknout, že po-
sloupnost a simultaneita jeví se Čapkovi jako procesy souvztažné, simultaneita pak dokonce jako základnější: „S jistou pozorností je možno rozčlenit daný simultánní dojem na věcný nebo časový sled. Máte-li dost silný, dost pronikavý a celkový pocit určité osob-
nosti, můžete jej při dostatečné analytické a logické schopnosti rozložit v rozvinutý obraz její životní historie. Z úhrnného tvaru života můžeme dedukovat jeho jednotlivé události,“ praví jasnovidce z *Povětrní* (kap. 12) v své povídce. Příkladem mnohonásob-
né motivace může nám být vyprávění o tom, jak se rozhodl hrdi-
na *Obyčejného života* pro službu u železnice:

Řekl bych, že o mém osudu bylo rozhodnuto, když se v kraji mého dětství počala stavět dráha; malinký svět starého městečka byl náhle

zapojen do prostoru, otvírala se cesta do světa, městečko si obouvalo sedmimílové boty; [...] byl to zkrátka jeho dějinný přerod [...] Zůstalo to ve mně podvědomě a neodvolatelně: proč jinak bych byl při první příležitosti přišel na to, ucházet se o místo při železnici? [...] Jsem patrně úřednická povaha; potřebuju, aby můj život byl řízen povinností, abych měl pocit, že dobře a naplno funguju. [...] A je tu ještě zdánlivá malíčkost, nevím, zda si ji nezveličuju: mé vyšinutí se začalo v té chvíli, když jsem s kufrem v ruce uvázl na peronu, bezradný a ubohý, divže jsem neplakal hanbou a rozpaky [...] Kdožví: třeba jsem se stal pánem u dráhy a nakonec i poněkud vyšším kolečkem v železnicích *také* proto, abych sám před sebou odčinil a napravil ten trapný a pokořující okamžik na peronu. (kap. 12)

Na jediném místě románu najdeme tedy pohromadě stavbu dráhy, úřednickou povahu hrdinovu, scénu pokoreni na nádraží — všechno jako důvody, proč si hrdina zvolil povolání železničnicko-úředníka; na jiných stránkách naši bychom dokonce ještě další, jiné motivace tohoto rozhodnutí.

Motiv taktó několikanásobně z různých stran osvětlený rozkládá se tím v odlišné navzájem aspekty; tato metoda souběžných aspektů téhož motivu je důležitým činitelem v kompozici některých Čapkových próz, zejména je na ní zcela vybudována trilogie *Horďubal* — *Povětrně* — *Obyčejný život*. Ústřední postava se zde rozpadá v několik aspektů mýněných jako současné, aniž který z nich je prohlášován za základnější, bližší skutečnosti než ostatní. Ježto ovšem, jak jsme viděli, je u Čapka od simultaneity k posloupnosti pouhý krok, může být tato metoda mnohonásobných aspektů spojena i s časovou posloupností, jak tomu je v *Životě a díle skladatele Foltyna*, kde různé aspekty hrdinova životopisu jsou dány svědecktvími těch, kdo byli v jednotlivých životních obdobích hrdinovi nejbližší. Postup může být obměněn i tak, že osoba je postupně nebo současně viděna zevnitř i zevně: v *Horďubalu* je jeden aspekt podán ze stanoviska osoby samé, dva ze stanoviska osob jiných, v *Povětrně* osoba sama zůstává mimo vypravování a její osudy jsou uhadovány toliko vnějšími pozorovateli, kdežto v *Obyčejném životě* jsou naopak všechny aspekty osoby zjišťovány jí samou.

Simultaneita významových aspektů, aplikována na osobu románu, vede tedy k rozrušení její jednotnosti, jak s dostatečnou jasností je vysloveno v *Obyčejném životě*: „Člověk je zástup skutečných a možných osob“ (s. 214). Je ovšem možný i opak, aby mno-

hé bylo viděno jako jedno. Tuto možnost vyzkoušel Čapek v románu *První parta*, jenž jen zdánlivě mohl by se jevit jako něco různorodého ve skupině vytvořené románovou trilogií *Horďubal* — *Povětrně* — *Obyčejný život*, časově předcházející, a románem o Foltynovi, časově následujícím. Jestliže se v *Obyčejném životě* jeví osobnost jako celý zástup, vystupuje hned nato v *První partě* kolektivita jako osobnost: touto hromadnou osobností je zachráněno mužstvo („první parta“), jež se zformuje nárazem důlního neštěstí a rozpadá se jeho likvidací: básník tu z vlastních vývojových předpokladů došel k velmi obdobné noetické základně, jako byla ona, na které kdysi budovali unanimitisté. Základem, z něhož vyšel, není však psychologie davu, jež byla východiskem unanimitismu, ale psychologie jedinečné osobnosti. Lze také říci, že konstruktér, jenž v Čapkoví byl, pocituje potřebu vyzkoušet všechny možnosti konstruktivního schématu jednou nalezeného, dřív než je opustí; tentokrát bylo nalezeno schéma možnostmi tak bohaté, že vystačilo na čtyři postupná díla, jejichž řada byla násilně ukončena smrtí autorovou. I jindy však nacházíme u Čapka snahu vyčerpát konstruktivní možnosti schématu jednou nalezeného: tak např. detektivní povídka, jež se ohlašuje již některými čísly *Božíh muk* (*Hora, Lída*), rozvíjí se dvojím rozličným způsobem v dvou knihách *Povídka z jedné a z druhé kapsy*; schéma románu-fejetonu, nalezené pod tlakem vnější nutnosti (srov. o tom předmluvu k *Tvárně na absolutno*), uplatňuje se ještě jednou, ve verzi poněkud změněné, v půdorysu *Války s mlčky*.

Úvaha o kompozičních postupech Čapkovy prózy dovádí nás nakonec k otázce básnického subjektu, tj. onoho bodu, do něhož čtenář instinktivně umísťuje „básníka“ jakožto původce básnického díla, i sebe, jakožto vimatele; k subjektu směřují v básnickém díle všechny niti, je plošinou, z které lze dílo přehlédnout jako celek. Oba kompoziční postupy, jež jsou Čapkoví nejběžnější a jež jsme právě probrali — opakování téhož motivu i simultánní hromadění jeho různých významových tvárností —, zakládají se na potlačení hierarchie a rovnoměrném vyvážení mnohosti, a směřují proto k opaku sjednocení, jež předpokládá odstupňování důležitosti. Proto i subjekt jeví se v Čapkově díle zmnohonásoben. Tak např. v *Povětrně* je po sobě několik vyprávěčů navzájem rovnoprávných, vypravujících příběhy téhož života v celé jeho rozloze; v *Životě a díle skladatele Foltyna* vypravují sice různí vyprávěči

různé části života hrdinova, ale neznajíce se navzájem a nezávisle na sobě; poněvadž hrdina ve všech vypravováních podržuje stejné markantní rysy, charakterizují vypravěči pro čtenáře netoliko hrdinu, ale zároveň i sebe, což opět je projev rozdrobenosti, mnohonásobnosti subjektu. V *Povídkách z druhé kapsy* je — podle staré tradice povídkových cyklů — celá řada vypravěčů tvořících si navzájem publikum, avšak chybí povídka rámuující, jež by nám ukázala vypravěče pohromadě a udala důvod, proč se shromáždili: cyklice zůstává tak bez pozadí a stává se projevem rozpadu subjektu. I je-li vypravěč jediný, rozkládá se někdy v několik osob, jež dokonce spolu mohou rozmlouvat a být v rozporu; doklady toho lze najít v *Obyčejném životě*.

Je jen přirozené, projevuje-li se tato mnohonásobnost subjektu i ve způsobu, jakým Čapek zachází s osobami svých vypravování; autor pocituje postavy jako částečná ztělesnění svého já, život každé z osob zdá se mu částí jeho života vlastního (*Povětrň*, kap. 19). Proto také není básníková sympatie téměř nikdy na straně jedné osoby proti jiné: cítí s pronásledovateli a i s pronásledovaným (*Boží muka, Hora*), se soudcem i se souzeným (*Povídky z jedné kapsy, Zločin v chálupě*). Avšak i samy v sobě bývají Čapkovy osoby často mnohonásobné: Polana v *Hordubalovi* byla, podle básníka samého, i „krásná jako zemanka i zedřená jako stará chalupnice“, Hordubal „byl slabý i moudrý“, Manya zabíjel z lásky i vraždil pro peníze. Když Čapek popisuje zrod osobnosti (*Povětrň*, kap. 14), činí to těmito slovy: „Nejsou žádné vlastnosti, jsou síly, síly, které se navzájem přemáhají, vyšínají, nebo brzdi; a člověk sám, prožívaje jen svou přítomnost, neví, že malý pohyb, který právě koná, je výslednice sil, které probíhají jeho celým životem jako blesky, vyrovnávající napětí mezi zrozením a smrtí.“ Individuum je mu tedy výslednicí protikladných sil, je mnohostí a jinak než jako mnohost nemůže být pochopeno a popsáno. Pro to také se nakonec jeví postavy jako něco autoru koordinovaného, mizí hranice mezi nimi a „básníkem“ ztělesňujícím subjekt. V do slovu *Války s mlouky* „mluví autor sám se sebou“. „To je prostě logika událostí; copak já mohu do ní zasahovat? Dělal jsem, co jsem mohl; varoval jsem lidi včas; ten X., to jsem byl částečně já. Kázal jsem, nedávejte Mlokům zbraně a traskaviny, zastavte ten ohavný kšeft se Salamandry a tak — víš, jak to dopadlo.“

Ve studii o zvukové stránce Čapkova díla poukázali jsme

k okolnosti, že v posledním vývojovém období Čapkovy prózy bývá celé vypravování, se vším, co obsahuje, at jsou to části výpravné, at dialogy jednajících osob, at jejich úvahy, promítnuto do vnitřního monologu autora. Vysvětlovali jsme tento zjev příčinou jazykovou: postupnou dialogizací básníkovu slohu; má však, jak zřejmo, i své zdůvodnění významové, jsa projevem rozpadu subjektu a jeho ztotožnění s každou z jednajících osob. Není to ovšem romantické ztotožnění básníka s rekem, jaké známe např. z Máchova *Máje*. Není úplné a jednostranné: básník ne splývá beze zbytku s žádnou z jednajících osob, nýbrž s každou částečně, a naopak zase v každé z jednajících osob, právě proto, že i ony jsou mnohonásobné, je ještě něco jiného a někdo jiný než jen básník.

Dospěli jsme k hranici rozboru umělecké výstavby Čapkovy prózy: dále pokračovat mohl by jen rozbor filozofický. Rozebrali jsme v prvním článku stránku zvukovou, v druhém jednotky významové, počínaje větou a konče tématem. Ukázalo se, že celá umělecká výstavba básníkovu díla je spjata jediným základním principem, jež negativně bylo by lze vyjádřit jako potlačení hierarchie podřízenosti a nadřízenosti; přitom však souvislost významových jednotek řaděných v kontext není porušována, nýbrž spíše zdůrazňována, srov. hladké plynutí intonace nebo opakování jednotlivých motivů ve funkci leitmotivů. Na tomto místě bylo by jedno z možných východisek rozboru filozofického. Pro potlačování hierarchie našel by se ekvivalent v Čapkově zdůrazňování individuality osob i věcí, pro posilování spojitosti kontextu byla by analogie ve zdůrazňování toho, co individuality, zejména lidské, navzájem spojuje. I toto vzájemné sepětí lidí děje se u Čapka bez hierarchického odstupňování, neboť se opírá o to, co je v člověku obecně lidského, co je vlastní všem lidem bez výjimky; o kterém si reku svého románu praví Čapek: „Chvála Bohu, nyní jsme doma, a toto je *muji* návrat: tento muž s prázdnýma rukama, který nepředstavuje nic jiného než člověka, který žil“ (*Povětrň*, kap. 34). Obecně lidské tvoří cestu od člověka k člověku a také od člověka k věcem: v něm jsou také pro Čapka zakotveny nadosobní hodnoty. Pohlížeje na lidi, nevidí Čapek nic než individua, z nichž každé by chtěl pojmenovat jménem (*Zpěv kosa, O věcech obecných*), avšak důležitost, kterou přikládá každému jednotlivci, a ohled, který pro něj vyžaduje, nejsou již žádány ve jménu individua, ale

ve jménu toho, co na něm je obecně lidského. Co je nad individuem, totiž člověk jako tvor společenský, i to, co je hlouběji ukryto než obecná lidská základna, totiž transcendentno, je již na okraji Čapkovy obzoru, nikoli neviděno, ale oddáleno. Dálky však lákají; odtud zejména stálý Čapkův boj o transcendentno. Lze u Čapka najít několik různých interpretací tohoto problému transcendentna: od bolestného popření (*Tribunál v Trapných povídkách*) až k víře, že zákon transcendentna je zákonem lidského konání (*Život a dílo skladatele Foltýna*, kap. 9).

Východiskem poměru k světu je Čapkoví ovšem individuum, lidský jedinec viděný zvenci, očima individuů jiných, poměrem k nim určovaný a omezený. Tato poslední okolnost je důležitá: i samo sebe dovede čapkovské individuum vidět zvenci, jakoby cizíma očima:

Jednoho rána šli po navigaci u Bráníka. Byl stříbrně šedý podzimní den. Vltava zdála se proudem světle tiše a kovově šumícím. Neobyčejně ticho bylo v tom všem, a tolik uklidněného zármutku, že mimovolně začal mluvit sám o sobě [...] Bylo mu, jako by se zároveň zdálky, snad z druhého břehu, díval na kamenný pás navigace; tuhle se berou dva lidičky po hrázi, docela drobní proti řece, rovině a nebi, jako by měli jen znázornit samotu a opuštěnost toho všeho.

(*Trapné povídky, Helena*)

[...] starý pán stojí v pozoru, paty u sebe, boty vyleštěné jako zrcadlo, a zvedá důstojně ruku k červené čepici. (Pět kroků vzadu, ten zatímavě bledý úředník s vysokou čepicí, v kalhotách vyleštěných seděním a salutující trochu nedbaleji, to jsem já.)

(*Obvyčejný život*, kap. 13)

Individuum takto viděné je protiklad „já“, nazírajícího na svět ze svého středu a kladoucího své libosti a nelibosti za zákon vesmíru. O „já“ vyjadřuje se Čapek nepřátelsky:

„A kdybys jakkoliv rozepnul své já a naplnil svůj život, nejsi nic než látka pustá a chaotická, nad níž se duch boží vznáší v zoufalství, nemaje, nač se snést [...] Ne v tobě, ale samo v sobě musí mít stvořené dílo svou osu.“

(*Život a dílo skladatele Foltýna*, kap. 9)

V tomto smyslu je tedy Čapek protichůdcem romantického titanismu, ne však tak zcela romantismu Máchova. Neboť i Máchova, třebaže stojí na stanovisku romantického „já“, pociťuje osamění z toho plynoucí nikoli jako privilegium titánského jedince, nýbrž jako hořký úděl člověka vůbec: „Vlastně jest každý člověk i pro-

střed největšího davu osamělý, poněvadž vždy jen rozumí sobě“ (*Dílo 3*, Praha 1929, s. 170).⁴⁾ Básník ze začátku 19. století i prozaik ze začátku století 20. domýšlejíce každý po svém poměr člověka k člověku shodují se přes různost doby, názorů i osobnosti v jednom: že to, co dodává jedinci důstojnosti a práva na rovnost s ostatními, je jeho podíl na obecně lidském; v tom jsou oba členy české tradice.

Stejně jako mnohost individuů je Čapkoví předmětem lásky a obdivu i mnohost skutečnosti ostatní: „Každý rozdíl je hoden lásky už proto, že rozmnožuje život“ (*Výlet do Španěl*). Touží věci, stejně jako lidé, vidět z mnoha stran: „Kámen není pouhý kámen; je to zbraň, mezník, stěna domu, kámen úrazu, budoucí socha, vše, co z něho uděláš. Tygr není pouhý tygr; tygr je mládě, otec, kožíšina, lesní bůh nebo dobrodružství v džunglích [...] všechno je mnohostranné a slibné, plné možnosti a klíček“ (*Kritika slov*). Proto „obratně věci vzhůru nohama, abychom je lépe poznali; obrátme přírodu vzhůru nohama, abychom do ní lépe viděli“ (*Zahrádníkův rok, Příprava*). Úkol básnictví je odhalovat tuto mnohost a mnohotvárnost skutečnosti i života: „Jsou nescíslné věci, je jejich rub i líc, je bezpočtu životů; v tom je celá poezie, že to všechno jest, a ten, kdo to ví, je básník“ (*Obvyčejný život*, kap. 24). Rozmanitost skutečnosti je dokonce větší než to, co známe a můžeme poznat, neboť „svět je veliký, větší než naše zkušenost; je udělán z hrsti faktů a celého vesmíru možnosti“ (*Povětrň*, kap. 20).

Filozof mohl by si na tomto místě položit otázku, je-li Čapkovy ontologie monistická, nebo pluralistická, zda redukuje skutečnost na jediný princip, nebo pokládá její mnohost a rozrůzněnost za transcendentní, existující nezávisle na člověku a jeho poměru k věcem. Existují rozdíly, jež Čapek tak vášnivě zdůrazňuje, již ve skutečnosti samé, nebo je do ní vkládá člověk? Pro obojí našly by

4) Srov. diagnózu Arna Nováka v studii *Máchův soucit a jeho dědic* ve sborníku *Česť spisovatelé vdovám a sirotkám našich vojínů* (1916): „Básník nesoudí Vítěma ani Jarmily, neboť kritické období vzdorného zápasu podvrátilo mu všechny normy mravního soudu — Máchova vykupuje je silou své soustrázně, která v nich vidí nositele těžé tíhy *všelidské*. Podtrhují slovo *všelidské*. Máchova porá v nich člověka vždy obecně, bez společenské determinace, bez výhrad dobových a místních, bez rozvrstvení třídního. Vždy jest mu odpadlým synem božím, vyhnáným z ráje do nelitostné přírody a mezi lidské blíženice, jenž však dochází přece spasení, jakmile — v souteptířelích nalezne bratry a jakmile kus jejich hoře pojme do svojí duše.“

se u Čapka doklady. Na jedné straně tvrdí například, že „člověk není nikdy hotov s objevováním rozdílů“ (*Zahraničské rok*), a mohli bychom se tedy domnívat, že rozruznění skutečnosti předpokládá jako nezávislé na člověku; z druhé strany však najdeme u Čapka názor, že „věci prostě jsou [...] ale jenom za jediné podmínky: že se nachází v tom zvláštním světě, který se nazývá poezie. Jakmile jsi z něho venku, najednou to všechno zmizí a čert to vzal“ (*Občejný život*, kap. 24) — rozruznění skutečnosti je tedy číneho závislým na člověku. Jak odstranit tento protimluv? Čyževskij ve studii o světovém názoru Máchově (*Torzo a tajemství Máchova díla*, Praha 1938) ukázal přesvědčivě, že světový názor básníkův obsahuje takovéto rozporu zpravidla; je ostatně známo, že ani filozofické systémy se jim nemohou zcela vyhnout, a Ch. Lalo (*Valeur esthétique des systèmes philosophiques, Traavaux du IX^e Congrès international de philosophie* 12, Paris 1937) pokládá dokonce tuto „polyfonii“ za podstatný znak filozofického systému vůbec. Ne třeba proto otázku důsledného provedení jistého principu činit kritičím hodnoty světového názoru Čapka-básníka. Úkol básnictví není uvádět veškerenstvo v systém, ale odhalovat člověku vždy nově skutečnost; a *tomuto* úkolu dostála Čapková tvorba tak, že svým účinem přesáhla hranice národa, pro který byla tvořena. (1939)

NĚKOLIK POZNÁMEK K NOVĚMU ROMÁNU VL. VANČURY

Jedna ze základních vlastností odlišujících moderní básnictví bez rozdílů škol od básnictví doby těsně předcházející je snaha po stálém přetváření tvůrčí fyziognomie básníkovy. Vzpomeňme na dobu našich otců — snad již dědů —, na literaturu, jejímiž vůdčími jmény byli Vrchlický, Čech, Jirásek, Winter. Požadavek obecnosti a mířil tehdy k nové četbě, nikoli k obnově básníka samého. Čtenářstvo i kritika byli spokojeni shledávající se se známou tvářičkou literární kartotéky, nechťli být mateni a uváděni v neklid. Snad z těchto legendárních dob pochází občasná nervozita, jímající některé z dnešních kritiků, vyklouzne-li autor z příhrádky, do které byl před časem obrádně uložen.

Jak se poměry změnily! Po idyllických dobách, o kterých byla právě řeč, nastalo období, kdy každý autor, dbalý své cti, byl povinen se „vyvíjet“; požadavek osobního a osobitého vývoje (např. podle schématu: od pesimismu mládí k vyjasněnému stareckému optimismu) stal se heslem eseje a postupně i školních příruček; ztracen byl autor, který se mu nepoddal. I to však byly ještě časy pokojné a sebejisté. Po nich nastala doba třetí, horší obou předchozích. Vynořilo se heslo: literatura — předmět konzumu. Nestačí již psát stále nové knihy, musí to být zároveň knihy stále jiné. A tak téměř již od dvou desetiletí vidíme vznikat díla, z nichž každé se chce od předchozího odlišit co nejnapadněji. Autoři i obecnstvo (ne vždy kritika) shledávají největší zásluhu básníkovu v tom, aby se od díla k dílu dovedl přetvořit co nejdůkladněji. Věnc vítězství patří tomu, kdo dokázal, aby nebyl poznán v novém přestrojení.

Zdá se tedy, že propast mezi „starými a novými časy“ je nepřeklenutelná. V podstatě však nejde o nic jiného než o malý přesun v dialektické antinomii básnickovy osobnosti, přesun, který se děje na linii: neproměnné dispozice — směřování k obnově. I v době Vrchlického, Čechově a ostatních jejich vrstevníků se básník od knihy ke knize měnil — jak lze ostatně zjistiti rozbořem děl. A naopak, ani dnešní básník neodhazuje od knihy ke knize všechno: stává se stále jiným zůstává přitom nutně sám sebou. Ba dokonce — jen tehdy je změna citelná, odráží-li se od celé řady shod s dílem předchozím. Rozdíl mezi dneškem a dobou našich otců je však ten: jsme dnes zvyklí hodnotit na básnickově díle především to, co se mění; naši otcové upírali pozornost hlavně k tomu, co trvalo bez proměny.

Leží před námi nový Vančůrův román, *Konec starých časů*, kniha dostatečně odlišná od toho, co před ní u autora předcházelo, aby mohla sloužit za doklad k naší úvodní úvaze. Právě pro tuto odlišnost bude nutno zjistit nejen to, v čem se od předchozích knih liší, ale i v čem jim odpovídá. Nebude proto od místa přehlédnout celou dosavadní Vančůrovu tvorbu. Neznamená to, že bychom chtěli sledovat všechny etapy básnickova vývoje; jde jen o to postavit starší tvorbu jako celek proti *Konci starých časů*, najít společného jmenovatele, který by se hodil k dílům počínajícím *Amazonským proudem* a končícím *Lukem královny Dorotky*. Ani tak nebude lze — pro omezený rozsah zamýšleného nástupu — jíti do podrobností, nýbrž bude nutno omezit se na stručné náznaky.

Výjdeme od faktu obecně známého, že Vančůra již v počátcích svého tvoření na rozdíl od předchůdců zdůraznil v próze výpravné stránku jazykovou: dosud totiž vždy sloužil romanopisci i po vídkáři jazyk jako prostředek k vyjádření obsahu. To neplatí jen o strážlivé próze realistické, ale např. i o dílech slovesného impresionismu jakéhokoli zabarvení, ať máme na mysli bratři Mrštíky nebo Fráňu Šrámka; i těm sloužil umělý výběr slov, obrazů, typu větné stavby jako prostředek suggestivního sdělování jemných odstínů citových a představových. Výjimku netvoří ani slovesný ornamentalismus, kterým na realistickou suchost reagovala Růžena Svobodová, neboť ozdobné sdělení zůstává sdělením přes svůj dekorativní ráz. U Vančury se naproti tomu slohové prostředky stávají samostatnými hodnotami; tak zejména slovníkový výběr a básnické obrazy neslouží již přímo ani nepřímo účelům charak-

terizačním nebo ilustrativním: je např. zcela možné a přihází se u něho často, že v řeči jisté osoby se těsně stýkají archaismy, básnická slova a vulgarismy, aniž která z těchto vrstev lexikálních má za účel vyjádřit sociální zařazení nebo charakter dané osoby; básnické obrazy svou vzdáleností od věci, ke které se vztahují, často spíš zahalují její tvářnost, než aby ji osvětlovaly. Celý soubor jazykových prostředků není k námětu (tématu) ve vztahu přímém, ale kontrastním. Zcela obvyklý postup je totiž u Vančury ten, že motiv „nízký“ je vyjádřen „vysokými“ prostředky jazykovými a naopak. Zejména často nastává případ první: mnoho je u Vančury námětů o lidech kleslých, pohybujících se na okraji společnosti, opovržených, mravně nebo intelektuálně méněcenných. Zato naopak stavba větná po stránce skladebné i frazeologické se zpravidla pohybuje v úrovni „vysoké“: souměrná melodická konstrukce vět, spisovný, často archaický („biblický“) ráz syntaxe a frazeologie, stroj. nadměrné užívání přechodníků a spisovných spojek atd. Lexikální výběr osciluje na rozhraní obou těchto oblastí: vulgarismy dotýkají se loktem slov výhradně spisovných, ba poetických. Tím způsobem jsou vždy dány dva „plány“, dvě významová patra, umístěná nad sebou. Tato dvojitost slouží k tomu, aby bylo možno rychle přecházet z patra do patra, překvapovat a dezorientovat čtenáře. Jazyk a téma jsou od sebe oddáleny, ale nikoli v tom smyslu, že by byl přerušen jakýkoli vztah mezi nimi (je naopak pocíťováno silné vzájemné napětí), nýbrž tak, že jazykové složky, jsouce zbaveny služebnosti, jsou zproštěny pout, kterými je jindy svírá funkce sdělovací, byť oslabená. Zejména charakteristické jsou po stránce uvolnění obrazy, kterými je Vančůrova próza zpravidla hojně nasycena: přecházejíce z roviny do roviny, uskutečňují nepředvídaná spojení věcí nepatrných s velikými, vznešených s nízkými, např.: „Tu vládne [pekař] dřevěnou kopistí, podobaje se plavci, jenž přemáhá divoké moře.“ Ovšem i postup opačný je častý; příznačná je po této stránce Vančůrova záliba v nadávkách: apostrofy, charakteristiky jednotlivců, popisy davů, to vše bývá mnohdy mozaikou nadávek: „Vojáci, vojáci ze řemesla! Ach, věrnosti, která na sklunku týdne přicházíš na svůj peníz, vy nádeníci meče, vy žráci veprů, vy krysy ve spížárnách, vy, jejichž hrůchové plati za čest a slávu zakřivující se podél helmice jako ohnivě péro. Vy prodavači smrti, vy loupežníci, jejichž svévole byla učiněna právem!“ I tehdy, když nejde přímo o nadávku, cítíme často, že

celá stavba jistého obrazu je příbuzna sémantické technice nadávky: „Hora umdlával zraňuje se o zakřivené trny; vlekl svou nohu těžší prasete, jež celou cestu k jatkám cloumá provazem řezníkovým.“ Nejen pejorativní smysl obrazu (noha — prase), ale i nena-dále přemýšlení z roviny do roviny, překvapující sblížení věci naprosto nesourodých činí tento obraz podobným nadávce nebo aspoň jistému druhu nadávky; je to ona skupina, kterou Vančura sám (ve studii uveřejněné v *Jarním almanachu Kmeny*, 1932) charakterizoval těmito slovy: „Přísnost a logika se uvolňuje, motivy škody, chyby, radosti, překvapení a náhlé asociace se větvi barokně a vposled věru dadaisticky.“ Za příklad tohoto „dadaismu“ ná-dávek uvádí básník oslovení: „Ty koničku pánaboha, co se zalyká při kytaře.“ Stojí za to srovnati s touto rozvinutou nadávkou vlastní větu Vančurovu: „Hej, starý, co je s vašim kloboukem? Je plný jako cicha, co chcete víc? Jakže, řekl jsem cicha? Nesmysl! Podobá se daleko více hvězdici, čluu a psovi, jenž spí.“ Shoda mezi nadávkou, kterou Vančura citoval, a větou z jeho vlastního románu nezáleží v znehodnocení věci obrazným vyjádřením — o to jde jen v případě prvním —, ale v nepředvídané konfrontaci různorodých obrazů. Obrazy Vančurovy se toulají nad „skuteč-ností“ danou námětem jako oblaka nad zemí, jsouce nesený vlast-ní zákonitostí. Mají svou vlastní sílu lyrickou, vlastní komiku i tra-giku, nezávislé na skutečnostech, ke kterým se vztahují. Celá významová stavba Vančurova textu má tuto volnou pohyblivost; věta zde „pokračuje a končí podle azurné logiky beček nebo po-dle způsobu, který se vzíl za času kaderavého krále, kdy sedláci snídali kuřata.“ Vančurův sloh směřuje k stálým významovým zvrátům a přelomům. Někdy stačí srážka dvou sousedních slov, protikladných nebo jinak významově navzájem nesourodých, ale spjatých pevným kruhem gramatické vazby: „Pro Odettu zname-nalo toto setkání malé nepohodlí, avšak přece se usmála *uctivými zuby*“ nebo „Po okně stéká *děšť a krásné počasí*“. Jindy dochází k vý-namovým přelomům na rozhraní celých vět: „[Soudce] mluví o spravedlivých jako o kozlech a srnách, zatímco tisíciletí hvězd trvá, zatímco město se rozezvučelo foxtrotem, zatímco na karpat-ských svatbách se pije hořící kořalka, v pařezích včelaři medvěd a pozemková reforma měří lesy loktem a lokýtkem jako šířku a po-hodlí politického křesla.“ Pestrá stupnice: hvězdy, foxtrot, kar-patské svatby, medvědi, pozemková reforma, vytyčující velmi klika-

tou cestu větného významu. K zajímavé obměně této techniky dochází, líčí-li autor současně dvě události dějící se na různých místech, nechávaje — podobně jako tomu bývá ve filmu — jednot-livé jejich fáze se navzájem proplétat: „Když Odetta šila, majíc půvabně přehozenu nohu přes nohu, Iliadora stála před srubem vystěhovalců štipající dřevo, a sotva zátala sekeru do špaluku, Odet-ta vzhléla k zrcadlu a vzala pudrovadlo. Když se lelkovalo nad rozkročeným stříhem pyžama, ukrajinská dělnice střežila oheň. Ale obě byly vydány zuřivým útokům lásky a obě mysly na Pili-panince.“ (Aby nebylo nedorozumění, je třeba poznamenat, že Odetta, švadlena, žije v městě, kdežto Iliadora, ruská vystěho- Valkyně, hospodář v barácích za městem, kde vystěhovalci z Pod-karpatské Rusi jsou přechodně ubytováni před odjezdem do Ame-riky.) Potřebou významových přelomů je také třeba vysvětlit zvláštní způsob, jakým Vančura při vypravování zachází se sloves-nými časy a způsoby. Jak známo, je pro vypravování základním ča-sem slovesný čas minulý. Vančura však velmi často, častěji než je normální, prokládá epické préteritem krátkými přeskoky do času přítomného. Ještě nápadnější je deformace jiná: nahrazování mi-nulého času slovesného časem budoucím. Najdeme pasáže, kratší i delší, kde se vypravování přelévá do futura prolamujíc hráz času; přítom nejde o vize budoucnosti, nýbrž o součast vypravování, tedy o děj nazíraný jako minulý, ale vyprávěný slovesnou formou času budoucího. Tak např. v románu *Pole orná a válečná* končí kapitola o nemoci barona Dannowitzze takto: „Vzdálen a bez poct, na útěku a nezraněn, zemře Dannowitz jakousi odpornou nemocí, neboť na zatajenou otázku se snadno odpovídá. Bolestná a nečis-tá smrt na záchodech. — Dyzenterie.“ Je třeba podotknout, že nej-de o anticipaci některé z kapitol příštích, neboť napříště se při vypravování se smrtí Dannowitzovou zachází jako s faktem již známým. Ještě pozoruhodnější jsou případy, kdy minulý čas je při vypravování nahrazen imperativem; takové pasáže mají vzhled apostofo básnickových, ale nejsou ve skutečnosti pouhými vložka-mi, jakými by musily být, kdyby byly skutečnými apostrofami: když takováto apostrofa končí, shledáváme, že vypravování se posunulo o kus dopředu. Imperativ tu tedy byl toliko zástupcem vypravova-cího času minulého: „Devátého září osud rakouských armád byl rozhodnut. Fronta couvala a nastával strašný útek [...] Vzdejte se přišete vojny, vzdejte jí čest, neboť vojna jsou zástupové a vy jste

zástup. Přepásali jste se jakýmsi udatenstvím a uvěřili jste v bubnování. Budte udatní a udeřte poznovu v buben. Hlas bitvy dozně a porážka se ozývá po vsi zemi. Sešikujte se na řece Sanu nebo před Krakovem. Pobijte židovské plemeno a Rusíny, kteří přežili vaši pohromu, zprzněte ženy. Staňte se hroznými pro svou ubohost. Staňte se hroznějšími jména bolesti, plamene a slávy. — Litice se skryla po vesnicích a minulo několik týdnů bez velkých událostí v poli.“ I časy a způsoby slovesné jsou tak donuceny sloužit základní sémantické tendenci básníkově, realizující ostré významové přelomy, kterými je dynamizován jazykový projev sám o sobě, bez ohledu na téma.

Je nakonec třeba vzpomenout několika slovy zvukové stránky Vančurovy prózy, tj. eufonické organizace souhlásek, neboť i ta slouží zde záměru významovému. Jejím určením je motivovat neobvyklá spojení slov, vést čtenáře přes průrvy mezi kontrastujícími obrazy nebo významově oddálenými celky, např. „*Duch ukrytý jako jádro ořechu pod skořepinami pýchly a blanami bláznovství*“ (zejména výrazně je eufonií spjato nezvyklé spřezčení slov „blanami“ a „bláznovství“), nebo „*Konečně byl lanopis hotov a komisař odnášel svůj skřípec na talíři protivného úsměvu*“ (sevržení slov „komisař“, „skřípec“ a „talíř“ v podivný sluk významový motivováno opakováním hláskové skupiny *irř*).

Tím, co bylo dosud řečeno, pokusili jsme se určit společnou a základní vlastnost Vančurovy prózy z doby před *Koncem starých časů*: hlavním činitelem jsou tu jazykové prvky soustředěné kolem stránky významové; efekt, ke kterému se směřuje — dráždivé významové přelomy. *Konec starých časů* se však na první pohled jeví začátkem jiné tendence: nadvláda jazykových prvků zřetelně ustupuje tématu. Sloh podtrhuje sice svůj archaický ráz, věta svou rovnoměrnou, přísně spisovnou intonaci, ale obrazy i jiné jazykové prostředky zestríděly a staly se nenápadnými; jazyk znovu slouží sdělení. V souhlase s tím stoupla druhá míška vah — tematické složky: námět není již podroben jazyku, nepodává se potřebám slohu, fabulace sprádá volně své příhody. Vzorem ústřední postavou románu je baron Prášil, klasický plod fantazie puštěné ze řetězu.

Je tedy opuštěna dosavadní linie? Nikoli, nýbrž převedena, a to v své pravé podstatě, na novou základnu. Významové přelomy, o kterých byla výše řeč, jsou i zde, jenže jejich nositelem není jazyková, nýbrž tematická řada. Dějová linie má v *Konci starých*

časů podobu drátu neustále zalamovaného, vybíhající pokždě jinam, než kam slibovala. Prudké srážky končí spojenectvím, na políčky se odpovídá poklonou, oddané přátelství nutí ke zradě a piklům, podezření z falešného hráčství vyústuje v apoteózu bezvadného kavalírství. Ostatně básník sám charakterizuje tuto techniku vyprávění výstižněji, než by mohl kdokoli jiný: „Chcete sledovati vlnu za vlnou a událost po události v pořádku, jenž je stanoven a dán — avšak mé vypravování mění brzy místo, brzy čas a plete páte přes deváté. — Nicméně, popřejte mi ještě chvíli, abych v sedle své poštelosti křižoval sem a tam lapaje najednou slovička několika lidí. Dopřejte mi, abych se vracel a točil po větěru a skládal obraz z drobných výjevů. Za tohoto kývání, jež tak hoví mým myšlenkám, za této střidy scén, za střidy strachu pro zlodějský skutek s láskou, za náhlých změn jednání s podvodníky, jež opustíme pro nezměrnou důvěřivost dětí, za tohoto pořávání pirátů a za hlaholu prostinké něhy sledujte čtyři útky jediného provázku. — Že je to spleť? Ovšem.“

Zajímavá je i ta okolnost, že básník předváděje své osoby vrací se k technice románů z doby předrealistické (např. díla G. Sandové) a jejich dědiců, budoárních výtvořů z doby realismu (např. díla Ohnetova), které hodnotily své hrdiny mravně. To činí autor v protikladu proti čistokrevnému realismu (např. Flaubertovu, Zolovu, Maupassantovu), který se ze zásady jakémukoli hodnocení vyhýbal. Avšak Vančurovo hodnocení osob — na rozdíl od zmíněné literatury předrealistické a budoární — není ustálené, nýbrž proměnlivé; básník nechce být pokládán za příbuzného „s pisálky, kteří znají jen ničemy anebo znamenité chlápky“. Jsou v jeho románě osoby, které ve chvílích těsně po sobě následujících, někdy dokonce i v jediném okamžiku dávají najevo vlastnosti zcela protichůdné. To má důsledky pro děj: nikdy nelze předem uhodnout, jak bude daná osoba reagovat na daný podnět; zpravidla je její reakce pravý opak toho, co s jistotou očekáváme; často se přihází, že se reakce, v jistém momentu děje pravděpodobná, dostavuje až po chvíli, kdy již pravděpodobná ani očekávána není. Básník tím dosahuje dialektické syntézy románu hodnotícího s nehodnotícím; je si toho vědom a najdeme u něho výrok, který naše domněnky výslovně potvrzuje: „Je-li vám líbo, myslíte si, že na zdi naší sporádané světnice je namalována madame Carlénová, anebo, jak jsem již řekl, Ohnet, nebo jiný slovatný autor — ale moji

pánové a dámy si povedou tak, jak tomu bývá ve skutečnosti: Bude jim to chrčít v hrdle, budou mžikat očima, budou potichu hudlařit na jediné strunce svých nástrojů, ale jejich bříkání nesmí být příliš hlučné. Zato vám spustí všichni najednou. “Výsledek je: téměř všechny postavy, zejména však hlavní, jsou v povaze a chování plny protikladů. O ústředním hrdinovi, knížeti Alexeji, pronášá autor takovou charakteristiku: „Vznešený drzý mluvka a přece nikoho nezrazující, výsměšný a shovívavý, nestálý a věrný, lhář mluvící pravdu, řemeslný dlužník, vyděrač, kurvát, podvodník a současně vznešený pán, kníže, o němž se za našich dob nikomu nesní.“ Alexej však není sám; je v románu postava stejně rozeklaná, která se jeví jeho stínem, nebo ještě lépe — karikaturou jeho vlastností. Je to knihovník Bernard Spera, který je nejen jednající osobou, ale i vypravěčem děje. Jeho očima děj vidíme, jeho měřítky jej hodnotíme. Tento Spera se cítí ke knížeti stále puzen i od něho odpuzován: chvíli jej zahrnuje lichotkami, chvíli strojí proti svému založením protikladnou fólii knížete. Sám o sobě praví: „Jsem pouhý břídíl toho života, který vám [tj. knížeti] jde k duhu.“ A jindy říká knížeti: „Vám se snad přihodí, že zastihnete v lese slečinku, jež bude ochotna vyměnit s vámi někde prstýnek. Já potkám žandarma a při nejlépeší vůli, abych s ním dobře vyšel, dostanu se s ním přece do hádky a skončím v šatlavě.“ Alexejově fanfarónské nebojácnosti odpovídá Sperova zbabělost, obratnost i nešikovnost, šřestí u žen smůla. Společnou však mají vrtkavost a náhlé obraty od dobrého k špatnému, od ušlechtilosti k nízkosti; jen výkyvy jsou u Spery mnohem menší. Lze si domyslet, jak rafinované komplikace v ději vzniknou, bude-li jeho pružinou Alexej a pozorovatelem Spera; jejich dvojitá oscilace dá výslednici o průběhu zcela nepředvídatelném. K tomu ještě přistupuje okolnost, že ani jiné osoby nejsou vyňaty z chaosu rozkolísanosti. Tak např. o regentu zámku Kratochvíle, zaměstnavateli Sperovu a hostiteli Alexejovu, se praví: „Má zdravý selský kořen a dvojí vůli, s níž se setkáváme u současných filozofů. Jeho duch je jako plynové světlo, jež za času *Slaměného klobouku* hořivalo v průjezdech. Má dvě ramena, dvě křídla, dvojí vznět. Na počátku svého vypravování jsem řekl, že je šetrný — a jak dlouho jsem s tím vystačil? Hned vzápětí mi vypálil rybník: Plýtlval zabíjačkami jako blázen, a toho vlnal“

Celý děj je tedy osnován na nejistotách ableskově náhlých zvratech. Osoby „otvírají hubu říkající střídavě ano a ne, tak, aby se nikdy neshodly“. Kniha je vybudována na dvou protikladných silách, z nichž každá je opět trsem několika sil podružných, a tento rozpor trvá až do poslední řádky: „Běda, cítím, že ani v tomto okamžiku, kdy již zavírám své stránky, nemohu mluvit pravdu. Snažil jsem se o to ze všech sil, ale poznávám, že ji nemohu vyjádřit ani slovíčkem *ano* ani slovíčkem *ne*... Cítím úlevu, neboť *Průšl* je, jak vím, ničema, jeho svět je prahanebný, minulý a nepřátelský všemu, co zasluhuje jména mladosti, cítím úlevu, že táhne ke všem čertům — a přece! Odkud ono palčivé znepokojení? Nevýznam se v tom!“

Rozbor, který jsme zhruba načrtli, bylo by lze rozvést do podrobnosti; mohli bychom také zjemnit prostředky analýzy, ale výsledek by se sotva změnil. Ostatně šlo nám jen o to, abychom nový román Vančurův zařadili do autorova vývoje individuálního i pokusili se naznačit možnost jeho zařazení do celkového vývoje prózy. Ukázalo se, že *Konec starých časů* není jen experiment zaimprovovaný pro ty, kdo „mají náklonnost k novým věcem“, nýbrž také kladná položka ve vývoji autorově a trvalá položka v repertoáru české prózy. Nakonec dovětek: pro omezenost rozsahu přidřeli jsme se toliko rozboru strukturního, který přes svou základní důležitost je dosud nejméně běžný v denní kritice. K doplnění bylo by třeba i rozboru sociologického, jehož hlavní problémy jsou v daném případě tyto: a) sociální motivace základní sémantické tendence Vančurovy, tj. sklonu k významovým přelomům a k proměnlivému hodnocení; b) Vančurův román jako jeden z projevů současné záliby v retrospektivách a sociologická interpretace tohoto celkového zjevu. V prvním případě bylo by nutno přibrat jako materiál i jiné zjevy dnešní prózy, zejména Čápkovu techniku nepřetříté dvojí roviny tematické; v druhém by *Konec starých časů* musil být konfrontován s jinými pohledy do minulosti sotva uplynulé, které se vyskytly např. ve filmu, v módě, v románových biografických atd. I v této oblasti bylo by možno odhalit souvislosti zákonné a možná překvapující.

(1934)

Když dne 1. června 1942 zvěčera zazněl z amplionů zlý hlas, oznamující zkomoleně na prvním místě katovského díře, že byl popraven dr. Vladislav Vančura, lékař a spisovatel na Zbraslavi, ustulni, kdo se chvíli o budoucnost národa doma i za hranicemi. Všichni pocítili, kam byla rána mířena. V osobě velkého básníka měla být symbolicky popravena kultura národa, který celé své existenci oprávněně v minulosti a celou svou obranu v přítomnosti založil na hodnotách kulturních. U nás a pro nás poprvé se psalo jazykem a písmem slovanským, Čechy byly první země, kde reformace, která dosud doutnala ve spisech teologů a v sektách, vzplanula v mohutné hnutí celonárodní s nároky dokonce univerzalistickými. Pro české školy psal svou *Didaktiku* Jan Amos Komenský, česká kultura vzkřísila a znovu vybudovala národní organismus počátkem 19. století, nesla téměř sama patos obrození po celé tři čtvrti tohoto věku, a v letech 1939–1945 byla česká kniha, netoliko současná, ale do značné míry i kniha z minulosti, dokonce dávné, jediným zdrojem sebevědomí a vzdoru vůči zotročitelům. Na začátku války bylo náhodou ve vlaku zaslechnuto slovo Němce: „Češi se teď utekou do své kultury, pozor na ni. Dovedli už jednou čekat staletí: pracovali, mlčeli a čekali na vhodnou chvíli — teď začínají dělat totéž.“ Tato slova byla, jak řečeno, zaslechnuta náhodou — veřejně ovšem nemluvili despotové takto upřímně, ale plán prováděli důsledně. Kulturní špionáž před válkou, prováděná i učenci, kteří zradili dávnou mezinárodní solidaritu vědeckou i svou vlastní vědu, dále rozebrání a zavření českých vysokých škol, odvlечение studentů, vyloučení vysokoškolských

učitelů z veškeré veřejné učitelské činnosti, umlčení celé řady předních spisovatelů, ohlupující cenzura, která škrtila ne už jen věty, ale i jednotlivá slova, rušení středních škol, rušení časopisů a nakonec zavření divadel, to byly jednotlivé články řetězu, kterým nakonec měl být zardoušen celý národ.

Zavražděním Vladislava Vančury zhuštil se celý mrak útisku v jedinou palčivou krupě, ale také odpor proti němu našel si symbol. Všichni jsme pocítili, že kolo dějin se v té chvíli viditelně pohnulo směrem ke konečnému spravedlivému soudu. „Obraz z dějin národa českého“ — napsal nedávno o Vančurově smrti s nárazkou na název poslední básnickovy knihy žurnalista, a vyjádřil tím pregnantní zkratkou pocit, který tehdy zachvěl námi všemi. Vladislav Vančura vešel v té chvíli v paměť národa ne už jako hrdina, ne už jen jako umělec, byt sebevětší, ale jako symbol, který spontánně zasvitne v novém světě pokaždé napříště, až se bude rozhodovat o osudech české kultury, o jejím dalším směřování, o jejích základních rysech a vlastnostech.

Zřídka se však symbol kryje se skutečností, kterou znamená, tak plně, jako je tomu v případě Vančurově. Je třeba říci důrazně: jestliže se Němci odhodlali rozdrtit českou kulturu symbolicky v osobě jednoho z jejích hlavních představitelů, nezmylili se ve výběru ani po stránce lidské, ani po stránce básnické. Nebylo tu nedorozumění. Přihlížíme-li k Vančurovi člověku, tedy pochopili Němci správně, že nemají v Čechách horšího nepřitele nad vlastnost, která se zosobňovala v povaze a osobnosti Vančurově; byl to neponužitelný a nezlomný smysl pro lidskou důstojnost a svobodu.

Když byl několik let před okupací chystán sborník k pětadesátinám F. X. Šaldy, přispěl do něho Vančura několika málo slovy; odmítl skromně kompetenci charakterizovat Šaldu básníka a kritika a zakončil: „To, čím mne F. X. Šalda především uchvacuje, je odvaha. Obhájuje právo myšlenky s pevností, jež se nikdy neodchyluje a nikdy nezpозdíla [...] V dobách dokonalého úpadku mužných mravů zachoval si F. X. Šalda sám schopnost mluvit plným hlasem.“ Charakterizuje takto obdivně velkého kritika, po tomto obrazu dovoluje mi uvést drobnou příhodu ze vzrušených dnů naší mobilizace r. 1938. V redakci jednoho z pražských deníků stylizovalo se tehdy narychlo jedno ze spisovatelských provolání,

jakých v té době bylo vydáno víc; bylo určeno pro pouliční rozhlas, který v těch dnech prokazoval velké služby národní kázní. Při stylizaci byl přítomen Vančura, klidný, do sebe uzavřený, zdánlivě málo zúčastněný. Přispěl jedinou větou, vlastně jen částí věty: „národní čest, statek, bez kterého by bylo těžko žít“. Co rozuměl slovy „národní čest“, bylo v té chvíli zcela jasné: hrdość, která vnitřně svobodnému člověku i národu brání připustit i jen pomyšlení na život v nesvobodě. A básník trval pevně na tom, aby slova o národní cti nezmizela při definitivní redakci textu. Když byl Vladislav Vančura zatčen, když byl — známými způsoby — vyslýchán, nejen neprozradil nikoho a nic, ale podle vyprávění spolupovězňů vůbec mlčel: nemluvil se svými katy, protože byli hluboko pod prahem jeho pohrdání. Že také svým spolupovězňům neřekl nic o mukách při výsleších, ač zjevně fyzicky trpěl, bylo rytůství Vančurovo přehlížející vlastní utrpení a něžné k jiným. Tvrdošíjná vzdomost, kterou osvědčil Vančura v době svého věznění, je typická vlastnost české minulosti: zní z husitského chorálu a později ji marně lámali panští pochopové trdlící a karabáčem v českém lidu. Věděli o ní dobře i okupanti, a proto patrně nesměl zůstat naživu básník, který tento rys do krajnosti zosobňoval. Zbývá jen otázka, zda Němci, zmocňující se Vladislava Vančury, znali básníkově smýšlení a povahu. Odpověď je tuším nasnadě: při dokonalé kulturní špionáži sotva jim unikla Vančurova činnost předválečná, tak např. protifašistická povídka o donu Quijotovi ze sborníku věnovaného revolučnímu Španělsku; z doby okupace pak měli v rukou jeho *Obrazy z dějin národa českého*.

A tu jsme u kapitoly další: Vančura zemřel jako skutečný symbol české kultury netoliko pro své vlastnosti lidské, ale také pro své dílo. Když se r. 1938 začaly nad republikou hromadit mraky hrozící bleskem, počal pojednou Vladislav Vančura, do té doby plný plánů a zaměrů vztahujících se k básnické trilogii, jejímž prvním a bohužel i posledním svazkem se stala *Rodina Horvátova*, uvažovat o záměru zcela jiném. Chtěl ve spolupráci s několika básníky jinými vytvořit básnický obraz minulosti, ba víc, hrdinský zpěv, který měl provázet a slílit česká vojska v boji bezprostředně nastávajícím. Byli jsme donuceni složit zbraně dřív, než boj začal. Pro Vančuru to však nebyl konec boje, nýbrž jenom začátek. Zastímco mnozí zkruseni shledávali si bolestně důvody k dalšímu životu, nepřipustil si Vančura ani na okamžik myšlenku, že by bitva

mohla být prohrána. Plán k *Obrazům* byl již promyšlen a důvod k nim zůstával pro Vančuru týž. Pochopil, že i nadále je třeba hrdinského zpěvu o české minulosti, chápal, že obrana v bitvě beze zbraní bude pro národní celek ještě těžší než obrana v poli bitevním. A tak Vančura nezměnil svůj bojovný postoj a nezměnil svůj plán. Jen víc k němu přilnul. Ne již celá skupina básníků, nýbrž sám jediný se ujal práce — stala se pro něho posvátným závazkem. Lékař výchovou, neváhal se pro ni stát historikem. Shromáždil kolem sebe kruh mladých dějepisců a počal s nimi práci tak cizí svým dosavadním pracovním zvyklostem. Bývalo mezi Vančurovými přáteli známo, jak cudně strážil svá vznikající díla před cizím pohledem: varovali se ptát se ho příliš zvědavě, čím se zabývá, jak se jeho práce daří, proč ji píše. Podarilo-li se někomu vylákat z něho v nestřežené chvíli podrobnější údaje o rozpracovaném díle, utíkal Vančura od nehotového výtvoru nadlouho nebo i navždy.

A nyní jej bývalo vídat — jak často! — ve společnosti mladých učenců: hledal u nich nejdříve informace o době a jejím duchu a teprve potom se pouštěl do vlastní práce, vytvářel svou básnickou vidinu, budoval nový typ české historické epiky, pracoval nikoli hromaděním zevních faktů, ale jednotným a mohutným sochařským gesticem, a s výsledkem své práce vracel se opět k vědeckým rádcům, aby si ověřil autentičnost svého výtvoru. Uvědomoval si, že slouží svému národu, dáváje mu zbraň té doby jediné účinnou. Česká veřejnost to pochopila: Vančurovy *Obrazy* ocitly se v rukou velikého počtu a konaly své určení. Ani po té stránce se tedy Němci nezmyšlili, když právě ve Vančurovi chtěli umrtvit samu děň české kultury. I jako básník se Vančura stal symbolem nikoli národu, hravým rozmarem legendy, která si leckdy dovede vybudovat svéprávné vysoké hodnoty na reálním podkladě téměř nicotném, ale stal se jím skutečnou vahou svého díla a pro skutečnou hloubku svého působení. Kdyby byl dnes Vladislav Vančura mezi námi, snesl by sotva víc, než aby se suše zjistilo, že vykonal svou povinnost. *Náš* povinností však je uvědomit si, že jeho *Obrazy z dějin národa českého* byl jeden z největších válečných činů českých za této války.

Velikost *Obrazů z dějin národa českého* nezáleží však jen v jejich přímé službě věci národního odboje, ale i v jiné ještě vlastnosti: v tom, že jejich autor dovedl svým dílem sloužit, aniž se přítom v nejmenším odchýlil od nekompromisní linie umělecké. Dalo se

očekávat a bylo by docela pochopitelné, kdyby *Obrázky z dějin* stály po umělecké stránce mimo Vančurovu vývojovou linii, kdyby v nich byl užil buď jiných uměleckých prostředků než oněch, které si vytvořil sám, nebo aspoň kdyby byl bez rozpaků a právem majitele sáhl do zásoby starších a už hotových uměleckých výbojů vlastních. To by však nebylo odpovídalo samé podstatě Vančurova uměleckého charakteru. Mluvíce o jeho profilu lidském, zmínil jsem se o jeho mužné tvrdosti. V umění projevila se tato vlastnost jako neúchylná věrnost sobě samému a záměrům jednou pojatým. Vančura věděl dobře, že být umělcem je odpovědné a že odpovědnost umělce vůči národu, pro který tvoří, i básníkově vůči národu, jehož jazyka užívá, je zůstat umělecky důsledný za jakoukoliv cenu, i za cenu nepochopení. Věděl to stejně dobře jako kdysi Bedřich Smetana — o této podobnosti bude ještě řeč. Doba dala mu za pravdu: boj, který Němci podnikli proti tomu, co nazývali zvrhlým uměním, nebyl nic jiného než boj proti odpovědnosti, kterou umělec dobrovolně přejímá vůči svému národu za to, že převzaté umělecké dědictví odevzdá rozmnožené sice, ale bez kazu těm, kdo přijdou po něm. A tak vývojová linie Vladislava Vančury, jenž dovedl nevdechnout ani jedině z miazmat vnášených nacisty do střední Evropy v podobě často zdánlivě nevinné a líbivé, zůstala nenalomena a *Obrázky z dějin národa českého* je dílo stejně organicky spojené s básnickou minulostí svého původce jako naznačující vývoj další, bohužel neuskutečněný. Stran vývojové zákonitosti Vančurova díla mohlo by vzniknout nedorozumění, jež třeba napřed vysvětlit. Prohlížíme-li kritiky, které o knihách Vančurových bývaly psány ve chvílích, kdy vycházely, shledali bychom se leckdy s výtkami líbovůle, ba svévole. Bylo to zejména ve chvíli, kdy po *Pekáři Marhoulívi*, díle obecně uznávaném, následovala velkolepá apokalyptická freska *Polí orných a učelých*, před kterou část kritiky přeshlapovala poněkud v rozpácích, a poté dokonce *Poslední soud*, zahrnutý z některých stran výbuchem rozhořčení, jež div nebralo v pochybnost poctivost básníkových uměleckých záměrů. Bylo to cosi velmi podobného chvíli, kdy Bedřich Smetana musil snášeti výtky těch, kdo — podle slov Otakara Hostinského — nechápali, „proč umělec, jenž jediným dílem došel tak skvělého úspěchu jako Smetana *Prodanou nevěstou*, při dalším tvoreni sám raději nové a nové cesty sobě hledá a klesá, nežli by sám sebe opakoval třeba s výsledkem již zaruče-

ným.“¹⁾ I důvod k takovému počínání, ke zdánlivému nedbání obecných požadavků, byl u obou umělců, Smetany i Vančury, do té míry podobný, že slova Hostinského o Smetanovi platí také o Vančurovi v celém svém dosahu. Poslechněme vysvětlení Hostinského: „Smetana každou skladbou svou podati hleděl zjev docela individuální, určitý, a tudíž sloh i prostředky příspůsobil požadavkům jednotlivého případu. V rozmanitosti té nejeví se nikterak slepé hledání něčeho nového nazdařbůh, nýbrž jasně uvědomělý cíl a hluboce promyšlený plán.“ Dnes, po pracích Hostinského, Nejedlého, Helfertových, Zichových, víme zřetelně, jak stupňovitě jsou vzájemné vztahy jednotlivých Smetanových oper, jak Smetana, nedbaje popularity, usiloval o umělecký tvar stále čistší a důslednější. To ovšem bylo zřejmo jen málokterým ve chvíli, kdy svá díla tvořil. Také o Vančurovi není to známo ještě obecně a bude třeba další teoretické práce nad jeho dílem, aby vývojová logika tohoto díla byla plně osvětlena a prokázána. Zde není místo ani příležitost k takovému důkazu. Spokojme se proto pouhým náznakem.

Známe všichni větu Vančurových *Obrázů*, zvukově monumentální, harmonickou, přesně vyváženou, obsahově jasně organizující jednotlivé části výroku ve složitou soustavu podřízeností a nadřízeností, větu, schopnou mezi dvěma tečkami zahrnout velké množství významů, spojit významové oblasti často vzdálené, přikázat každému slovnímu významu přesné místo a uvést jej v přesný vztah k významu slov sousedních. Bylo by chyba domnívat se, že věta, její výstavba je záležitost pouhé formy. Věta není jen takový a takový skladební útvar, taková a taková melodická formulace, ale také, a především i v podstatě, jistý způsob myšlení, jisté zaujetí poměru ke skutečnosti, o které se vypovídá. Základních větných schémat nemá žádná, ani sebevětší literatura a žádný, sebezhotnější spisovný jazyk více než několik; a každá změna, každé obohacení této základní zásoby znamená změnu a obohacení národního myšlení, změnu a obohacení národních schopností intelektuálních, citových i volních. Věta, to není záležitost jen básnictví, ale také myšlení vědeckého, politického, sociálního, záležitost žurnalistiky, řečnické tribuny atd.

1) O. Hostinský: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu. Vzpomínky a úvahy*, Praha 1941, s. 346.

Česká literatura zažila nouzi o vhodný větný typ na prahu písemnictví novověkého, v době obrozenecké. Nahlédněte jen např. do próz Hýblových a jiných prozaiků z časů obrození. Uvidíte v nich těžký zápas, který sváděla rodící se epická próza o uvolnění z krunýře humanistické periody, velmi vhodné pro naukovou prózu období Blahoslavova a Veleslavinova, ale nevhodné pro plynulý sloh epický. Úkol byl tvrdý a pokusy o jeho řešení zabraly dobu dosti dlouhou. Nebylo vzorů v zásobárně minulosti, staročeský větný typ byl mrtev neodvolatelně, barokní perioda, která se vzdala logické jasnosti, ale nic neztratila, ba spíše přibrala na těžkopádnosti, se vzorem stát nemohla. Stal se pokus obrodit větný typ prózy příklonem k lyrice — z něho vzešla próza Jungmannova překladu *Ataly*, Lindovy *Záře nad pohanstvem*, a konečně kouzelná rytmičnost próz Máchových. Tato cesta však nemohla vést k řešení obecně platnému. Osvobozující čin, který vykonal J. K. Tyl pro českou prózu, záležel, tuším, právě v tom, že on první dovedl nikoli postavit proti humanistické periodě něco jí zcela cizího a protikladného, ale přetvářet ji zvnička. Narouboval na ni syntax a styl mluvy hovorové. Po této cestě šla česká próza dál, dosahující hned po Týlově reformě záračně čistého útvaru v rukou Boženy Němcové. Boje s humanistickou periodou nebyly skončeny hned, trvaly vlastně po celé téměř devatenácté století — tak například najdeme ještě prudké polemiky proti stylu periodickému v letech osmdesátých u Josefa Durdíka, ale konečně byla perioda přemožena nadobro. Čteme-li dnes větu smyslně líbeznu, pruznou, nekladoucí téměř žádné překážky dějovému plynutí epiky — najdeme ji v krystalicky čisté podobě např. u Olbrachta —, je to výsledek dlouholetého zápasu, na jehož počátku stojí jméno Týlovo.

Leč jediný typ větný není všecko. Už jako dialektického protikladu je zapotřebí typu jiného, má-li během vývoje docházet k stále novým objevům myšlenkovým i uměleckým při zvládnání skutečnosti řečí. To bylo intenzivně, byť podvědomě pocítováno při prudkém rozvoji českého myšlení i tvoření po první světové válce. Pokusů o obohacení zásoby českých větných typů stalo se několik. Na první pohled viditelný je onen, jež podnikl Karel Čapek: stal se na podkladě věty lidové, věty denního styku. Víme, jak byl tímto větným typem oživen sloh žurnalistický. Ale pocítili jsme také, že tento větný typ nemá schopnosti organizovat, uvá-

dět v řád složitě myšlenkové konstrukce. Jeho předností — posuzováno ze stanoviska širšího než uměleckého — je jasné, snadno přehledné vyjádření, jeho slabostí nedostatek odstupňování věcí a myšlenek podle závažnosti. Nepravím to jako kritiku. Každý větný typ má svou sílu i svou jednostrannost, a právě proto je zapotřebí zásoby bohatší. A zde je právě bod, v kterém je třeba, abychom se vrátili k případu Vladislava Vančury, jež jsme jen zdánlivě na chvíli ztratili ze zřetelě.

I Vančura je obnovitelem české větné stavby, tvůrcem větného typu, jehož důležitost nutně ukáže příští vývoj české prózy, a ne toliko prózy umělecké. Šel cestou protikladnou cestě Čapkově. Jestliže Čapek vyhnal vlastně na samé ostrůvky tendenci k hovorové větě, kterou nastolil Tyl jako bojovníka proti periodě, učinil Vančura to, že se sklonil k nepříteli zdánlivě definitivně odklizenému, totiž právě k humanistické periodě. Učinil to, vlastně činil postupně od samých začátků svého tvoření, ve správném pocitu, že to, co bylo v humanistické periodě škodlivého, bylo její porážkou neodvolatelně zneškodněno, že však třeba zachránit a vrátit českému vyjadřování uměleckému i vědeckému to, co na periodě bylo hodnotného a nutného, totiž její schopnost organizovat velké významové rozlohy, její schopnost odlišit velké od malého, podružné od důležitějšího, aniž je tím jedno nebo druhé ochuzeno o svou účast na celku myšlenky. A tuto snahu vrátit českému vyjadřování i myšlení výhody periodického slohu, zachovat pro českou rozumovost drahocenný nástroj, na kterém dlouho pracovala česká minulost, obnovit, uchovat plody životního úsilí tak velikých jmen, jako bylo Blahoslavovo, můžeme v díle Vančurově sledovat od knihy ke knize. Prostředky, kterých k dosažení svého cíle básník užíval, byly různé, ale „cíl a plán“ (smíme-li užít slova Hostinského) zůstával neproměněn. Máme-li se vyjádřit názorněji: Právě na větnou výstavbu *Posledního soudu* shrnuly se kdysi výtky kritiky. Vyčítali jí svěvolí v přirazování významů z oblastí navzájem nejdlehlších, nahodilost, ba nedbalost myšlenkového chodu, mluvili o ohrožení české intelektuality. Byli mezi čtenáři již tehdy mnozí, kdo z hloubi duše nesouhlasili s tímto nedomyšleným soudem a kdo v této knize spatřovali jeden z nejkrásnějších výtvarů české lyrico-epické prózy. Dnes však vidíme zřetelně ještě něco jiného: nebylo by nádherně vyvážené, klasicky uměrné významové výstavby věty Vančurových *Obrázů*, kdyby

byl nepředcházet právě *Poslední soud* (a v jeho bezprostředním časovém sousedství rozkošné *Rozmarné léto*), neboť zde, v této knize, vyzkoušel básník, do jaké míry lze napnout tětívu významu, aby věta významově bohatá a mnohotvárná snesla co největší významové rozpětí. V *Posledním soudu* vytvořil si Vančura větu schopnou, je-li toho třeba, sméstnat celý epický děj do rozlohy mezi dvojí tečkou. A podobně je tomu u Vančury i ve všech případech ostatních: vždy po podrobnějším přihlédnutí lze prstem ukázat na vlákna spojující to, co v básníkově vývoji následovalo, s tím, co předcházelo, a zkoumání podrobnější bude pak jistě moci prokázat, že sled, v jakém šla za sebou jednotlivá Vančurova díla, byl nutný a přísně zákonitý. V té věci je Vančura — ve stopách Smetanových — závazným příkladem pro české umění: jen tehdy, doveďte-li umělec důsledně, s neodchylným vědomím závaznosti dopracovávat a domýšlet umělecký problém, který si vytvořil (nebo spíše: který mu byl uložen vnitřními i zevními potřebami a funkcemi literatury), koná podle svého nejlepšího uměleckého a mravního svědomí povinnost vůči národu, který mu dooprávně umožňuje tvoření, který mu naslouchá a žádá, aby umělec jménem celku a pro celek vytvářel základnu pro pochopení i uchopení nekonečně rozmanité skutečnosti.

Vančura býval charakterizován jako experimentátor; je na tom mnoho pravdy, ba dalo by se říci, že je autentický umělecký revolucionář. Leč třeba rozlišovat: Vančurův experiment nemá svůj zdroj v pouhé radosti z experimentování, z dobrodružství ničím nepředurčeného a ničemu nezavázaného. Vančurův umělecký experiment má všechny dobré vlastnosti experimentu vědeckého: je konán proto, aby se vyzkoumaly a ověřily cesty k cíli pevně danému a neúchylně sledovanému. Jen tak mohlo dojít ke zjevu, jenž nad Vančurovým dílem udivoval některé cizince, sledující vývoj české literatury a srovnávající jej s vývojem své literatury domácky: že tento experimentátor nesl a unesl na svých ramenou olbřímí tíži nadosobního vývoje české prózy. Experimentátor-budovatel, to zná dost paradoxně. Je to osobní paradox jediného básníka, nebo případ typicky český? Kéž platí pro budoucnost případ druhý!

Nejsme však ještě hotovi s Vančurou umělcem. Byla dosud řeč toliko o rámci, do kterého radí svá vyjádření, nikoli o jeho poměru k samému slovu, jež je básníkovým materiálem, a ke skutečnos-

tem, které se slovy vyjadřují. A zde právě bereme do ruky zkušební kámen umělců. Jak je tomu u Vančury s poměrem k slovu a ke skutečnosti? Připomeňme si úvodem stručně, za jaké situace vstupuje Vančura a jeho básnická skupina do poezie. Je to doba, kdy uvolnění vztahů mezi člověkem a skutečností, a tedy i mezi slovem a skutečností, dostoupilo bodu kritického. Slovo je vázáno ke skutečnosti pro evropského člověka let dvacátých již jen smlouvými příznaky. Slovo skutečností voní, světélkuje, zaznívá, ale nevyjadřuje ji jako řád, jako cosi pevného a závazného. Básník už dávno sestoupil z prorockého stolce, na který jej nastolila doba romantická. smí říci všechno pod jedinou jen podmínkou: že žádáné z jeho slov nemá váhu skutečného, závazného výroku. Bylo o této krizi příliš mnoho psáno, aby bylo třeba promlouvat zde o ní podrobněji. Víme také dnes, že nebyla krizí umění, ale krizí společnosti, celého lidstva. Nelze říci, že by umění nebylo konalo svou povinnost; všechna poctivá umělecká tvorba byla půl va rovným výkřikem, půl horečným hledáním nápravy. Kdo dovedli přiblížit pozorný sluch k umělecké tvorbě dvou desetiletí mezi dvěma válkami, zaslechli pod jejím leckdy zdánlivě klidným povrchem dunění bouře, jež se neodvratně blížila. Odstupme však od obecných úvah a vraťme se k dílu Vančurovu. I toto dílo nese příznaky horečného hledání nápravy, o kterém byla právě řeč, ba dokonce příznaky velmi zjevné. Vančura totiž dokonale pochopil, že odtržení slova od skutečnosti, odtržení, na které chřadne slovo a těžce churaví člověk, není následkem tajemné, neodčitelné viny, nýbrž záležitost poměrně prostá a snadno postužitelná. Slovo je pouhým stínem od té doby, kdy přestalo vyjadřovat hodnotu. V dobách, kdy vládl lidstvem řád, dnes ovšem již nenávratně minulý, zakotvený v transcendentnu, říkalo slovo ne teprve jako součást nějakého výroku, ale již pouhou svou existencí o skutečnosti víc než slovo dnešní: stanovilo hodnotu. Věci jevíly se v zrcadle slov nejen jako zelené a modré, zničící nebo němé, drsné nebo hladké, ale také, a neodlučně od svých smyslových vlastností, jako odstupňované v své vzájemné důležitosti. Transcendentno zmizelo jako kdysi Atlantis; nezmizela však věčná potřeba člověka, aby svět věcí měl pevné rozměry, obecně závazný řád.

Jakým způsobem však může obnovení řádu být přivozeno? Zde jsme u pramene Vančurova socialismu a Vančurovy revolučnosti politické. Kořen jejich není sentimentální, není filantropický,

ale tkví v hlubokém přesvědčení citovém i rozumovém zároven, že jen nové, spravedlivé uspořádání společnosti může zjednat nápravu i v poměru člověka ke skutečnosti. Vančura ví, že nový svět znamená řád i v tomto směru („Cítím, že tu vše spočívá v kázni“ — praví jeho don Quijote, stavěje se po bok vojsku republikánského Španělska), ví však také, že jedinec není schopen rozestavit věci v pevný systém hodnot a že i básník je vůči současnému chaosu bezmocný. Činí, co je za daného stavu jedině možné. Snaží se vzkrýt k novému životu vědomí, že slovo není opravdovým sdělením o skutečnosti, nýbrž jen prchavým zvukem nebo nejvyš odleskem pouhého subjektivního smyslového dojmu, dokud zároveň a nedílně s věcí nevyjadřuje její hodnotu. Všimla si opětovně kritika a všimli jste si zajisté i vy, čtenáři, zvláštního rázu Vančurova slovního výrazu. Často ovšem došly pozornosti spisů jen vnější příznaky než sama podstata věci. Někteří upozorovali, že básník často sahá k nadsázce; jiným byla nápadná směs slov poetických a vulgárních, která na sebe ostře narážejí ve Vančurově básnickém slovníku. Někteří se zaradovali, jiní povážlivě zakroutili hlavou nad knihou *Hrdelíní pře anebo Přísloví*, jejíž text je hustě protkan tradičními výroky lidové moudrosti, s kterými si básník zdánlivě jen pohrává. Drobná studie o nadávkách, kterou Vančura kdysi napsal, vzbudila pozornost jako duchaplný postřeh, kterým básník předstihl jazykozpytce z povolání. Kdyby se bylo několik málo povídek z poslední doby básníkovy tvoření, vyjadřujících se hantýrkou předměstské periferie, rozrostlo v celou knihu, byla by v ní kritika patrně se zájmem zjistila nový experiment, neočekávaný u tvůrce vznešené a patetické věty *Obrázů z dějin národa českého*.

Je však třeba říci, že všechny tyto zdánlivě tak navzájem nesourodé zjevy měly pro básníka též smysl a též cíl: najít slova, která by buď svou povahou, nebo svým sestavením v text vnucovala čtenáři právě hodnotící vztah k věcem jimi označeným. Básník se takovými slovy prodírá ke skutečnosti ne na základě smyslových senzací a rozkošnictví, ale proto, aby přikazoval hodnoty a soudil. Jeho soud se ovšem v podstatě netýká skutečnosti, neboť básníkovi-lékaři bylo nad jiné jasné, že skutečnost svou vahou nepoměrně přechlívá člověka a jeho tvorbu, nýbrž vztahuje se k člověku, jenž se uprostřed skutečnosti nachází, jenž jí užívá nebo také velmi často zneužívá. Ať je však tomu jakkoli, je Vančurovo dílo soud. Básník ovšem nesoudí výrokem, neboť ví, že výrok může

předstírat cokoli a falšovat cokoli; není moralistou, neboť je mu známo, že soud o věcech a jejich prostřednictvím i o lidech, kteří s věcmi zacházejí, je cosi mnohem hlubšího než moralizující kázání. Ale zvláštní patos, jež Vančura do české poezie vnesl, je zvláštní a nebyvalý proto, že není, jak tomu zpravidla bývá, nesen citem, jenž velmi snadno zní dutě, nýbrž soudem o skutečnosti a soudem nad člověkem. Vzpomeňme při této příležitosti i postav Vančurových vypravování. Bylo o nich kdysi řečeno, že nejsou budovány zvnitřka, psychologicky. To však bylo nepochopení jejich smyslu, básníku na tzv. románové psychologii nezáleželo. Budoval své postavy nikoli zvnitřka, ale z jejich vzájemných vztahů, které jsou v podstatě založeny na odstupňování postav podle hodnoty. I postavy jsou u něho spíše soudem nad člověkem než odliškami skutečnosti. Proto tak často zaujmají mezi nimi ústřední místo postavy vyřazené at svou sociální pozicí, at vrozenou povahou z pout současného řádu, postavy, jejichž pohled na skutečnost a hodnotící poměr ke skutečnosti nejsou ovlivněny představy umírajícího světa. A tak mohli bychom rozebírat výstavbu Vančurova díla dále. Ukázalo by se, že celé může být svedeno do jediného ohniska: do ohniska rozžhaveného touhou najít zas v lidském světě řád; ukázalo by se, že celé je jediným jásavým výkřikem letícím vstříc onomu okamžiku, o kterém básník sám řekl: „Staré věci přestávají. Všechno, co bylo veliké, je učiněno malým [...] Přichází pracovní den, hvězda a nový letopočet, neboť od konce války jako od stvoření světa se budou počítati léta [...] Zároveň chudáctví je zlomena a těsné místo se šíří v prostor. Bude protnuto veselými cestami od severu k jihu a z východu na západ.“

Je těžko říci, jakým směrem by se bylo bralo Vančurovo dílo dále. Možnosti vývoje, které se skrývají v poslední jeho fázi, jsou bohaté. Jejich rozlohu naznačuje již sám zevní fakt, že — jak jsme již řekli — v době *Obrázů z dějin národa českého* začínají na pni básníkovy tvoření pučet první náznaky čehosi zcela neočekávaného v té chvíli: povídky umělecky užívající předměstského argotu. Místo prudkého vývoje, který tyto náznaky dávaly tušit, stojí Vančurovo dílo před námi napříště hotové a nezměnitelné, trvajíc. Není pochyby o tom, že jeho osudy budou rovné osudům všech básnických děl, i největších. Jako krajina za letního dne bude i toto dílo občas zahaleno stínem z oblaků, které přeltnou, aby se po jejich odchodu nově rozzářilo. Na rozdíl od děl ležících při

povrchu bude dílo Vančurovo tvořit součást základů české kultury a českého básnictví, bude nepřetržitě působit silou své prosté existence i ve chvílích, kdy nebude ve středu obecné pozornosti. Bude netoliko mohutným kvádrem v budově české literatury, živou silou v proudu české literární tradice, ale také nepomíjejícím vzorem umělecké poctivosti, umělecké důslednosti a odpovědnosti umění vůči národu. Tak kéž je, dokud potrvá česká účast na kulturním snažení svobodných národů světa!

(1945)

VANČUROVSKÁ PROLEGOMENA

I

Tato přednáška bude věnována Vančurovi-prozaikovi. Poznámáním úvodem, že jde jen o první náčrt; materiál je sice vybrán, ne však utříděn a sepsán. Je tedy velmi pravděpodobné, že celkový obraz se bude během další práce měnit. Co mohu podat dnes, je spíše výsledek úvah, které doprovázely četbu Vančurova díla, když jsem si umínil napsat o něm studii, úvah namnoze nepřiliš soustavných, kolísajících mezi několika stejně možnými východisky. Snad však právě proto hodí se za podklad debaty.

Proč jsem si vzal právě Vančurovo dílo za předmět práce, jejíž náčrt hodlám přednést, řekl jsem, tuším, aspoň zčásti již při loňské přednášce o próze K. Čapka. Jde v podstatě o pokus zjednat si předpoklady k dějinám české prózy, pokus, který může vyjít jen od českých prozátěrů současných. Jednak proto, že toliko současné umění — podobně jako současný jazyk — cítíme stejně jako autor, že je vnímáme na pozadí stejného vývojového stavu jazyka i světa hodnot, a jednak proto, že teprve poválečná próza česká dospěla stavu, v němž je možno zřetelně, bez obtíží znamenat její osobitost. A Novák napsal v svých dějinách české literatury ve *Vlastivědě* tuto charakteristiku vývoje české literatury v 19. století: „Dodali-li čeští romanopisci — vyjímajíc povídku venkovskou — jenom nepatrný odstín k uniformě běžného průměru evropského, a to spíše látkově než formálně, nelze chloubě české literatury, lyrickému básnictví, upřítí silného zdaru při hledání osobitosti výrazové.“ Tato charakteristika je výstižná — netýká se však prózy poválečné. Je ovšem naděje, ba je svrchovaně pravděpodobné, že naučíme-li se vidět prózu jako skutečnou uměleckou

výstavbu na výtvořech současných, najdeme mnohé zajímavé rysy osobitosti i na vývoji předešlém.

Obtíže, které se stavějí v cestu tomu, abychom uměleckou prózu mohli pojmut jako skutečnou strukturu zachovávající tožnost i nacházející se v neustálém pohybu, nezálží však jen v nedostatečném (ve srovnání s lyrikou) rozvíjení české prózy, nýbrž zálží i v podstatě druhu samého. Básnictví lyrické, jehož vývoj může v každém daném básnictví již dnes být zkoumán beze značných obtíží, je totiž mnohem méně než epický výtvor v průze zatíženo funkcí sdělovací. Jestliže dějiny umělecké struktury jsou, jak bylo řečeno (ruší formalistické opětovně: Tomáševskij, Jakobson), dějinami toho, co činí umění uměním, je právě tato stránka v lyrice mnohem zřetelněji viditelná než v epice, a to zejména v epice prózou psané. Důvodů tohoto rozdílu je několik: v próze chybí organizující moc rytmu, který již sám o sobě stačí k obrácení pozornosti na výraz a k oslabení zřetele k vyjádřenému „obsahu“. Dále má epika souvislý děj, to znamená, že má více o silné pouto vízící jí ke skutečnosti mimobásnické. At epik seřadí motivy ve svém vypravování jakkoli, promítne se jejich sled do vědomí čtenářova v řadě časové, jejíž postup je jednosměrný. V lyrické básni se sled motivů namnoze trpně poddává uměleckému záměru básníkovu: i v ucelené lyrické básni nebývá lecky nemůžno přerádit sled jednotlivých slok bez podstatné újmy na jednotě celkového smyslu. Oba jmenovaní činitelé, nepřítomnost rytmu a časový sled děje, působí, že v próze vždy zápasí o převahu „forma“ s „obsahem“, nebo lépe: směřování k estetické samostatnosti se zřetelem sdělovacím. Proto dějiny prózy tak snadno sklouznou v dějiny kulturní nebo něco zcela dějinám kultury podobného: badatel prózu chápe jako sdělení o smýšlení a citění jisté doby, popřípadě i jako dokument o vývoji životních forem atd.

Je však nutno se o strukturu dějiny prózy pokoušet? Není vše podstatné o vývoji slovesného umění řečeno dějinami lyriky a nelze skutečně uměleckou prózu nechat kdesi na okraji strukturního zkoumání literatury? Ide-li strukturalistickému zkoumání literatury o to prokázat, že jedině vývojová linie daná nepřetržitým samopohybem struktury se může stát osnovným nositelem *celého* vývoje literatury v plně jeho šíři, jsou právě strukturní dějiny prózy pro toto pojetí zkušebním kamenem, a to proto, že próza, silně směřující ke sdělení, má mnohé mimoestetické funkce. Ukáže-li se,

že i próza je přístupna pojetí strukturalnímu ve všech svých podobnostech, bude tím zároveň beze zbytku proveden i důkaz, že zkoumání strukturalní není, jak se dosud lecky říká, zkoumáním literární formy, ale že je nutným postupem při zkoumání literárního vývoje celého, v jakémkoliv jeho oblasti.

Jedna věc zdá se být na závalu strukturnímu zkoumání prózy: ta totiž, že v próze, zdánlivě aspoň, zeje mezera mezi prostředkem vyjádření, jazykem, a vyjádřeným „obsahem“, tématem. Struktura ovšem nemůže být jinak viděna než jako celek: ona okolnost se však zdá roztrhovat strukturu vedví. Na rozdíl od epiky bývá lyrika přímo definována jako básnictví jazykové, a jeden z našich prozátérů, tedy těch, jichž se věc přímo týká, napsal nedávno, byt jen v příležitostném článku: „Jazyk má v písemnictví dvojí funkci. U jistých autorů představuje jejich umělecký výraz, je uměleckým dílem jako to, o čem se vypravuje, někdy dokonce je ještě důležitější uměleckou složkou než děj, skladba, postavy i myšlenky. Ale u jiného spisovatelského druhu má jazyk jinou funkci, skoro jen technickou, nemá za účel nic více než přepisovat autorovy myšlenky o ději, a to způsobem, který nemá v sobě nic důležité osobitého.“ Neuvádím tento citát proto, abych s ním polemizoval, neboť v souvislosti, v níž se nachází, nemá jiného účelu než říci, že v hierarchii umělecké struktury prozaického díla může připadat jazykové stránce místo vyšší nebo nižší. Chyba by však bylo, kdybychom toto tvrzení chápali tak, že může existovat umělecká próza, při které jazyku připadá úloha vyměnitelného a celkem lhostejného prostředku vyjádření. Je pravda, že próza jednou napsaná snáší snáze převod do jiného jazykového systému než lyrická poezie. To však se netýká vzniku prozaického díla epického, a mohli bychom naopak uvést vývoj české prózy v 19. století za příklad toho, do jaké míry je vývoj prózy podmíneň vývojem jazyka, který jí slouží za podklad: není náhoda, že mnohé z nečetných vrcholů prózy českého 19. století, jako prozaické dílo Máchovo, Erbenovo (pohádky), Nerudovo, Zeyerovo, vděčí za svůj vznik básníkům-veršovcům. Kromě toho však, a zejména, těsně předválečný a poválečný rozvoj české prózy umělecké je přímo nesen úsilím o zvládnutí jazyka, jeho bohatství slovníkové, jeho schopnosti významového odstínění a především jeho funkčního rozlišení. Až bude jednou podnikána bilance kulturního snažení těchto let (těch dvacet let, jak se říkává), bude

ono úsilí a jeho plody nutno připočíst k nejzávažnějším kladům tohoto kulturního snažení. Stačí vybrat kteréhokoliv z čelných autorů, ať Olbrachta (který dal signál k boji o jazykovou kulturu), ať K. Čapka, ať Vančuru, ať Durycha, aby na jejich díle mohlo být ukázáno, která stránka jazykového výrazu se stala předmětem utváření a do jaké míry je spjata s celkovou organizační básnické strukturou.

Zvláštní místo však připadá v této řadě Vl. Vančurovi. Nemám na mysli locus communis, který byl Vančurovi opakovaně kritikou do omrzení a vedl nakonec k úplnému zkreslení jeho literární tváře, že totiž u něho je „styl nade všecko“. Nechci o něm mluvit jako o umělci slova tak, abych mu se shovívavým uznáním přisoudil ráz jakési exotické výjimky, které se trpí jistá alotria. Nejsem vůbec kritik. Jde o něco zcela jiného: Vančurův intimní poměr k jazyku, poměr bytostný a nezměnitelný přes všechny vývojové fáze, kterými prošlo Vančurovo umění, je dán tím, že Vančura spatřuje podstatu epiky ve vyprávění; patos jeho uměleckého snažení spočívá v onom nepostizitelném bodě, v kterém se skutečnost předpodstatňuje v slovo. Úkol K. Čapka, máme-li objasňovat poznávané srovnáním se známým, ležel jinde, jeho věcnou chimérou byl epický děj, o němž praví v svém *Maryjovi*: „[...] zde však jest mi velebiti děj, cosi napínavého, složitého, neobyčejného a podstatného; děj epický, krvavý, podivuhodný a strašlivý; děj plný záhad, plánů, úkladů, náhod, děšných situací, náhlých příchodů, vražedných nástrah, záračných obrátů, ztracených listin, tajných dveří, notářů, lásky, odhalení, pustých končin, soubojů, podvržených dětí a únosů.“ A dodejme, vzhledem k samému Čapkovi, děj velkých obrysů, jaký dosud scházel naší epice vycházející ze společnosti omezené na úzkou oblast geografickou a málo sociálně rozvrstvené; děj, který by byl s to pojmut v sebe beze ztráty své epické dynamičnosti závažnou filozofickou (metafyzickou a noetickou) problematikou. To je podstatný úkol Čapkův, a snaha o děj vyprávěný jakoby ústně je u něho jen příležitostná: jejím projevem byly Čapkovy pohádky, a právě v teorii pohádky vyslovil Čapek názor, že „pohádka v své pravé funkci je povídání v kruhu posluchačů“ a že se „rodí z potřeby vypravovat a z rozkoše naslouchat“. Posledněme si nyní Vančuru, co praví o technice vyprávění v své poslední knize (část jejíhož rukopisu se dostala šťastným nedopatřením do rukou teoretikových). V této české

kronice slyšíme kanovníka Kosmu lát na vypravěče jazykem národním, onou lingua vernacula, jež se ctihodnému klerikovi nezdá důstojným prostředkem literárního vyjádření:

[...] chceš říci [praví příteli Šebířovi — J. M.], že se něco vyrovná krásné mluvě Juvenalově? Chceš říci, že se lze obejít bez krásného členění slov, chceš říci, že dostačí, když někdo vyklopí popletený příběh tak jako neslané těsto? Bůh chraň a uchovej! Vždycky se při podobných příležitostech táží: Kdopak to tak čertovsky vyje? Kdopak to uráží svým hrubým jazykem všechny něžné výhonky a zákruty příběhu, kdopak to směšuje oheň jazyka latinského a řečtiny s tou břechkou jazyků surových, kdopak to hněte svůj kobylínek?

Odmysleme si na chvíli to, co patří k personálnímu zabarvení projevu, a uztříme autora samého, odvažujícího každé slovo dobře poddaného vyprávění; uvidíme jej samého pozorujícího s úžasem zrod epiky ze slova. Chcete ještě další doklad, zřetelnější? Chcete se přesvědčit, že vyprávění je autorovi mnohem víc než pouhé vyjádření, že je samým tvůrčím aktem? Poslyšme tedy, jakým způsobem líčí Vančura přátelské posedění, snad tiché, dvou přátel, Kosmy a Šebíře:

Slova jsou vhodná pro příběhy, ale to, co táhlo myslí těch dvou přátel, bylo jakési dychření, jakýsi proud citu a proud vůle, který zvedá věc jednu a klade ji na místo věci jiné a činí ji velikou a druhou věc umenšuje tak, aby přišel ke cti souvislý záměr, a zároveň tak, aby ten záměr zněl dobře v řadě slov. Podobalo se to trochu hře, trochu moudrosti, trochu bláznivínám a dále žertům i trápení. Ani Kosmas ani Šebíř nemohli krátce vypovědět nic jedinou větou, ale zdálo se jim, že kdesi uvnitř jejich bytosti leží vřetenko slov či nekonečné řeči, jež může obsáhnouti vše, co je hodno lásky a co rudne vášněmi a co se rdí citem a co zní skutky. Zdálo se jim, že svět vypravuje a že oni jsou ústy světa. Zdálo se jim, že časy staré se přelévají do doby novější, zdálo se jim, že skutky knížat lze navlékat na tkaniici vyprávění, zdálo se jim, že slovo způsobuje, aby strom rozkvétal a stál ve své nádhře.

Tento citát naznačuje o samé podstatě Vančurova vypravovatelského umění mnohé, především to, že vyprávování je proces, v jehož průběhu se jednotlivým dějům, činům, věcem i osobám přisuzují jisté hodnoty, podle kterých jsou zařazovány do celku (zde řekl básník mimoděk, jak ještě uvidíme, velmi mnoho i o vlastní technice vyprávění); dále že vyprávování je nekonečný proud, že je plně časových přesunů a že se zdá, jako by vyprávěné děje rostly

teprve z aktu vypravování: strom kvete, protože nám slovo o jeho rozkvetu vypráví. Zde je ovšem třeba odstranit možné nedorozumění: mohlo by se zdát, že pro Vančuru je slovo tvůrcem skutečnosti a že pravou skutečností je mu fikce. Nuže, od své první knihy je Vančura zastáncem názoru, že skutečnost mimo člověka existuje, a to skutečnost trvalá. Již v předmluvě k první Vančurově knize, *Amazonském proudu*, se mimo jiné praví: „Co bylo, jest a bude, bez přičinného vztahu k holé jsoucnosti se kupí a z utajeného skladu plynulost dějů vyožuje tvar: krystaly, organismy a dílo.“ Ještě zřetelněji praví se totéž, a to ve vztahu k poezii, v *Učitelí a žáku*:

Rýmujte bez konce. Uvádějte v novou souvislost všechny věci. Budou trvati tak, jak byly spatřeny za starého času z jeskyně. Proměňujte jejich sled, a přece se budou řaditi tak, jak byly poprvé spatřeny přes okraj kolébky. Jene, Jeničku, což není míra písni odvozena z oddechů spáče a pohybbů lásky? Což nejde vypravování vpřed dupotem divokého koně?

Převědeme-li tuto obraznou řeč v mluvu terminologie, praví tyto výroky: skutečnost trvá věčně, nezávisle na tom, kdo ji kdy pozoruje nebo o ní vypráví. I člověk sám je její součástí, a proto i jeho základní životní úkony jsou stále tytéž. Mění se obrazy, jimiž skutečnost vyjadřujeme, avšak skutečnost sama trvá a projevem její bytostné neměnnosti je řád, jímž člověk obrazy, které tvoří, organizuje: sám rytmus jeho řeči odpovídá svým tvarem nejzákladnějším lidským úkonům, jejich průběhu. Tento přepis Vančurových slov podáváme proto, že je třeba odstranit nedorozumění, které některým kritikům zastrělo a dosud zastírá pohled na básníka. Formule „styl nade všechno“ vůbec neodpovídá obrazu, jaký nám ukázala autorova noetika vyvozená z jeho citátů. Neodpovídá však ani jeho básnickému dílu.

Básnické dílo Vančurovo prošlo velmi výraznou vývojovou dráhou, jejíž jednotlivé zastávky vyňaty ze souvislosti se mohou navzájem jevit značně nepodobnými. Povídka *Poslední soud* vzkypěla v samoúčelnou hru jazyka, v samoúčelnou hru jazykových prostředků, poslední román, vlastně začátek románu *Rodina Horatova* nejvíce po ní stopy. Napohled je tu Vančura rozdílnější sám od sebe než od některých svých spisovatelských vyznavačů; nikdo nemůže tvrdit, že by Vančurův vývoj probíhal pomalu a znatelně. Je však něco, co by jeho knihy navzájem spojovalo? Šal-

da charakterizoval Vančurovu prózu (maje před očima již značně vyspělý její vývojový stupeň, *Konec starých časů*) takto: „Forma slovaná je u Vančury *pruis*, všechno ostatní, děj, postavy, osudy, *posteriorus*: odvozené z ní. Tvar, forma rodí u Vančury skutečnost do slova a do písmene. Vezmi určitý vymezený prostor, zaplň jej úplně a beze zbytku tvarem, a zrodil jsi skutečnost.“ Tedy: slovo a tvar. Šalda má pravdu, pokud jde o ostré vytčení rozdílu mezi tvorbou Vančurovou a slohovým gongorisem, z něhož byl Vančura neprávem obviňován. Avšak jeho charakteristika je v podstatě toliko negativně omezující: říká, čím Vančurova tvorba není. Pozitivní určení musí jít o krok dále: slovo, ale slovo epické, tvar, ale tvar epický, v etymologickém slova smyslu: slovo vypravěčské, tvar vypravěčský. Říkává se o Vančurovi, že je slovesný kubista; přihlédneme-li k přesnosti, možno říci propočítanosti jeho tvaru, může mít toto tvrzení cosi do sebe. Býval stavěn do pozice blízké moderní poezii lyrické, jeho věta byla po stránce své významové výstavby označena jako lyrická. I na těchto tvrzeních je něco pravdy, jsou ovšem výstižná spíše geneticky než jako trvalá charakteristika. Žádné z těchto tvrzení nevystihuje pravdu celou.

Vezměme například Vančurův poměr k lyrice. Co s ní má společného: zejména smysl pro obrazné vyjádření, vedle toho smysl pro intonační a rytmickou harmonizaci věty. Nebude zároveň snadno ukázat nebo aspoň naznačit, že i obraz, i zvuková forma fungují u epika Vančury jinak než v lyrice. Avšak čemu vlastně říkáme próza lyrická? Nazýváme tak zpravidla prózu, kde je hýpertroficky rozvinuta stránka „emocionální“ (nálada, popřípadě citový patos) nebo kde svůj stavebný úkol překročují citově zabarvená nebo představově naléhavá líčení. Nuže, oba tyto znaky chybějí próze Vančurově. Vezměme příklad líčení, jeden za mnohých, z povídky *Cesta do světa* v druhé Vančurově knize, *Dlouhém, Širokém, Bystrozrakém*:

Jehlane skal, kužel vrchu, ostroh a na východě stála obloučná země. Pět lomů po paterém zastavení vojska je vbíto v skálu a ze zlomeného těla vytéká pramen. Silnice ležela na pěti mostech a u každého z nich byly uvázány nákladní lodi.

To je celé líčení jeviště, na kterém se bude odehrávat děj. Kde jsou popisná adjektiva, docelující názornou představu, či podrobnosti, jichž impresionistické líčení užívá k téměř účelu? Praví-li se na jiném místě o mostu, že „se klene mohutným obloukem z břehu

na břeh, hrdý jako lafeta dělostřelcova a ohyzdný jako kostelnické střevíce“, stává se nedostatek vůle působit dojmem smyslové názornosti zcela jasným: přirovnání spíš odvádějí pozornost od představy mostu, než aby ji k této představě připoutávala. Co se tkne druhého znaku lyrické prózy, emocionálního zabarvení ve smyslu nálady nebo patosu, tu je na každém kroku Vančurův čtenář varován, aby se žádnému vrušení jistého stálého směru a jisté stálé polohy neoddával. Máme na mysli známé neustálé střídání citového zabarvení, jehož vzorec nám může podat například tento úryvek:

„Hej, starý, co je s vašim kloboukem? Je plný jako cícha, co chcete víc?“ [...] „Jakže, řekl jsem cícha? Nesmysl! Podobá se daleko více hvězdici, člunu a psovi, jenž spí.“

Každé z nahromaděných přirovnání je nejen z jiné oblasti významové, ale i — co je víc — z jiného stupně stupnice emocionální: cícha, hvězdice, člun, pes jsou pro nás netoliko různé druhy představy, ale také různé druhy hodnot podle citově hodnotícího poměru, který k nim zaujímáme. Čtenář je takto udržován ve stálé nejistotě o citovém vztahu, který je třeba k věcem a bytostem zaujímat. A toto je funkce obrazných pojmenování u Vančury: spíše než na rozpoutání citu působí na jeho „brzdění“; spíše než o lyrickém rozzechvění mohla by být řeč o Vančurově ironii, nebo snad humoru, chcete-li. Nemí strohé meze mezi tragikou a komikou; obojího je dosahováno v téže chvíli a týmiž prostředky. Mluví-li jsme o přesném propočítávání Vančurových tvárných prostředků, zde je na místě toto tvrzení připomenout. Ani v krajních případech, kde obraz nebo přirovnání odvádí čtenáře daleko od věci srovnávané, nelze mluvit, jak se stalo, o nezáměrnosti, o automatické asociativnosti. Právě-li se například o ulovených rybách toto: „Je možno, že ryby, tak těžko skolitelné, nejsou ozdobou klobouků, a je možno, že se pojdají jako ztracení vepří?“, nemá ovšem dvojití přirovnání ryb, k ptákům na dámských kloboucích a ke ztraceným vepřím, ani v nejmenším působnosti představové; nemá také vpravdě lyrickou působnost citovou (jakou přisuzují svým obrazům lyrické, počítající s citovou shodou nebo naopak s citovým kontrastem). Je-li možno mluvit o citu, míří tato přirovnání toliko na cit objektivovaný, hodnotící, a tak se stává, že předmět „ryba“ se před čtenářem zakmitne v dvojitím hodnotícím

aspektu: vysokém — ryba jako hodnota estetická, i nízkém — ryba jako prostředek k ukojení animálního pudu, hladu.

Může ovšem někdo namítnout: nejde-li ve Vančurově próze o lyrický poměr k věcem, charakterizuje ji poměr epický? Kde je epická šíře, epický klid, epická objektivita? Nuže nezapomínejme, že, viděna ze stanoviska vývoje české epické tvorby, je Vančurova tvorba *cestou* k epice, stejně jako díla jeho současníků. Odmyslete si přitom, prosím, ze slova cesta to, co by snad mohlo naznačovat nehotovost, nedokončenost. Ze stanoviska celkového vývoje je ovšem umění stále na cestě a to, co v něm vzniká, je jenom předchůdcem něčeho vždy dalšího a budoucího. Jsou pak období, a takové je právě přítomné období vývoje české prózy, kdy pocit proměny, přípravy něčeho budoucího se stává zvlášť nápadným. Ani tehdy však tím není nikterak znemožněno, aby při této cestě vznikaly hodnoty trvalé — tento fakt, stokrát potvrzený dějinami umění, patří k teoreticky nejneshůdnějším problémům filozofie umění. Vraťme se však k dílu Vančurovu. Právě o něm, že, viděno ze stanoviska vývoje české prózy, jeví se cestou k epice, cestou velmi důsledně sledovanou; řekli jsme také už, že problémem, který Vančura stále ze všech stran obchází, k jehož řešení se také stále těšněji blíží, je problém vypravování.

Nemyslíím ovšem nikterak na vypravování ústní; nechci ve vás vzbudit představu vypravěče sedícího v kruhu posluchačů a doplňujícího svá slova gesty, vzbuzujícího napětí netoliko slovy, ale i pauzami mezi nimi, výrazem obličejě atd. Ani tato technika není epické próze nepřístupná, není to však případ Vančurův. Jeho sloh je typicky písemný, a i když často oslovuje své osoby nebo přejímá na sebe úkol vyslovit svými slovy jejich myšlenky, nesevědí tyto postupy o tom, že by chtěl být pojímán jako ústní vypravěč. Jeho věta je pravý opak věty mluvené: směřuje k architektonické složitosti i po stránce intonační, i po stránce významové. Místo mnohých příkladů budiž mi dovoleno uvést jediný, avšak charakteristický proto, že nám dává nahlédnout do samého vzniku Vančurovy věty. V části rukopisu, který se mi podařilo dostat do ruky, lze na některých místech najít i korektury, některé velmi názorně svědčící o tendenci, jež je vyvolala. Najdeme tam například i toto místo:

Týden co týden stěhoval se na hák nový kus a s ním šest podsvínčat a dvanáct kuřat, a medu a piva, co hrdlo ráčí. Ovšem: nelze zapomenout na víno (neboť to jest koruna hostin), ani na ostatní dary

chlévů a polí a zahrad. Krátce jídla a pití bylo v kapitule dost a dost. Děkan, který dostával dvojnásobný podíl kanovnícký, nemohl si tedy stýskat.

Kromě první věty, jež zůstala nezměněna, jsou zde tři další; tyto tři věty další však byly pro definitivní znění upraveny takto:

Při vypočítávání by se nemělo zapomenout na víno (neboť to jest koruna hostin), ani na ostatní dary boží, ale nedostačí říci, že jídla a pití bylo v kapitule dost a dost a že kanovník kapituly svatovítské si nemohl stýskat?

Nehledíme-li k tomu, jaké změny významové a intonační nastaly tímto stažením, stačí pro náš účel již sám fakt, že tendence nešla od složitějšího útvaru větného k jednoduššímu, jak by se dalo předpokládat při směřování ke slohu ústnímu, nýbrž směrem právě opačným. Nejde-li ovšem o směřování k slohu ústnímu, v čem záleží epičnost Vančurova, v čem jeho zaměření na vypravěčství? Především nezapomeňme, že existuje i vypravování písemné a jeho charakteristický sloh. Pozorujeme-li větu Vančurovu, shledáme v ní přecasto znaky směřující k výslednému dojmu epické šíře; jedním z nejnápadnějších je snaha o větu rozlehlou, architektonicky složitou i po stránce slohové i, a to zejména, po stránce intonační. Opět jediný příklad, a opět z korektur zmíněného rukopisu:

„Když nás rozdělovala neshoda [praví Kosmas Šebířovi — J. M.], stávalo se, že ty ses poptával, čím se zanášim; já jsem naproti tomu vyslychal všechny posly, kteří přicházeli z mělnického kláštera, abych se dozvěděl, jak se ti daří.“

Tento úsek se skládá ze dvou vět, z nichž druhá je v definitivním znění upravena takto:

„[...] já, abych se dozvěděl, jak se ti daří, jsem opět vyslychal všechny posly, kteří přicházeli z mělnického kraje.“

Věta účelová (abych...) je při této opravě vložena do věty hlavní, takže s ní tvoří jediný, ovšem diferencovaný intonační celek; ostatně i příklad, který jsme uvedli výše (stažení tří vět tečkou oddělených ve větu jedinou), svědčí svým rázem o téže tendenci: nabytí větného celku o mohutném rozpětí a složitě odstíněné výstavbě. Tak se projevuje tendence k vypravěčství ve Vančurově próze po stránce větné konstrukce.

Ještě důležitějším jejím příznakem je však jiná věc, týkající se stránky významové. Řekli jsme již dvě premisy: především pronesím, abyste vzpomněli citátu, kde se mluvilo o vypravování jakožto o o jakémsi „proudu citu a vůle, který zvedá věc jednu a klade ji na místo věci jiné a činí ji velikou a druhou věc umenšuje tak, aby přišel ke cti souvislý záměr, a zároveň tak, aby ten záměr zněl dobře v řadě slov“. Zde, zdá se mi, je vyřčena sama podstata epičnosti, jak ji chápe Vančura: každá velká a opravdová epika je víc než pouhá zpráva o událostech — je zároveň soudem nad lidmi, věcmi a událostmi. Proto také skutečně velkou epiku vytvořila obdoba, která měla pořádek ve světě hodnot a byla si jista umístěním jednotlivých složek vškerenstva ve stupnici hodnot. Co scházelo českému kolektivu při vstupu do zcela nedávného období dozrávání, byla jistota o hodnotách. Ukazoval jsem kdysi, ve studii o Šaldovi, jak imponantní byl patos pokolení let devadesátých právě pro tento boj o pevnou hodnotu. Nechyběla však totožná jistota o hodnotách, nýbrž zároveň i ostré rozeznávání mezi jednotlivými druhy hodnot a jednotlivými stupni hodnot. Soudíme-li s Vančurou, že podstatou epiky je soud, vysvitne nám, že tato nejasnost ve světě hodnot stála nutně v cestě epické tvorbě, zejména právě oné, která se k svému úkolu blíží ze stanoviska vyprávění a vypravěčova. Tento rozestup mezi hodnotami bylo třeba získat, k němu bylo třeba dojít. To je první premisa. Druhá, námi již rovněž zmíněná, je ráz Vančurova básnického obrazu a pojmenování vůbec. Viděli jsme, a bylo by to možno ukázat na mnohých dalších příkladech, že pojmenování stojí neziřdka ve veliké distanci od věci pojmenované, mnohdy v takové distanci, jaká vůbec nemůže být zvládnuta představou, a to jen proto, aby vynikla přehodnocující moc pojmenování. V podstatě je každé pojmenování hodnocením, avšak tato vlastnost pojmenování byla ve Vančurových začátcích nadsazena; hodnocení zraňováno, aby tímto chirurgickým zákrokem byly jeho orgány oživeny. Že se básník přitom setkal s jistými tendencemi moderního umění? Že jeho zacházení s pojmenováním připomíná kubistu rozkládajícího věc v její různé aspekty? Že se setkává a jde kus cesty společně s poetismem, užívaje k svým účelům jeho kouzelné hry s obrazy? Smyšl těchto počinů je však vlastní epice, neboť konečným cílem je vypravování jako sám základ epiky, a české epice zvláště, neboť se zápasí o získání rozestupu ve světě hodnot.

Po této úvaze, která celkem nepřekročila meze obecnosti, bylo by nutno přikročit k detailům, k podrobnému rozboru materiálu, k analýze všech složek básnické výstavby Vančurovy. Proč se tomu dnes vyhýbám, řekl jsem v úvodě: není dosud utříděn materiál, který bych k tomu potřeboval. Všimněme si proto jen jediné věci, a to ještě takové, která nevyžaduje příliš podrobného rozboru. Mám na mysli ráz Vančurových postav. Snad v každé Vančurově próze se najde aspoň jedna postava, která stojí mimo konvence, postava, o které platí slova Šebřova ke Kosmovi: „Musím ti vyjavit, že ty sám jsi člověk uhnětený z všelijakých zálib a že to, co jsi jednou řekl, dlouho neplatí.“ Právzorem všech takových podivínů může nám být kníže Megalrogov z *Konce starých časů*. Vyskytují se u Vančury často lidé, kteří nejsou nikde doma, tuláci, cikáni, artisté. Jsou opět jiní, kteří unikají konvenci tím, že jsou již ze života vyřadění, tak každý ze skupiny penzistů v *Hrdelní při* nebo stýc Eduard v *Rodině Horatoviců*. Jsou takoví, kteří do světa konvencí nikdy nevstoupili, jako slabomyslný čeledín Řeka v *Polních orných a válečných* nebo Rusín Pilipaninec v *Poslédním soudě*. Jsou takoví, kteří byli mimo svět konvencí postaveni neštěstím, jež je stihlo a zvrátilo řád jejich života, jako sedlák Kostka ve *Třech řekách*. Věle ostatních postav působivají jako katalyzátory: stále uvádějí svět v pohyb, proměňují své vztahy ke světu a věcem, a zasahují tak, obyčejně nechtíce, i do osudů svého okolí. Nuže, tyto postavy nejsou v podstatě nic jiného než právě zhmotněná tendence k stálému přehodnocování. Jejich paradox je v tom, že zůstávajíce stále sobě věrni, majíce jistotu o hodnotách všech věcí (ať ze šťastného sklonu povahy, ať z tragické umíněnosti nebo z jiné příčiny), jeví se navenek nestálými, stále se proměňujícími. Vančura pochopil, že není jediná možnost konstrukce postavy držet se zákonů toho, čemu se v literární kritice říká psychologie. Postava u Vančury je konstruována přímo z noetického základu a je konkrétně determinována svými vztahy k postavám ostatním. Zbavila se psychologie a nestala se loutkou, nýbrž je nutností v plánu díla.

(1939)

II

Mluvíme-li o významové výstavbě, máme na mysli způsob, jakým je z významových jednotek budován kontext postupně se rozvíje-

jíci, tedy zásady, jakými se v daném případě řídí významová dynamika textu. Rozbor významové výstavby jsme podnikli již několikrát, zejména ve studii *Genetika myslu v Máchově poezii* a ve dvou studiích čapkovských (*Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog, Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka*); zásady takového rozboru byly pak vyloženy v pojednání *O jazyce básnickém*. Všech těchto studií se zde dovoláváme, zejména pak poslední z nich, nechtějíc opakovat, co v nich zásadního bylo řečeno. Třeba toliko připomenout, že nejzákladnější, poměrně uzavřený útvar kontextu je věta, ovšem věta ve smyslu významového celku, ne jenom jako gramatická konstrukce. Lze předem a obecně tvrdit, že zásady, jakými se u daného autora řídí významová výstavba věty, platí v jeho díle i pro organizaci vyšších významových jednotek dynamických, jako jsou odstavce, kapitola i celý text. Touto jednotou *sémantického gesta* (tj. jednotné významové intence), řídícího výstavbu textu, je zjednáván plynulý přechod od prvků jazykových k tematickým a umožňován jednotící teoretický pohled do výstavby díla.

Jaká je tedy nejobecnější vlastnost významové výstavby věty u Vančury? Zdá se, že jí je snaha stěsnat co největší množství dílčích významů do sémantické rozlohy věty. Charakteristická po této stránce je již sama složitost, ke které směřuje gramatická konstrukce Vančurovy věty: sklon k hojnému rozšiřování, rozvíjení větných členů, k využívání podřadnosti vět a větných členů ve větě a v souvětí, hojně užívání participiálních vazeb a vložek (parantez). Uvedu jen několik málo příkladů, ježto syntaktické stránce Vančurovy věty bude věnována kapitola zvláštní:

Když mnich přešel až k zemanskému hrádku, který se krčil mezi těmi oblundnými stavbami, a když s pokorným srdcem děkoval Pánu za to, že ho vytrhl ze Sodomy, přišlo mu na mysl, aby se srovnával s těmi, kdo setrvali na starých místech. (*Obrazy z dějin 2*, s. 366)¹⁾

Nastávala doba směny v dolech, minulo šest pracovních hodin a lezci, to jest ti, kdo dohlížejí na homíky a kdo bez přestání procházejí horami a sestupují až do jejich nejzazších koutů, vyvolávali směnu hlučným voláním. (*Tamtéž*, s. 366)

1) Zde i dále v této stati jsou Vančurovy práce citovány podle *Spisů V. V.* vydaných v Československém spisovatelii (1951–1961). (Pozn. edit.)

Plavá, s ohnutým nosíkem, na nějž se kladl stín, vykružuje loňnon, hbitá, trochu posměvačná, ztepilá a nikoliv bez půvabu i v šatech zhotovených jehlou až příliš rozmarnou, jala se uváděti nepořádek chvíle v jakousi soustavu, a měříc všem stejně, rozdělovala slatinu na spravedlivé dílce, jako kdyby šlo o večeri na předměstí.
(*Poslední soud*, s. 86)

Nadměrnost v užívání participiálních vazeb ukazuje názorně tento příklad:

Ulomiv větev a zrobiv si berlu, dovlekl se ke kmenům složeným na nápravách. Vstával a opět padal, necitě ani valně bolestí, konečně seděl bokem na kulatině a nestaraje se o divoké koně, kam půjdou, zapráskal bičem.
(*Pole orná a válečná*, s. 25)

Ve dvou větách je zde užito čtyř participiálních vazeb, z nichž první je nadměrná zcela zjevně, jak vysvitne, srovnáme-li znění Vančurovo s pravděpodobným zněním „normálním“, jež by bylo buď: „Ulomil větev a zrobiv si berlu, dovlekl se [...]“ nebo: „Ulomiv větev, zrobil si berlu a dovlekl se [...]“

Hojně je u Vančury vkládání parentezí, nejčastěji graficky vyznačených závorkami. Vložky jsou často ze stanoviska dané věcné situace u Vančury nadbytečné, ne ovšem ze stanoviska potřeb umělecké výstavby textu, sloužící tomu, aby významovou souvislost věty co nejvíce vychýlili z linie dané tématem, a zvyšovaly tak vnitřní významové napětí kontextu:

V končinách pivovarské čtvrti v ústavu beze jména (neboť souseďní hostinec, podoban samci, který nebyl nikdy trestán, je příliš proslulý, aby snesl poblíž jakékoliv místní určení) žil Weilův přítel, jenž, strádaje mezi výrostky, učil je algebře a příbuzným naukám.
(*Poslední soud*, s. 31)

Gramatická konstrukce větného celku je však pouhým vnějším symptomem vnitřního směřování k maximálnímu významovému rozpětí: vlastní činitel tohoto směřování musí teprve být zjištěni. Pokusme se o jejich výčet.

Zde je především načase všimnout si podrobněji Vančurových obrazů a jejich funkce v textu. Není sporu o tom, že Vančurova epická próza je obrazy různých druhů prosyncena bohatěji, než bývá zvykem v tomto literárním druhu. Avšak tyto obrazy nesměřují k působení lyrickému, není jejich úkolem posilovat jednotnou emocionální atmosféru textu, jak tomu bývá často s obrazy v oné literární oblasti, kde je jejich nejvlastnější do-

mov, totiž v poezii lyrické. Více než stránka emocionální uplatňuje se u Vančurových obrazů významová kvalita, kterou vyjadřují. Nejsou také pocítovány jako něco zvenčí ke kontextu přistupujícího, ale jako podstatná součást jeho významové souvislosti. Jakým způsobem se těchto jejich vlastností dosahuje? To nám nejlépe osvětlí příklady. Přihlédněme nejprve k přírodnám, jež se již svou povahou hodí k tomu, aby zjednávala co největší významové rozpětí:

Jenik s Františkem vešli do vrat a dál šli po písničce jako po mostě.
(*Dlouhý, Široký, Bystrozraký*, s. 16)

Potom přišlo kolozubé nádraží a věž s tepajícími hodinkami v ruce jako lékař.
(*Tamtéž*, s. 103)

Druhý z uvedených příkladů je velmi názorný: do věty, která mluví o nádraží a věži, tedy budovách začleněných do předpokládané věcné situace: město, vstupuje jako její náležitý člen význam „lékař“, tedy význam z věcné oblasti načisto vzdálené. Prostředníkem je tu přirovnání dodávající střední člen: hodiny. Jiný příklad:

Vzhůru, žebráku! Tvoje katedrála je zchystána a největší zvony znějí jako dva troničky v kapsáři.
(*Poslední soud*, s. 8)

Magna componere parvis — dalo by se říci o tomto přirovnání. Prostřednictvím významu „zníti“ byla zde nalezena cesta od obrovské katedrály a jejích zvonů k troničkám. Přejed od jednoho významu k druhému, vzdálenému, působí v obou případech dynamicky; přirovnání se tím včleňuje do epického kontextu — *proto* v něm působí nenápadně, je jeho součástí. — Někdy se nahromadí přirovnání několik najednou a průběh významového kontextu nabývá tím, obrazně řečeno, podoby klikaté linie:

[...] vzal žebrákův klobouk do špetky.
„Jakže, řekl jsem cícha? Nesmysl! Podobá se daleko více hvězdici, člunu a psovi, jenž spí.“
(*Poslední soud*, s. 10)

Jindy opět se pomocí přirovnání dosahuje povlovného posouvání významové dynamiky textu. A naopak jsou také případy, kdy přirovnání se zavěšuje záměrně na nit shody co nejtenčí, takže nápadně vyniká „skok“, kterého bylo k takovému spojení významů třeba:

„Viděli jste, že by někdo na těchto místech ulovil parmu nebo bělici? Je možno, že ryby, tak těžko skolitelné, nejsou ozdobou klobouků, a je možno, že se pojdají jako ztracení vepří?“

(*Poslední soud*, s. 60–61)

Aby skok byl učiněn nápadnějším, je zde vymečán druhý člen přirovnání („že ryby, tak těžko skolitelné, nejsou ozdobou klobouků jako *ptáci*“); ocitá se pak pojednou v bezprostředním sousedství význam „ryba“ a význam „klobouk“.

Jsou ovšem i případy, kdy přirovnání — po způsobu příměrů v bohatýrské epice — rozvine se v samostatný významový kontext, a přeruší tak na chvíli sled kontextu tematického:

Šli mlčky a Weil v nepravé vážnosti zakoušel bezradnost dětské samoty, za níž jste se snažili poznat tvar elipsy na hrdle džbánů, tvar, který se promění, kdykoliv chlapeček zaštká. S jakou péčí obnovuje te zapomenuté zvyky a slovíčka, prořeknutá při správě svých hraček. Není to totéž, jako když dítěti bezděčně uniká první zahvízdnutí? Ach, tyto jámy, tyto vrcholky hry, a dřevěný kůň, připomínající kroky dobrodružství modrého jako mladost chlapců a mladost národů! — Není pochyby: Weil o mnoho nezmoudřel. (*Poslední soud*, s. 63)

Jindy obsahuje samo přirovnání epické téma odlišné od epického tématu vlastního, a tak — nepřerušujíc epický tok — velmi účinně převádí významovou souvislost do končin načisto odlehlých:

„Hola, pekaři,“ zavolal na Jana, klada velikou nohu na svoji lavici jako zloděj, jenž se vkrádá do nebe, a podvrhnuv zástěru stojí tam na ní. (*Pekař Jan Marhoul*, s. 93)

V particiipálních vazbách této věty („klada“ a „podvrhnuv“) je obsažena celá národní pohádka.

Básník může dokonce dát i zcela vyzývavě najevo, že přirovnání je libovolné, že pochází z rozhodnutí vypravěčova, že je kontextu zcela cizí:

Židova úzká tvář, v níž nos se podobal zpola zavřenému noži, stála nad pokladnou. Nic nepraví, ledaže se podobá luně. Pak kořalka je noc a spek měsíce plyne touto nocí, aby požal píjáky.

(*Pekař Jan Marhoul*, s. 108)

Vedle rozvitých přirovnání je možno postavit i alegorie, které vycházejí z metonymického pojmenování, rozvíjejí se rovněž v samostatný kontext, začleňující se těsně do hlavního kontextu epického: pomocí alegorie se vkládá epický pohyb do detailu, jejíž

alegorie zastupuje a jenž sám o sobě by byl pouhým statickým článkem v dějovém řetězci. Místo prostého konstatování, že na Marhoul a jeho rodinu dolehla bída, zahrnuje alegorie celý drobný děj:

Chudoba, psice šlítených očí a prašivého zadku, jež od těch dob s nimi líhala, tak jako strach líhá v kostnicích, zavyla před pekárnou a vešla. (s. 15)

Podobně je tomu i v jiných případech Vančurových alegorií. Je ovšem samozřejmé, že při takovémto postupu vnikají do hlavního kontextu významy, které jsou tematické linii v dané chvíli cizí, například v ukázce právě uvedené významový trs družící se k věci „psice“.

Nadměrné významové rozpětí uvnitř jednotlivých vět i širších kontextů, kterého se všemi dosud vyjmenovanými postupy dosahuje, možno zahrnout pod pojem *významové akumulace*, jež jsme blíže charakterizovali ve studii *O jazyce básnickém*. Budíž nám dovoleno citovat zde příslušné místo z ní: Významová akumulace „zakládá se na dvou okolnostech. První z nich je ta, že významové jednotky, z kterých se věta skládá, jsou vnímány v nepřetržitě posloupnosti, bez ohledu na složitou architekturu syntaktických podřízeností a nadřazeností: vzniká tak řada, kterou lze schematicky vyznačit: a — b — c — d atd. Přistupuje však ještě okolnost druhá, totiž ta, že každá jednotka následující po jiné je vnímána již na pozadí jejím i všech dřívějších, takže při ukončení věty je v mysli posluchačově nebo čtenářově simultánně přítomen celý soubor významových jednotek, z kterých se věta skládá [...] Básnická aktualizace významového nakupení děje se tím způsobem, že se postup akumulací komplikuje a brzdí hromaděním významů navzájem velmi odlehlých uvnitř téhož větného celku: srovnaj například větný typ Vančurova *Posledního soudu*, kde tato tendence byla vyhrocena v experiment: „Smál se potrhne ramennem, které nosívá střelnou zbraň, jako hospodyně, jež v důvodném veselí roztřeše nad zástěrou kličku tkalounu“ (*Kapitoly z české poetiky* 1, 1948, s. 117–118). Významová akumulace u Vančury má ten následek, že významový proud věty i širšího kontextu, zejména ve spisech, kde je akumulace výrazně aktualizována, probíhá cestou nejšířitější, co nejméně přímou, a to i tehdy, není-li ze své es-ty vychylován básnickými obrazy. Viděli jsme to na příkladě z *Posledního soudu* („Plavá, s ohnutým nosíkem, na nějž se kladl

stín, vykruhuje lorňon [...]“). Zcela výstižně (byť ovšem s odstínem perzifláže platícím osobě románu, o kterou jde) charakterizoval významovou výstavbu svých vět Vančura sám v románu *Konec starých časů*:

Vnikl jsem v jeho způsob tvoření vět [...] Starého čerta mu sejde po smyslu souvětí. Pokračuje a skončí podle azurné logiky beček či po způsobu, který se vžil za času kaděřavého krále, kdy sedláci snídali kuřata.

Z toho neplyne, že vedl kniže hovory hloupé a nicotné. Naopak, kdo v nich nacházel půvab a krásu [...] (s. 80)

Avšak i v celkovém skladu kontextu obrází se táž tendence k akumulaci, jak opět vystihuje básník sám ústy svého vypravěče, knižníka Spery, v románu právě jmenovaném:

Chcete sledovati vlnu za vlnou a událost po události v pořádku, jenž je stanoven a dán — avšak mé vypravování mění brzy místo, brzy čas, a pleťe páté přes deváté. — Nicméně popřejte mi ještě chvílinku, abych v sedle své posedlosti křižoval sem a tam, lapaje najednou slovíčka několika lidí. Dopřejte mi, abych se vracel a točil po větru a skládal obraz z drobných výjevů. Za tohoto kývání, jež tak hovím svým myslenkám, za této střidy scén, za střidy strachu pro zlodějský skutek s láskou, za náhlých změn jednání s podvodníky, jež opustíme pro nezměrnou důvěřivost dětí, za tohoto pořávání puťů a za hlaholu prostinnké něhy sledujte čtyři útky jediného provázku. — Že je to spletené? Ovšem. (s. 323)

Připomenutím principu akumulace není však významová výstavba Vančurovy prózy plně charakterizována ve své osobitosti. Osobitá dynamika Vančurovy významové výstavby se projevuje netoliko hromaděním významu, který se snaží plynout cestou co nejsložitější, ale také napětím mezi významovou jednotkou a kontextem, do kterého tato jednotka vstupuje. Ocitáme se zde v oblasti principu polaritý mezi významovou statikou a dynamikou.

„Je dán tím, že každá významová jednotka ve svazku větěném (slovo, větný člen) jednak směřuje k tomu, aby navázala bezprostřední věcný vztah ke skutečnosti, kterou sama o sobě znamená, jednak je vázána souvislostí větý jako celku a teprve prostřednictvím tohoto celku navazuje styk se skutečností. Jde tedy o polaritu mezi pojmenováním a kontextem, jež v různých případech může dosáhnout různého vyřešení“ (*O jazyce básnickém, Kapitoly z české poezie* 1, 1948, s. 118). Jaké je řešení Vančurovo? Podobně, jako jsme svého času (*Genetika smyslu v Máchově poezii, Tůrzo a tajemství*

Máchova díla, 1938) zjistili u Máchy: „samostatnost věcného vztahu jednotlivých pojmenování převládá nad soudržností kontextu“, jinými slovy: při přechodu od slova ke slovu nastává často významový přeskok (na to jsme ostatně narazili příležitostně již výše, při Vančurových přirovnáních). Také u Vančury, podobně jako u Máchy, vyskytují se četná zeugmata a významová nekongruence slovních spojení. Třeba ovšem předem podotknout, že tímto konstatováním nemíníme nikterak klást rovnítko mezi slohy Máchův a Vančurův: charakterističtější než zdírazněná polarita mezi významovou jednotkou a kontextem, která tak nápadně vystupuje u Máchy, je pro Vančuru výše probraná aktualizace významového nakupení. Samostatnost věcného vztahu jednotlivých pojmenování, ponechána sama sobě, vedla by k oslabení syntaktické soudržnosti větý — a to u Máchy skutečně nastává. U Vančury vyžaduje však převládající významová akumulace naopak zvýšenou syntaktickou soudržnost větý, a princip solidarity mezi významovou jednotkou a kontextem se uplatňuje toliko druhotně, jako moment překvapení při spojování slov.

Pokusme se nyní ukázat, jakým způsobem se polarita mezi pojmenováním a kontextem u Vančury uplatňuje, a to na případech významové nekongruence sousedních slov i na zeugmatech, jež, jak řečeno, zejména jsou Vančurovi společná s Máchou. Podobně, jako jsme to učinili u Máchy, vezmeme za příklad významové nekongruence navzájem sousedících významových jednotek spojené adjektiv se substantivy, a to proto, že ve spojeních tak těsných je významová neshoda mezi oběma členy spojení nejnápadnější:

Kokrhající vesnici měl doposud v patách [...]

(*Pole orná a válečná*, s. 69)

Lepší jest tato těsná a chrápající hodina v sínkách vozu či mezi hlavami koní než širý den haličský. (Tamtéž, s. 93)

Lidé takto nemocní jsou vydáni bloudění i omylům a jejich komolé vjemy se mísí a přecházejí z času do času. (*Hrální pře*, s. 99)

Snad si již dáte zajít chut a nebudete vystavovat na odív soudcovský bystrozrak, špinavý žal a pojízdné hoře. (Tamtéž, s. 115)

„Ticho, mlčte,“ pravil vrátný, přinášaje bolestnou harmoniku, „to je pro tebe,“ [...] (*Poslední soud*, s. 39)

Pro Odettu znamenalo toto setkání malé nepohodlí, avšak přece se usmála uctivými zuby. (Tamtéž, s. 83)

Spojme se těmito příklady, jež by nebylo nesnadno rozmnožit. V uvedených větách se setkáváme s těmito spojenými adjektivy se substantivy: kokrhající vesnice, těsná a chrápající hodina, širý den haličský, komolé vjemy, pojezdné hoře, bolestná harmonika, uctivé zuby. Jedno z nich, „komolé vjemy“, vzniklo tím, že adjektivum je spojeno s takovým substantivem, s jakým spojováno zpravidla nebývá, neměnic však přitom podstatně svého významu (jsme, aspoň v dnešním jazyce, zvyklí mluvit toliko o komolém kuželu nebo jehlanici); všechna ostatní z uvedených spojení jsou původu metonymického: vlastnost náležící jistě věci přisuzuje se věci jiné, spjaté nějakým reálním vztahem s onou první věcí — kokrhající vesnice, tj. vesnice, kde kokrhají kohouti; těsná a chrápající hodina, tj. hodina, kdy spí chrápající lidé v těsných místnostech; širý den haličský, tj. den v širé haličské krajině; pojezdné hoře, tj. hoře, které se u dané osoby románu projevuje tím, že osoba hledající viníka zločinu, kterým je zarmoucena, podniká cestu; bolestná harmonika, tj. harmonika, která hraje pláčtivé melodie; uctivé zuby, tj. zuby odhalené při uctivém úsměvu. S Máchovými spojeními typu „večerní máj“, „pustý strom“ mají tato Vančurova spojení společnou významovou nesourodost adjektiva se substantivem, jiná je však jejich funkce vzhledem k celkovému rázu slohu: Vančurova spojení mají téměř naporád lehké zabarvení parodické, Máchova naopak ráz lyrický: slouží k vyvolání bohatého a zároveň neurčitého shluku významového — strovné spojení „večerní máj“ s podobným spojením „chrápající hodina“.

Spojení adjektiv se substantivy jsou však jen nejnapadnějším příkladem jevu, jenž je ve Vančurově slohu obecný: i v jiných družích spojování slov nastává u Vančury často významový přeskok, nápadný zejména tehdy, jde-li o „lomení“ ustáleného výrazového klíše. Tak například letní únava se charakterizuje příkazem:

Pokud možno, buďte oděni bíle a sedte váhavě před svým hotelem.
(*Rozmarné léto*, s. 7)

Adverbium „váhavě“ bývá nejčastěji spojováno se slovesem znamenajícím činnost: někdo jde, pracuje, pozdravuje atp. váhavě. Je-li však toto příslovce spojeno se slovesem „sedět“, které znamená neměnicí se stav, pocítí čtenář při přechodu od něho k slovesu významovou nekongruenci takového spojení. Jiný příklad:

Otevřel dveře, sestoupil, zavřel, zamkl a dal se na cestu přidržuje se
prvé myšlenky, jež ho napadla.
(*Rozmarné léto*, s. 103)

Čteme-li „dal se na cestu přidržuje se“, očekáváme jako předmět slovesa „přidržovati se“ substantivum, jehož význam s cestou souvisí: přidržuje se směru, pěšiny atp.; substantivum „myšlenka“, které je v básnickově textu, je proto pocitováno jako významově nekongruentní.

Jeden ze starců byl stížen neutuchajícím hněvem, avšak druhý se odíval v myslivecký kabát a jeho tvář byla jasná jako paluby ráje [...]
(*Poslední soud*, s. 81)

Po slovese „byl stížen“ čekali bychom předmět „nemocí, dnou“ atp. Je-li místo takového stavu, jenž se náhle dostavuje, dosazená trvalá, vrozená vlastnost: hněv (ve významu „hněvivost“), vzniká opět dojem neočekávaného významového zvratu.

Dopsav, písař protáhl stará záda, a dopouštěje se mnohých uctivostí, předložil svoje dílo k podpisu.
(*Pekář Jan Marhoul*, s. 26)

Sloveso „dopouštěti se“ obvykle bývá spojováno s předměty jako například zločin, lehkomyšlnost, hřích atp., vesměs znamenajícím nějakou vinu: zde však je spojeno se slovem „uctivost“, jehož význam složku „vina“ postrádá: mezi slovesem a jeho předmětem vzniká proto neočekávaný významový přeskok.

Beněšovská ulice postoupila pijákům vstříc o dva kroky [...] a hrbatá dlažba jim ukládala o nohy.
(*Pekář Jan Marhoul*, s. 108)

Sloveso „ukládati o něco“ má v současném jazyce možnost spojení velmi omezenou — ukládati o něčí život, někomu o hrdlo, bezžítí, o čest (Váša — Trávníček). Praví-li se tedy v dokladu, že „dlažba jim ukládala o nohy“, nemění se sice podstatně věcný obsah slovesa, ale spojuje se s ním substantivum, které již výsměšně snižuje významový odstín vážnosti nebezpečí, obsažený v obvyklých spojeních výše uvedených.

Jiný příklad:

Před mnoha stoletími král honil prázdnou sklenici uprostřed lesů, jež stály tam, kde stojí nyní Pankrác. Tu síla třesoucí zemí vyrazila pramen podobný útlé vodámě, v němž tonula rybka.
(*Dlouhý, Široký, Bystrozraký*, s. 109–110)

Tyto dvě věty obsahují zřetelnou parodii na známou pověst o Karlu IV., jenž na lovu objevil horké prameny. Parodie je uvedena náhlým významovým přeskokem ve větě první: honil král — prázdnou sklenici. Sloveso „honiti“ čtenář chápe spontánně ve významu „loviti, být na lovu“; předmět „prázdnou sklenici“ dodá však zpětně slovesu jiného významu, asi „sahati po něčem“.

Velmi častou formou významových přeskoků u Vančury bývá zeugma, tj. spojení dvou substantiv s jediným slovesem, při kterém dochází k významové nekongruenci mezi oběma substantivy:

„Obědy a úcast mne opouštějí“ [praví o sobě osoba, jež jsouc chudá, bývala předmětem dobrodiní a bývala zvána na obědy — J. M.].

(*Poslední soud*, s. 13)

Vešel hlubokou branou, znamená blaženou krásu, svaté sochy s kruhem vůní a posléze útěchu.

(*Tamtéž*, s. 97)

„Ach, plovárna a tato čiška jsou prázdný.“

(*Rozmarné léto*, s. 11)

Zeugma může nastat i při adjektivu, jsou-li s tímž adjektivem spojena dvě substantiva, z nichž každé je k tomuto adjektivu v jiném významovém poměru:

Na podivuhodné řece Orši leží město dobré pověsti a dobré vody.

(*Rozmarné léto*, s. 9)

Vyjmenovali jsme jen případy nápadného významového přeskoku mezi sousedními slovy (ve spojeních adjektiv se substantivy, při „lomení“ ustálených způsobů vyjádření a při zeugmatech), ve skutečnosti však se s významovými přeskoky potkááme ve Vančurově slohu na každém kroku, a to i tehdy, není-li tento sloh viditelně zaměřen k estetické hře s jazykem. Vezměme si za příklad tuto větu z klidného vypravování:

Trávil celé dny na modlitbách a přčasto se obracel k chrámovému klenutí.

(*Obrázky z dějin* 1, s. 152)

Praví-li se „přčasto se obracel k“, čekáme příslovecné určení „k bohu“; výraz „obracel se k chrámovému klenutí“ nevyhovává ovšem nic, co by bylo v nesouladu se situací a odvrátilo nás od ní. Přeskok však je přesto citelný; kdyby měl být odstraněn, musilo by nastoupit jiné sloveso, například „přčasto se zadíval“, „přčasto obracel zrak“.

Zdůrazňovat významové předěly mají za účel i různé slohové prostředky, kterými se vyznačují hranice jednotlivých významo-

vých úseků za sebou jdoucích, tak zejména anaforické opakování spojek, sloves atd. u Vančury tak časté, například:

Když se Jan rozloučil se svým bratrem a když opět nalezl svůj pluk, nevycházela mu z mysli vzpomínka na Doubravu. Viděl svého otce, viděl Ondřeje a Štěpána s vějířkem vrásek, viděl ten kraj a říčku, jež teče tím krajem.

(*Tři řeky*, s. 221)

Chtělo se mu smát. Chce se mu smát a volá psy, volá milého křepeláka, který s ním chodí do polí. Chce se mu pohladit hlavu, chce se mu přijímat lichotky, chce, aby skákal a vyváděl své skopíciný. Sedlákovi se chce krátce smát.

(*Tamtéž*, s. 318)

Nejde zde ovšem o předěly mezi jednotlivými slovy, nýbrž mezi většími významovými úseky — i významové předěly mezi slovy mohou však být vyznačovány tímž způsobem:

Hans rozložen na hrbětě mohutné klisny broukal si modlitbu a díval se na toulavé psisko, jež čenichajíc zvěřinu táhlo se schýlenou hlavou podle boku jeho koně. Kdesi pod okrajem mračna křičel krkavec a ten pták a ten psík a to mračno vzbuzovaly těžké myšlenky.

(*Obrázky z dějin* 2, s. 124)

Významové předěly, jež takovými anforami docházejí zdůraznění, nevyrovňají se ovšem svou nápadností oněm, jež jsme z děl období experimentálního citovali výše; rozdíl je však právě jen v této nápadnosti, nikoli v samé podstatě jevu: jestliže Vančura i v dílech vyrovnaného epického toku člení anforami i jinými prostředky významovou souvislost v úseky navzájem oddělované, je to napořád, stejně jako při nápadných významových přeskocích mezi jednotlivými slovy, projev tendence ke zdůrazňování samostatnosti každé z významových jednotek na úkor plynulosti kontextu, jež se z těchto jednotek skládá. Anaforičnost Vančurova slohu způsobila patrně, že jeho sloh ve spisech čistě výpravných byl označen jako orální. Je pravda, že rozkládání významového proudu ve zřetelně oddělované úseky odpovídá „orálnímu“ slohu podle pojetí M. Jousse v knize *Le style oral des verbomoteurs* (Paris 1925) a že namnoze původem tohoto způsobu vyjadřování je i pro Vančuru základní materiál, jenž Joussovi tanul na mysli, totiž text biblický, obrážející se u Vančury mnohdy i ve slovním výběru, i jako přímé klisé (žalmy). Přesto však existuje zdůvodnění také a hlavně imanentní: jak jsme viděli, odpovídá způsob vyjadřování pomocí navzájem oddělovaných úseků sémantických

tendenci Vančurova slohu ke zdůraznění významových jednotek, z kterých se kontext skládá.

Jedním z důležitých a pro nás zajímavých prostředků, kterými se u Vančury dosahuje významových přeskoků mezi většími významovými úseky, je vkládání míst pocitovaných v proudu kontextu jako cizí těleso, tedy citátů a přísloví; obojích užívá Vančura se zvláštní zálibou. Vzhledem k okolnímu kontextu se přísloví i citáty, třebaže svou povahou jsou to dvě věci různé, uplatňují stejně, čtenář se cítí přenesen na jinou významovou úroveň, vidí vložený cizí text z jiné perspektivy než okolní kontext. Následkem toho vzniká ovšem na obou rozhraních, i tam, kde citát, popřípadě přísloví, začíná, i tam, kde končí, významový přeskok. Jeho náhlost je u Vančury zvyšována tím, že se citát i přísloví vkládají do textu beze zvláštního označení (uvozovky, dvojtečka), takže čtenář naráží na vložený text bez upozornění, bez přechodu a je jím překvapen. Uvedeme několik příkladů, nejprve na citáty; třeba předem upozornit, že mluvíme-li u Vančury o citátech, nemáme na mysli zvlášť autorem vybraná a čtenáři nepovědomá místa z autorů jiných (takové citáty bychom u Vančury hledali marně), ale obecně známé verše z písniček atp., jež čtenář právě může pocítovat jako citát bez jakéhokoliv grafického upozornění:

Noc byla příliš dlouhá a dveře byly otevřeny; vešlo několik opilců, kteří již nenalezli místa. Bylo jim mluvíti ve všech jazycích.
„Nám je to volný, nám je to akorát. To mi nevnuká žádná jiná, jen tak holka upatlaná. Chlastej, troupe, máš to nahnutý.“
Opakovali jakýsi křepavý a blbý vtip již podesáté.
(*Pole orná a vláčtiná*, s. 85)

[Umírající vzpomíná:] Bučící stáj, volí s věnečky srsti na čelech, krásnoocí, tvrdorožá, se sloupem dechu, když mrzne. Ouhrovel Zahrado zelená!
František vstával, a zvednuv přezku popruhu, klepal do pružiny vozu, jež nesla plachtoví, klepal bez ustání a konečně pozbyv sil omdlel.
(*Tamtěž*, 168)

Zvolání, které je v tomto výňatku obsaženo, obsahuje zjevnou náražku na národní píseň „Hřbitove, hřbitove, zahrdo zelená!“.

Velmi často se u Vančury vyskytuje přísloví, jež kromě toho, že — vloženo do textu — působí v něm podobně jako každý citát svou cizostí, má i významový odstín obecnosti, jenž kontrastuje

s konkrétní jedinečností situace, o které je řeč v okolním kontextu; tím se ovšem posiluje dojem významového přeskoku před počátkem a za koncem vloženého přísloví. Není proto divu, že u Vančury najdeme celou knihu, jež experimentálně zkouší významové efekty, jichž možno příslovími dosáhnout, knihu, jež jméno přísloví nese již v svém titulu: *Hrádní pře anebo Příslaví*.

Uvedeme několik dokladů jednak z této knihy, jednak z knih jiných.

Vstal, chopil mlýnskou lopatu a držel se jí, jako se ten, kdo tone, drží stěbla.
(*Pekář Jan Marhoul*, s. 88)

„Já,“ děl abbé, „zůstanu chvílku na náměstí, rád bych viděl, jak si Arnoštek ustele, jak si lehne.“
(*Rozmarné léto*, s. 73)

Příslaví je v tomto dokladu těsně vloženo do kontextu, takže je tím dokonce změněno jeho původní znění „Jak si kdo ustele, tak si lehne“. To, co je z přísloví citováno, působí v kontextu ovšem jako narážka, jež čtenáři připomene znění původní; kontrast mezi obecným dosahem přísloví a konkrétním jeho užitím v kontextu působí pak tím silněji; podle záměru autorova je toto působení parodické.

Byla již tma a tito dva přátelé [...] se doposud dohadovali. Ach, pravda se zle oře. Každý z nich střídavě vedl klečky.
(*Hrádní pře*, s. 37)

Také zde je přísloví vklíněno do kontextu, a to tak, že obraz jím daný (orání) se v dalším rozvíjí (vést klečky).

„Nicméně,“ řekl, „lékařství, které stříhlo velikolepou módu sportu a čistoty, je namnoze samo prasácké. Tak se naplňuje pravidlo, že ševcova žena chodí bosa právě tak jako ten, komu celá ves kupuje boty.“
(*Tamtěž*, s. 64)

[...] Víím, co mám věřit, ale chce se mi obšírných důkazů a veřejného jednání. Chodec je syt, ale mošna doposud hladová.“ (*Tamtěž*, s. 67)

„Budme opět moudří,“ odušil Skočdopole zastavuje se před smřícími jeslemi, „spravil jste to jako vítr mouku.“
(*Tamtěž*, s. 68)

„Mám, kdo by mě bil,“ řekl statkář, „jestliže jsem se nějakým způsobem zúčastnil na vině, dostává se mi odplaty.“
(*Tamtěž*, s. 89)

Vkládání přísloví, jak zřejmo, velmi zřetelně projevuje Vančurovu tendenci k významovým přeskokům. Sluší ještě podotknout,

že nejúčinnějším prostředkem k náhlým významovým zvrátům je forma dialogická. Vančurovy epické prózy jsou ovšem, již podle své epické povahy, převážně monologické — připomeňme si však, jak často Vančurův epický monolog sahá k různým druhům oslovování: Vančurův vypravěč většinou pronáší svůj projev jako „adresovaný“, ač ovšem adresáti se mění — jednou je ten, ke komu řeč mluví, čtenář, jednou jedna, jindy jiná z jednajících osob, někdy dokonce i vypravěč sám. Náhlé přeskoky v zaměření řeči k různým subjektům pak poskytují podklad k podobným významovým zvrátům, jaké jsou v dialogu na rozhraní replik (viz o tom naši studii *Dialog a monolog v Kápitolách z české poezie* 1, 1948, s. 129–153). Najdeme však mezi spisy Vančurovými i knihu, kde autor vyzkoušel svou techniku významových zvrátů přímo na dialogu samém; máme na mysli román *Rodina Horvátova*.

Vezměme si za příklad některé charakteristické úseky dialogu z této knihy:

Malý Jan běžel z poschodí do přízemku a křičel na celé kolo:

„Snídaně! Snídaně! Kde je Robina? Viděls Robinu? Kde je?“

„Co, prosím tě, chceš?“ ozval se venku Maximilián. Seděl na vnějším schodišti vydrhnut a učešán, jako by dnes byla neděle.

„Má jít pro snídaní. Snídaně!“ ječel Jan obraceje se na všechny světové strany. „Snídaně!“

Martina se vyklonila z okna a mávala dolů botami, které si navlékla na ruce.

„Jeníku! Jeníku! vidíš?“ křičela, nemohouc utajit překvapení. (s. 105)

Prosté volání malého hocha po snídaní je pomocí dialogu rozvedeno v několik významových zvrátů odpověďmi, které přicházejí od různých osob, z různých míst prostoru a jako různé reakce na hochovo volání: Maximilián je nevrlý z vyrušení, odpověď Martiny se týká zcela jiného předmětu než snídaně, o kterou malý hoch žádá: z prostého opakovaného volání vzniká takto malá scéna mající své vnitřní napětí.

Jiný příklad:

„Kdyby tak byla sklenice mléka,“ řekl Horvat, „opravdu, přišla by mi náramně vhod.“

„Počkej, požádám Martinu, nebo kdo je tam? Františka! — Prosím tě, přines trochu mléka! — Ne! Sklenici. Člověk aspoň vidí, co pije.“

Anežka pozorovala krajíčky chleba v malém košíčku.

„Do zítřka okorají, nikdo je nebude chtít. Je to nesmysl, chleba se má krájet z bochníku. Podle chuti.“

„A kde je Josef?“ zeptal se Horvat vraceje se ke stolu.

„Snad na fáře, nevěděli jsme, kdy přijedeš.“

„Ano, ale Štěpán byl na nádraží.“

Paní Anežka pokrčila rameny.

„Myslím jsem si to, ostatně vzdýt není co dělat.“

„Já vím, ty máš trochu spadeno na ty dva páry; kdyby se to zjara neobrátilo, snad bychom se mohli poohlédnout po nějakém kupci. Ale dal bych je nerad.“

Františka přimásla mléko, v starostlivé péči utřela dno sklenice a s leknutím se ohlížela po misce.

„Jeminkote, takhle se nosí na stůl!“

Potom pádila ze dveří a naležší, co žádala, brala se volně zpátky.

„Prosím tě, co si o tom Křištovi myslíš? Je tu víc než doma a lidé si už začínají povídat kdovíco.“ (s. 229–230)

Celá tato rozmluva muže s ženou je svěbytná, beze vztahu (nebo téměř beze vztahu) k hlavnímu tématu kontextu. Těprve poslední slova manželčina (o Křištovi, nápadníku jedné z dcer manželů) se k tématu vracejí; vše, co v dialogu předchází, je hra významových zvrátů. Zvraty jsou netoliko na rozhraních replik, ale i uvnitř nich; těchto vnitřních zvrátů se dosahuje tím, že básník umělecky záměrně napodobuje tematickou rozkmitanost rozmluv praktických: „Počkej, požádám Martinu, nebo kdo je tam? Františka. — Prosím tě, přines trochu mléka! — Ne! Sklenici. Člověk aspoň vidí, co pije.“

I Vančurův dialog nese tedy stopy básníkova směřování k maximu významových zvrátů na rozhraní jednotlivých významových jednotek (popř. úseků). Mohli bychom takto ještě pokračovat k jednotkám stále vyšším: i v samém kompozičním uspořádání epických celků bychom našli projevy této tendence. Tak například v povídce *Poslední soud* je velmi hojně použito prolínání dvojího prostředí, Prahy a Podkarpatské Rusi, v myšlenkách a předstávách reků — toto prolínání však působí, že při každém přechodu od jednoho prostředí do druhého nastává významový zvrát:

Když Odetta šla, majíc půvabně přehozenou nohu přes nohu, lliodora stála před srubem vystěhovalců, štipajíc dřevo. A sotva zatala sekeru do špalku, Odetta vzhléla k zrcadlu a vzala pudrovadlo. Když se lelkovalo nad rozkročeným stříhem pyžama, ukrajinská dělnice střežila oheň. Ale obě byly vydány zutřivým útokům lásky a obě myslily na Pilipiance. (s. 56)

Podobně i v této pasáži:

[...] Pilipaninec mimo vzrůst a tvář příliš sličnou se podobal ostatním lidem. Nicméně jeho zmatenosti ubývalo jen zvolna. Doposud viděl Podolí, skálu, řeku s lodí a Odettin obraz, jež prolíná ljtuský prales a houštinu utvořená ze stromů nejzřetlivějších. Doposud viděl střídavě liščí stopu a Dejmovy střevíce, v nichž se zračí nedělní péče a schopnost čekatí půl dne na smluveném místě. Doposud Odetta bývala zachraňována před kancem, medvědem a divokou kočkou, zatímco bezradný nápadník mizel ve směru ledabyle mu naznačeném. (s. 47)

V povídce *Dobrá míra* je prolínání dvojího prostředí, působící zvraty na rozhraní jednotlivých významových úseků, dáno tím, že se děj střídavě nebo i současně děje na dvojmí dějišti: jedno je uvnitř hospody při říšské silnici, druhé, pomyslné, je vytvářeno zvuky, jež zvenku zaléhají do místnosti. „Zvukové“ dějiště vydává ze sebe znenadání a ve chvíli, kdy je to ostatním jednajícím osobám nejméně vhod, osobu, která uvádí děj v pohyb, aby nakonec byla obětí jeho průběhu:

Bylo ticho a v tom tichu krásně slyšeli, že někdo přichází. Štrachal se zeširoka a jeho boty hlomozily na kamení a na schůdkách před hospodou. Každý hlupák mohl poznat, že přichází je z řeznického pytle. (Jiří Křiváček *Dorotky*, s. 79)

Napodobené kvičení vepríka vyláká řezníka Kabrhela z hostince (čtenář v té chvíli ví, že veprík je již podřezán a sněden), aby poznal, že chtěje okrást, sám byl okraden:

A tu se ozval pod okny zvuk, jež vydávají čuníci. Napřed bylo slyšeti slabounké zachrochtání, pak cupot a kvik. „Hrome,“ děl Kabrhel, „to je můj kanec! Všivák Cyprian pustil z chlívice mého kanečka!“
Sotva to však dořekl, bylo slyšeti cikána, jak volá, že je na dvoře zloděj. (s. 91–92)

Ve chvíli, kdy pomyslné zvukové dějiště splyvá s dějištěm viditelným, nastává rozuzlení děje:

[...] Kabrhel [...] běhal kolem chalupy, jako by byl pozbyl rozumu. Snad dal Coletě zlaták, aby ho vpusťla, snad spadly závoří, snad bušil do dveří, až povolily v závěsech, nikdo už neví, jak se věc přihodila, krátce a dobře, Kabrhel vpadl dovnitř hospody a vedl si jak dás. Bil pěstí, řval a opět kviřel pro zboží, jež ztratil. Sliboval cikánovi smrt, až místo hlasu se mu dralo z krku chrčení. Hryzl se do prstů, jako se hryžou ti, kteří jsou stůžení padoucí nemocí, a tak se rozlítil, že se jeho zlost podobala bláznovství.

Když Cyprian slyšel, jak se řezník hrne do schodů, dostal strach a byla v něm hned malá dušička. (s. 93)

I tento postup dosvědčuje tedy důležitost náhlých významových zvratů pro významovou konstrukci Vančurových próz.

Pohlédli jsme tedy již na významovou výstavbu kontextu Vančurovy prózy ze dvou hledisek, z hlediska principu významové akumulace i z hlediska rozporu mezi kontextem a významovými jednotkami, jež kontext tvoří. Tím však není veškerá její složitost zcela vyčerpána a je třeba pohlédnout na ni ještě ze stanoviska samé významové jednotky nejnížší, totiž slova.

Může se ovšem zdát na první pohled paradoxní, že na kontext, plynoucí významový proud, význam rozvíjející se v čase, chceme nazírat ze stanoviska nejstatičtější ze všech významových jednotek řeči, ze stanoviska slova, jehož význam je dán plně ve chvíli, kdy je vysloveno, tedy jedním rázem, mimo časové plynutí. Nezapomněme však, že slovo je jednotkou skutečně statickou jen potud, pokud je ve slovníku, a že užití slova má povahu aktu, byť jednorázového, aktu, kterým se vyhledává vhodné slovo: „zásobou, z které se přitom vybírá, je celý slovník daného jazyka, se všemi vzájemnými spoji a zvrstvenými slovy, jež jej protkávají“ (srov. *O jazyce básnickém, Kapitoly z české poezie* 1, 1948, s. 110). Latentní dynamika slova záleží tedy v tom, že je schopno vyvolat celé trsy slov jiných; jestliže se jí dostane jistého usměrnění, může jediné slovo být zdrojem celého kontextu, asi takto: substantivum vyvolá sloveso, které k němu náleží, to opět další slovo atp. Nejnázorněji vylíčil vznik kontextu ze slova sám Vančura, zachytiv myšlenky, které v něm vzbudila četba českého slovníku:

Zaklepe-me-li prstem na hrbet slovníku, změní se velikolepé osamocené významové a přemnohé z těchto slovíček se vztáhne k nějaké souvislosti. Nejčastěji nás vede od slova k slovu (či od slova k přiběhu) pamět, zkušenost, zvyk sdrůžovat pojmy, vzlet, ironie, potřeba reagovati, sklón k literárním tvarům, účelnost, neúčelnost a rozmar. Je tedy jisto, že významy neleží ve svých slovníkových pellicích v kličku, ale že směřují k slovesné akci, k soudům a k ději. Krátce: slova mívají epický potenciál a jedno více a druhé méně se jen jen trěse zástní ve svém příběhu.

Bouch, bouchač, bouchačka, Bouchal, bouchanice, bouchar, boucharon — kdopak by přeslechl onomatopoeický rozmar těchto slůvek? Kdopak by k bouch nepřičinil psst! či bác (letí do kouta)? Kdopak necítí, že slova bouchač a bouchačka jsou zárodečné látky anekdotické?

Kdopak čta jméno Bouchal nezalétí s autorem k chrámu humorného svěťce a kdo se nenakazí smíchem, který se line ze slůvka bouchanice? [...]

Bylo řečeno, že ve slovníku je každý význam připsán (jako nějaký motýlek) na místo určené abecedním pořádkem a že jen vztahuje určité smýšlení svá tykadla? — To je snad omyl! Vždyť vidíme, jak skáče a jak se vesele přenáší! — Na stránce 1468 praví profesor

Fr. Trávníček toto:

Špičák, -u, m. něco špičatého (tedy nástroj, hora atd.), zub, špičák, -a, m. smec, jelen s parohy bez výsad; špičáček atd.

Špičatý (-tě, -tost) vyběhající do špice; přeneseno: „špičatý člověk“, dávající špičky, špičaté slovo, „špička“, štipka — atd. atd. atd.

To vše dokládá, že význam je mnohdy jméno spojující podobnosti různého obsahu. Je proměnlivé jako Próteus báje, je přesné v kontextu, nepřesné v izolaci, je živé, odráží a současně přitahuje to, co směřuje proti jeho smyslu (špička, ne pata), rozezvučí všechny kmenové příbuznosti, navodí rým či řadu synonym a zhusta krouží v závratných metaforách.
(*Řád nové tvorby*, 1972, s. 445–446)

Tento obsáhlý citát dosvědčuje velmi zřetelně, jak Vančura pociťuje i jednotlivé slovo dynamicky. Slovo je mu potenciálním kontextem, a dokonce i kontextem dějovým, epickým. Je dokonce možno položit si na tomto místě otázku, bývá-li slovo konkrétně inspiračním zdrojem Vančurových vypravování. Bylo by ovšem dosti těžko na ni odpovédět, kdyby nám opět nevyšel vstříc básník sám, výrokem ze *Vstupu k Úřku do Budína*:

U všech všudy, o to teď neběží. Nastává opět jaro, je máj, milenci si leží v náručí, nevidí leč jeden druhého a líbají se, protože jim byla dána ústa.

A špindřům, již vždycky ostrouhali mrkvičku, těm chudáčkům, na které se zpravidla nedostalo, nezbyvá než vypravovati, neboť i jim byla dána ústa [...]

Ach, milenci vidí ve všem důvody k lásce a běhají za svými krasotinkami nelitující času.

Ti druhí zase namačejí pera v kalamářích a učerňnou rukou pší na papír počáteční písmena nějakých řek a po zádech jim běží mráz. Co tak čmárají a nazdarbůh si kreslí na okraj papíru, přijde jim na mysl vypravování. Padne jen slovíčko, anebo dívčí jméno, a zuřivec se pusťte po stopě. Tak jako klíček otvírá skříň, tak určité slovo otevře hubu těm dobrým chlapíkům.
(s. 8)

Zde je řečeno přímo a jednoznačně: slovo — jméno řeky nebo dívčí jméno — jako počáteční východisko vypravování. Je ovšem nutno spojovat se tímto básnickovým vyznáním, neboť spisy

samy nepromluví o svém inspiračním zdroji a východisku. Pokud se týče jmen, je pak v této souvislosti nutno poznamenat, že jména, jak osobní, tak i místní, tvoří velmi nápadnou součást Vančurova slovníku a že jejich vyhledávání bylo zřejmě předmetem zvláštní básnickovy záliby. Či není neobvyklé, jmenuje-li se jedna z Vančurových říček Ráno, jiná Přelétavka, potok Paris, nesou-li města jméno Kohouty nebo Lasička, nazývá-li se obora Opojení? Podobně nezvykle, vyzývavě fiktivně zní jména Zazaboucha a Vyplampan; na začátku *Konce starých časů* mihne se košíkář (z 12. století) jménem Koketák. — Charakteristický je i Vančurův zájem o původ jmen, neboť původ jména, jsa leckdy celým příběhem, zdůrazňuje dynamičnost aktu, kterým se jména nabývá, i jména samého:

Tato pustina se kdysi nazývala Pole na kose a Brehm koupiv ji přisvojil si i její jméno. Neužíval ho ovšem tak, jak znělo, ale změnil a vynechal vše, co v něm bylo předměstského. Odtud se nazýval Brehmův dům Na kose.
(*Útěk do Budína*, s. 54)

Druhá Horvatova dcera se jmenovala Lucie a třetí Anna. Ta byla nejhezčí a nejmilejší. Jednou, když byla zcela malá, nazval ji Horvat ROBINOU, protože mu připomínala jakési uslechtilé hříbě toho jména. Odtud se přezdívkou opakovala častěji a nakonec nikdo Annu nepojmenoval tak, jak byla pokřtěna.
(*Rodina Horvátova*, s. 11)

Nalezeme i případ, kdy se klade důraz na nahodilý původ jména, na jeho fiktivnost — podobnou fikci básnické:

Nalezenec Řeka, hlupák pohrbený hanou a staletým pohrdáním, ten, jehož jméno je náhoda či báseň úřednická [...]
(*Pole orná a válčná*, s. 9)

K významové dynamičnosti jména patří i okolnost, že jméno může „vyprávět“ o sociálním zařazení a hodnotě svého nositele:

„Jmenuji se,“ řekl stařec, „Jan a to jest jméno, které se za časů starších dostávalo jen lidem vznešeným a těm, kdo byli ustanoveni ke kněžskému stavu. Jest tedy na mně nějaký odlesk milosti a já — ač nehoden a hříšný — často jsem cítil, že mě Bůh neztracuje. Mohl jsem vždy doufat v ráj a tak, podle přirozenosti, která mi byla vdmchnuta, jsem žil vesele.“
(*Obrazy z dějin 2*, s. 357)

Najdeme pak u Vančury konečně i přímý doklad příběhu vzešlého ze jména, z jeho dynamiky, příběhu, v kterém bytost ze jména vzešlá, zprvu příznak, mění se v tvora z masa a krve, psa-pudlíka.

Jde o pohádku *Kubula a Kuba Kubikula*. Pohádka, básnický druh, jenž neklade meze básnickové obraznosti, je přímo předurčen k tomu odhalovat umělecké postupy svého původce nezastřeně, v podobě čisté, nedeformované nutností tematické pravděpodobnosti. Ve jmenované pohádce Vančurově vypráví se o strašidle, které si vymyslíl medvěďdář, aby postrašil svého mladého medvěďdka. Nejdříve je dáno jen jméno:

Kuba Kubikula zavrtěl hlavou a povídá si sám pro sebe: „Však já na tebe, synáčku, vyzraju. Víš, co udělám, postraším tě m e d v ě d í m B a r b u c h o u.“
(*Občan Don Quijote a jiné prózy*, s. 92)

Když medvěďdář vypráví, strašidlo se rodí:

Když začal Kuba o medvědí mátoze, odvíjela se z jeho mysli tenoučká nitečka, medvěd poslouchal a bál se. Jak se tak bál, stoupala z jeho kožichu pára. Ta pára, to byl strach. A co se, lidičky, nyní nestalo! Nitka toho vypravování sama od sebe svazuje chuchvalec strachu, tu utáhne, tu jej zase povolí a tak z něčeho nic vám sdrátuje tu mlhu, až z ní je Barbucha! Tady ho máte! Koulí očima, vyplazuje sosáček a dává žihadla.

„Už je to tak!“ povídá Kubikula, „my jsme si toho ošklivce vymyslíli!“
(s. 105)

Bylo tedy nejdřív jméno, potom věc. Kde však je původ jména? I na to dává pohádka odpověď:

Rychtář si zakryl oči a levičkou ukazoval na strašidlo. Jekal vám hrůzou a zuby mu drkotaly drdrdrdrdr.
A Barbucha vám říkal stejně rychle barbarbar!
(s. 131)

Jméno je tedy onomatopoeie. Avšak — čeho onomatopoeie? I na to pohádka odpovídá, byť na samém konci:

Najednou však se mu [Kubovi] šustne něco u nohy a náramně rychle to spustí: „Bar, bar, bar!“
Můj ty světe, to je Barbucha! Barbucha, který se stal přízním předříkávačů a zařikávačů psíkem pudlíkem.
(s. 157)

Jděme od konce pohádky k jejímu začátku: pudlík — jeho hlas (sdružený v myslí vypravěčově s podobou) — jméno vzniklé z onomatopoeického napodobení hlasu. Přehlédnuta směrem opačným, dává tato řada hlavní obrysy pohádky: jméno — strašidlo jisté podoby a jistého hlasu — proměna strašidla v psíka pudlíka. Jméno, jež je ve skutečnosti posledním členem asociací řady, stává se v pohádce východiskem a zázáračným tvůrcem skutečnosti.

Všechny uvedené příklady dosvědčují, do jaké míry je právě jméno, osobní i místní, Vančurovi přímo typem slova se silnou potenciální dynamičností. Ptáme-li se, proč právě jméno má potenciální dynamičnosti víc než jiné druhy slov, není snadno odpovédět: jméno — označující jedinou věc nebo jedinou osobu — je ve značně volném poměru ke vztahům, jež protkávat je lexikální systém drží jej pohromadě. Tak například je mimo pyramidu podřadeností a nadřadeností pojmových, mimo soustavu lexikálních prostrédí, mimo oblast věcných souvislostí — aspoň do značné míry. Proto je jméno méně omezeno než slova jiná v navazování vztahů nahodilých a libovolných, které se mohou stát právě podkladem potenciální dynamiky významové — působnost takovýchto nahodilých vztahů zřetelně ukázal poslední z uvedených příkladů. — Bylo by možno dokonce tvrdit, že jména vlastní jsou pólem, ke kterému — vívem básnické aktualizace — směřuje celý Vančurův slovník. Ukázali jsme již jinde, do jaké míry je Vančurův slovní výběr prosycen hodnocením; hodnocením se však netoliko poukazuje k tomu, kdo hodnotí, ale také se jím pojmenovaná věc individualizuje, odlišuje od jiných věcí téhož druhu. Nejzřetelněji se to jeví na nadávkách — právě jako na pojmenováních silně hodnotících. Poukázali jsme již k tomu, jak často se u Vančury nadávky a výrazy jim podobných užívá jako uměleckého postupu. A připomeňme si, že nadávky mají velmi blízko k osobním jménům — jsou to vlastně jména přikládána osobě, která je jimi postivena; charakteristické pro tuto blízkost nadávky k jménu je obvyklé hovorové úsloví „dával mu ta nejhorší jména“. Lze tedy blízkost nadávek k jménům pokládat za prokázanou a s ní i směřování Vančurova slovního výběru k jedinečnosti jmen. Příčinou tohoto směřování je, jak jsme ukázali, snaha o zvýšení a zdůraznění potenciální významové dynamičnosti slova, jeho „tvůrčivosti“.

Přesvědčení o tvořivé moci slova projevuje se v básnickových prózách co chvíli. Je charakteristické, že první povídka básnickovy první knihy (*Ráj v knize Amazonský proud*) začíná takto:

Nad propastí žalu vznášel se slovo a proniká všemi věky až k počátku. Když bylo učiněno skutkem, na arachtské vysočině vzešly z něho dva ráje, růžový a modrý. Modrý ráj byl dobře oplocená obora a růžový byl sad [...] Záření slova padalo, budující sad i oboru, a ráje se neklidně utvářely [...].
(s. 11)

A jinde opět:

Malý Josef stál vedle otce; tento chlapeček málem již sedmiletý hrál si s milným jako Hospodin, jenž tvoří svět. Od rána do večera býval na výpravách, hmataje hranatost věcí, chlad, výheň, řídkost vody, výšku i ostrost nástrojů. Poznav všechny tyto věci, znovu je stvořil k obrazu mocného slova [...]

Slova jsou činy moudrosti a Jan Josef zajisté mluvil mnoho a z cesty. Zde jest suché chrastí a babyka, avšak protože bylo stvořeno pouhé jméno ohně a palivového dřeva, udělám je, tvoře nástrojem a silou lépe než chlap. (Pekář Jan Marhoul, s. 58–59)

Budíž mimo chodem k tomuto citátu dodáno, že ostře osvětluje Vančurovo pojetí skutečnosti; mluví-li se v něm o tom, že slovo „tvoří“ věci, neznamená to, že by slovo bylo jejich původem — skutečnost existuje před slovem a nezávisle na člověku (Jan Josef „hmatá“ a „poznává“ věci dříve, než je „tvoří“ slovem). Výraz „tvořiti“ znamená zde zjevně přisuzovat věcem určení, uvádět je v zákonitý řád.

Vratme se však k původní otázce, jež se týkala potenciální dynamičnosti Vančurova slova jako významové jednotky napohled statické. Usuzovali jsme dosud na tuto potenciální dynamičnost nepřímou, z básnickových výroků. Můžeme ji zachytit i přímo, můžeme zjistit její přítomnost i v samé významové výstavbě básnickových textů? Do jisté míry jsme ji zahlédli, pojednávající o jménech vlastních a jejich básnickém využití. A lze na ni usuzovat ještě ze dvou symptomů, jimiž hodláme nyní věnovat pozornost. Jsou to jednak rozvinuté obrazy vzešlé ze slova samého, jednak působení zvukové stránky slova na rozvíjení okolního kontextu; v obou těchto případech je slovo, samo o sobě statické a jednorázové, činitelem, který má vliv na význam rozvíjející se posloupně, v čase.

Přihlédněme nejdříve ke slovu jako základu rozvinutého básnického obrazu:

Tito čtyři se obořovali do všech písniček a táhli je šenkovnamy jako řezník dobytče na porážku. (Pekář Jan Marhoul, s. 40)

Přirovnání „jako řezník dobytče [táhne] na porážku“, obsahující náznak děje, vzešlo ze slovesa „táhnout“ prostřednictvím (nevyřčeného ovšem) obratu „táhlá melodie“.

Do pozdního večera hnal se stroj a dostihnuv noci, ustal. (Pole orná a válečná, s. 58)

Sloveso „hnáti se“ vyvolává sloveso „dostihnouti“, které je ovšem již obrazné — jedeť o stroj „zahalený kouřem až po jícen a nepohnutý ve věčném soumraku jízdy“ (s. 54). Ze slova „hnáti se“ vyrůstá tak zdaní děje, vyplňujícího automatické uplývání pracovního dne: nehybný stroj „dostihuje“ noc.

V těchto a podobných případech zastihujeme aspoň zčásti práci potenciální dynamiku slovního významu: vyvolávající významy sdružené nějakým způsobem se svým významem vlastním, stává se slovo zdrojem kontextu. Náraz, vycházející ze slova, může však mít původ i v pouhém jeho zvuku: kontext se pak rozvíjí po linii aliterací k slovu, které je počátkem řady. Velmi názorný příklad toho nacházíme v *Hrdelní při* na místě, kde domnělý vrah vypráví svou životní historii:

„[...] Náš otec zemřel a stál jsem před r a k v í jako rarách před r a m e n y kříže. Zdrán, zježen, a trna strachy jako ztracený syn, kterému nedobrá práce zvrátila ruku a zdrala bok. Lítost, od níž není léku, mi přecházela kostmi. Ach, tato smrt! Viděl jsem krádí krátkou zbraň a tratoliště krve. Bylo to k ránu, kdy se ukracují noci. Král krásy rázem srazil můj krok. Viděl jsem průsečík času, který vzrůstá, a času, který se ztrácí. Hurá, mí chrochtající chrapouni, viděl jsem chrám, který chátřá, žel jsem mraz, který stravuje. [...] Ó deště času a krůpěje krve! Ó králčino, ó kraviny krasoduchů, které ukracují z útrobu krajíc po krajici, nerozeznávající těla! [...]“ (s. 21–22)

Slovo „rakev“ svou skupinou hlásek *rz-* udává počátek řady: mnohá z následujících slov tuto skupinu v sobě zahrnují a na některých místech kontextu je přímo a vyzývavě dáváno najevo, že zvuková asociace slov je jediná pohnutka, proč se slova k sobě řadí (např. „Král krásy rázem srazil můj krok“, anebo konečná skupina apostrof: „Ó králčino [...]“). A tak i seskupování slov podle zvuku je nám symptomem potenciální významové dynamičnosti slova u Vančury.

Prošli jsme významovou výstavbou Vančurova kontextu a pokusili se zjistit principy, kterými je řízena; jsou tři: zdůrazněná akumulace významových jednotek uvnitř významového celku, zdůraznění přechodu od významové jednotky k jednotce následující a využití potenciální dynamičnosti slova. Přihlédli jsme ovšem dosud hlavně jen k jazykové stránce kontextu a zbývá nám nyní probrat výstavbu tematickou. Jde o epickou prózu, a otázka po významové výstavbě jejího tématu se tedy zblízka týká samých

základů epičnosti. Význačným rysem Vančurovy epiky je zvýšená aktivní účast vypravěčského subjektu na průběhu děje a jeho podání. Zde však nám jde o to poznat, jakými zásadami se u Vančury řídí průběh děje sám o sobě, bez zřetele k vypravěči.

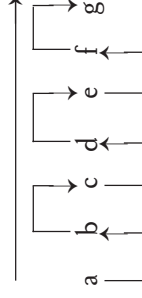
Vyjde proto od základů — a nemysleme zprvu na vyprávění umělé, literární, nýbrž na prosté vyprávění, jakého jsou plny naše denní hovory. Představme si například člověka vyprávějícího o příhodách, které zažil při cestování, na výletě atp. První a nejzákladnější předpoklad je ten, že vypravěč mluví a druhá strana mlučící naslouchá — vyprávění je v zásadě projev monologický, a zůstává jí i tehdy, když například několik lidí živého temperamentu zaživších společně jisté události vypráví je společně tak, že jeden druhému skáče do řeči: jde pak o monolog pronášený střídavě různými osobami, ale činiteli si přesto nárok na souvislost, jak vysvítá z okolnosti, že mluví, jenž byl druhým přerušen, projevuje ihned snahu znovu se ujmout slova. Další nezbytná podmínka — nutná při jakémkoli vyprávění vůbec — je ta, aby posluchači byla podána řada faktů *časově následných*: bez pocitu časové následnosti není monologický jazykový projev vyprávěním, ale čímisi jiným, například úvahou, líčením. I naopak zase platí, že časová následnost sama o sobě stačí učinit z jazykového projevu projev epický — jak je tomu právě v případě vyprávění cestovních příhod. Naznačíme-li si graficky sled vyprávěných faktů schématem



(v němž šipka značí jednosměrnost časového sledu), můžeme říci, že důvod, proč po faktu *a* následuje právě fakt *b* a nikoli jiný (např. *e* nebo *f*), je jen ten, že ve skutečném čase šly tyto fakty za sebou tak a nejinak. Zaznamenává-li například Máchů v svém *Deníku na cestě do Itálie* (3, s. 24): „Čekali. Šli pomalu. Lidé z poutí. Čtli. Brána na pomezí“, pak lze si zcela dobře představit i nejrůznější způsoby zpřeházený sled vyprávěných faktů. Lze si také bez obtíží pomyslet, že by místo některého z faktů uvedených ve vyprávění nastoupil jakýkoli jiný. Výběr i pořádek faktů ve vyprávění tohoto typu jsou zcela nahodilé — jen pocit časového sledu je spíná v jakousi jednotu.

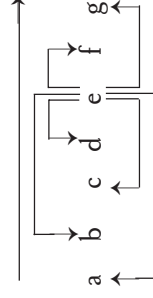
Představme si však, že ve vyprávění stále ještě cestovatel-ském budou události zavěšeny na sledu denních dob nebo na ob-

vyklém pořádku jistých úkonů (např. vstávání — ranní koupel — snídaně atd.) nebo na jiných podobných, zkušeností utvrzených následnostech. Zde budeme již po etapě *a* očekávat etapu *b*, po té pak etapu *c* atd. Schematicky může být tento pořádek naznačen takto:



Kdyby se některý z očekávaných faktů nedostavil, bude posluchač překvapen. Běžným termínem lze říci, že ve vyprávění tohoto druhu je každý fakt kromě faktu počátečního *motivován* faktem předchozím. Ježto pak motivace tohoto druhu postupuje vždy od faktu předchozího k bezprostředně následujícímu, můžeme ji nazvat motivací *postupnou* (progresivní).

Konečně třetí druh vyprávění je ještě složitější předešlého. Jako jeho nejběžnější model představme si vyprávění nějaké „příhody“. Pojmenování „příhoda“ (také „událost“) označuje již samo soubor faktů, který se podává, jako pevně spjatou významovou jednotu; vyprávění události pak předpokládá výběr faktů — ne všechno, co bylo v dané době na daném místě možno vidět a slyšet, tvoří součást nad ostatními: vzniká dojem, že vše, co je jistý fakt v řadě převáží nad ostatními: vzniká dojem, že vše, co se stalo před ním, bylo jen přípravou k němu, vše pak, co po něm, jeho nutným důsledkem. Graficky bylo by lze vyjádřit schéma vyprávění o „události“ takto:



Fakt *e* (podle termínu aristoteléské poetiky peripetie: „změna události v pravý opak“) mění *dobutě* smysl všeho předchozího. Již od počátku vyprávění — třebaže neznám — je očekáván tento fakt *e* (Čechov: byli-li na začátku vyprávění zatlučen do zdi hřebík, musí se na konci vyprávění někdo na tom hřebíku oběsit — Tomaševskij, *Teorie literatury*, 1927, s. 145). A všechno, co se

příhodí, je vzhledem k tomuto očekávanému faktu hodnoceno. Čím více se kupí fakty hodnocené jako předpoklady peripetie (tedy fakty a — b — c — d podle našeho schématu), tím více stoupá *napětí* posluchačovo; budiž jen mimochodem připomenuto, že vypravěč může toto napětí zvýšit tím, že ponechává posluchače co nejdéle v nejistotě o rozestavení těchto faktů vzhledem k očekávané peripetii. Motivace jednotlivých faktů tvořících vypravování je zde tedy jiná než při předěšlém (druhém) typu vypravování: uskutečňuje se teprve *dozodně* v té chvíli, kdy je znám rozhodující fakt, jenž fixuje smysl celého projevu. Důkazem toho je například okolnost, že teprve ve chvíli rozřešení se mohou ukázat některé z faktů dříve uvedených jako „nemotivované“, tj. nemající vztahu k rozřešení: byly vypravěčem uvedeny do vypravování jen proto, aby pozornost posluchačova byla svedena z pravé cesty a tak zvýšeno napětí. Vzhledem k *dozodně* působnosti motivace závislé na peripetii možno tento druh motivace nazvat *motivací zpětnou* (regresivní).

V teorii literatury byla za skutečnou, vpravdě uměleckou motivaci pokládána do zcela nedávné doby toliko motivace regresivní; k motivaci progresivní a k vypravování na ní založeném nebylo přihlíženo vůbec. Tak je tomu například ještě v Tomaševského *Teorii literatury* (1925). Teprve R. Petsch v knize *Wesen und Formen der Erzählkunst* (1934) v paragrafu Die Vorformen der Erzählkunst pojednává aspoň zcela zčásti o epických útvarcích, jako je vzpomínkové vypravování nebo zpráva, pokládaje je ovšem za pouhé předstupně básnictví. Skutečnost je však jiná: všechny tři vyjmenované typy vypravování, typ bez motivace, založený jen na časovém sledu faktů, typ s motivací postupnou i typ s motivací regresivní jsou vzhledem k básnictví rovnoprávné. Pro všechny z nich bychom našli v dějinách literatury doklady a každý z nich by se v jistých dobách a za jistých okolností ukázal dominantní: jestliže teorie literatury dávala, jak řečeno, donedávna přednost typu s motivací regresivní prohlášením, že „jsou-li motivy nebo komplexy motivů nedostatečně včleněny do díla, tedy daný komplex, vyjadřává z díla — dílo se „rozpadá“, byl i to zjev dobový. A naopak ovšem ani vypravování „neliterární“, to, jež žije v sponánním jazykovém úzu (neomezujíc se samozřejmě na ústní předávání literárních látek, nýbrž zmocňujíc se živě stále plynoucího životního dění), neomezuje se nikterak na první dva typy

(typ bez motivace a s motivací postupnou), nýbrž dovede velmi dobře zacházet i s motivací regresivní. Bylo by dokonce možno říci, že všechny tři typy jsou potenciálně přítomny ve vypravování každém — jen ovšem pokaždé některý z nich převažuje; bylo by však leckdy velmi nesnadné, ba i nemožné v daném případě se školskou přesností vypracovat z daného vypravování například účast motivace postupné a odlišit ji schematicky od účasti motivace zpětné.

Přístupme nyní — po této odbočce — k próze Vančurově, abychom si položili otázku, který z typů vypravování u našeho básníka převažuje. Pravíme hned předem — hodlajíc své tvrzení doložit v dalších odstavcích — že ve Vančurových vypravováních převládá směřování k *motivaci postupné*. Experimentálně je tento postup odhalen v povídkách knihy *Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. Jde zejména o povídku titulní a povídku *F. C. Ball*. Všimněme si podrobněji první z obou povídek. Průběh děje v ní nesměřuje k žádnému cíli, zvraty dějové jdou za sebou v nejnahodilejším sledu, jsouc mnohdy odhalené dány jen čistou hrou významů, které už nic neodpovídá v předpokládané situaci:

„Hurá!“ vykřikl Dlouhý, „dálka nabíhá na nás jako letící světlo. Sedlejme aeroplán či létající koberec, obkročte mě a připoutejte se mi k pasu, abych se s vámi vznesl nad obě Indie, nad střední Čínu a řeky kalifornské [...] Vzhůru, držte se pevně a vzletněme!“ (s. 118)

Slyšíme rozkaz k letu — a dovidáme se, že se čtyři muži na tento rozkaz vznesli. Schází však úplně nezbytný střední člen. Na čem se mužové vznesli? Rozhodující muž dává na vybranou „aeroplán či létající koberec“; při letu se mužové „opírají o křídla Františka Dlouhého“. Na čem tedy letí a jak se vznesli, je ponecháno v nejistotě, ba nejspíše je, zda se vůbec vznesli a zda další vypravování o letu je skutečnost či hospodská rozprávka skládající se z výmyslů. Tímto postupem a jemu podobnými je zdůrazňována postupnost motivace, neboť překvapení čtenáře se neodkládá kamsi do předu, nevzbuzuje se v něm přesvědčení, že to, co mu zůstalo v seřazení faktů nejistého, dojde vysvětlení teprve v budoucím průběhu, nýbrž dává se mu nezahaleně najevo, že děj se ubírá od náhody k náhodě — a že přitom každá z těchto náhod je samostatné překvapení, vcházející z vůle a ze zvláště vypravěčovy bezohledu a nároku na jednodušnost dějového průběhu; každý z dějových obrátů takto vyvolaných vzbuzuje sám o sobě napětí,

nezávisle na tom, co předcházelo a co bude následovat, napětí téhož druhu jako každý významový přeskok založený na hře významů. I ukončení povídky je dáno takovýmto samostatným významovým přeskokem. Chasníci, kteří po celém světě hledali oslici náležející jednomu z nich, vrátí se konečně do hospody, odkud vyšli —

[...] avšak tu Bystrozraký zhlédl, že kapsa tovaryšova vzdouvá se rostoucí knihou, a přihlídná blíže, poznával uprostřed ní obraz oslátko. „Přísámboh, Havraní křídlo, tvůj osel je v knize!“

Chasník se rděl, ale vzali mu knížku a vyskočilo z ní oslátko, jež rostouc a hýkající, vyrazilo z hospody rovnou do vnitřní Prahy.

„Vzpomněl jsem si,“ řekl Havraní křídlo, „že jsem kdysi napsal básničku o oslici. Pitomé ženské ji kdákaly, jako by byla pro ně, a tlustý spisovatel mi ji ukradl. Tu básničku jsem napsal na památku jednoho správného filmu u Ponrepa. Nebylo to zvíře třešené a nebylo jako živé!“ (s. 124)

Tento konečný obrat nevysvětluje nic z toho, co předcházelo — má jen sám o sobě hodnotu záračné přeměny věci v obrazový znak; aby pak byl zcela znemožněn pocit, že tato proměna je jistým shrnutím všeho, co předcházelo, ruší se okamžitě: z knihy vyskočilo oslátko, jež vyrazilo z hospody do vnitřní Prahy: malovaná oslice dala život mláděti.

Vzpomeneme-li nyní na to, co bylo řečeno výše o složitých cestách, kterými se ubírá u Vančury kontext, i o stálých významových přeskokcích působených tím, že každá významová jednotka projevuje směřování k samostatnosti, vidíme, že převaha postupné motivace nad zpětnou je v úplné shodě se jmenovanými postupy.

Experimentální období Vančurovy tvorby však toliko výrazně odhalilo tendenci, která provází Vančurovu tvorbu i v oněch obdobích dalších, kdy zjevná hra s významem ustupuje. Nechceme ovšem tvrdit, že by u Vančury nebylo vůbec práz s motivací zpětnou — řekli jsme již výše, že všechny tři typy prózy jsou vlastně vždy přítomny zároveň —, vždy však by mohla být zjištěna aspoň převaha motivace postupné, a mnohdy velmi zjevná. Vezměme například spis po této stránce velmi charakteristický — *Konec starých časů*. Je zde ovšem fakt, který má do jisté míry platnost peripetie: šermířský soubor knížete Megalrogova s mladým Lhotou. Avšak ve skutečnosti je to jen stupňovaná varianta mnoha předchozích, stále se opakujících významových zvrátů, podmíněných protiklad-

ností povahy hlavní osoby („Vznešený, drzý mluvka a přece nikoho nezrazující, výsměšný a shovívavý, nestálý a věrný, lhář mluvící pravdu, řemeslný dlužník, vyděrač, kurvář, podvodník a současně vznešený pán, kníže, o němž se za našich dob nikomu nesní.“). Tato „peripetie“ není tedy dodatečným vysvětlením všeho, co předcházelo, je toliko obratem v ději vzhledem k tomu, co následuje: v důsledku tohoto šermířského utkání odchází kníže z Kratochvíle. Kniha jako celek je však vybudována převážně na motivaci postupné: na stálých významových proměnách situace, daných povahovou protikladností hlavní osoby.

V posledních knihách Vančurových pak dospívá technika postupné motivace k vytvoření nového vypravěčského druhu — zejména v povídce *Několik příběhů z doby, kdy se v Čechách zakládala města*. Jde zde o kombinaci techniky postupné motivace s motivací zpětnou. Proplétají se zde osudy celé řady osob, každá kapitola tvoří samostatnou povídku s vlastní peripetií (má i vlastní název), avšak zároveň je kapitola s kapitolou spojena na základě motivace postupné; tak hned v první z povídek, *Neprázny mnišci*, končí:

Příhoda s kovářem a s mnichem se zběhla v místě, kde později vyrostly domy Starého Města. Je to slavný kus země, ale tehdy byl nesličný a měl pověst leda mezi kramáři a kupci.

Jevišťě povídky je tedy nevalně, děj nicotný, postavy bez významu. Z těch příčin přerušme vypravování a obrátme pozornost ke knížeti a ke králi!

Kovář nechtě zatím poctivě živí svou ženu a Bernard nechtě putuje za českou hranicí! (*Obrazy z dějin 2*, s. 16)

Prolínání několika různých osudů je podtrženo tím, že nositelé těchto osudů představují dvě navzájem velmi různá prostředí, „vysoké“ a „nízké“, královský dvůr a lid z vesnice přerazující se v hlavní město; tato dvě prostředí se ve vypravování střídají (viz citovaný konec povídky: „přerušme vypravování [o mnichu a kováři] a obrátme pozornost ke knížeti a ke králi“), jindy pak se v povídce setkávají (srov. povídky *Dvě dětička a Úzkost*). Toto střídání prostředí vysokého s nízkým má půvab střídavých pohledů do blízka a do dálky, na věc malou a velikou, pohledů z výšky a zdola; bylo by možno říci, že se podobá střídavému zužování a rozšiřování zorného pole. Tím je pro postupnou motivaci, která spojuje navzájem jednotlivé povídky, zjednáván moment

překvapení, pokaždé znovu se obnovující. Dosahuje se tak toho, že vypravování plyne toliko k nepřetržitým, v němž se epická iniciativa stále obnovuje novými nárazy. Nemí to vyprávění „kronikářské“. Při „kronikářské“ technice totiž, jejíž vzory najdeme například v literatuře memoárové, jsou jednotlivé příhody spojeny toliko nití časové posloupnosti, „kronika“ je tedy reprezentantem prvního z typů vypravování námi vyjmenovaných, vypravování bez motivace. Ve Vancurových *Několika příbězích z doby, kdy se v Čechách zakládala města* prolíná se však několik souvislých lidských osudů a každá příhoda každého z nich poukazuje k něčemu, co předcházelo, i k něčemu, co bude následovat. Vzniká tak vypravování o mnoha těžistkách, či lépe s těžištěm stále přesunovaným, nový zajímavý útvar spojující druhý a třetí z našich typů (vyprávění s motivací postupnou a s motivací regresivní zároveň).

Probravše dva krajní body dosavadního vývoje Vancurovy epické prózy, přihlídneme nyní k některým z děl ostatních, vyplňujících časovou prostoru mezi nimi. Především *Pekáři Jan Marhou!* Jedna příhoda za druhou skládající Marhouův úpadek — z každé z nich vyjde hrdina o něco více ponížěn a ochuzen vzhledem k stavu předšlému, a v tom je motivace progresivní, jež udává celkový smysl vyprávěného dění. Není však v celém vypravování zvratu, který by dodatečně změnil smysl toho, co předcházelo, ba sama tísňivá a beznadějná tragika děje je v tom, že takového zvratu není — schází tedy motivace regresivní. A tak je tomu i v jiných Vancurových dílech. Povídka *Hrdelní pře* je ovšem přímo montována na schématu povídky detektivní, tedy nejvyhraněnějšího epického útvaru s motivací regresivní; než rozluštění záhady, obrát děje, který by měl dodat všemu, co předcházelo, dodatečně nový, neočekávaný smysl, se nedostavuje. Poslední slovo o vraždě, která byla stůhána a ze které se jednotlivé osoby navzájem obviňovaly, zní: „Nevidím důvodu, pro něž by kdokoliv směl býti podezříván z činu tak děsného.“ Vyprávění pokračuje pak ještě dalšími dvěma kapitolami (z celkového počtu jedenácti), aby se dokonale ukázalo, že vypravování nezáviselo na očekávaném (a nedostavivším se) rozřešení zápletky. I tato kniha vyznívá jako soubor příhod, jejichž celkový smysl je idylická oslava přátelství a domácího života. Někdo by ovšem mohl namítnout, že některé knihy jiné, z nich pak zejména *Markétka Lazarová*, souvislý děj skutečně vyprávějí. Nezapomeňme však, že tento děj má několik

navzájem rovnoprávných pramenů, které si v okruhu čtenářovy pozornosti a zájmu vzájemně konkurují: příběh Kozlíkův a jeho synů, osudy Markéty Lazarové a jejího milence Mikoláše, osudy Alexandry a Kristiána — nehledíme-li k figurám stojícím poněkud v pozadí, jako je Kristiánův otec. Žádná z těchto tří hlavních nití osnovy není méně důležitá než ostatní a také nejsou nijak navzájem odděleny, nerozcházejí se téměř ani na chvíli, takže tvoří souvislý, ovšem složitý proud. Žádné z osob neposkytuje vyprávěč toho privilegia, aby důsledně nebo aspoň většinou hleděl na něj a jeho prostředí z jejího stanoviska — naopak často dává najevo svůj odstup od osob. Jmenuje-li se román *Markétka Lazarová*, je toto jméno spíš symbolem významového ovzduší románu než významným protagonisty. Ježto se tři dějové prameny vypravování neustále navzájem protínají, nabývá tím každá epizoda rázu samostatné příhody, a tak i při celkové souvislosti děje není tu jednotného spění k nějakému vrcholu, který by ukázal v novém osvětlení vše, co se stalo předtím. Kdybychom měli jmenovat vrcholný okamžik celého děje, octli bychom se v rozpacích: je jím zajetí Kozlíka, nebo smrt Kristiána (popřípadě Markétin odchod do kláštera), či konečně poprava Kozlíka a Mikoláše? Autor dokonce dává najevo, že si nepřejí, aby některý z obrátů děje působil na čtenáře jako překvapení, jako nenadálý obrát, který by dodával nového smyslu událostem předcházejícím, zkrátka jako zpětná motivace. Tak se například ve čtvrté kapitole popisuje (při bitvě Loupežníků s královským vojskem) smrt malé dcerky Kozlíkovy těmito slovy:

Ach, odvráťte se, vážení pánové! Skoro padesát lidí bylo tehdy zabito, padesát vojáků a loupežníků, ale není truchlivější smrti nad smrt tohoto dítky. Bylo stato. (s. 81)

Čtenář však ví o osudu této dcery již z první kapitoly, kde výčet dětí Kozlíkových končí takto: „[...] Drahomíř, jež byla stata v devátém roce svého věku“ (s. 12).

Ještě nápadnější je případ dvojitého vyprávění téhož děje, jež sledujeme ve třetí, čtvrté a páté kapitole tohoto spisu. Ve třetí kapitole se totiž vypráví, jak Kozlíkův syn Mikoláš přešel vojsko královského hejtmana, zajal hraběte Kristiána a rytíře Lazara a dovedl je k otci, jenž Lazara pustil na svobodu. Čtvrtá kapitola přenáší čtenáře do středu vojska královského hejtmana a vypráví

obširně o bitvě, kterou hejtman svede s vojskem Kozlíkovým; čtenář se dovídá i o výsledku bitvy — porážce loupežníků Kozlíkových. Pátá kapitola vrací se však opět ke chvíli zajetí Lazara a Kristiána, pokračuje ve vypravování dále k bitvě Kozlíkovy družiny s královským vojskem a líčí celou bitvu znovu, tentokrát hlavně ze stanoviska, z jakého ji mohl pozorovat hrabě Kristián. Tento návrat k událostem již vypravovaným je opětovně zdůrazňován vyprávěním. Na začátku páté kapitoly se praví: „Pozornost, kterou skýtáte těmto příhodám, nechť se znovu vrátí do bitvy k onomu okamžiku, kdy Mikoláš se svými lidmi přepadl část hejtmanova vojska.“ A uvnitř kapitoly, když se počíná líčení vlastní srážky, praví se opět: „Vypravování se vrací k tomu, co již bylo řečeno. Nyní se stane vše, co se stalo“ (s. 117). Jaký je následek takového postupu? Ten, že moment překvapení, napětí je při druhém vyprávění téhož děje eliminován, čtenář sleduje průběh vypravování progresivně, neočekáváje s napětím chvíli, kdy by děj nenadálým zvratem změnil dodatečně celý svůj smysl. Jde tedy velmi zjevně o potlačení regresivní motivace. Jakého typu vypravování dobírá se takto Vančura? Poslechněme básníka samého:

Slova jsou vhodná pro příběhy, ale to, co táhlo myslí těch dvou přátel [tj. Kosmy a Šebíře — J. M.], bylo jakési dychtění, jakýsi proud citu a proud vůle, který zvedá věc jednu a klade ji na místo věci jiné a činí ji velikou a druhou věc umenšuje tak, aby přišel ke cti souvislý záměr, a zároveň tak, aby ten záměr zněl dobře v řadě slov. Podobalo se to trochu hře, trochu moudrosti, trochu bláznivínám a dále žertům i trápení. Ani Kosmas ani Šebíř nemohli krátce vypovědět nic jedinou větou, ale zdálo se jim, že kdesi uvnitř jejich bytosti leží větinčko slov či nekonečné řeči, jež může obsáhnouti vše, co je hodno lásky a co rudne vášněmi a co se rdí citem a co zní skutky. Zdálo se jim, že svět vypravuje a že oni jsou ústy toho světa. Zdálo se jim, že časy staré se přelévají do doby novější, zdálo se jim, že skutky knížat lze navlékat na tkanici vypravování, zdálo se jim, že slovo způsobuje, aby strom rozkvétal a stál ve své nádhře.

(*Obrazy z dějin 1*, s. 253)

Bylo by lze mnoho zajímavého najít v těchto výročcích, které, popisující poetiku vypravěče Kosmy, nejsou jistě daleko od poetiky svého vlastního původce, Vančury. Tak například je zde velmi zřetelně vyřčeno, že podstatou vypravování je hodnocení („proud citu a proud vůle, který zvedá věc jednu a klade ji na místo věci jiné a činí ji velikou a druhou věc umenšující“). Na tomto místě je

však pro nás nejdůležitější to, co se praví o vypravování jako o řadě slov řízených souvislým záměrem, o tkanici vypravování, na kterou se navlékají skutky, i o „vřetenku slov či nekonečné řeči“. Vypravování je tu charakterizováno jako nepřetržitá, stále pokračující řada — to je právě možné jen tehdy, předpokládá-li se krajní omezení motivace regresivní a klade-li se důraz toliko na motivaci progresivní, spojující v řadu, ale nespínající v pevně uzavřený celek. Postup tohoto druhu jeví se Vančurovi samým principem básnivosti:

Není pochyby, že měchatá veřejnost a baby obojího pohlaví lají pohodlným kouzelníkem, kteří chodí v pustinách a na křižovatce točí kloboukem [...]. „Majore, nejste přesvědčen, že vše, co vzniká, jest z hravosti a z odvaly těchto lidí tékajících v poli, kteří nerobíce ani knih ani věci užitekových, mají dosti pokřdy, aby blábolili jako bůh a řadili věci v překvapující sled“ [...]. „He,“ řekl abbé utíraje si čelo šátkem, „vám se, Antoníne, mění povaha, neboť pozoruji, že mluvíte pro básnictví.“

(*Rozmarné léto*, s. 43–45)

Vypravování osnované tímto způsobem, podle pravidel poetiky takto vymezených, klade přirozeně důraz na nahodilost svého sledu, bez ustání navozovanou. I v doslovu k *Markétě Lazarově* praví básník s jistotou vyzývavou skromností (oslovuje přitom básníka jiného, kterému je kniha připsána, Jiřího Mahena):

Můj básníku, tot' příběh sestavený málem zblůhdarma. Vždyť jej tak dobře znáš! Vypravoval jsem jej bez umění a stěží si zasloužím tvou chválu. Což naplat. Proutek proutkařův se stále ohýbá nad těmito spodními vodami. Nenalezl jsem pramen, výhlub sám na popsaném místě jámu a vykruž cisternu, z níž pijí ježničky.

Rozumíme-li dobře tomuto výroku na základě toho, co bylo řečeno o Vančurově vypravovatelské technice, neznamenají tato slova nic jiného než ostré vytčení protikladu mezi vypravováním s regresivní motivací, dobře uzavřeným (jako obezřetná studna), a vypravováním s motivací toliko progresivní, neohraňčeným, nesvedeným v jediný bod a mnohoprámeným (jako spodní vody).

Vypravování tohoto druhu je stálým předmětem Vančurova zájmu, a jeho různé obměny i možnosti vypracovává celý básníkův vývoj počínaje knihou *Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. Vančurovo experimentátorství (lze-li je tak nazvat) není experimentování bez předpokladů nebo dokonce vedené snahou všem předpokladům uniknout, nýbrž je stálým hledáním nové formy vyprávění,

ukázněné a přece oproštěné od pouta regresivní motivace. Inspi-ruje-li se jednou básník hrou asociací slovních i věcných (v období svého tzv. dadaismu), jindy technikou široce se rozlévajícího hrdinského zpěvu (v *Markétě Lazarové*), jindy opět formou memoárovou (*Konec starých časů*), jindy vypravováním kronikářským (*Obrazy z dějin*), i jinak a jinak ještě — jsou to všechno jen různé tvářnosti a aspekty stejného směřování vývoje básníka, které není jen záležitostí osobního vývoje básníka, ale zároveň i vývojovým výbojem české prózy, jež se ve Vančurovi ze svých osobitých předpokladů a svým způsobem dobírá téže možnosti širokého, monumentálního vyprávění nezadýchávaného spěchem směřujícím k rozuzlení, jakého se současně dobírají i jiné literatury ve svých vrcholných zjevech (srov. román Th. Wolfa *K domovu pohled, anděle*).

Není bez zajímavosti okolnost, že ve chvíli, kdy se Vančura dopracovává — v druhém díle svých *Obrazů z dějin* — hotového útvaru „nekonečného vypravování“ (v povídce *Několik příběhů z doby, kdy se v Čechách zakládala města*), přichází jiný český básník s podobným typem vypravování v celém široce založeném románu — máme na mysli Bassův *Cirkus Humberto*. Nechceme ovšem nikterak ztotožňovat tyto dvě silné individuality, z nichž každá jde svou cestou, tím méně předpokládat jakoukoli filiaci: právě v tom, že různými cestami a z různých předpokladů docházejí k výsledkům, které se sice navzájem velmi různí, ale shodují se v základní tendenci k „nekonečnému“ vypravování, chtěli bychom vidět důkaz své teze, že zde česká literatura, sice souběžně s literaturou světovou, ale ze svých předpokladů, uskutečňuje jistou nadosobní vývojovou nutnost.

Epická technika Vančurova, jak jsme ji vylíčili, má své důsledky pro významovou výstavbu Vančurových próz i v jednotlivostech. Pokusíme se to ukázat na několika dílčích problémech, a to na otázkách vyprávěče, postav a popisných prvků ve Vančurových prózách.

Stran vyprávěče jde o to ukázat, že jeho zvláštní postavení uvnitř výstavby Vančurova díla zapadá dokonale do epické osnovy založené na motivaci postupné a postrádající motivace zpětné. Zpětná motivace, „napětí“, vyžaduje, aby veškerý zájem čtenářův byl soustředěn na děj, vyprávěč, je-li dán viditelně, musí rovněž být plně dějem zaujat — ať pasivně či aktivně —, jinak by byl na

závadu stálému stupňování napětí. Vančurův vyprávěč si však na pořad udržuje věci ději nadhled, dává najevo, že stojí nad osobami, že má nitky děje v ruce atp.; tím ovšem záměrně odnímá čtenáři iluzi, že výsledek dění by mohl být nepředvídaný — tato iluze je však základní a nezbytný předpoklad napětí.

Všimněme si nyní způsobu, jakým Vančura konstruuje své postavy a jak s nimi zachází. Nápadná je především okolnost, že hrdinové Vančurových románů nemají „vývoj“ v kladném ani záporném slova smyslu: Jediný román (*Tři řeky*), kde zdánlivě jde o vývoj ústředního hrdiny, končí vyznáním tohoto hrdiny: „Chtěl jsem být lékařem, chtěl jsem být umělcem, chtěl jsem být námořníkem, mlynářem, stavitelem, muzikem a opět lékařem.“ „Dost o tom, co už bylo, pověz mi, čím budeš,“ praví se mu; hrdinova odpověď pak zní: „Tím, čím jsem.“ Ostatně, celé dlouhé bloudění hrdinovo po světě bylo v jistém slova smyslu jen k tomu, aby si otec, který se k tomuto svému dítěti nechtěl hlásit, uvědomil, že ten, který se ze světa vrací, je jeho syn:

Tvůj nejmladší, tvůj zapomínaný syn, ten bolavý a něžný synáček, na něhož jsi hleděl se sykotem bolesti, ten malátný student se vrátil. Jde s tebou, jde stejným krokem, jako kráčíš ty, má tyž hákovitý nos, má tutěž bradu, táž neústupnost zvedá jeho ramena, táž síla zvedá jeho hlavu. Což nevidíš? Kam jsi dal oči? Vzdýt jsou to všichni tvoji synové. (s. 318)

Hrdina zůstává tedy, čím je — a je věrnou podobou svého otce; není třeba dalšího důkazu o tom, že i zde Vančurův rek zachovává svou zásadní — bezvývojovost. Mohl by někdo ovšem uvést ještě Marhoula, jehož příběh by mohl zcela dobře nést kosmákovský titul „sláva a úpadek“. Avšak v čem záleží hybná síla příběhu? Nikoliv ve vývoji rekově (ani ve vývoji záporném), ale právě naopak v tom, že rek zůstává neustále stejný, vždy tyž „andělský dob-rák“, jehož „duch byl rozestřen nad celým světem a jenž každým hněvem a každou ranou zraňoval sebe sama“. Ani Marhoulův případ není tedy v rozporu s tezí o nevývojovosti Vančurových postav. Neznamená to však nikterak jejich neproměnnost: naopak, každá z Vančurových postav stojících v popředí je tím či oním způsobem ustrojena tak, aby její jednání stále střídalo své směry a aby se následkem toho postava jevila mnohoznačnou. Uvedli jsme doklady toho již dříve, tam, kde byla řeč o zvratech hodnocení jako uměleckém postupu u Vančury. Mnohohměrnost jednání

jednotlivých hrdinů je u Vančury v různých dílech motivována různě: u Marhoulů tím, že člověk s psychologii dobrého podřízeného pracovníka je životem stále nucen stát na místech, kde se má rozhodovat samostatně, u Řeky v *Polích orných a válečných* duševní zostalostí nalezence, u Černohuse tím, že v něm současně žijí a působí dvě jeho postupná zamětnání: je to bývalý tulák, jenž se stal čeledínem; v Pilipanicích z *Posledního soudu* sváří se vliv Podkarpatské Rusi, odkud přišel, s Prahou, kde je nucen žít; kniže Megalrogov z *Konce starých časů* střídá bez ustání aspekt dobrodruha s aspektem šlechtice starého rodu; Kozlík a jeho rodina v *Markétě Lazarové* střídají zbuynou násilnost loupežníků s něhou. Každé dílo má aspoň jednu postavu tohoto druhu. Činy takovýchto postav, zavdávající vypravěči i čtenáři podnět k hodnocení stále se proměňujícím, jsou právě zdrojem dynamiky stále se obnovující postupné dějové motivace, neboť jejich sled mění směr od etapy k etapě.

Jiná konečně vlastnost Vančurových postav je jejich poměrně značná souradnost. Jsou u Vančury některá díla, jež jsou přímo založena na celém souboru rovnoprávných postav (přátele), tak zejména *Rozmarné léto a Hrdelní přr; Pole orná a válečná* vyrovnávají postavy navzájem tím, že je činí představiteli různých stránek téhož kolektivního dění, *Poslední soud* posunuje všechny postavy stejnoměrně do popředí tím, že je jako skupiny činí představiteli dvou protichůdných, příležitostně se prolínajících prostředí, velkoměsta a lesní pouště, Prahy a Podkarpatské Rusi; v *Rodině Horvátové* je jediným celistvým rechem, jak již titul naznačuje, rodina — jednotlivci pak se jeví spíše jako její dílčí, čtenáři navzájem stejně blízké aspekty. Velmi průkazný je případ *Obrazů z dějin*, zejména na jejich stavebně nejosobitější povídka *Několik příběhů z doby, kdy se v Čechách zakládala města*. K základním pravidlům historického románu a povídky patří totiž poučka o rozdílném charakteru požadavků a popředí: v pozadí bývají umístovány postavy historické, jejichž pevně dané osudy se jeví málo přístupnými básnické fabulaci, v popředí pak hrdinové nehistoričtí, fiktivní, kteří nesou děj románu. Tato poučka však u Vančury neplatí: postavy historické i nehistorické jsou na téže úrovni, třebaže jejich prostředí zůstávají navzájem odlišena (vrstva vládnoucí a lid). Prolnání a střídání těchto dvou různých prostředí tvoří pak účinnou složku postupné motivace: osciluje-li například děj v části této povídky

mezi královským hradem a chaloupkou chudého kováře v končinách pozdějšího Starého Města pražského, působí každý přechod z jednoho z těchto prostředí do druhého jako umělecky účinné přehodnocení situace i osob. A tak i vyrovnání poměrně důležitosti osob ve stavbě Vančurových próz osvědčuje se jako prvek související se sklonem k postupné motivaci.

Přístupme nyní k další složce básnické výstavby Vančurovy prózy, k líčení. Také jejich podoba i funkce se shodují s celkovým rázem významové výstavby Vančurova díla, s jejím sklonem k postupné motivace. Vezměme si za příklad dvojí líčení ze začátku *Posledního soudu*:

Je čtvrtá hodina zrána a čtyřnásobné křídlo můry se zavřelo jako kniha. Spí. Mlékař hartusí nad svými džbány, je den. Ulicemi projde jitrní hlídka, sklepení ticha se otevře a na čapku Mostecké věže padá rosa.

Ranní stráž, hlídka o dvou mužích, hlídka hřmotící botou a klením, se zastavila v hlubokém znepokojení, slyšíc svá jména [...]

Nastalo ráno, do oken opět viditelných sype se záření, prach jitra padá a sněží, krajkoví záclon se chvěje a tanečnice oděná perlami zkřížila ruce nad stolem, u něhož se nejdá. (s. 7-8)

Pravíme: líčení, máme však dojem děje; není tu jediného detailu, který by nebyl podán jako činnost. Je to náhoda? Uvedme líčení scény z počátku *Markéty Lazarové*:

Za časů povídky byla země žitná a louky věčně zelené. Sekáčům vykukovala z trav sotva hlava. Avšak hrdlořeza nic nepřiměje, aby se obrátil k líbeznyým polím. Dvě či tři krávy s plytkým vemenem proháčkami jsou již více uzpůsobeny k běhu než k popásání se. Bezpočetkrát měly pinou hubu pupenců a travnatého pyří, když je divouštii pacholci Kozlíkovi za hrozného povyuku schytili a horempádem vlekli k vozu. A již je opět uvazují za rohy! (s. 12)

Přes rozdílnost techniky je i zde líčení převedeno v děj: sekáči, kteří kosí, zpušní Kozlíkovi pacholci, kteří projíždějí krajinou, krávy, jež se pasou a jsou náhle odháněny! — A opět jiné líčení:

[Král] káže a hned je vyhotoven list. Jeden z písařů jej předá nádhernému zbrojnoši. Zatím Kristián čeká před řadami rytířů. Hle, zlato kotrkalů a zlaté nitky v čabrakách. Na převysokých kopích, na kopicích, které se hodí k lovu na orla, se tpytí prapore. Na brni a na mečích se blýská slunce. Mráz a slunce. Kristián přejal list a odchází s pochýlenou hlavou. (s. 53)

Líčení královského rytířstva je vloženo do vypravování; jeho funkce je zřejmá vyplnit pro čtenáře chvíli hrdinova čekání, jako pro hrdinu samého byla tato chvíle vyplněna pozorováním rytířů. Již touto svou funkcí nabývá líčení zabarvení dějového. Má je však také — a zejména — proto, že jeho detaily, útržkovitě podané (viz dvě neslovesné věty), vyvolávají dojem synekdochického pojímání.

Často bývá líčení synekdochické proto, že je výslovně podáno ze stanoviska jednajících osoby:

Nezbývalo mi než dívat se [při sanici — J. M.] směrem jízdy přes hřbet koní, na jejich svalnatý zadek a krásný tvar kopyt, jež obracelí za něžných pohybů vzhůru podkovou. Díval jsem se na střihající uši a proud vzduchu vycházející z jejich nozdér, a co se tak dívám, zmíraje touhou stisknouti podruhé ruku své sousedky, spatřím, jak se v zátočině cesty mihne jakýsi chlapík, jak se smeká podle koní a s chvatem se vrhá k saním. (*Konec starých časů*, s. 164)

Nebo:

Vévodkyně poslechla. Zůstala sama ve světnici málem prázdne. Zůstala ticho stát. Venku se lil vlahý déšť a bubnoval na okenní skla. Védokyně poslouchala, jak zní. Poslouchala, jak ticho padajícího deště se šíří v nesmírný kruh a jak se opět úzí v znející paprsek.

Potom zasllechla hlas. Klidný a odměřený hlas člověka, jenž koná svou práci. Poznala hlas skalického chirurga a uchvátla ji nesmírná vděčnost. (*Tři řečky*, s. 60)

Vlivem všech vyjmenovaných prostředků, své dějovosti, synekdochičnosti, svého zabarvení stanoviskem osoby, jež se účastní jednání, i pomocí jiných ještě postupů se líčení stává u Vančury integrující součástí vypravování. Protiklad mezi statickými a dynamickými součástmi textu je stlačen na nejmenší míru (s ním ovšem i retardační funkce, tak často připadající — vzhledem k uplývání děje — motivům popisným) a řada motivů spjatých postupnou, vždy znovu navozovanou motivací jde před očima čtenářovými bez přerušení. I popisy odpovídají tedy svým vnitřním ustrojením a svým postavením vůči ostatním epickým částem textu celkovému principu výstavby Vančurovy prózy.

Při rozboru významové výstavby Vančurových epických próz se tedy ukázalo, že výstavba je řízena především záměrem nakupit co největší množství významu na dané rozloze: proto Vančurova věta směřuje k vybočování ze souvislosti dané tématem, vyhledává významové „zacházky“ na cestě k cíli — totéž platí i o kon-

strukci větších úseků. Druhý princip výstavby — ostatně souvisící s prvním — je snaha dosáhnout co největšího množství významových zvrátů při přechodu od významové jednotky k jednotce následující; významovou jednotkou může být stejné slovo jako větší významový úsek. Vančurova próza vyhledává tak stále přehodnocování skutečnosti — významové zvraty přivozují totiž přehodnocování skutečnosti, o kterých se mluví: významovým zvratem se nepatrná věc pojednou monumentalizuje, významná znepatrnňuje, vážné se dodává odstínu komičnosti i naopak. Co se tkne Vančurova způsobu vyprávění, je v úplné shodě s principy právě vyjmenovanými: Vančurovy epické prózy jsou založeny na motivaci postupné; nevyhledávají napětí stoupající až k jistému vrcholnému bodu (třebaže se mu ovšem ani úplně nevyhýbají), nýbrž upoutávají pozornost čtenářovu neustálými zvraty na rozhraní jednotlivých etap děje, zvraty stále se obnovujícími. Touto technikou dodal Vančura nové možnosti české epické próze a dospívá jí — ostatně ve shodě s vývojem směřováním současné prózy vůbec — k novému epickému útvaru, který je mezi „kronikou“ a tematicky jednotným románem, jak jej vytvořilo 19. století, nejsa ani jedním z nich.

(druhá polovina 40. let)

V době, kdy nabyvá osudového dosahu otázka svěbytnosti české národní kultury (neboť jen schopnost žít sice v plném kulturním spojení s národy ostatními, ale přetvářet cizí podněty a vlivy k svému obrazu dává národu nárok na rovnorodou účast v kulturním soutěžení) a ve sborníku věnovaném badateli, který celým svým dosavadním životním dílem odpovídal na otázku svěbytnosti českého písemnictví, hledaje vždy úplnější odpověď na ni, není od místa přihlédnout k osobitosti vývoje uměleckého tvaru v české literatuře; je to záhodno tím spíše, že Arne Novák byl jedním z časných průkopníků tvarového zkoumání literárního u nás, zejména svou studii *Máchova Krkonošská pouť v Listech filologických* 38. Otázka tvaru není ostatně pro literární dějepis jen otázka okrajová: umělecké utváření je znak odlišující projev básnický od ostatních druhů projevů jazykových, a dějiny tvaru sledují tedy vývoj oné stránky básnické tvorby, která je pro básnictví specifická. Dějiny tvaru spínají kromě toho básnictví úzce s vývojem domáčího jazyka. Je-li našim hlavním zájmem svěbytnost českého básnictví, je takové východisko jedno z nejvhodnějších.

Je ovšem třeba uvědomit si nejdříve, co chceme tvarem rozumět. První pojetí, které se nám nabízí, je pojetí tvaru jako umělecké techniky. Tak bývá nazíráno na tvar v příručkách, které poučují, jak básnit; přitom nemusíme mít na mysli jen školské příručky poetiky, metriky a básnické stylistiky; i básníci sami věnují zájem řemeslné stránce svého umění a nejsou, až do doby nejnovější, řídké případy, kdy básníci skutečně vynikající píšou o řemeslné stránce básnického umění celé spisy (tak např. ve francouzské li-

teratuře, kde byl vždy na básnickou techniku kladen velký důraz, Banville, Kahn, Duhamel, Vildrac, Romain; u nás možno vzpomenout nedávno knižně vydané Havlíčkovy práce o verši české lidové písně). Nelze popírat, že toto pojetí, které má úctyhodnou minulost, odpovídá čemu zcela reálnému: je v básnictví, stejně jako v každém umění, něco, čemu může být naučeno, ač ovšem technika básnictví není daleko tak složitá a viditelná jako v uměních jiných, např. v hudbě. Přesto jsou ve vývoji básnictví období, kdy technická obratnost je v popředí zájmu, např. v poezii německých meistersängerů nebo za doby francouzského klasicismu, kdy Champaign vyslovuje víru, že s dobrou znalostí pravidel lze „bez velké básnické“ vytvořit dobrý epos. Ostatně i u našich probuzenských básníků, kteří básněni pokládali ze vlasteneckou povinnost, převládá leckdy zájem o technickou stránku nad uměleckou mohoucností: Puchmajer a jeho přátelé se nerozpakovali předělat některé již hotové básně prvního svazku *Sebrání básní a zpěvů* jinou veršovou technikou, vešměm přízvukným místo sylabického. Je tedy básnická technika důležitým činitelem; složitost básnického tvaru jí však daleko není vyčerpána. Kromě toho má každá technika sklon přikládat svým pravidlům platnost nezávislou na vývoji, plynoucí ze samé podstaty věci, a odsuzovat každou odchylku od nich bez ohledu na oprávněné nároky vývoje jako chybu; takovým způsobem posuzoval např. vývoj českého básnictví po stránce metrické J. Král. Neproměnnost technických pravidel je ovšem jen zdánlivá a bylo by zcela dobře možné napsat dějiny básnické techniky, líčící proměny pravidel zdánlivě neproměnných; nebyly by to však dějiny básnického tvaru.

Druhé pojetí, které je v podstatě dědictvím romantického individualismu, vidí v tvaru jedinečné uspořádání všech složek i částí díla: jistý obsah si žádá právě té a nejiné formy, obojí pak, obsah i forma, jsou jedině možným výrazem osobnosti tvůrce. Pojetí toto vystihuje sice proměnlivost tvaru, ale nepostihuje vývojovou zákonitost této proměnlivosti. Přináší-li každé tvořící individuum tvar vlastní, neopakovatelný, může být vývojová souvislost jednotlivých individuí hledána toliko v prostředí hmotném a duchovém, jež vykonává vliv na utváření se individua, nikoli v tvaru samém.

Třetí konečně pojetí tvaru záleží v tom, že je chápán jakojev nepřetržitě sám ze sebe se vyvíjející podle své vlastní vnitřní

zákonitosti. Neznamená to ovšem daleko, že by se přitom zaneřádaly vívy přicházející zvnějška, např. z prostředí dobového i místního, z cizích literatur atd. Tyto vnější vívy fungují, vzhledem k vnitřní zákonitosti vývoje, jako náhody dosti silné, aby podmíly vývojový pohyb, avšak slabé, aby přerušily jeho zákonitou souvislost; v každém díle se jako v průsečíku kříží několik vývojových řad jiných s vývojovou řadou tvaru a jejich vzájemně napětí dává podnět ke změně dosavadního stavu této řady. Nepouští tedy toto pojetí tvaru ze zřetelě žádný z vývojových problémů a nevyhledává osamocení díla od světa okolního. Předpokládá však pevnou linii vývojové souvislosti tvaru samého a osvozuje jeho proměny od zdání nahodilosti. Nabízí se tak možnost vybudovat dějiny básnictví na jeho vlastní podstatě, na tom, co básnický projev odlišuje od jazykových projevů nebásnických.

Jak se jeví tvar z tohoto stanoviska? Již častěji bylo zdůrazněno, že nesmí být ztotožňován s „formou“ jako pouhou částí díla, protože tvarem je v jistém aspektu a v jisté funkci (estetické) dílo celé. Jde však ještě o to: může být jako tvar pojímána teprve celková výstavba díla, nebo mají vlastnosti samostatných tvarů již její jednotlivé složky, jako např. rytmus, eufonie, slovní výběr, větná stavba atd.? Ze stanoviska vývojového třeba uvážit, že tyto jednotlivé složky jako prostředky básnického účinku mají každá svůj vlastní vývoj a že tedy odpovídají našemu pojetí tvaru. Považme vyvíjejících se tvarů mají však z druhé strany i obecné kategorie básnické, básnické druhy, z nichž každý zahrnuje celé množství děl jednotlivých. Jsou tedy všechny otázky týkající se vývoje básnického tvaru velmi složité a ani náš problém osobitosti tvaru v českém básnictví nemůže být vyčerpán jediným pojednáním, natož krátkým článkem; bude nám proto spokojit se několika nejběžnějšími, spíše jen metodologickými názory.

Přede vším zaujme nás otázka, zda se česká básnická výstavba v celku i v částech vyznačuje některými znaky, které by ji charakterizovaly *nepraměnně*, během celého vývoje. Odpověď zní kladně: tyto trvalé znaky jsou dány některými základními a po celou dobu vývoje básnictví setrávajícími vlastnostmi jazykového systému českého. Takové vlastnosti jsou např. přízvuk na začátku slova, kvantita nezávislá na přízvuku, volný slovosled. Jaký význam má ráz českého přízvuku a české kvantity pro versový rytmus český v celém průběhu jeho vývoje, bylo ukázáno v pracích R. Jakobso-

na, zejména v *Základech českého verše* (Praha 1926); stran slovosledu a jeho vlivu na utváření intonace ve verši i v próze budíž nám dovoleno poukázat k některým pracím vlastním. Nesmí ovšem toto předurčení vývoje tvaru základními vlastnostmi jazykového systému být chápáno tak, že by jazyk brzdil vývoj básnické výstavby, nebo že by dokonce určoval její optimální ráz, jak se domníval např. Josef Král, když pokládal přízvučný verš za jedině vhodný pro češtinu.

Vliv jazyka na vývoj básnické výstavby je ten, že každý jazyk řeší po svém úkoly kladené evropským vývojem básnictví, úkoly, jež počínají devatenáctým stoletím bývají označovány jmény básnických směrů (realismus, parnasismus, symbolismus atd.), a že tyto jevy, např. jistý druh metra nebo rýmu, uskutečněny v různých jazykových materiálech, nabývá zcela různých vzhledů a funkcí; tak např. je jamb zcela jiné metrum v češtině, jež je chudá na slovní celky vzestupné a obstupné, potřebné pro jamb,¹⁾ než v němčině, kde takových celků je hojnost; rým mužský je jiný jev v angličtině, kde „v některých dobách byl jediným druhem rýmu a ještě dnes je nejčastější,²⁾ než v češtině, kde možnost rýmů mužských a ženských je rovnoměrná — i zde je důvodem rozdílnost jazykových systémů. Co se tkne různého řešení *řícňů* úkolů uměleckých v *různých* jazycích, možno uvést verš lumírovský, který se zřejmě snažil o dosažení splyvavé intonace charakteristické pro francouzský alexandrin, zejména Hugův a parnasistický, avšak dosahoval tohoto účinku zcela jinými prostředky než verš francouzský, totiž hojným přestavováním slovosledu; a právě toto přestavování pořádku slov mělo značný dosah pro další vývoj české poezie. Tyto fakty a jim podobné stačí již samy o sobě, aby dosvědčily nutnou svěbytnost každého národního básnictví i aby, aspoň zčásti, vysvětlily, proč totéž evropské literární hnutí, jako např. symbolismus nebo futurismus, mohlo v různých národních literaturách na být tvárnosti často navzájem velmi odlišných. Jakmile si zřetelně uvědomíme souvislost literatury s příslušným jazykem, nebudeme také příliš ochotni chápat evropský literární vývoj jako kruhové vlnění, vycházející z jediného nebo několika málo středů, jako dění o jednom nebo několika málo aktivních národních subjektch

1) O. Zich, *O rytmu české prózy*, *Živé slovo* 1, 1920.

2) P. Verrier, *Essai sur les principes de la métrique anglaise* 1, Paris 1909, s. 206.

a mnoha pasivních objektech. Pro dějiny českého básnictví znamená to, že nebudeme bez opatrnosti přikládat na ně historické pojmy vytvořené pro cizí literatury a že nebudeme zanedbávat, zejména při periodizaci, osobitý průběh a znaky domácího tvarevého vývoje; i po této stránce nutno poukázat k A. Novákovu jako k průkopníkovi.

Svébytnost literárního tvaru v jistém písemnictví nezáleží však toliko ve znacích trvalých, ale i v nepřetržitosti jeho vývoje. Tvar jednou vytvořený neztrácí se, i když je dalším vývojem překonán: jednak je protikladem k němu určován tvar nejbližší příští, který etapu předchozí zčásti v sobě obsahuje, zčásti je jejím opakováním, jednak se řešení jednou uskutečněné stává součástí zásoby, z níž může být kdykoli v budoucnosti vyňato, třebaže k jinému účelu, než k jakému sloužilo původně; tak např. žádný z veršových útvarů vzniklých v průběhu vývoje daného písemnictví není navždy zapomenut, a viděli jsme ve vývoji české poezie posledních právě let, jak v něm nejednou zazněly ve změněné funkci veršové útvary starší, počínaje veršem puchmajerovským a konče lumírovským (srov. některé sbírky Nezvalovy). V jistém smyslu přispívá zásoba tvarů nashromážděná jistou národní literaturou k jejímu zdokonalení v budoucnosti. Současná estetika přidržuje se ovšem, a právem, názoru, že v umění není pokroku, nýbrž pouhé střídání různých obměn umělecké výstavby, z nichž každá je stejně přiměřená estetickým nárokům doby a prostředí, z kterých vyšla, a stejně určena k tomu, aby byla překonána dalším vývojem. Je však velmi pravděpodobné, že čím delší vývojovou drahou prošla která literatura a čím větší zásobu tvarů i jejich odstínů si při tom získala, tím jemněji a složitěji reaguje na nové vývojové podněty.

Za příklad trvalého tvarového vývoje, který je víc než jen přechodné stadium, budiž uvedena epizoda z vývoje české veršové intonace: Složitě hry intonačních útvarů, kterým se oddává poezie poslední doby v rukou některých básníků (např. Hory, Seiferta, Nezvala), nebyly by možné bez předchozího vývoje školy lumírovské, jež záležel v tom, že intonace byla vybavena z podřízenosti rytmickému členění a zjednáno esteticky účinné napětí mezi ní a rytmem (srov. lumírovské enjambement); teprve tím se intonace stala samostatným tvárným prostředkem ve verši. Po této stránce tvoří lumírovci závažný předěl v dějinách nové české poezie a jejich čin se jeví jako hodnota trvalá. Na tom nic nemění fakt,

že osamostatnění veršové intonace je vázáno k určitému okamžiku vývoje: po stránce vnitřní vývojové zákonitosti vzešlo totiž z potřeby zpestřit verš metricky příliš pravidelný, k jakému se česká poezie nutně na čas vrátila po likvidaci uvolnění metrického půdorysu; po stránce vnějších vlivů přispěl k němu příklad verše francouzského, k němuž byla upoutána pozornost západnickou orientací české kultury, tehdy právě počínající. Důkazem toho, že přes sepětí s jistým bodem vývoje má uvolnění vztahu mezi intonací a rytmem pro českou poezii význam nadčasový, je okolnost, že pokusy o ně se dály již dávno před lumírovci. Poslyšme, co o tom praví Jakobson v úvodu k vydání *Sporu duše s tělem* (Praha 1927): „Je charakteristické, že po každé, když český verš vstupuje v období zvýšené, zdůrazněné stopovosti, melodické problémy získávají zvláštní zaostřenost. Větší dotěrnost rytmické setrvanosti a nucené skandování vyžaduje bohaté melodicky jako organizující dominanty verše [...] Básníci 14. století si troufají přepínati tendenci k stopovosti skoro jen v lyricky zabarvených verších, kde zvýšená citovost řeči umožňuje nevěsední bohatství intonačních staveb. Autor legendy o sv. Kateřině v své snaze zabránit prozaičnosti verše je nucen získávat melodické bohatství četnými patetickými monology [...] Přísně stopové verše Puchmajerovy družiny přiváděly s sebou bouřlivou dobu přehodnocení jednotlivých prodických prvků a toto přehodnocení se dělo především ve znamení melodizace verše. Obdobný jev se naskytl, když se vyhranil neúprosně stopový verš lumírovců. Všechny reformy tohoto verše podmínuté modernisticky i s krutou reakcí proti vázanému verši měly zase na zřeteli především melodizaci verše.“ Je podivuhodné, do jaké míry nabývá počim lumírovců, zdánlivě časově vázaný, v této široké perspektivě nadčasového dosahu. A podobně je tomu i v jiných případech, tak např. Březinův symbolismus zvládl vnitřní ústrojenství básnického obrazu netoliko pro sebe, ale také pro další vývoj české poezie, třebaže následující básnické školy zacházely s básnickým obrazem jinak a přivedly k platnosti jiné jeho stránky.

Trvalosti nabývají však výsledky tvarového vývoje i svým vlivem na jazyk, a to netoliko na „samoučelný“ jazyk básnický, ale i na jazyk sloužící praktické potřebě sdělení. Nesmíme ovšem hledat tento vliv především ve viditelném obohacení jazyka o nová slova, nové formy morfologické atd.; právě zde bývá zpravidla

nepatrný. Básnický tvar však vnucuje jednotlivým výrazovým prostředkům nové funkce, stavěje tak celý jazykový systém do nového světla a uváděje jej v nový, dosud nebývalý poměr ke skutečnosti. Vstupují do popředí způsoby vyjádření, které sice mnohdy již předtím v jazyce existovaly, ale v jiném významu nebo v menším rozsahu. Příklady uvádět bylo by jednak příliš obsírné, jednak je kapitola o vlivu básnictví na jazyk v české jazykovědě dosud málo zpracována, třebaže můžeme tento vliv leckdy sledovat ve vlastním jazykovém povědomí. Stačí však snad připomenout, že se obnovení spisovného jazyka na začátku devatenáctého století událo pomocí děl básnických a že za ně vdčíme Josefu Jungmannovi, učenci i básníku zároveň.

Vývoj básnictví a básnického tvaru je, jak jsme ukázali, stálá proměna i setrvávání zároveň. A obojí, proměna i setrvávání, určují osobitost dané literatury: setrvávání tím, že rozmnožuje zásobu podaných řešení tvarových problémů, proměna tím, že svou nepřetřizitost udává jistý charakteristický směr, kterým se vývoj ubírá. Příkladem toho, jak důležitým činitelem pro ráz národního básnictví je nepřetřizitost jeho vývoje, je v české literatuře funkce básnictví barokního. Do nedávné doby nebyla jeho existence téměř brána na vědomí a doba protireformační pokládána za úplné přerušení literárního vývoje; ještě v Šaldově *Moderní literatuře české* (1908) bylo nové české písemnictví vykládáno jako literatura uměle naroubovaná po tomto dlouhém přerušení. Nedávné zkoumání českého literárního baroku, podnícené zejména edicemi a studiiemi Vašicovými, ukázalo však, že vývoj i v této době bez přerušení pokračoval — třeba ovšem dodat, že toliko tenkým proudem a se silným omezením počtu básnických druhů. Těmito výzkumy se stala zjevnou důležitost barokního období pro český literární vývoj: třebaže barok nebyl, jak se domnívají někteří jeho obdivovatelé, dobou mohutného vzepětí české literární tvorby, není další vývoj bez přihlížení k baroku srozumitelný. Vysvítá dnes čím dále zřetelněji, jak silně se obrozenecká literatura právě po stránce tvarové opírala o literární barok; o Máchovi naznačil to Vašica a prokázal Číževskij; je však možno jít ještě dále k přítomnosti — byla již v české literární historii nadhozena otázka stop baroka u Nerudy a Březiny. I tenký proud literárního tvoření, právě proto, že udržel vývojovou souvislost, zapůsobil mohutně na vývoj další. A tak ukazuje tento příklad nad jiné názorněji důleži-

tost vývojové souvislosti pro osobitý vývoj literárního tvaru v jistém písemnictví.

Naše úvaha se dosud v prvé řadě zaměštávala lyrikou. Je to přirozené, neboť lyrika pro svou volnost při zacházení s materiálem básnictví, jazykem, je vždy hlavním pramenem obnovy a hlavní osobou básnictví. O české lyrice platí to zvýšenou měrou, neboť „dodali-li čeští romanopisci — vyjímaje povídku vesnickou — jenom nepatrný odstín k uniformě běžného průměru evropského, a to spíše látkově než formálně, nelze chloube české literatury, lyrickému básnictví, upřítí silného zdatu při hledání osobitosti výrazové“ (A. Novák, *Dějiny české literatury v Čsl. vlastivědě 7*). Mohl by však někdo namítnout, že jsme takto pojali tvar příliš závisle na jazyku, tedy jako skutečnou formu, a zanedbali obsah, jenž zřetelně převažuje v epice, zejména v epice psané prózou. Obrátme tedy na okamžik zřetel k próze umělecké. I zde platí věta o stejné účasti *všech* složek díla na básnickém tvaru. Látka vstupuje do díla nikoli jako cizorodý prvek přicházející zvněška, ale jako význam plně určený teprve tvarem, jehož výstavby je obsah navzájem účasten. I sama volba látky je silně závislá na uměleckém záměru, který má být uskutečněn; doklady toho, že výběr látky souvisí s uměleckou strukturou, jsou velmi četné, tak např. látky loupežnické a jim podobné u romantiků ražení byronovského vzbuzovaly sice odpor kritiky ve všech literaturách, kde se objevily, avšak byly jen průvodním zjevem radikální proměny *celé* umělecké výstavby eposu. Byly také literární vědou zjištěny přímé souvislosti jistých druhů motivů s jistými složkami tvaru; tak Jakobson zjistil u Máchy vztah mezi některými motivy a rytmem (sborník *Torzo a tajemství Máchova díla*, Praha 1938). Občas dokonce nabývají i v epické próze, podobně jako v lyrice, převahy prostředky vyjádření nad vyjádřeným obsahem; stačí připomenout prózu Máchovu a některé knihy Vančurovy. Do jisté míry je vlastně každá umělecká próza svou obsahovou stránkou závislá na stupni rozvoje onoho jazyka, na jehož podkladě vzniká. Nepopíratelnou podřízenost prózy lyrice, jakou pozorujeme ve vývoji českého básnictví po celé 19. století, lze do značné míry vysvětlovat intonační, syntaktickou a sémantickou neproporovaností české věty. Proto také česká próza doby těsně předválečné a poválečné, která se již světově úrovně dopíná, věnuje tolik úsilí propracování stavby větní; dokladem toho jsou spisy K. Čapka, Durychovy, Olbrachtovy

a zejména Vančurovy. Někteří ze jmenovaných prozatérů navázali přitom nikoli na předchozí prózu, ale na sloh lyrický. J. Durych podal i teoretickou formulaci snahy své a svých vrstevníků o nový sloh české prózy; jeho studie *O slohu latinském a slohu českém (Slovo a slovesnost 1)* končí touto charakteristickou diagnózou: „Dokonalost slohu jest výbojem, a to výbojem reálným. Nelze ji konstruovat uměle, chytěně. Souvisí s kvalitou života, s kvalitou činů. Český sloh moderní dosud jest v počátečním stadiu lyrismu. Jest to sloh mladý. V tom jest jeho nedokonalost. V tom však jest i věškerá naděje.“

Není tedy próza, básnický druh, v němž obsah převažuje nad formou, tak vzdálena od lyriky, útvaru, kde převládá stránka jazyková, jak by se zdálo na první pohled. Proto mnohé z toho, co bylo řečeno o svébytnosti vývoje v české lyrice, platí také o próze epické. To však neosvobozuje českou literární vědu od povinnosti podat dějiny tvaru v próze epické. Úkol je lákavý právě proto, že próza v české literatuře jeví, aspoň na první pohled, slabší výjovou souvislost než lyrika; zdá se, jako by její časový sled byl určen cizími vlivy. Tím zajímavější bude ověřit si i na próze zásadu strukturálního pojetí tvaru, že totiž není tvaru bez nepřetržité souvislosti v čase: látka i forma jsou přechodné, avšak tvar, jenž je energií udržující jednotu všech složek díla, protéká časem nepřetržitě. Také o tvaru české prózy to platí: je-li dnes její profil již nad každou pochybu výrazný, je třeba hledat původ tohoto osobitého rázu především v její vlastní minulosti. Zůstala-li dlouho druhově omezena na povídku vesnickou a historickou, zabarvuje i tato okolnost osobitě její přítomný stav, jak nasvědčují historické prózy Durychovy a Vančurovy. Příkladní-li se k domácí lyrice, čerpá ze svého nejvlastnějšího zdroje. A konečně i především: stejně jako lyrika roste i ona z ducha české řeči.

(1940)

Vše souhrnné a obecné o našem dvousvazkovém výboru z vědeckých prací Jana Mukářovského (1891–1975) bylo řečeno v komentáři k prvnímu svazku.

Čtenáře, který první svazek nemá k dispozici, je nutno alespoň informovat, že *Macek* v podtitulích následujících komentářů je odkazem k *Soupisu díla Jana Mukářovského*, který jeho autor E. Macek uveřejnil v rámci posledního velkého výboru Mukářovského prací, tematicky blízkém právě tomuto našemu svazku, tj. ve *Studiih z poetiky* (Praha: Odeon) 1982; tento výbor sestavil K. Chvatík (pod cizím jménem), texty připravil Rudolf Havel. — *Studie z poetiky* uvádíme nadále zkratkou **SzP**; další důležité edice jsou: a/ *Kapitoly z české poetiky*, 1. vydání (Praha: Melantrich) 1941, díl první: Obecné věci básnictví, díl druhý: K vývoji české poezie a prózy; naše zkratky: **KČP1**, 1. vyd., **KČP2**, 1. vyd. — b/ *Kapitoly z české poetiky*, 2. vydání (Praha: Svoboda) 1948, díl první a druhý jako výše, díl třetí: Máchovské studie; naše zkratky: **KČP1**, 2. vyd., **KČP2**, 2. vyd., **KČP3**. — c/ *Studie z estetiky* (Praha: Odeon) 1966; naše zkratka: **SE**. — *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Čes. spisovatel) 1971; naše zkratka: **CPE**.

Náš druhý svazek *Studiih* zahrnuje práce z teorie literatury a jejího oddílu, poetiky. Jeho první část pod titulem převzatým z **KČP1** přináší teoretické a souhrnné studie, z nichž nejobsáhlejší a nejzávažnější jsou *O jazyce básnickém* a *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*. Druhá část uvádí — v pořadí zhruba podle chronologie vzniku — rozborů individuálních básnických a prozaických děl, které vedle přínosu pro výzkum čelných literárních

osobností mají i velice podstatný význam teoretický: např. ujasňování jedné z hlavních kategorií Mukařovského sémiotiky umění, kategorie sémantického gesta, se dalo se stejnou intenzitou v práci *Genetika myslu v Máchově poezii* nebo ve studiích o Karlu Čapkoví jako ve výkladech čistě teoretických.

Zádné žazení a třídění Mukařovského prací nemůže být všepřátelným klíčem pro pochopení názorového světa jejich tvůrce. Čtenář udělá nejlépe, když naše uspořádání nebude přeceňovat a rozvrhne si Mukařovského dílo sám, podle myšlenkových linií a souvislostí odpovídajících jeho aktuálnímu zájmu a potřebě. Editori se pouze snažili o to, aby pro tuto myšlenkovou práci měl čtenář ve dvou svazcích *Studii* co možná solidní základnu a východiště.

Básnické dílo jako soubor hodnot (s. 9)

(Macek č. 42, 157, 495)

Původní otisk v *Jarním almanachu Kmeny* autor pro KČP1, 1. vyd. připravoval, tj. prohloubil některé formulace a připojil příklady; bez závažnějších obsahových změn tak vznikl nový text, jenž byl bez dalšího dále přetiskován.

s. 13, ř. 12 zd. V *současném překladau L. Zadravžila* (J. Týňanov, *Literární fakt*, Praha: Odeon 1987, s. 133) *zní citovaná pasáž takto*: Konstruktivní princip přitom může zahrnovat i určité zaměření na to či ono určení či použití konstrukce; nejjednodušší příklad: konstruktivní princip řečnické řeči nebo dokonce i řečnické lyriky zahrnuje zaměření na deklamaci atd.

Vztah mezi nejrůznějšími hodnotami mimoestetickými, jejichž souborem se může umělecké dílo jevit, a mezi jeho hodnotou estetickou, která je vázána na jeho vlastní výstavbu, lze posuzovat ze zcela protikladných hledisek. Dvě krajnosti jsou potom představovány: a) stanoviskem, jež s mimoestetickými hodnotami nepočítá, zajímá se pouze o uměleckou výstavbu jako o čistý tvar bez jakékoliv životní důležitosti; b) stanoviskem, které přímo ztotožňuje hodnoty obsažené v díle s obdobnými hodnotami platnými mimo ně, tedy s přístupem, pro který uměleckým dílem vytvářená skutečnost prostě neexistuje. Mukařovského výklad dané problematiky je přesvědčivou kritikou zejména druhého z nich. V žádném případě se ovšem nezotožňuje ani s první krajností, mimoestetické

hodnoty jej však zajímají nejprve jako složky estetické výstavby. Teprve v dalším výkladu charakterizuje vztah mezi hodnotami uvnitř díla a mimo ně: „jakmile se objeví rozdíl mezi hodnocením daným v díle a hodnocením běžným pro čtenáře, stává se tento vztah činitelem umělecké výstavby“. Naopak bychom mohli (ve shodě s Mukařovského názorem) vyslovenými ještě důrazněji jinde říci, že čtenářovy prožitky spjaté s účinkem této výstavby ovlivňují v té či oné míře jeho celkový postoj ke skutečnosti, jeho hodnoty životní. Jsou tedy vždy hodnoty mimoestetické a hodnota estetická navzájem propustné. Důraz položený v umění na estetickou hodnotu definuje nicméně silové pole, v němž se řečené postupování hodnot odehrává.

O jazyce básnickém (s. 16)

(Macek č. 153, 157)

Otisk ve *Slozu a slovesnosti* (dále zkratka: SaS) z r. 1940 těsně předchází první knižní publikaci v KČP1, 1. vyd. V témž ročníku se objevila Mukařovského studie *Estetika jazyka*, začínající téma básnické řeči do obecně uměnovědné koncepce autorovy. Protože estetická problematika v ní převažuje a je zvlášť naléhavá, začali jsme tuto druhou stať do 1. svazku *Studii*, ale na řešení souvislost obou prací zde musíme aspoň upozornit. Je velmi pravděpodobné, že autor při nich už pomyslel na vydání svého prvního velkého knižního souboru. — Časopisecká a knižní verze se liší v deskách nevýznamných detailů, nadto v SaS nacházíme v mnoha pasážích petitový tisk. Soudíme, že autentické a zároveň nejstarší znění studie se objevilo až v KČP1, 1. vyd., zatímco odlišnosti v časopise byly vyvolány potřebou uspořít nějaké místo — text byl oproti zvyklostem *Sloza a slovesnosti* neobvykle rozsáhlý. — V KČP1, 2. vyd. došlo už jen ke zcela bezvýznamným — u nás obvykle přijatým — posunům.

s. 16, 17, 18 *Druhý odstavec na každé z těchto stran zavádíme podle SaS.*

s. 29, ř. 17 *místo propracováno (KČP) tiskneme propracováváno (podle SaS)*

42 *V citátu pod čarou obnovujeme podle SaS kurzivní vyznačení rytmických důrazů.*

42, 3 zd. *místo slov tiskneme stop (ed. podle smyslu)*

49, 12 zd. *místo příslušník (KČP) tiskneme příslušné do (podle SaS)*

49, 4 zd. Podle SaS zavádíme odstavec.

54

U nápisu 5. kapitoly je v autorově exempláři KČPI, 1. vyd. odkaz k „předešlé vzadu“; tam si autor zapsal dva francouzské citáty týkající se závislosti významu na kontextu. Jde o práce: Arnold van Genrup, Religions, moeurs et légends 4, s. 78; a Paul Souriaut, Le beauté rationnelle, Paris 1904, s. 108n.

61, 9 místo lexikálního stejné (KČP) tiskneme lexikálního a stejné (podle editora SzP)

Rozsáhla práce *O jazyce básnickém* je syntézou, která čerpá z dílčích studií, článků a univerzitních přednášek za všechna léta dosavadní autorovy vědecké tvorby. Jedné kapitole nebo odstavci odpovídají často daleko rozsáhlejší starší texty — např. celosemestrová přednáška. Příznačným společným kompozičním rysem naší studie a dílčích předběžných textů, probírajících určitý aspekt básnického jazyka, je výklad jednotlivých poetologických témat v pořadí podle lingvistického rozvržení jazykových rovin, jejichž prostředků je v daném poetickém postupu využito. — Mukařovský se mohl odvolávat i na četné výzkumy svých kolegů z PLK — R. Jakobsona, B. Havránka, S. Karcevského. Ve výkladu zvukové stránky básnického jazyka se projevuje jeho těsný vztah k problematice vytyčené E. Sieversem, jmenovitě k jeho úsilí o postižení individuální zvukové formy verše, které otevřelo metriku chápání verše jako integrální složky básnických struktur, učinilo ji schopnou vidět komplexitu rytmu a jeho proměny i v úvarech téhož metra apod. — V kapitole o slovu a jeho významu se Mukařovský — vedle Saussura — opírá o Karcevského dynamickou teorii výběru pojmenování. Pojetí významového kontextu přináší analýza významové akumulace, jejíž schematické vyjádření silně připomíná Husserlův rozbor konstituce časových objektů, podniknutý už na počátku století a zveřejněný Heideggerem v letech dvacátých. — Mukařovský samostatně a tvořivě využil též prvních výsledků lingvistického rozboru významové výstavby výpovědi a vytváření nadřetného kontextu, k čemuž sám přispěl rozbořem vztahů mezi pořádkem slov a intonací už v jedné z raných studií. Těmto podnětům, také tentokrát v rámci průkopnické koncepce V. Mathesia, se po válce v české i světové lingvistice dostalo bohatého pokračování. Závěrečné odstavce o dialogu a monologu navazují na speciální pojednání o tomto tématu, uveřejněné zde a komentované níže.

Lyrika (s. 71)

(Macek č. 80)

Po prvním otisku v *Ottově slovníku naučném nové doby* byla tato stat knižně zveřejněna až ve SzP. Náš přetisk využívá několika

nepatrných, ale účelných jazykových úprav vydavatele tohoto souboru.

Každému z hlavních literárních druhů, lyrice, epice a dramatu, věnoval Mukařovský ve 30. letech celosemestrové přednášky, a to v Praze i v Bratislavě. Přinášíme pouze ukázkou, a to v maximální koncentraci slovníkového hesla. Příznačné je tu empirické poetologické zaměření, které metafyzickým kategoriím, ovládajícím dosavadní teorie literárních druhů, předsouvá charakteristické jazykové rysy, spjaté s kategorií času — ovšem spíše času promluvy než času zobrazeného.

Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka (s. 74)

(Macek č. 120, 157, 495)

Přednášku z mezinárodního lingvistického kongresu v Kodani 1936, francouzsky publikovanou v kongresových *Aktech*, zařadil autor ve svém vlastním českém překladu do KČPI, 1. vyd. V KČPI, 2. vyd. ji spojil společným titulem *Dvě studie o básnickém pojmenování* se statí, jež i v našem výboru následuje. Podobně jako editor SzP toto spojení rušíme, neboť texty na sebe sice obecně navazují, ale každý patří do jiné doby a jejich tematika i názor jsou odlišné.

První studie z půle 30. let spojuje lingvistické poznatky o pojmenování s Mukařovského teorií estetické funkce; v kontextu prací zabývajících se estetikou funkcí byla také především vnímána. Zaujetím vztahu k Bühlerovi, jehož fenomenologická *Sprachtheorie* (1934) je dodnes živou složkou moderní filozofie jazyka, přikročil Mukařovský k pokusu o sladění *obecné* teorie funkcí s aktuálně propracovanou teorií funkcí *jazykových*. Také proslulý daleko pozdější pokus R. Jakobsona o odvození šestice jazykových funkcí z šesti činitelů komunikační situace je rozvinutím Bühlerova schématu, včetně Mukařovského doplnění. — Zde i v jiných Mukařovského pracích (*O jazyce básnickém*) je nutno zdůraznit, že při všem sledování estetických možností jazyka nejde o vymezení souboru vlastností nezbytně spjatých s tím, že komunikát vykonává estetickou funkci. Plakátově řečeno: funkce předchází substanci. Takové bylo i stanovisko meziválečného Jakobsona (přednáška *Co je poezie?*). — V Mukařovského pracích vyvolává dnes pochybnosti pojetí estetické funkce jako negace celého souboru ostatních funkcí, „sdělovacích“: sdělení spojuje me s každou promluvou, jde prostě o různé typy sdělení, a takovým typem je i promluva s dominujícím zaměřením na znak (komunikát) sám. — V dalším zásadním rozboru a klasifikaci funkcí (*Místo estetické funkce mezi ostatními*, viz v 1. svazku) podniknutém ze stanoviska fenomenologie už o kontakt s funkční lingvistikou a složkami komunikační situace

Mukařovskému neběží. Proto tam a zde prezentované klasifikace funkcí jsou navzájem nesnadno koordinovatelné.

K sémantice básnického obrazu (s. 82)

(Macek č. 203, 157)

Viz komentář k předchozí studii. Po zařazení do KČP1, 2. vyd. (bez jakýchkoli změn) byl článek z r. 1946 přeřazen i v SE.

Svou tendencí spojit — stále ještě organicky, bez výrazné intervence ideologie — teoretickou analýzu s úsilím o vnašení jasného sebezpoznaní do aktuálních vývojových procesů umění po druhé světové válce se stáť řadí k současným Mukařovského studiím *O recitačním umění a K dnešnímu stavu teorie divadla* (obojí v 1. svazku).

Dialog a monolog (s. 89)

(Macek č. 148, 157)

Také tato studie byla při knižní publikaci v KČP1, 1. vyd. spojena s jinou do *Dvou studií o dialogu*, a také zde toto spojení rušíme, neboť druhý člen této dvojice, přednáška *O jevištním dialogu (ve Studiích 1)* byla zaměřena především k potřebám soudobého divadla. Oproti znění v obou vydáních KČP1 (ty se navzájem prakticky neliší; autor provedl drobné revize v překladu některých citací) a v navázání na editora SzP upravujeme podle obsahových zřetelů vyznačování odstavců po citátech.

s. 96, ř. 2 *K věci, která zde končí, je v autorově exempláři KČP1,*

1. vyd. rukou připsána poznámka pod čarou:

Srv. Lessing, *Werk in sechs Bänden* (Leipzig s. a.) VI, 319. „Es ist wohl gewiss, dass in der wirklichen Gesprächen des Umganges, deren hauf selten die Vernunft und fast immer die Einbildung steuert, die mehrsten Übergänge aus den Metaphern hergenommen werden, welcher der Eine oder der Andere braucht.“ — Je to Antigoetze 4. [Tj. Lessingův spis *Anti-Goeze*, 1778.]

107, 6 zd. *Na tomto místě si autor do téhož exempláře vepsal jako poznámku pod čarou další poukaz k Lessingovi:*

Lessings Werke in sechs Bänden (Leipzig s. a.) VI 319. — Lessing mluví zde o tom, že jeho vlastní prozaic. styl vytvořil se vlivem dramatického dialogu.

Ukazuje, jak se v něm jeví stopy dialogičnosti. (Je to *Anti-Goeze* 4.)

113, 8 zd. *tiskneme k ní (cd.) místo k němu (KČP)*

Pojednání o dílčí oblasti se řadí po bok širší syntézy, skoro zároveň vydané stati *O jazyce básnickém*, kde tématu dialogu a monologu je věnován jeden z oddílů. Vedle soudobé sémiotické teorie divadla, která za účasti Mukařovského předchůdce O. Zicha i soudobých průbojných praktikujících divadelníků dospěla do stadia podivuhodného rozkvětu, řadí se studie *Dialog a monolog* také do kontextu lingvistiky a jejích soudobých zakladatelských pokusů o překonání tradičního omezení na větu jako nejvyšší dostupnou jednotku a na jazykový systém jako výlučný předmět studia: sémiotický zřetel i zde vede k prolamování hranic směrem k lingvistice promluvy a komunikačních situací, což je pochopitelně zvlášť aktuální pro pohled na jazyk ze stanoviska jeho fungování v umění. — Na Mukařovského iniciativu navázala a dodnes navazuje bohatá teoretická aktivita sémiotiků, teatrologů a teoretiků umění. Myslenky *Dialogu a monologu* rozvinuli zejména J. Veltruský a M. Procházka.

Obecné zásady a vývoj novověského verše (s. 116)

(Macek č. 59, 158)

Při zařazení do KČP2, 1. vyd. nebyla rozsáhlá historická syntéza z reprezentativní *Československé vlastivědy* (o staročeském verši) pojednal tamtéž R. Jakobson) přepracována, jak se praví u Macka, ale pouze upravena ve stylizacích: jde o přechod z populárněji orientované příručky do knihy vědeckých studií. Meritorně se změnilo nic. Na významnější posuny mezi *Československou vlastivědou* (dále ČV) a KČP2, 1. vyd. upozorníme níže. — Drobné omyly v KČP2, 2. vyd. napravujeme návratem ke KČP2, 1. vyd.

s. 119, ř. 6 *Místo pomlky zavádíme nový odstavec.*

121, 4 zd. *Za slovem otázka, v ČV následoval text v KČP2, 1. vyd. vyškrtnutý: jaká je mez, od které začínaje vnímáme jistý kontext jako báseň v užším slova smyslu, jinými slovy*

122, 6 *Za odstavcem zde ukončeným následoval v ČV odstavec pojednávající o slovosledné inverzi jako konvenčním znaku rymu (částečně příkladu z Machara), který v KČP2 byl přemístěn do poznámky pod čarou, v našem textu na s. 120–121. — Následující odstavec (Bylo kdysi...) byl pak v ČV uveden větou: Přistoupíme*

Varianty a stylistika (s. 215)

(Macek č. 32, 157)

Článek napsaný už v r. 1930 byl beze změn přetištěn v obou vydáních KČP1. Jeho časopisecký německý překlad z r. 1968 (Macek č. 559) měl značný ohlas a zapojil se do teoretických základů německé textologie; u nás se studie stala — zejména v letech šedesátých — jedním z východisek formulovaných teorií a badatelských technik využívajících textologického materiálu k výzkumům stylistickým a sémiotickým. V době svého vzniku dokumentoval potenci rodícího se strukturalismu při objevování vztahů mezi zdánlivě odlehilými složkami díla.

s. 216, ř. 13 *z. d. tiskneme pozdější místo původní (ed. podle smyslu)*

Poznámky k sociologii básnického jazyka (s. 220)

(Macek č. 77, 157)

Z čísla, které zahajovalo vydávání významného časopiseckého orgánu PLK, byla studie beze změn přetištěna v obou vydáních KČP1. Jen v SaS však byl jako poznámka pod čarou k úvodnímu odstavci otištěn následující text:

Ve věci požadavku sociologického zřetěle v dějinách literatury jako nutného doplňku zkoumání imanentního budič mi dovoleno poukázat k své knize o Polákově *Vzněšenosti přírody* a k studii o Šklovského *Teorii prózy* (Čin), které jsou obě z r. 1934. Tyto odkazy uvádím jen proto, že se ještě v posledních dnech vyskytlo tvrzení, jako bych předpokládal „nezávislost uměleckého díla na společenském prostředí“. To tvrdí prof. Karel Svoboda v článku o české estetice po Hostinském (Naše věda 1935, č. 1), přestože v knize o Polákově je celá část věnována vztahům mezi literaturou a společností a přestože sám Svoboda v témže článku o několika řádků níže vykládá (ne ve všem přesně) můj názor o uměleckém díle jako znaku (teze 8. filozofického kongresu v Praze 1934) těmito slovy: „[Mukařovský] chce pokládati [umělecké dílo] [...] za znak [...] a to jednak znak autonomní, neboť dílo charakterizuje vždy společnost, jednak znak sdělovací.“

Tento protimluv, ač podivný, nepřekvapuje u K. Svobody, který dovedl např. interpretovat jako obměnu Sieversovy teorie Ejchenbaumovu *Melodiku stícha*, ač je to soustavná polemika proti ní (Naše věda 1934) nebo napsat v citovaném článku z r. 1935 větu „nejnověji prohlašuje [Mukařovský] se Zichem umělecké dílo za strukturu“, s poukazem k mé poslední knize o Polákově, ač již při běžném nahlédnutí nacházím toto slovo i pojem ve svých pracích z r. 1931 (*Eufonie Theoretických Výprav k Já, La phonologie et la poésie*). Ide ostatně o jeden ze základních pojmů Pražského lingvistického kroužku, užívaný zde již od doby založení (viz tezi o jazyce básnickém, podanou již v r. 1929 I. sjezdu slovanských filologů v Praze). Bylo by lze — z pouhých několika řádků posledního Svobodova článku — uvést i nesprávnosti jiné, např. ztotožnění poměru mezi znakem autonomním a sdělovacím s měrem mezi „projevem neúmyslným“ a „úmyslným označením“, je tu patrná kontaminace pojmů sémiologických s psychologickými.

„Tez 8. filozofického kongresu“ mímí Mukařovský svou stat *Umění jako sémiologický fakt*, poprvé ovšem (francouzsky) uveřejněnou až v aktech uvedeného kongresu r. 1936. Svoboda měl pravděpodobně k dispozici nějaký předběžný otisk, nebo byl přítomen Mukařovského vystoupení na kongresu samém.

Vývojové řady kulturních jevů, jazyka, literatury a umění vůbec nejsou pasivním odrazem společenských podmínek, v nichž vznikají a ve kterých působí; všechny mají také svůj imanentní vývoj.

Sociologie básnického jazyka si musí být vědoma vnější i vnitřní podmíněnosti jeho proměny a počítat nejen s determinací literatury stavem společnosti, ale též s tím, čím literatura svými specifickými možnostmi život společnosti ovlivňuje a obohacuje. Zdaleka to není jen zvolené téma, a to ani v próze. K obecným úvahám o sociologii jazyka připojuje Mukařovský poznámky o básnickém jazyce Nerudově, o sociální motivaci jeho příklonu k mluvě městskeho lidu a o důsledcích, jež měla tato orientace pro Nerudův prozaizující slohový princip.

U lumírovské generace (Vrchlický, Čech) je vztah mezi společností a básnickým dílem pozorován v oblasti ještě specifitější: v aktualizaci větné intonace, která, podobně jako v řecnictví šedesátých a sedmdesátých

tých let 19. století, vyzdvihla v básnickém projevu rétorický patos, odpovídající probuzeným nadějím tehdejší české společnosti.

Pokus o slohový rozbor *Babíčky* Boženy Němcové (s. 237) (Macek č. 17, 158)

Nejstarší studie zatřázená do našeho souboru, psaná před vznikem Pražského lingvistického kroužku a autorovým seznámením s ruským formalismem. Beze změn zatřázena do obou vydání KČP. Zde revidujeme podle tematických zřetelů vyznačování odstavců po citátech.

Mukačovský se ptá po příčině jednotnosti a živosti dojmu, kterým působí ve vyprávění Boženy Němcové množství a mnohotvárnost detailů. Shledává ji v jejich nenásilném splynutí ve výsledné „dějové ovzdušší“. Takovému pojetí vyprávění odpovídá ve slohu *Babíčky* ráz větné konstrukce, totiž sklon k převaze souřadných vět a k jejich asyndetickému spojování; v něm nalézá svůj výraz „rozdělování děje v drobné spěchající detaily“. Dojem na tomto způsobu tematické výstavby založený je posilován i zvukovou stránkou, měkkou vlnivostí intonační linie vět, která se vyhýbá ostrým tónovým skokům. K melodickému vyznění vět přispívá slovosled: nejdůrazněji přízvučné slovo (nejen sloveso, což by odpovídalo dobovému úzu) nebývá v něm na konci vět, nýbrž posouvá se častěji před něj, a přivozuje tak dlouhé splyvavé kadence. Větnou stavbou předznamenány zvukový účinek posiluje harmonizující ráz tohoto slohu. Jeho rysy vypovídají o autorčině bytostném založení, především však o její umělecké představě skutečnosti jako nepřetržitého uplývání, zahrnujícího a vyrovnávajícího v sobě protiklady života. — V této rané studii je už předjata představa aktivního spolupůsobení tematické a zvukové vrstvy díla, základní metodologický předpoklad Mukačovského pozdějších prací.

Poezie Karla Hlaváčka (s. 250) (Macek č. 44, 158)

Studie se původně nazývala *K problémům českého symbolismu*. (*Poezie Karla Hlaváčka*). Když ji autor deset let po jejím vzniku zařazoval do KČP2, 1. vyd., přepracoval značně jednotlivé formulace se snahou o zjednodušení výkladu, reliéfnost tezí, o kontrolu svých tvrzení z odstupu. Původní verze byla silněji ovlivněna těsně předchozími Mukačovského výzkumy, zvláště prací *Souvislost fonické linie se slovosledem*. Jako příklad vývoje textu uvedeme starší podobu charakteristiky básnické struktury tvorby generace J. Vrchlického a S. Čecha.

Místo našeho textu na s. 251, ř. 4–13 (oběti; vyzdvižení intonace... až ... pasivně poddávají intonaci) *stojí v původní verzi v Mathiesovič sborníku*: oběti, jinými slovy: aktuálizace intonační stránky provedená tak radikálně byla nutně provázena stejně radikální automatizací složek jiných. Tak např. byl úplně automatizován rytmus. Zejména však závažná byla automatizace všech složek významových, celé sémantické stavby řeči. Obojí automatizace, rytmická i sémantická, byly nutné proto, aby vystupňováním některých jednotek, buď rytmických (stop, veršů), nebo sémantických (slov, vět), nebyl zpřetrháván plynulý obrys intonační linie. Byl potlačen veškerý významový pohyb textu, takže se vítězná intonace stala jediným nositelem dynamiky; to znamená především, že přestalo být cítено napětí mezi celkovým tématem textu („obsahem“) a jazykovým materiálem, kterém vzniká při postupném uskutečňování tématu. Téma i slovní materiál [...]

s. 256n.

Podstatně byl přeformulován a zpřesněn celý text následující za citací básně Sonet, a to až do konce studie; citáty ani podstata jejich výkladu se přitom nezměnily. Shrnutí studie v jejím prvním otisku znělo:

Uzavíráme: Sémantická konstrukce textu u Hlaváčka směřuje k opakování stejných slov ve stejném významu. Pomocným prostředkem této tendence je eufonická homonymie, kterou se vzbuzuje iluze stejnovýznamnosti i tam, kde jí ve skutečnosti není. Ideálem, lze-li se tak vyjádřit, by byla pro Hlaváčkovo poezii báseň, která by se skládala z jediné slova stále opakovaného beze změny i jako zvukový symbol, i jako význam. K tomuto ideálu se blíží, nedosahujíc ho ovšem, protože je nerealizovatelný, báseň *Rekonvalescence*. Zde lze přímo vyhmatat dynamizující princip Hlaváčkovo poezie; jejím napětím mezi lexikálním materiálem a celkovým tématem básně. Každé téma totiž, ať téma pouhé věty nebo většího významového celku, je významem uskutečňovaný sukcesivně, tou měrou, jakou se

rozvíjí příslušný kontext. To je podstatný znak tématu, kterým se liší od významu v užším slova smyslu, daného najednou, simultánně, jako například význam slova. Téma je tedy význam postupně odhalovaný. U Hlaváčka se však odhalování celkového tématu staví na odpor zdůrazněná nehybnost lexikálního materiálu. Dalo-li by se o básnickém díle říci obrazně, že je rozvinutou větou, je Hlaváčková básněň slovem, nebo aspoň směřuje k tomu, aby se slovem stala. Významová simultánnost a nerozložitelnost je pro ni asymptotou. Směřuje k staticčnosti slovního významu, musí však zachovat dynamičnost danou rozvíjením tématu, protože bez ní by přestala být významovým celkem. To by se stalo v okamžiku, kdy by dosáhla své asymptoty a změnila se v nekonečný řetězec stálých opakování téhož slova. Směřování k významové nehybnosti, které však nesmí dojít cíle, je paradoxem Hlaváčkovy poezie.

Ještě dva posuny zajímavé pro vývoj terminologie:

s. 253, ř. 4 *místo* Březina položil důraz na *bylo původně* Březina deformoval

255, 5 *místo* zdůrazněna *bylo původně* motivována

Stejně jako editor SzP opravujeme podle Hlaváčkovy textu citát z básně Rekonvalescence *a v závislosti na tom i počet výskytů slova* lhostejný: pětkrát místo čtyřikrát

I když studie využívá, zejména při charakteristice lumirovského verše, výsledků nedávných autorových předstrukturalistických prací (jmenovitě *O motorickém dění v poezii*), je jedním z nejvýraznějších příkladů praktických důsledků setkání s kategorií struktury jako dynamické souhrny různých složek díla, vstupujících do stále nových vztahů; rysují se možnosti nově vytvářeného literárněvědného paradigmatu, a to jak pro postžení básnickovy jedinečnosti, tak pro artikulaci vývojových procesů, přičemž obojí může být pojmenováno s pomocí týchž, poetologických kategorií. Byla to jistě pro badatele maximálně vzrušující situace, ale i poznávací přínos, přesahující její rámec, je pozoruhodný a pro charakteristiku probíraných autorů dodnes nepostradatelný.

Vítězslav Hálek (s. 260)

(Macek č. 82, 158)

První otisk ve *Slozu a slovesnosti* podle zvyku tohoto časopisu řadu míst uváděl v petitu; autor to zrušil při zařazení studie do KČP2, 1. vyd. Odstraňujeme jen pozůstatky původní grafické úpravy, když na

s. 266, za ř. 12 zd. *rušíme mezeru mezi odstavci*.

Kromě toho

s. 266, k ř. 2 zd. *riskneme přímo (podle SaS) místo přímý (KČP2)*

Mukařovský mluvil na

s. 272, ř. 5 a 9 *v prvním otisku ve SaS nikoli o tendenci objektivující a nadosobní objektivitě, výběž o tendenci klasicizující a klasicismu*.

Metodologický význam studie je dvojnásobný. Jednak představuje vědomé úsilí o zkoumání literární hodnoty minulosti tak, že badatel přiznaně a otevřeně, ale tedy také reflektovaně a s vědomím vlastní časové zařazenosti, jež není předsudkem, vychází z hodnotového systému své vlastní doby a umělecké zkušenosti; přitom naprosto nejde o neporozumění minulé tvorbě, způsobené rozdílností hodnotových systémů, ale naopak o pozitivní odpověď na otázku, zda prožitek současného umění může otevřít přístup k novému kontaktu s dávným a zdánlivě už vyčerpáným vývozem, odhalit v něm nepovšimnuté půvaby. Mukařovský tak pro nové zhodnocení Hálkovy poezie čerpá ze své blízké přízračnosti se současnou moderní lyrikou, jmenovitě s nezvalovským poetismem. — Druhý význam záleží v tom, že v navázání na koncepci literárního vývoje vytvořenou ruskými formalisty se konkrétně sledují kontakty „vysokého“ básnictví se slovesnou tvořivostí periferií, a to se zdvojnásobí velice vzdálenými klasické lidové venkovské písní, v daném případě s pouliční městskou písničkářskou produkcí. I to má ovšem oporu ve zkušenosti moderního umění, vedle poetistů nelze nepřipomenout podobné inspirace K. Čapka a jejich komentář v *Maryjovi*.

Protichůdci (s. 284)

(Macek č. 97, 529)

Genezi článku podal v úvodu sám autor. Dodejme, že jde o jeden z četných projevů názorových rozporů mezi Pražským lingvistickým kroužkem a tradičnějšími literárními historiky v čele s A. Pražákem a později K. Krejčím, které vyvrcholily v diskusích o metodách literární historie, vyvolaných prací F. Vodičky *Literární historie*,

její problémy a úkoly (1942). Mukařovský tehdy formuloval své stanovisko ve stati *K metodologii literární vědy*, uveřejněné časopisecky až po letech a vzápětí zařazené do CPE. Také *Protichůdci* vyšli knižně až v tomto souboru. — I v tomto případě byly v SaS některé pasáže tištěny petitem.

s. 284, ř. 7 zd. *tiskneme verze (podle SaS, psáno verze) místo verše (CPE)*

Mukařovskému šlo mimo jiné i o obhájení své koncepce vývoje české poezie 19. stol., pro niž bylo podstatné řazení Erbena mezi Máchu a básníky generace Nerudovy, nikoli po bok Čelakovského, jak se to jevílo v představách tradičnějších. Znamenalo to zejména úsilí o pochopení Erbena jako básníka romantického a o konkrétní charakteristiku tohoto romantismu (viz zejména Mukařovským citovaný Jakobsonův příspěvek *Poznámky k dílu Erbenovu*) a polemiku s poněkud barvotiskovou tezí o básníku národní klasičnosti. Strukturalistické pojetí dějin národní literatury bylo mimo jiné též konfliktnější a dramatičtější než pojetí tradiční.

Francouzská poezie Karla Čapka (s. 300)
(Macek č. 102, 158)

Recenze 2. vydání slavného Čapkovy souboru (v SaS s nadpisem *K novému vydání Francouzské poezie Karla Čapka*) byla zařazena do obou vydání KČP2.

s. 303, ř. 1 zd. *tiskneme konstitutivně (podle SaS) místo konstruktivně (všechny knižní otisky)*

Také zde jde o koncepci vývoje poezie, tentokrát poezie 20. století. Proto autor neváhal zařadit drobnou recenzi do reprezentativního souboru svých vědeckých prací. Článek na jedné straně odbornými termíny artikuluje postoj vyjádřený v citovaném komentáři Nezvalově, na straně druhé ujasňuje souvislosti s autorovým vlastním bohatým výkladem Čapkovy tvorby prozaické.

Genetika smyslu v Máchově poezii (s. 305)
(Macek č. 121, 222)

Obsáhlá studie byla umístěna v čele Mukařovským redigovaného máchovského sborníku Pražského lingvistického kroužku *Torzo a tajemství Máchova díla* (dále TaT), nazvaného podle jiné Mukařovského studie. Sborník byl naplněn skutečně zásadními texty

(Čyževskij, Šalda, Fischer, Jakobson, Havránek, Václavěk, Wellek). *Genetika* nebyla přetištěna už v KČP2, 1. vyd., neboť nakladatelství Borový — pouhé dva roky po vydání uvedeného sborníku — nemohlo ještě stať uvolnit. Při přetisku v KČP3 nedošlo k změnám. Pokoušíme se vnést logiku do vyznačování odstavců po citátech. Citáty z Máchy kontrolujeme podle vydání v Knihovně klasiků, odkazy k vydání Krčmovu (viz první autorovu poznámku pod čarou) však ponecháváme.

s. 306, ř. 2 zd. *Mukařovského parafráze lehký sen bloudí co mlha je podle názoru editorů lapaem calami; dokumentaci myšlenky o významě míst mezi členy přirovnání by spíše odpovídalo *mlha bloudí co lehký sen nebo *lehká mlha bloudí co sen*

308, 4

tiskneme k věži (podle citátu z Máchy a editora SzP)
místo věži (TaT, KČP3)

334, 10 zd. *tiskneme zůstává (podle TaT) místo zůstává (KČP3)*

335, 15 *tiskneme amalgamovaný (jako editor SzP) místo amalgamovaný (TaT, KČP3)*

Samostatné pozornosti si zaslouhuje autorův úvodní výklad pojmu „sémiotické gesto“. Záměrem Mukařovského koncepce bylo vložit do rukou čtenáře a zejména badatele klíč k sémioticky pochopené jednotě básnické struktury, v níž sehrávají svou významotvornou roli stejně tak prvky „obsahové“ jako „formální“. Jejich tradiční rozlišování Mukařovský opouští v přesvědčení, že „každá složka básnické struktury je stejným právem (třebaže ne stejným způsobem) nositelkou významu“. K nedorozuměním později docházelo už v tomto bodu, totiž ve výkladu termínu „význam“. Mukařovského teze o svedení osobitých rozborů jednotlivých složek na společného jmenovatele, „jímž je význam“, by mohla být neadekvátně pochopena, kdyby byl přehlédnut důležitý předpoklad vyslovený předtím: že totiž různé, heterogenní složky básnické výstavby se stávají nositeli významu sice „stejným právem“, nikoli však „stejným způsobem“. Každá z nich — ať významově natolik určitá, že je postizitelná tematicky, ať natolik významově neurčitá, že se jeví jako ne snadno jmenovatelný způsob zacházení s významy, jejich tvar — stává se (v aktu tvorby i přijetí díla) součástí téhož významotvorného dění. Předmětem takto pojaté „genetiky smyslu“ nejsou všeobecné významy, které lze z díla v tom či onom směru vyvodit: je jím řečené dění samo. Čtenář na něm přijímá bezprostřední účast, badatel se k němu přibližuje „rekonstrukcí obsahově nespecifikovaného (a v tom smyslu — chceme-li formálního) gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou

jednotu“. — Takovou rekonstrukci předvádí potom rozbor Máchova díla jako celku, veřovaného i prozaického. První okruh problematiky představuje básnické pojmenování, v němž je nejzávažnější výklad „skrytých významů symbolických“. Potenciálním symbolem se u Máchy může stát každé slovo. K objasnění tohoto jevu je třeba vzít v úvahu způsob, jakým je u tohoto autora vytvářen kontext: jeho soudržnost je maximálně uvolněná ve prospěch osamostatňujících se jednotek, z nichž se skládá. Nedostatek významové soudržnosti se u Máchy projevuje často i v syntakticky těsném spojení slov. V uvolněných a nesourodných významových vztazích se může rozvinout hra druhotných významů, jejich srážky nebo prolínání v rovině jazykové i tematické. — Druhá část studie se obrací k větné stavbě. Také v ní se projevuje tendence k uvolnění, k oslabení zřetelné významové souvislosti, k jejímu častému přerušení, k nedopovědění. Potvrzuje to intonace, o níž vnějšíkově vypovídá grafický projev. Ani zde není účinek uvolnění větné stavby jednoznačný: jeho přínosem může být navození nečekaných vzájemných konfrontací osamostatňujících se skladebných prvků. — Poslední část přechází k tematickým složkám. Rozkloubení věty zde má svou obdobu v uvolnění soudržnosti syžetu, v jeho útržkovitosti. Sjednocující role se ujímá kompozice motivů, silně předurčených svým jazykovým rázem. Jejich genezi (poměru mezi přímým zážitkem a přejetím) je věnován rozsáhlý výklad. Intenzivní „život“ motivů v Máchových textech je účinnou protiváhou jejich fragmentárnosti; je zdrojem mnohoznačnosti, která je podkladem trvalé působivosti Máchova díla.

Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův *Absolutní hrobař* (s. 376)

(Macek č. 126, 158, 495)

Po prvním otisku ve *Slozu a slovesnosti* putovala studie normální cestou do KČP2, 1. vyd. K tomuto 1. vyd. se vracíme ve třech nevýznamných případech, kde se KČP2, 2. vyd. od něho odchyluje. —

Na s. 386, ř. 3 *ponecháváme výraz volné (jednání), ač v KČP2, 1. vyd. stálo volní, a to pro analogii nikdy nezměněného volná (iniciativa)*

na s. 385, ř. 4 zd.: *zda do daného kontextu se lépe hodí význam slova „volní“ nebo „volný“, nelze rozhodnout*

393, 14 *tiskneme tvarů (podle SaS) místo tvaru (KČP2, obě vyd.)*

Mukařovského intenzivní zájem o surrealistické umění se kromě této stati, jež si k rozboru vybrala nejpůvodnější a básnický nejpřínosnější ze

všech Nezvalových sbírek tohoto období, projevil i několika pronikavými interpretacemi surrealistického výtvarného umění, které jen pro nedostatek místa nemohly být v našem souboru otištěny. Také v tomto kontextu zůstává Mukařovský poetologem, který od konkrétní analýzy básnických postupů a struktury postupuje k jejich úhrmnému smyslu a jejich významu pro orientaci člověka v současném světě; nevkládá tedy mezi tyto dva póly rozboru surrealistické teorie a programy nebo psychoanalytickou teorii Freudovu, i když si je příslušných souvislostí dobře vědom. Pro širší rámec pohledu na jevy zde zkoumané musíme odkázat ke stati *Dialektické rozpry v moderním umění*, knižně přístupné — kromě obou vydání KČP — také ve *Studiiach z estetiky*. — Stat je významná i metodologicky. V jejím úvodu je vytyčen cíl sémantického rozboru básnického díla: dospět ke zjištění „významotvorného principu“, který lze — při všech možných proměnách jeho uplatnění v jednotlivých dílech jistě ho autora — vyvodit ze společných rysů umělecké výstavby. Nejde přitom přímo o „jedinečnost“ daného díla ani o bezprostřední kritický soud nad ním; jde spíše o posílení zvolené básnické metody a o její možný, teprve v aktu přijetí tvůrčího činu se naplňující životní dosah. V charakteristice řídicího principu, který určuje (sám bez konkrétního obsahu) ráz významové výstavby, bylo vlastně — byť přímo nepojmenováno — definováno „sémantické gesto“ (viz komentář ke *Genetice smyslu v Máchově poezii*).

Vývoj Čapkovy prózy (s. 399)

(Macek č. 60, 158)

První velká Mukařovského stat o díle K. Čapka byla původně úvodem výboru z Čapkovy prozaické tvorby, určeného především mladým čtenářům, který vyšel ve dvou vydáních. Mukařovský ho také sestavil a opatřil obšírnými poznámkami. Při zařazení do KČP2, 1. vyd. byly v souvislosti se změnou funkce textu vyloučeny některé vysvětlivky v závorkách nebo pod čarou (např. slova „noetika“).

s. 414, ř. 19 a 20 zd. *tiskneme Manya, nebo [...]/láska, (ed., jako ed. SzP) místo Manya nebo [...]/láska (ve všech verzích)*

Kromě toho, že je uceleným a učeným přehledem Čapkovy prozaické tvorby, je tato stat také návodem, jak přistupovat k poetice jejích jednotlivých období a rozpoznávat vnitřní souvislosti mezi nimi. Hned od první samostatně vydané knihy (*Boží muka*) je zřejmé, jak nesamozřejmě, skrývající se i tajemnou bude pro tohoto autora „skutečnost“, o níž má vypovídat. Tomuto výchozímu poznání potom odpovídají

zvolené umělecké postupy v různých proměnách, vždy však také spjaté společnou intencí „odlišit vypravování jako významový celek od události jako faktu“. Noetické otázky se pro Čapka stávaly problémem umělecké metody: problémem dvojího smyslu či dvojího nevyřešeného hodnocení týchž motivů či postav v *Trapných povídkách*, dvojitosti mezi skrytým pozadím a zjevným popředím v románu-fejetonu *Továrna na absolutno*. Techniku dvojí roviny bohatě rozvinutou rozpoznává Mukarovský v *Krakatitu*. Do samostatné skupiny byly zařazeny povídky dektivní a soudní, v nichž je vidění události opět závislé na subjektivním způsobu jejich hodnocení. Vyvrcholení této tendence můžeme spatřovat v Čapkově „noetické trilogii“ *Horďubal*, *Povětrň* a *Olybičiny život*. Rovněž ta je charakterizována „technikou mnohonásobného zrcadlení téže předpokládané skutečnosti“. — Jestliže se Čapková próza svým problematizujícím přístupem ke skutečnosti hned od počátku rozvíjela v pozici proti tradičnímu realismu, její živý mluvný výraz i pojetí děje jako napínavého vypravování jí zároveň zaručovaly široký čtenářský ohlas. Z tohoto hlediska jsou pojednání zbyvajících okruhů jeho prozaické tvorby, pohádky, ale též cestopisy, eseje, causerie a jiné žurnalistické formy, v nichž nalezla svou mnohotvárnou přiléhavost mluvená řeč. Zaměření na ni odpovídal též Čapkův zájem o anonymní projevy literatury (*Marysas čili Na okraj literatury*), jež pro něho — i jako podnět pro vlastní tvorbu — představovaly elementární, lidské přirozenosti odpovídající podoby epičnosti.

Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog (s. 433)

(Macek č. 138, 158)

Studie, vzápětí po svém vzniku a časopiseckém otisku spolu s následující zařazená do KČP2, 1. vyd., se zde ani při dalších přetiscích nemění. Spolu s vydavatelem SZP se snažíme dořešit vyznačování odstavců po citátech, které dosud bylo spíše náhodné. Řadu rozsáhlejších citátů zároveň převádíme do samostatných peritových odstavců, což v dosavadních textech převažovalo, ale nebylo provedeno důsledně. Stranou této grafické úpravy ponecháváme jen citáty minimálního rozsahu.

s. 442, ř. 3 zd. *riskneme* skupinami slov (*ed.*) místo skupinami
(*česky dosavadní verze*)

Soustředění na zvukovou stránku Čapkovy prózy je v úvodu stati zdůvodněno předpokladem identity stavebního principu prosazujícího se v různých vrstvách díla. Každá z nich, v tomto případě zvuková, uplatňuje ve společné souhře ovšem též své vlastní možnosti rozlišení. Dominující složkou Čapkových jazykových projevů je intonace (přesněji řečeno

její melodická složka). Mukarovského přístup k ní je v zásadě fonologický, systémový. Vychází z jasněho stanoviska ke staré otázce: jak je zvuková organizace prózy (i dramatického dialogu) předurčena výstavbou textu. Obrací se především k interpunkci, respektive k odchylkám Čapkovy užívání interpunkce (zejména středníku a pomlky) od běžného úzu. Čapková intonace směřuje k měkké vlnivosti, k oslabování předělu, a tedy též ostré hranice mezi promluvyými pásmý jednotlivých postav (a navíc i mezi nimi a autorskou řečí). Plynulost intonace sama o sobě však ještě autorovu prózu plně necharakterizuje. Její umělecké využití u K. Čapka ukazuje na svůj lyrický rodokmen: nejvlastnějšími tvárními prostředky jsou u něho opakování a kontrast intonačních útvarů. Působí samy o sobě (jako opakující se nebo kontrastní melodické a zároveň významotvorné motivy na začátku nebo na konci vět), působí i jejich rozmanitost a nakupení v určitých pasážích textu. Podílejí se také na tematické a kompoziční výstavbě (jako zvuková signalizace „leitmotivů“). — Závěr studie pojednává o pronikání dialogičnosti do Čapkovy prózy. Její původně lyrický ráz je v průběhu 20. a 30. let zvrstven hovorovostí natolik, že se jeho próza nakonec jeví jako „nepřetržitý dialog“ autora se čtenářem i se sebou samým.

Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka

(s. 451)

(Macek č. 140, 158)

Stat byla koncipována společně s předchozí; obě vyšly ve stejném ročníku SaS a byly i svěřázným nekrologem. — Tentokrát je v časopiseckém otisku opět mnoho petivotových partií, což bylo jako vždy v KČP2, 1. vyd. zrušeno. Zároveň tam byly pozměněny jednotlivé formulace. Soudíme, že také zde — podobně jako u studie *O jazyce básnickém* — znění v KČP2 je starší a pro otisk v SaS bylo z technických důvodů v drobnostech zkracováno. — Delší citáty i zde tiskneme v samostatných petivotových odstavcích, a to i tam, kde tomu tak v dosavadních verzích nebylo. — Na několika místech (s. 466, ř. 16 zd. a 4 zd.; s. 471, ř. 5; s. 472, ř. 12 zd.; s. 474, ř. 6 od citátu) obnovujeme podle SaS vyznačení odstavců.

s. 451, ř. 4 *výrok v uzozokách je citován z úvodu vzápětí jmenovavé autorovy stati Genetika smyslu v Máchově poezii.*

477, 1 zd. *riskneme* vyzáduje (*podle SaS*) místo vyzáduvat
(*KČP2*)

Pojem „významová výstavba“ není v daném případě shodný s podobným termínem užívaným (v pojetí Viléma Mathesia) v jazykovědě. Nemíří

přímo k aktuálnímu větnému členění, nýbrž zaměřuje se na významovou dynamiku textu jako celku. V úvodní pasáži stati je připomenuta souvislost zvoleného metodologického postupu (orientace na „významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a jež čtenář v čtenáři znovu navozuje“) s dřívějším vymezením „sémantického gesta“ ve studii *Genetika smyslu v Máchově poezii*. Studie bezprostředně navazuje na výsledky rozboru Čapkovy intonace a ověřuje si jejich platnost ve výstavbě vyšších významových rovin. Přírazuje k nim nová pozorování, týkající se vztakosti syntaktické výstavby a s ní spojené snadnosti významových přesunů a proměn (např. plynulých přechodů od vlastního významu k obraznému nebo od přirozené situace k záračné). Základem takových postupů (tedy i časté významové dvojitosti) je zrovnoprávnění významových jednotek a směřování k jejich neohraničenosti. Rysy Čapkova slohu porovnává Mukarovský s některými obdobnými, v zásadě však jinam ukazujícími projevy ve slohu Karla Hynka Máchy. Společné pro oba je zaměření ke „skryté skutečnosti“. U Máchy ji může zastoupit i jednotlivá jednotka pojetá jako symbol. U Čapka se jednotky řadí v řetězce, jsou pojaty spíše jako symptomy, jejichž platnost je závislá na kontextu, přičemž ovšem tento kontext není u Čapka jednoznačně určitý: jednotlivosti v něm obsažené mohou být sestaveny v různé kontexty. Řečný způsob zacházení s významovými jednotkami sleduje potom Mukarovský ve složkách tematických a v kompozici. Všimá si rázu utváření dějového napětí, oslabení jeho jednoty ve prospěch jednotlivých epizod, a také nejistoty konečného řešení. Zaznamenává mnohonásobné pojetí postav, vymykajících se jednoznačné charakteristice. Nejprůkazněji však navazuje na dřívější pojednání o uměleckém využití jazykových složek a přímo intonace Mukarovského rozbor Čapkovy kompoziční práce s motivy. Opakování je i zde rozhodujícím postupem, který u Čapka plynule propojuje účinek složek zvukových a tematických.

Několik poznámek k novému románu VI. Vančury (s. 481)

(Macek č. 63, 495)

Porušujeme chronologické řazení textů, aby se vančurovské stati dostaly všechny k sobě. Autor recenzi nezaradil do žádné knihy, učinil tak až editoři SE (a pak SzP). Jejich drobné odchylky opravujeme podle prvního časopiseckého otisku.

s. 483, ř. 21 zd. *tiskneme významová (podle ed. SE) místo významová (časop.)*

Vančurův umělecký přínos je nejprve globálně charakterizován jako osvobození jazykových prostředků od přímé služby tématu. Jejich vzájemný vztah není u tohoto autora založen na paralelismu, nýbrž na

záměrně vytvářeném napětí. Prvky „vysokého“ (archaického nebo biblického) slohu se ve Vančurově předchozí tvorbě provokativně a hravě mísí s vulgariem nebo se sémantickou technikou nadávek, z jejichž „nízké“ polohy opět bezprostředně tryskají originální a nezávislé poetické obrazy. Základní sémantické tendence autorova stylu před *Koncem starých časů* spočívá v zaměření na „ostré významové přelomy, kterými je dynamizován jazykový projev sám o sobě, bez ohledu na téma“. V *Konci starých časů* se přenáší těžší významových přelomů do tematické vrstvy. Neustále roztvářená dějová linie, rozečkané charaktery postav, nečekané zvraty situací, proměnlivost v hodnocení vyprávěče se v Mukarovského strukturním rozboru stýkají v jediném označení: experiment. Není to však experiment jakýkoliv, ale představující „trvalou položku v repertoáru české prózy“.

Řeč při tryzně (s. 490)

(Macek č. 179, 187, 158)

Základním textem mnohokrát přetiskované Mukarovského přednášky, která i při slavnostní příležitosti konkrétně vykládá naléhavé vědecké otázky, je nám otisk z Mukarovského publikace *O Vladislavu Vančurovi*. Texty otisků se navzájem neliší.

Ve svém projevu proneseném k uctění Vančurovy památky záhy po skončení druhé světové války zasadil Mukarovský autorovo dílo do širšího rámce české literatury a kultury. Ne všeobecně, ale s objeveným rozlišením jeho uměleckého, zároveň však vlastní sféry literatury přesahujícího přínosu. Představil Vančuru jako obnovitele české větné stavby, respektive té její linie, která obohatila možnosti novodobé prózy (a spolu s nimi jazykové vyjadřování vůbec) tvořivým příklonem k humanistické periodě. Ne už její barokní složitost, ale schopnost učenit velké významové rozpětí věty a vtisknout slovesnému projevu pevný řád hodnot zaměřila znovu ve Vančurově próze a stala se potřebným vyvažujícím protějším linie založené (viditelně již v díle Josefa Kajetána Tyla) na živé hovorovosti. Také k vlastnímu vývoji Vančurovy prózy tkěla tato přednáška své: zdůraznila organickou jednotu mezi jejími experimentujícími výboji a slovesným bohatstvím monumentálních *Obrazů z dějin národa českého*.

Vančurovská prolegomena (s. 503)

(Macek č. 529)

Editoři zvolili tento jednotný nadpis pro soubor rukopisů pojednávajících o V. Vančurovi, když ho poprvé uveřejnili v knize *Čestami poetiky a estetiky*. První z nich byl zároveň přednáškou v PLK

(1939; tato datace se liší o rok od editorů CPE, kteří se zřejmě řídili tím, že autor v úvodu mluví o přednášce o Čapkoví, přednesené 22. 5. 1939, jako o loňské, přednáška o Vančurovi se však konala 23. 10. 1939 — Mukařovský tu zřejmě počítal akademické, nikoli občanské roky; důkazem je i to, že citoval z rukopisu prvního, dosud nevydaného dílu *Obrázů z dějin národa českého*, který vyšel r. 1939). — Přednáška i následující text měly v nějaké podobě vstoupit do „rozsáhlejší monografické studie, která zůstala nedopsána“ (*Poznámka na závěr v CPE*). — Uvedené rukopisy nebyly v době přípravy našeho souboru v Mukařovského pozůstatosti v Památníku národního písemnictví nalezeny. Lze předpokládat, že se nějakým způsobem v budoucnu objeví, a teprve pak bude možné znovu ověřit — jako jsme to udělali ve všech analogických případech — dosud tradovaný text; nám nezbylo než texty přetisknout z CPE.

s. 504, ř. 14 zd. *tiskneme k estetické (ed.) místo estetické*
539, 6 zd. *tiskneme Fakt e (ed. podle kontextu) místo Fakt a*

Oba texty zařazené do našeho výboru dokazují na výstavbě Vančurových děl, že nejenom básnická lyrika, ale též epická próza může být srchovaným uměním. Vančurovo písemné vyprávění je charakterizováno jako „zrod epiky ze slova“, vyprávěné děje povstávají ve Vančurových textech přímo z aktu vyprávění. Vančurův vyprávěcký tvar je potom specifikován svým zvláštním vztahem k lyrice, s níž sice sdílí smysl pro intonaci a rytmus vět, nikoli však neurčitou náladovost nebo citovost, která by rozrušovala jeho epickou stavebnost. Už v architektonce věty, rozlehlé, avšak hierarchicky budované, intonačně složité, zároveň však zřetelně rytmicky členěné, se představuje vlastní ráz Vančurovy epičnosti. Vančurovi jde o epiku, jejímž základem je soud, či přesněji: „přehodnocující moc pojmenování“. — Druhý text je zjevnou přípravou větší práce o Vančurově vyprávěckém umění, pozorovaném teď podrobněji, opět však s vyhraněným zájmem metodologickým: dobrat se v různorodých tvárných podnětech společné řídicí intence, která zjednává „plynulý přechod od prvků jazykových k tematickým“. Tato intence je sledována od ozvláštnujících nekongruencí slovních spojení a zdůrazňované samostatnosti jednotek, z kterých se skládá kontext (často za pomoci anaforicky vyznačeného rytmizujícího členění výpovědi na úseky), až k vyprávěckým postupům upřednostňujícím progresivní, stále novými nárazy rozvíjenou epickou motivaci. Osvětluje Vančurovo nezjednodušující pojetí děje se suverénním vyprávěčem, a ráz vytvářených postav, v jejichž nejednoznačném jednání rozpoznává Mukařovský též umělecký záměr: nakupit

(velmi často vybočováním ze souvislosti dané tématem) „co největší množství významu na dané rozloze“. — Odkazy ke *Genetice smyslu v Mláčkově poezii*, k oběma čapkovským studiím z roku 1939 a k výkladu uvedeném ve stati *O jazyce básnickém* ukazují jedním směrem: ke koncepci „semantického gesta“, umožňující vykladači „jednotlivé teoretický pohled do výstavby díla“. (Stranou zde zůstal jen pozdější výklad tohoto pojmu v přednášce *Záměrnost a uzáměrnost v umění*, což napovídá, že druhá část *Vančurovských prologomen* vznikala před rokem 1943.)

Tradice tvaru (s. 554)
(Macek č. 145, 157)

Esej byl brzy po otištění ve sborníku *Strážce tradice*, věnovaném A. Novákovi, zařazen s nepatrnými změnami do KČP1, 1. vyd. Podle textu KČP se řídí náš otisk.

Mukařovský se orientuje na domácí tvarové zkoumání literatury, k jehož průkopníkům řadí též Arne Nováka. Tvar pro něho není pouze záležitostí technické obratnosti, nepojímá jej však ani v duchu romantického individualismu; problematika tvaru pro něho nekončí u jedinečnosti tvůrce. Tvar má svou vlastní vývojovou souvislost, i když neustále reaguje na vnější vlivy. Svůj vývoj (či prostě proměny) mají i jednotlivé složky umělecké výstavby, povahu vyvíjejících se tvarů mají jednotlivé básnické druhy atp. Lze uvažovat o národní specifitě takto viděných tvarů, závislých na daném jazykovém systému. Tradici tvaru lze však nazírat ještě z jiného hlediska: jednou vytvořený tvar, například nově využitá možnost básnické intonace, vchází do zásoby národní literatury ne jako mrtvá položka, ale jako latentně působící energie, jako podnět, který trvá, ať už na něj navazují další tvůrčí činy přijetím či odmítáním.

Při přípravě textu jsme postupovali podle zásad, které jsou uvedeny v ediční poznámce k prvnímu svazku (Jan Mukařovský, Studie I, Brno: Host 2000) na s. 547.

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Albat, A. 215
 Apollinaire, G. 201
 Arcimboldo, G. 396
 Aristoteles 53
 Artuškov, A. 32
- B**
 Bally, Ch. 19, 78
 Banville, T. de 154, 555
 Bartoš, J. 229, 232, 261
 Bass, E. 548
 Baudelaire, Ch. 34, 49
 Benussi 199
 Béranger, P. 268
 Bezruč, P. 13, 145, 187, 188, 189
 Biebl, K. 45, 351
 Blahoslav, J. 129, 496, 497
 Boileau, N. 205, 292
 Bringmeierová, M. 270
 Brodský, M. 268
 Brtník, V. 215
 Brežina, O. 27, 45, 46, 60, 67, 72,
 102, 126, 127, 128, 137, 138,
 148, 149, 190, 191, 207, 211,
 216, 253, 310, 390, 559, 560,
 578
 Bühler, K. L. 20, 76, 79, 569
 Burian, E. F. 43, 64, 107, 108, 110,
 111
 Byron, G. G. 267, 292, 361
- C**
 Carnap, R. 19, 20
 Cazaux, J. 105
- Č**
 Čapek, J. 399, 403, 439
 Čapek, K. 29, 37, 40, 60, 201, 270,
 271, 300–304, 399–432, 433–
 450, 451–480, 489, 496, 497,
 503, 506, 515, 561, 566, 579,
 580, 583, 584, 585, 586, 588
 Čapek-Chod, K. M. 17
 Čápkové, bratři 399, 400, 401,
 403, 404, 439
 Čech, S. 87, 146, 158, 160, 183,
 184, 185, 189, 190, 194, 230,
 231, 250, 263, 264, 265, 277,
 451, 481, 482, 575, 576
 Čechov, A. P. 539
 Čelakovský, F. L. 133, 134, 137,
 148, 169, 170, 171, 173, 177,
 188, 227, 228, 264, 270, 271,
 272, 285, 294, 299, 335, 580
 Číževskij, D. 480, 560, 581
- D**
 Deml, J. 44
 Dobrovský, J. 162, 167, 261, 572
 Dostojevskij, F. M. 80, 105
 Doyle, C. 411, 412
 Drachovský, J. 165
 Dubus, É. 255

- Duhamel, G. 555
 Dujardin, E. 68, 105, 106, 107, 114
 Dunder, J. A. 335
 Durdík, J. 148, 282, 361, 496
 Durych, J. 39, 450, 506, 561, 562
 Dyk, V. 41, 57, 64, 107, 108, 109, 110, 111, 149, 173, 187, 189, 302, 400, 401, 439
 Egger, V. 103, 107
 Eichenbaum, B. 334, 575
 Erben, K. J. 40, 131, 132, 134, 148, 170, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 188, 227, 228, 272, 284-299, 335, 348, 505, 573, 580
 Ertl, V. 218
 Fischer, O. 133, 144, 148, 149, 150, 287, 363, 581
 Fischli 215
 Flajšhans, V. 316, 319, 335, 336
 Flaubert, G. 487
 Freud, S. 309, 583
 Frič, K. 229, 335
 Frída, B. 231
 Frýdecký, F. 339
 Gebauer, J. 38, 218
 Gellner, F. 17, 226
 Genrup, A. von 568
 Gide, A. 105
 Gobineau, J.-A. de 12
 Goethe, J. W. 268, 326, 358
 Goffic, Ch. Le 106
 Gogol, N. V. 334
 Gottwald, A. 104
 Grammont, M. 205, 208, 210
 Groh, F. 53
 Grund, A. 284, 285, 287, 288, 289, 290, 294, 299
 Hais, J. F. 270
 Hajniš, F. 44
 Hálek, V. 134, 135, 163, 179, 181, 182, 186, 187, 188, 227, 260-283, 285, 579
 Hanka, V. 334, 335
 Hanuš, J. 169, 299, 335
 Havel, R. 565
 Havlíček, K. 150, 229, 555
 Havlík, A. 335
 Havráněk, B. 22, 568, 581
 Helfert, Z. 495
 Hegel, G. W. F. 313
 Heidegger, M. 567
 Heidenreich, J. 332
 Heine, H. 226, 267, 272
 Hennequin, E. 220
 Hennig, H. 286
 Herder, J. G. 335
 Heyduk, A. 260
 Hlaváček, K. 44, 144, 148, 149, 212, 250-259, 400, 401, 439, 576, 577, 578
 Hněvkovský, Š. 168
 Holz, A. 201, 204, 207
 Honzl, J. 447
 Hora, J. 262, 558
 Horálek, K. 571
 Hostinský, O. 271, 494, 495, 497, 574
 Hugo, V. 154, 205, 206, 210, 231, 303, 361, 557
 Husserl, E. 398, 568
 Hýbl, J. 496
 Hýsek, M. 227
 Chaloupecký, V. 165
 Chapelain, J. 555
 Chlumský, J. 203
 Chvatík, K. 565
 Ingarden, R. 351
 Jakobson, R. 24, 62, 99, 117, 130, 138, 146, 148, 165, 172, 284, 285, 345, 346, 362, 469, 504, 556, 559, 561, 568, 569, 571, 572, 580, 581
 Jakubinskij, L. P. 63, 89, 90, 91, 92, 93
 Jaroš, J. V. (A. Waldau) 267, 268, 270
 Jirásek, A. 481
 Jiráť, V. 144, 148, 149, 150, 254, 258
 Jousse, M. 18, 525
 Joyce, J. 105, 107
 Jung, A. V. 24
 Jungmann, J. 165, 232, 261, 264, 496, 560
 Kaderávek, F. 394
 Kahn, G. 555
 Kamper, J. 292
 Kapper, S. 150
 Karcevskij, S. 36, 52, 58, 78, 124, 202, 203, 212, 311, 568, 573
 Kjuhelbeker, V. K. 334
 Kolář, J. 135, 136, 144, 150, 151, 162, 172, 333, 358
 Komenský, J. A. 165, 490
 Král, J. 130, 131, 165, 167, 170, 183, 198, 289, 555, 557
 Krásnohorská, E. 251, 252, 265
 Kraus, A. 150
 Krčma, F. 288, 289, 291, 292, 306, 333, 358, 366, 581
 Krejčí, F. V. 327, 330, 332, 359, 375
 Krejčí, K. 579
 Kvapil, F. 252
 Lalande, A. 465
 Lalo, Ch. 480
 Langer, J. J. 299
 Lermontov, M. J. 334
 Lessing, G. E. 570
 Letošník, J. 131, 175
 Lichtenberg, G. Ch. 104, 107
 Linda, J. 319, 496
 Macek, E. 565-589
 Maeterlinck, M. 64, 114
 Mahen, J. 56, 547
 Máchá, K. H. 22, 27, 34, 41, 45, 54, 58, 60, 62, 72, 84, 118, 140, 141, 144, 148, 150, 170, 172, 173, 175, 178, 228, 239, 267, 272, 274, 284-299, 305-375, 451, 462, 463, 465, 468, 469, 477, 478, 479, 480, 496, 505, 515, 521, 522, 538, 554, 560, 561, 566, 573, 580, 581, 582, 583, 586
 Máchal, J. 261, 262, 335
 Machar, J. S. 17, 48, 118, 120, 138, 152, 153, 154, 186, 187, 188, 189, 192, 226, 261, 262, 264, 266, 267, 271, 273, 277, 302, 571
 Majerová, M. 28
 Mallarmé, S. 37, 86
 Malý, J. 265
 Marimskij, A. A. 334
 Martin, L. 203
 Mathesius, V. 57, 59, 135, 568, 577, 585
 Maupassant, G. de 487
 Meillet, A. 200
 Menšík, J. 332, 333, 344
 Mrštík, V. 238
 Mrštíkové, bratři 447, 482
 Müller 333
 Nejedlý, V. 163, 168
 Nejedlý, Z. 228, 229, 230, 271, 273, 495
 Někrasov, V. P. 226
 Němcová, B. 237-249, 496, 576

- Neruda, J. 16, 38, 41, 45, 50, 51, 151, 157, 159, 178, 179, 181, 186, 213, 219, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 238, 239, 251, 252, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 270, 272, 281, 335, 422, 423, 452, 505, 560, 575, 580
- Neumann, S. K. 121, 157, 191, 400, 439
- Nezval, V. 26, 29, 37, 50, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 144, 154, 163, 192, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 205, 274, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 309, 376–398, 439, 558, 580, 582, 583
- Novák, A. 219, 226, 227, 231, 237, 272, 285, 308, 318, 479, 503, 554, 558, 561, 589
- Novotný, F. 35
- Nudožerský, V. B. 165
- Ohnet, G. 487
- Olbracht, I. 496, 506, 561
- Palacký, F. 165, 245
- Péguy, Ch. 211
- Pelcl, F. M. 162, 164
- Peškovskij, A. M. 36
- Petsch, R. 540
- Pfleger-Moravský, G. 362
- Piaget, J. 51, 86
- Pick, O. 272
- Platon 113
- Polák, M. Z. 35, 167, 168, 229, 389, 390, 572, 574, 575
- Poležajev, A. I. 334
- Pražák, A. 328, 330, 359, 361, 579
- Procházka, A. 263, 264
- Procházka, M. 571
- Pudovkin, V. 356
- Puchmajer, A. J. 162, 164, 166, 167, 169, 555, 559
- Puškin, A. S. 24, 334
- Racine, J. 106
- Rieger, F. L. 231, 261
- Rigal, E. 210
- Romains, J. 555
- Rosa, V. J. 165
- Sabina, K. 228, 263, 288, 289, 299, 308, 310, 326, 327, 330, 354, 363
- Sandová, G. 487
- Saussure, F. de 29, 30, 31, 52, 398, 568
- Savickij, P. N. 289
- Scott, W. 333
- Seifert, J. 120, 558
- Shakespeare, W. 206, 267
- Schlick, M. 19
- Schwietering, J. 270
- Siebenschein, H. 332, 333
- Sievers, E. 32, 36, 156, 157, 568, 572, 575
- Sládek, J. V. 265
- Sladkovský, K. 231, 232, 261
- Smetana, B. 228, 229, 230, 271, 273, 494, 495, 498
- Souček, S. 284, 287
- Součková, M. 69
- Souriaut, P. 568
- Sova, A. 137, 191, 253, 302
- Stach, V. 164
- Stanzel, J. 57
- Stapfer, P. 210
- Strejček, F. 250, 251, 252, 298, 451
- Stroupežnický, L. 113
- Sue, E. 361
- Světlá, K. 232
- Svoboda, K. 573, 574
- Svobodová, R. 239, 482
- Šafařík, P. J. 29, 165
- Šalda, F. X. 16, 41, 45, 140, 219, 226, 227, 238, 249, 251, 252, 267, 284, 285, 288, 290, 295,

- 316, 317, 319, 347, 348, 375, 491, 508, 509, 513, 560, 581
- Ščerba, L. V. 89, 91
- Ševyrev, S. P. 334
- Šklovskij, V. 363, 412, 574
- Šrámek, F. 111, 302, 482
- Štyrský, J. 393, 395
- Taine, H. 220
- Tarde, G. 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 113
- Teige, K. 393
- Tenner, J. 40
- Thám, V. 161, 162
- Theer, O. 128, 141, 142, 143, 147, 191, 575
- Thon, J. 228
- Tieftrunk, K. 267
- Tille, V. 248
- Tisseur, C. 210
- Toman, K. 49, 50, 83, 159, 161, 192, 302
- Tomaševskij, B. 75, 119, 382, 504, 539, 540
- Toyen 393, 395
- Trávníček, F. 38, 56, 523
- Trubeckoj, N. S. 90
- Turinský, F. 362
- Tyl, J. K. 362, 496, 497, 587
- Týnanov, J. 13, 42, 143, 208, 566, 576
- Václavek, B. 580
- Vančura, V. 25, 48, 59, 84, 85, 222, 481–489, 490–502, 503–553, 561, 562, 586, 587, 586
- Váša, P. 523
- Vásica, J. 560
- Vávra 237
- z Veleslavína, D. A. 496
- Veltruský, J. 571
- Vernier, P. 557
- Verlaine, P. 203, 204
- Vídrac, Ch. 555
- Vinařický, K. 170
- Vjazemskij, P. A. 334
- Vlček, J. 237, 267
- Voborník, J. 266, 268, 273, 362
- Vodák, J. 361
- Vodička, F. 579
- Vološinov, V. N. 58, 65, 224, 315
- Vossler, K. 78
- Vraz, S. 298, 299
- Vrchlický, J. 26, 27, 38, 48, 87, 123, 128, 129, 130, 136, 139, 140, 144, 149, 152, 153, 154, 158, 161, 163, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 194, 196, 209, 215, 216, 217, 218, 219, 230, 231, 232, 250, 251, 252, 253, 262, 263, 264, 265, 288, 289, 303, 335, 396, 440, 451, 452, 481, 482, 575, 576
- Vyskočil, A. 364
- Wagner, R. 106
- Wellek, R. 581
- Winkler, F. 84
- Winter, Z. 481
- Wolf, T. 548
- Wolker, J. 48, 145, 192, 193, 194
- Zadrazil, L. 566
- Zeyer, J. 134, 135, 172, 183, 505
- Zich, O. 31, 34, 51, 64, 133, 171, 178, 179, 190, 495, 557, 571, 575
- Zola, E. 487
- Zwierner 203
- Žirmunskij, V. 37
- Žukovskij, V. A. 334

Jan Mukařovský
STUDIE II

Kniha byla edičně připravena v rámci grantového projektu
Strukturalistická knihovna (DA98P01UKK013)
financovaného Ministerstvem kultury ČR
a vedeného ediční radou ve složení:
Jiří Trávníček, Miroslav Červenka a Miroslav Baláščík

Sestavení svazku, kritika textu a komentář
Miroslav Červenka a Milan Jankovič
Jazyková redakce Martina Sendlerová a Irena Danielová
Obálka a osnova grafické úpravy Boris Mysliveček
Sazba písmem Pentagramme: Host
Odpovědný redaktor: Tomáš Reichel

5. svazek edice
STRUKTURALISTICKÁ KNIHOVNA
Vydal Host – vydavatelství, s. r. o.
Přízova 12, 602 00 Brno, tel./fax: 05/ 43 23 70 94
roku 2001 jako svou 111. publikaci
Vydání první. 600 stran
Tisk Reprintcentrum Blansko
Knihařské zpracování Knihtiskárna J. Strojil Přerov

Doporučená cena 385 Kč (včetně DPH)