

Je přirozené, že ve verších takto rovnoběžně stavěných jsou posíleny i shody obrazců vytvářených mezoslovními předěly:

1.	△	U	△	U	—	U	△	U	—
2.	△	U	△	U	—	U	△	U	—
3.	△	U	△	U	—	U	△	U	—
4.	△	U	△	U	—	U	△	U	—
5.	△	U	△	U	—	U	△	U	—
6.	△	U	△	U	—	U	△	U	—
7.	△	U	△	U	—	U	△	U	—
8.	△	U	△	U	—	U	△	U	—

Zde není vůbec veršů, které by nebyly navzájem spjaty shodami; mezi veršem druhým a třetím je jich dokonce pět.

Podobně jako pravidelný verš Nezvalův je nesen intonací, je na ní založen i rytmus jeho verše volného. Volný verš Nezvalův je útvar, kde není ani stopy po metrickém půdorysu daném přízvuky, a jediným jeho rytmickým činitelem je právě intonace. Uvedli jsme jeho příklad již na začátku těchto výkladů, když jsme chtěli dokázat, že intonace sama o sobě stačí k vzbuzení dojmu verše jako rytmické jednotky. Hlavním znakem je zde silná kadence, která ukončuje jednotlivé verše; tím se tento typ volného verše přibližuje oněm liturgickým formulím jako „Vere dignum et iustum est...“, které jsou recitovány docela monotónně s výjimkou kadence, melodicky odstupňované.

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.

Československá vlastivěda 3 (Jazyk), 1934

POLÁKOVA VZNEŠENOST PŘÍRODY

POKUS O ROZBOR A VÝVOJOVÉ ZAŘADĚNÍ BÁSNICKÉ STRUKTURY

„Fortbewegt wird das gegebene Gebiet der Erscheinungen durch den Inhalt dieses Gebietes selbst, die Dialektik, die er an ihm selbst hat.“
(G. W. F. Hegel)

„Nejsou žádné jen tak dějiny, jsou jen dějiny něčeho; tedy dějiny matematiky, filozofie, umění a tak dále, dějiny třeba klobouku a bot, celé osvěty a už i vesmíru. Vždycky je něco, co se mění a vyvíjí; není žádný pohyb sám o sobě, je něco, co se pohybuje.“
(T. G. Masaryk)

I CÍL STUDIE. — PŘIJETÍ VZNEŠENOSTI PŘÍRODY SOUČASNÍKY A JEJÍ DALŠÍ OSUDY. PRINCIP HODNOCENÍ V LITERÁRNÍ HISTORII

Polákovo hlavní básnické dílo, třebaže již přestalo — na rozdíl např. od Máchova *Máje* — být dílem čteným a třebaže dokonce i v literární historii — na rozdíl např. od Kollárových *Slávy dcery* — bylo odsouzeno jako spis bezvýznamný pro další vývoj, nepřestává být dráždivým problémem. I sama okolnost, že Jar. Vlček, literární historik, který je nejrozhodnější odsoudil, vyrovnával se s ním několikrát a pokaždé ohavně a polemicky, nasvědčuje, že ani pro něho nebyl Polák zjev odbytý a lhostejný, který je možno pominout mlčením. Otázka významu *Vznešenosti přírody* pro vývoj novočeské poezie není ještě *causa finita*; studie, kterou předkládáme, má za úkol přispět k její revizi. Kromě toho chce však naše studie být i ukázkou literární historie strukturní, která chápe vývoj básnictví jako nepřetržitý „samopohyb“ (Selbstbewegung) nesený dynamikou vyvíjející se řady samé a řízený vlastním, imanentním řádem; neznámá to ovšem — jak ukážeme později — popírání styků mezi literaturou a jinými jevy povahy sociální (např. ideologií, politikou, ekonomikou, vědou atd.)¹⁾ Cílem strukturní literární histo-

¹⁾ Sociálními nazýváme jmenované řady jevů (básnictví mezi ně počítaje) v tom smyslu, že vlastním místem jejich existence je povědomí příslušných kolektivů; tu jsou uloženy a vyvíjejí se, kdežto jejich „hmotné“, tj. smysly vnímatelné projevy nabývají jednoznačného významu a zároveň příslušnosti k některé z jmenovaných řad jen ve vztahu k této nevímající existenci. Co se samého básnictví týče, není dílo básnické takto

rie, jakožto součásti vědy o struktuře vůbec, je pochopit vývoj básnictví v celé jeho složitosti (mnohonásobné vztahy složek uvnitř struktury a přesuny těchto vztahů), šíří (poměr vývoje literatury k jiným vývojovým řadám sociálních jevů), ale také zákonitosti (jednota vývoje daná imanentním řádem struktury). Bude proto náš snahou ukázat na názorném příkladě, že strukturní nazírání zabírá všechny složky díla, a to jak v jejich vztazích vzájemných (vnitřní motivace každé z nich), tak i v poměru k jiným řadám jevů sociálních (motivace vnější); nic není strukturalismu v kterémkoli oboru vědním vzdálenějšího než schematický protiklad „obsahu“ a „formy“, roztírající jemnou a složitou stavbu jevu i mnohonásobné zvrstvení jeho vztahů k jevům jiných řad na jádro a slupku, avšak ty, kdo se strukturalismem polemizují, budují své kritiky nejčastěji právě na tomto nesprávném protikladu.

Počneme letným přehledem osudů Polákovy básně v kritice a literární historii, abychom si na citátech ověřili postupné proměny jejího hodnocení. — *Vznešenost přírody* vyšla roku 1819, avšak již od roku 1813 bylo veřejně známo její první zpracování, vyšlé pod jménem *Vznešenost přírozensosti* v Hronádkových Prvotinách pěkných umění. Rozdíl mezi první a druhou redakcí básně po stránce rozsahu je znácný; vzrostl počet zpěvů (z pěti na šest) i veršů (1836 místo původních 493); rozšířením textu nastala i částečná změna metra, ježto přibyl časoměrný *Vpřevod*. Nehledíme-li však k tomuto přídatku, zůstal ráz básně zachován: hlavním metrem je i v novém zpracování osmistopý trochej, nezměnil se ráz slovníka ani celé významové stavby veršů; nejpádnější důkaz shody je ten, že celé dlouhé partie přešly do nového zpracování téměř doslovně (kromě oprav v jednotlivostech), tak např. je v prvním zpěvu definitivního zpracování porůznu obsažen celý první zpěv původní redakce (mimo lyrické vložky, které jsou vyměněny), podobně značná část původního zpěvu třetího je pojata do nově zpracovaného zpěvu čtvrtého, dále čtvrtý zpěv přešel z větších částí do pátého, pátý téměř celý do šestého; přitom se nově přidané verše porůznu vtoučené mezi text původní nikterak od něho neodlišují svým rázem.

subjektivní záležitosti svého tvůrce, nýbrž je zároveň objektivně, tj. na tvůrce nezávisle určováno vývojem básnické struktury v dané literatuře; a tato struktura, existující a vyvíjející se v mysli kolektiva, je fakt sociální. Tak se jeví sociální povaha básnictví ze stanoviska diachronického (vývojového); z hlediska synchronického se projevuje tím, že básnické dílo má povahu znaku prostředkujícího mezi dvěma stranami, subjektem znak dávajícím a subjektem znak přijímajícím, jakožto členy jistého kolektiva. Je konečně také třeba poukázat k rozlišení mezi „hmotným“ dílem a estetickým objektem, který je fenomenologickým korelatem díla v kolektivním povědomí; samostatná existence estetického objektu se zejména zřetelně projevuje tím, že vlivem vývoje struktury v daném umění (popř. v dané literatuře) může nastat proměna estetického objektu při nezměněném trvání vnějšího díla, s kterým je tento estetický objekt spjat; srov. o tom Christiansen, *Philosophie der Kunst*, 1909, viz též v naší studii odstavec o vývojových změnách estetického hodnocení.

Mluvíme-li tedy o přijetí Polákovy básně kritikou, můžeme mezi hlasy kritiky pojmovit již úsudek *Počátků českého básnictví*, vyšších sice rok před definitivním zpracováním (1818), ale promlouvajících již o Polákovi jako o největším současném básníkově českém. Stačí uvést tyto výroky: „Polákovi arci, jako se domníváme, génius Čechie právem palmu by básnictví podati mohl; tolik zajisté originalnosti, vznešenosti a jednotlivých krás posud aspoň žádný nám nepodal. . . národní dílo jest jeho *Vznešenost přírozensosti*, dílo, němž se národ chlubití má a budoucí chlubití se bude — nynější obecní publikum sobě ho nevíšmá — národní jest, ne jednotlivého člověka dílo.“ (List pátý, *Drobné spisy* Fr. Palackého III, Praha, 1902, str. 55.) — „Myslí-li pak, že ve zpěvích Polákových génius český s takovou slou jako v Homéru řecký, v Petrarkovi vláský, v Camõesovi portugalský, v Miltonovi anglický, v Klopstockovi germánský nezavívá?“ (List šestý, str. 58.) *Počátky* mají k těmto chválám ovšem pokaždé i své výhrady; o těch však promluvíme až v další souvislosti.

Z úsudků o knižním vydání je pozoruhodný zejména kladný úsudek Jungmannův (Krok I, 1821, str. 150): „Tato vlastně popisná básně jest v jistém ohledu nejvýtečnější až posavade plod českého básnictví a hodna nejlepšího tvaru cizokrávním básním po bok postavena býti“; velmi zajímavý je posudek Jungmannův o jazyce Polákově: „Básník náš svobodným duchem vlastní cestou pokračuje a novou, osobnou mluvu básnickou sobě tvoří, uděluje všady dílu svému potřebného uměleckého rázu, bez něhož básně nad okres obecné mluvy nikdy nevynikne, nikdy básně (krásným dílem) se nestane, to jest rázu *neobyčejnosti*. Odtud u něho starých slov místně užívání, kupř. *vesna* (jaro), *hvozď* (horní les), *chorý* (churavý); odtud nových nazvíc šťastné tvoření, jako *hvězdozlovec*, *mnohošedý*, *mlžina*, *palučina*, *celo*, *slavno* a podobných zpodstatněných jmen; což vše jen onen za nepotřebné souditi může, kdo o slohu básnickém (přidáme i vědeckém) vůbec žádného ponětí nemá.“ (Tamtéž, str. 153.) Nadšený je také úsudek Hněvkovského v *Zlomcích o českém básnictví* (Praha 1820, str. 122): „V geniálním snažení úplně mladistvé síly vynikl Milota Zdirad Polák *Vznešeností přírody*. Báseň tato jest profiata lyrickým duchem. V pňozvučných hlaholích zní velebně a slavně jeho harfa, když veškerost, nesmrtnost, světy vypisuje: strašno vznešené, když Alpy a Vesuv obrazuje, ale libezně zvuky znějí, když její kvetoucí krásu valčí příjemnosti kouzli.“ — S obdivem mluví o Polákově básni konečně i Puchmajer v úvodě k vydání sebraných svých básní; tato kniha vyšla pod názvem *Fialky* sice až roku 1833, ale její předmluva je datována roku 1820; Puchmajer tam praví: „Tam, uprostřed utěšeného oudolí, mezi divokým k nebi strmícím skalám vyniká jako nádherné lilium *Vznešenost přírozensosti*, a bleskem své nebeské krásy zaráží oči jako příjemná jasná luna zprostřed valčích se jako strašné hory oblak.“ (Str. XLV.)

Avšak po tomto počátečním nadšení následovalo velmi záhy dlouhé

a úplně zapomenutí: „Po čtyřicet téměř let se nestala o Polákově ani zmínka, vyjma krátkého podotknutí Kampelíkova, jež nevyšlo z kruhu kritických a literárních matadorů. Tato nevěstivost... působila na Poláka poněkud bolestně. Projevil se o tom... roku 1848, když na krátký čas v Praze meškal, a od dávného činitele navštívení na práce své upomenut byl. Nemyslil jsem, že ještě někdo na mne pamatuje.“ — A tomu skutečně tak bylo. Polákovy básně jako by byly do vody padly, ano i výtečné *Vznešenosti přírody* jako by nikdy nebylo bývalo! (K. Sabina, *M. Z. Polák. Nástin životopisný, Vybrané spisy II*, Praha 1912, str. 289.) Teprve kolem r. 1860 se v Čechách začíná znovu vzpomínat na Polákovu básně, ale spíše již jen jako na fakt literárněhistorický než jako na živé a aktuální dílo: „Ale zájmy literárnědějepisné konečně se též o právo své hlásily, ba i političtí spisovatelé se ohlížeti počali po kořenech, z nichžto nynější národní ruch v Čechách a na Moravě vzrostl. Tu ten a onen vzpomněl zase na Poláka a na jeho *Vznešenost přírody*, ano léta 1860 projevil se jeden publicista... , že jediný Polák mezi básníky své doby měl skutečné nadání.“ (Sabina, I. c., str. 297.)

Nově probuzený zájem o Polákovu básně není již tak bezvýhradně obdivný, jako byl zájem současníků básníkových; také se nestaví do první řady již aktuální hodnota díla, nýbrž klade se čím dále tím zřetelněji otázka po Polákově významu ve vývoji české poezie. První, kdo v letech šedesátých věnoval podrobnější pozornost tomuto básnickému zjevu, byl K. Sabina, který roku 1862 vydal jeho sebrané spisy s úvodním nástinem životopisným (z tohoto nástinu pocházejí také dva výše uvedené citáty). Zde uznává Sabina, že „Polák byl zrozeným básníkem v pravém a plném významu slova tohoto“ a že „hned prvním svým vystoupením osvědčil se co výjimka v kruhu našich básníků tehdejších. Každý uznati musil, že tu skutečná vnitřní síla, duch samostatný a nevědní, volně tvořící organismus.“ (L. c., str. 300 a 268.) Avšak tato chvála má svou meze: „Nemělo ale patrně, že básně své improvizoval, podáváje se naladění okamžiku, a takto improvizované je podal veřejnosti, zanedbaje uměleckou stránku prací, totiž pilování, doplňování myšlenek, okrouhlení slohu básnického. Tím se stalo, že vedle geniálního někdy nápadu povědní obraz nebo myšlenka do rýmu se vtěsnila.“ (L. c., str. 268.) Hlavní výtka, kterou činí Polákovy, týká se však jazykové stránky díla tohoto básníka: „Nikdo snad ze všech tehdejších spisovatelův českých nezápsal tak s jazykem jako Polák; ne snad že by se byl s vřelostí a horlivostí uznání hodnou v češtině nezdokonaloval, ale — že mu při tehdejší stavu jazyka našeho čeština nestačovala. Každý málo má myšlenek a obyčejně i málo vědní obrazivosti, tomu ovšem stačuje jazyk k vyslovení polovzkříšený, co chce; ale jinaké jest tomu, kdo myslí výše stoupá, než jím před ním a kolem něho stoupali. Utvořuje si nová slova a nové formy, jež namnoze nemají pravého

základu v analogii a duchu jazyka odporují. Jindy zase prostým výrazem ubíje myšlenku vznešenou aneb obraz takměř v letu strhne. Prohřešuje se tu a tam proti pravidlům a užívá formy, při kterých znalce jazyka až mráz obchází.“ (L. c., str. 294.)

Co se týče zápasu s jazykem, o kterém zde mluví Sabina, je třeba u Poláka rozeznávat dvě různé věci: v první redakci jeho básně, ve *Vznešenosti přírody*, vyskytují se skutečně mimovolné chyby, pocházející zřejmě z nedokonalé znalosti jazyka, avšak tyto chyby z druhého zpracování zmizely; podstatně jiná záležitost jsou však Polákovy neologismy, na které Sabina naráží. Pokusíme se v této studii ukázat, že tyto neologismy jsou součástí struktury díla; proto také přešly do druhého zpracování, přestože po stránce jazykové bylo revidováno Jungmannem. Uvedeme nyní na ukázkou toho, jak se od první redakce k druhé změnil jazyk Polákovy básně, srovnání několika veršů přijatých ze *Vznešenosti přírody* do *Vznešenosti přírody*:

1. redakce

V leti šedivíně pustot v jčenu když strašné noci
koral, i smrt a temnost s živlů vztekem lýtým s mocí
bojili; najednou skrz hruzu dálné rozlíniny
káz se roznes slavně skrze veškerosti zmateniny...

(Str. 220)

2. redakce

V šedivíně věků když pustota v jčenu strašných noci
koral, i smrt a temnost s živlů vztekem lýtým mocí
válčily; najednou skrze hrůzy dálné rozlíniny
rozkaž vyšel slavně skrze veškerosti zmateniny...

(Str. 124)²⁾

Poznáváme mimochodem, že tento rozdíl mezi jazykovou stránkou první a druhé redakce byl důvodem, proč jsme vzali za základ rozboru *Vznešenost přírody*, nikoli *Vznešenost přírozenosti*, ačkoli zásah Polákovy do vývoje českého básnictví je třeba datovat po právu rokem 1813: šlo nám o to, aby byly z materiálu vyloučeny nezáměrné odchylky od jazykové normy. — Sabinin úsudek o Polákovy má, jak zřejmo z citátů, dvojitou stránku, kladnou a zápornou, ale kladná převažuje. Tento způsob hodnocení byl pak na delší dobu ustálen, a teprve v letech devadesátých se posuzování Poláka stává znovu živou otázkou. Máme na mysli zejména dvojí závažný hlas, Vrchlického a Vlčekův.

Společná je těmto dvěma úsudkům snaha o určení místa Polákovy ve vývoji novověské poezie; rozcházejí se však diametrálně v hodnocení básníkovy významu. Vrchlický (v *Nových studiích a podobiznách*,

²⁾ Na tomto místě i na všech dalších citujeme Polákovu básně podle Bradáčova vydání *Básnických spisů M. Z. Poláka*, Praha 1907.

vyšlých roku 1897) píše: „Snad se dopustím kacířství, řeknu-li, že za druhý... čin básnický (v novověské poezii) po Jungmannově překladě Miltonova *Ztraceného ráje*) pokládám básně Miloty Zdirada Poláka, nazvanou *Vznešenost přírody* a vydanou roku 1819. Stalo se módu v době poslední dvíati se na Poláka úkosem a upřítí mu zcela i nadání básnické. Ale ptám se, kdo měl u nás odvahu, ne — té bylo u Vojty. Nejedlého i u Šeb. Hněvkovského zajisté dostatek —, ale pravé síly básnické na velkou samostatnou skladbu, byť třeba jen v záruce popisném, v žánru Kleistově neb Thomsonově, kolem roku 1817? Známe dobře slabší stránky skladby Polákovy, ale velikost koncepce a místy pravého básnického posvěcení upřítí jí nelze. Nevím, kdo by ze současných básníků před rokem 1819 byl se vzmohl na úchvatnou apostrofu:

Mhou klenutý strope, odvážným ve blankytu rozpjat
obloukem! tobě pozdravení a radosti přináším usmání...

a celý ten plným tokem lyrickým se nesoucí vprovd básně. Vím, že po stránce jazyka skladba prošla dílnou Jungmannovou, ale to jí ceny neubírá. Jsou tam vedle některých hluchých škvárů a někdy toporně se nesoucích míst patrně partie vzácné krásy a opravdového básnického vzrušení, a já mám přímo za svou povinnost na tomto místě vzdáti hold neobyčejnému duchu, který v prvních červánkách našeho obrození měl smysl, vlouhu i péro poezii v stylu opravdu velikém.“ (Str. 9.)

Jak zřejmo, pokládá Vrchlický dílo Polákovy za vývojový přelom v novověské poezii. Jaroslav Vlček je mínění opačného, avšak přesto byla i pro něho tato básně problémem do té míry zajímavým, že se k ní několikrát vrátil: psal o ní v článku *Parádní dílo Puchmajerovy školy básnické* (Čas 1887 pod šifrou č. srov. Hýskovu studii o J. Vlčekovi, str. 11), pak v *Několika kapitolkách z dějin naší poezie* (Praha 1898; nový otisk studie o Polákovy v *Několika kapitolkách z dějin naší slovesnosti*, Praha 1912), pak v *Literatuře české 19. století* (II, Praha 1903) a v *Dějinnách literatury české* (II, 2, Praha 1914). Hlavní výtka, kterou činí Polákovy, je tato: „M. Z. Polák není pravý umělec, neměl pravé inkarnace básnické, nedovedl v pravé slovo vtělit to, co viděl a cítil a myslil. Proto v hlavě čtenářově blédé obrazy *Vznešenosti přírody*, bez všelkého děje a jakéhokoliv ruchu vedle sebe mechanicky řazené, navzájem se těsní, zatlačují, střídají a smazávají; proto její úvahy zplouští se v tvrdou a suchou prózu; proto jen stíží, krok za krokem, stále a stále teprve pracně se dohadující pravého smyslu, razíme si cestu těmi temnými, kroucenými, těžce klíženými tropy a obraty, nezvykle nebo nesprávně tvořenými výrazy a slovy.“ (*Několik kapitol z dějin naší slovesnosti*, str. 16.) Dochází proto k přesvědčení, že „*Vznešenost přírody* poezii naší neposunula kupředu“ (l. c., str. 17). Docela nepřijatelná byla Vlčekovi jazyková stránka básně Polákovy: „Co *Vznešenost přírody*

učinilo nezáživnou, je hlavně její forma slovní. Sta nových pojmů volalo po nových výrazech a Polák chutě a odhodlaně se postavil do přední řady tehdejších novotářů vedených Jungmannem. Ale kde u Jungmanna rozhodoval vkus, cit a opravdová znalost jazyka, tam Polák namnoze přináší jen svou neologickou odvahu.“ (*Literatura česká 19. století II*, str. 13.) Tato poznámka o Polákově jazyce, již třetí, kterou citujeme (Jungmann, Sabina), upozorňuje na důležitost problému neologismů u Poláka, zejména uvědomíme-li si, jaký je rozdíl mezi úsudkem Jungmannovým a Vlčekovým, který se proti Polákovy dovolává právě příkladu Jungmannova.

Biografie Polákovy *Vznešenosti přírody* má, jak zřejmo, tři období: dobu, kdy tato básně je živým literárním faktem, pak dobu zapomenutí a konečně období zájmu obnovového, převážně literárněhistorického. To je schéma celkem dost obvyklé; varianta Polákovy je však zajímavá tím, že období literárního života je u jeho díla velmi krátké (léta 1819—1823 podle datování samého básníka) a že období eklypsy, následující potom, je velmi dlouhé a zapomenutí v něm úplné, nepoměrně k úspěchu, který měla básně přivést vyjítí. To je fakt pozoruhodný, jehož vysvětlení však bude možno podati teprve v dalším průběhu této studie. V období třetím je některým badatelům nepřijatelná zejména jazyková stránka básně, která kdysi vzbudila obdiv Jungmannův. O celkovém významu Polákovy pro vývoj českého básnictví není jednoty mínění, ale všichni, kdo Poláka historicky zkoumají, přijímají za samozřejmý předpoklad, že pro vědecké zkoumání je třeba hodnotiti dílo esteticky a že je přípustné, aby takto bylo hodnoceno ze stanoviska badatele samého a jeho doby.

Avšak žádná z těchto premis není tak samozřejmá, aby mohla bez kontroly být přijata za axiom. Formulujeme je proto jako obecné otázky, na které budeme hledat odpověď dřív, než přistoupíme ke konkrétnímu případu: Je správné hodnotiti esteticky dílo při zkoumání historické ze stanoviska současného či jen estetického? — Je možné zakládati zkoumání literárněhistorické na jakémkoli estetickém hodnocení?

Odpověď na první otázku je jasná. Hodnotíme-li dílo minulosti ze stanoviska estetického kánonu dnešního, hodnotíme již jiný estetický objekt, neboť od doby vzniku změnilo se v díle (nebo alespoň mohlo změnit) velmi mnoho, především sám jazykový materiál. Jazyk básnického díla, třebaže se zpravidla nekryje se soudobým stavem jazyka spisovného, nýbrž se naopak od něho odchyľuje, je vždy vnímán na pozadí spisovné normy; proto, změnil-li se od doby vzniku díla spisovný jazyk, je nemožné, abychom dílo vnímali a hodnotili tak, jak je vnímalo soudobé publikum i sám autor (srov. čl. *Jazyk spisovný a jazyk básnický*, zde str. 34—54). Posunutí jazykového systému se nutně obráží v našem hodnocení, někdy silněji, někdy slaběji podle toho, byla-li jím zasažena podstatná nebo méně podstatná část výstavby díla (doklad viz v čl. *Eufonie Theerových Výprav k Já*, LF 58, 1931, pozn. 2), avšak obráží

se do jisté míry vždy. Může se dokonce přihodit, že jazykové prvky, které se básníku a jeho vrstevníkům jeví jako aktualizované, budou námi cítěny jako autoaktualizované a naopak. Kromě přesunů jazykových mohou mít vliv na pojetí básnického díla i vývojové přesuny v oblasti hodnot „mimoestetických“: hodnoty mravní, společenské, náboženské atd. se v povědomí čtoucího kolektiva během doby mění a přeskupují; bylo-li v původní výstavbě díla užito těchto hodnot jako složek, je jejich pozdějším vývojem nutně dotčen i estetický objekt, který v povědomí kolektiva danému dílu odpovídá (srov. čl. *Básnické dílo jako soubor hodnot*, zde str. 240—245). — Konečně se s dobou mění i estetický kánon, tj. soubor estetických norem, kterými je dílo spontánně měřeno, jinými slovy, aktuální tradice básnická, na jejímž pozadí je vnímáno. To má za následek opět změnu estetického objektu, protože jako nejživěji aktualizované je pocítováno v díle to, čím se jeho stavba odlišuje od vládnoucího kánonu. Je sice velmi možné, aby se dílo plynutím času mnohonásobně změněné stalo v novém kontextu jazykovém, kulturním a estetickém opět živým faktem literárním, ale jeho nové hodnocení se týká již jiného estetického objektu, než jaký měl na mysli tvůrce díla a soudobé publikum; proto ani v takovém případě nejsem oprávněn promítat dnešní hodnocení do minulosti.

Jde nyní o druhou naši otázku, po oprávněnosti jakéhokoli estetického hodnocení při vývojovém zkoumání básnictví. Mohl by totiž někdo uplatňovati názor, že literární historik, nemá-li práva hodnotit svůj materiál ze stanoviska dnešního vkusu, může přesto odvodit měřítko pro hodnocení starších děl z úsudků, které byly pronášeny, popřípadě dávány najevo jiným způsobem (např. odbytem na knižním trhu) při jejich publikaci. Avšak tyto úsudky se nemohou stát podkladem literárně-historického hodnocení, přestože mnohdy poskytují závažná svědectví o soudobém pojmání stavby díla. Nehledíme-li již k tomu, že bývají jen výjimečně jednomyslné — a právě jejich různost je leckdy teoreticky zajímavá —, je třeba mít na paměti, že živá literatura může být současnky hodnocena ze stanoviska kterékoli z funkcí, jež vykonává, přičemž v dané době a pro dané prostředí může být v popředí i jiná funkce než umělecká. Avšak dějiny literatury, chtějí-li se dobrat souvislé vývojové linie, musí přijímat za její základ onu funkci, která je specifická pro básnictví jako umění, neboť tato jediná tvoří nepřetržitou osnovu vývoje, kdežto ostatní se uplatňují teprve na její základně, třebaže v daném vývojovém okamžiku může, jak řečeno, některá z nich nad funkci estetickou převážovat. Z komplikací, které jsme vylíčili, vede zdánlivě cesta tím způsobem, že bychom izolovali uměleckou funkci a estetickou hodnotu s ní souvisící, takže bychom sice hodnotili dílo v oné podobě, v jaké se jevílo současným, ale toliko vzhledem k jeho umělecké výstavbě. Otázka zněla by pak, do jaké míry byl v konkrétním uměleckém výtvaru splněn řád estetického objektu, který ono dílo pro současnky ztělesňovalo. Není sice pochyby o tom, že rekonstrukci původní výstavby díla provést lze (srov. N. S. Tru-

betzkoy: *Chožděnije Anafasija Nikitina kak literaturnyj pamjatnik*, Versty, roč. 1926, Paříž); přesto však není tím kladně rozřešena otázka estetického hodnocení v literární historii, i necháme-li stranou pochybnosti díla s úhrnným obrysem stavby příslušného estetického objektu, jaké by bylo třeba k objektivní spolehlivosti soudu. Při estetickém hodnocení nazíráme totiž nutně na strukturu uskutečňovanou v hodnoceném díle jako na ustálený a zřetelně ohraničený útvar; historické zkoumání musí však vidět básnickou strukturu v stálém pohybu jako nepřetržitě přeskupování složek a proměňování jejich vztahů. Lze dokonce říci, že každý literární zjev se z jejího stanoviska jeví jen jako průchodný bod proudu nepřetržitě tekoucího a že fixování kterékoliv vývojového momentu struktury jako hodnotícího měřítka konkrétních děl by porušilo základní noetické zaměření na tuto dynamiku vývoje.

Odpověděli jsme záporně na obě otázky po možnostech estetického hodnocení v literární historii, ačkoli nezapomínáme, že dění literární je neseno vývojem umělecké stavby básnictví. Tím však nebyla popřena nutnost hodnocení při literárněhistorickém zkoumání vůbec: je naopak docela zřejmé, že ani odhalování vývojové zákonitosti, ba ani sám výběr materiálu nebyly by možné bez hodnocení. Jde jen o to, jaká je hodnota, kterou literární historie svůj materiál měří. Historik literatury (a kterékoliv umění) klade si vzhledem k dílu otázku: Znamenalo toto dílo něco pro vývoj? — Byla by bez něho vývojová linie neúplná? To je otázka, která vyplývá samozřejmě ze samé podstaty vývojového zkoumání — a je to otázka po hodnotě jiné než estetické. Lze si snadno představit případ, že dílo, které vývojem literatury v své době pohnulo, může se (ve změněném vývojovém kontextu) samému badateli jevit jako estetická hodnota záporná; co se týče estetického hodnocení soudobého, je zcela možné, že dílo vývojové revoluční působilo právě pro tuto vlastnost na vrstevníky záporně (srov. přijetí Máchova *Máje*) a že naopak dílo, které nic nového do vývoje nevneslo, bylo přijato kladně. Jediná hodnota, která bude pro historika literatury rozhodující, bude dána poměrem díla k dynamice vývoje; jako kladná hodnota se bude jevit dílo, které nějakým způsobem přeskupilo strukturu předešlé etapy, jako hodnota záporná dílo, které strukturu beze změny přejalo. Hodnocení podle vývojového měřítka neznamena ovšem historikovo přisvědčení dílu nebo jeho zamítnutí, nýbrž má ráz objektivního konstatování. Teprve tehdy, počneme-li nazírat na časovou posloupnost pod zorným úhlem vývojové hodnoty, nabudeme možnosti pochopit ji jako souvislou linii, jejíž plnuty je neseno nepřetržitě vnitřní motivací, jinými slovy, jejíž průběh má svůj vlastní řád.

Proto se nebudeme v první řadě ptát, je-li nám dnes dílo Polákovy estetiky přijatelné či nikoli, nebude pro nás rozhodující ani estetická hodnota, kterou mu přikládala soudobá kritika, nýbrž položíme si otázku, znamená-li vývojový obrat v dějinách novočeského básnictví. Dění vývo-

jové v době, kdy Poláková báseň vychází, bylo zřejmě v naší literatuře neseno problémy prozodie a básnického rytmu vůbec; stačí poukázat k časovému sousedství *Počátků českého básnictví*. Nabízí-li se takové východisko, nebylo by vhodné je opominout, protože rytmus v básnickém díle veršovaném je, jak ukázal J. Tyňanov (*Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad 1929) základním organizačním činitelem celé výstavby. Přesvědčíme se skutečně v dalších kapitolách, že časová koincidence *Vznešenosti přírody* s prozodickými boji nebyla nahodilá.

II VÝVOJ VERŠOVÉ FORMY V POČÁTCÍCH NOVOČESKÉ POEZIE: SYLABICKÝ VERŠ THÁMOVÝCH BÁSNÍ V ŘEČI VÁZANÉ; SVĚDECTVÍ SOUČASNÍKŮ PŘEMĚNY PROZODICKÉHO SYSTÉMU O ROZDÍLU MEZI NORMOU VERŠE SYLABICKÉHO A PRÍZVUČNÉHO; NASTOLENÍ PROZODIE PRÍZVUČNÉ; POKUS O SOUŽITÍ VERŠE PRÍZVUČNÉHO SE SYLABICKÝM; VNITŘNÍ VÝVOJOVÁ SOUVISLOST STARÉ A NOVÉ PROZODIE; CHARAKTERISTIKA VERŠE PUCHMAJEROVSKÉHO; SMYSL A VÝSLEDEK PROZODICKÝCH BOJŮ

Máme-li však Poláka zařadit do vývoje novočeského veršování, je nejdříve třeba, být za cenu odbočení, pokusit se o stručné nastínění vývoje veršové formy v začátcích novočeské poezie, protože obraz, který o vývoji veršového systému českého podal J. Král ve spise *O prozodii české* (LF 1893—1898; knižní vydání Jakubcovo, Praha 1924), není za dnešního stavu bádání udržitelný, zejména po teoretické obnově zahájené Jakobsonovými *Základy českého verše* (Praha 1926; předtím kniha *O českém stichu*, Berlín 1923). Začneme první básnickou sbírkou novočeskou, Thámovými *Básněmi v řeči vázané*, nejen proto, aby byla dodržena obvyklá periodizace, ale také proto, že v této knize dožívá, těsně před proměnou prozodického systému, starý způsob veršování; chceme-li porozumět krizím prozodickým, vyvolaným touto změnou, je třeba pohlédnout, bytž zblžně, na to, co předcházelo.

Král v své knize charakterizuje veškerou historii českého veršování před puchmajerovci (kromě pokusů časoměrných) jako neumělé provádění prozodie přízvučné (srov. *O prozodii české* I, str. 11 a 79, kde se mimo jiné mluví výslovně o almanachu Thámově). Králův názor však spočívá na neoprávněném apriorním předpokladu, že vrcholem veršové dokonalosti je verš stejnoslabičný s pravidelným stopovým pírysem a s naprostou koincencí hlavních slovních přízvuků s rytmickými důrazy; v tom je Král typickým vrstevníkem básnické školy

lumírovské, která s veršem tohoto typu pracovala. Odmítneme-li — jsouce poučení vývojem veršového systému po lumírovské (verš volný atd.) i novými teoretickými poznatky — uznati apriornost Králova předpokladu, objeví se nám otázka verše Thámovy almanachu v jiném světle. Pokusíme se naznačit ráz tohoto veršového systému; nebudeme přitom rozlišovat mezi básněmi přejatými ze staršího básnictví a oněmi, které pocházejí od Thámových spolupracovníků, protože veršový systém je v celé sbírce týž.

Především je zřejmé, že jde o verš založený na principu stejnoslabičnosti (izosylabismu); tak hned první báseň almanachu *Pastýřské rozmlouvání*, přejatá z Kadlinského *Zdoroslavička*, je psána střídavě veršem sedmslabičným a osmslabičným; stejným veršem je psána např. i první báseň částky druhé *Anákreon*, přeložená z Gleima. Poněvadž rozložení slovních přízvuků je zde velmi proměnlivé od verše k verši a k tomu ještě nepravidelné i uvnitř jednotlivých veršů, mohli bychom se spokojit s označením „verše sylabické“. I když se však rozhodneme z důvodu terminologické přehlednosti podržeti tento tradiční název (stejně jako podržíme i jiné, rovněž nepřesné označení „verš přízvučný“), musíme si být vědomi, že jím nejsou daleko zahrnuty všechny znaky těchto veršů a není podáno určené jednoznačné. Připomínám tezi R. Jakobsona (*Über den Versbau der serbokroatischen Volks-epen* v *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale* 8—9, La Haye 1933, str. 137) o neudržitelnosti schematického dělení veršů v časoměrné, sylabické a přízvučné: „Sicher ist bei jedem Versbau ein vorherrschender Bestandteil vorhanden, aber man darf sich nicht auf die Angabe der Dominante beschränken. Auch die ganze Hierarchie der untergeordneten Bestandteile muß festgestellt werden.“ Pokusíme se odhalit vnitřní organizaci nebo apou tendenci k ní i v „sylabických“ verších.

Vyjde nám přitom od verše namátkou vybraného:

Poď, bratře, poď již jednou z města ven...
(Závení Battysty do kraje, str. 140)³⁾

Je to podle rozložení „hlavních“ slovních přízvuků (resp. mezislovních předělů) pravidelný verš jambický, ježto všechny sudé slabiky jsou přízvučné. Budeme však nyní citovat celou strofu, která jím počíná:

Poď, bratře, poď již jednou z města ven,
zanech vesel křiklavé houkání,
cť rozkoše, které nám tento den,
kam okem hneš, dává v oplývání.

Hned druhý verš má zcela jiný pořádek přízvuků: přízvučné jsou zde

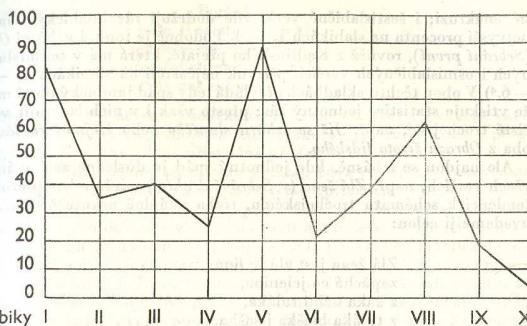
³⁾ Citováno podle Brtníkova vydání, Praha 1916.

slabiky 1. — 3. — 5. — 8. Při skandování jambickém případnou všechny přízvuky kromě jediného (slabika osmá: *houkání*) do lehkých dob schématu; lépe sledu přízvuků vyhovuje skandování trochejské, při kterém všechny přízvuky kromě právě slabiky osmé jsou ve shodě s ikty. Proto lze říci, že druhý verš strofy směřuje ke spádu trochejskému, třebaže trochejského půdorysu přesně neuskutečňuje. S touto výhradou je možno označit třetí verš jako jambický, čtvrtý opět jako trochejský. — Rozbor jediné strofy ukázal tedy: 1. že v českých verších sylabičtých není sice závazného řádu v rozestavování slabik přízvučných, ale že tendenci k pravidelnému uspořádání lze odhalit v každém z nich; 2. že princip uspořádání, celkový spád, může se libovolně proměňovat při přechodu od verše k verši. Mohlo by ovšem vzniknout zdání, že přecházení od jambického spádu k trochejskému a naopak je vázáno strofickou stavbou, ježto v našem dokladě střídání jambu s trochejem odpovídá soustavě rýmů (verše s rýmem *a* projevují tendenci jambickou, rým *b* je doprovázen spádem trochejským). Avšak již následující strofa má — při stejném rýmovém schématu — ve všech verších kromě prvního, směřujícího k jambu, spád trochejský; v další sloce se sice opět spády střídají v soulase s rozložením rýmů, ale v pořádku vzhledem k první strofě opačném (při rýmu *a* spád trochejský, při *b* jambický). Najdou se v básni, kterou rozbíráme (*Zúvení Battisty do kraje*), i strofy spádem jednotné, např. tato, čistě trochejská:

Hle štěpnice květem posněžené
vše povětří vůni naplňují,
pastýř stáda vlnatá ven žene
na pastviště, jenž si poskakují.

Rozmanitost a proměnlivost půdorysu lze také zjistit statisticky, spočteme-li přízvuky připadající na každou ze slabik verše v celém textu básně. K této statistice připomínáme předem, že počítá toliko s tzv. hlavními slovními přízvuky, poněvadž toliko ty jsou faktem jazykového systému, označující počátek slova, kdežto tzv. vedlejší přízvuky jsou záležitostí pouhého mechanismu výdechového, a proto fakultativní a pohyblivé; jde-li o verš, řídí se umístění vedlejšího přízvuku automaticky místem ikty připadajícího dovnitř slova. — Když jsme podle uvedené zásady spočítali přízvuky v básni *Zúvení Battisty do kraje*, která dodala předchozí citáty, došli jsme v procentech k těmto výsledkům pro jednotlivé slabiky (desetislabičného verše):

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
82	35	41	15	89	21	38	61	18	4



Názornější než pouhá čísla je diagram, který lze pořídit tak, že na vodorovnou souřadnici naneseme pořadová čísla slabik, na svislou procenta. V básni spádu čistě trochejského čekali bychom nejvyšší čísla a v diagramu zřetelně vrcholy křivky na slabikách lichých, v básni jambické na slabikách sudých. Kdyby pak dokonce šlo o pravidelný verš trochejský nebo jambický, musila by se křivka v prohýbech mezi dvěma vrcholy dotýkat vodorovné souřadnice nebo aspoň klesat téměř k ní na znamení, že slabiky bez ikty jsou ve všech případech nepřízvučné. V diagramu, který uvádíme, se však křivka nikdy kromě poslední slabiky nepřiblíží téměř k dolejší souřadnici; to znamená, že se přízvuky úplně nevyhýbají žádné ze slabik (mimo poslední). Přesto však mají některé slabiky zřetelné vrcholy, poněvadž jsou častěji nositeli přízvuku než jejich okolí. Jsou to slabiky 1. — 3. — 5. — 8.; nejvýše ční pátá. Rozložení prvních tří vrcholů odpovídá spádu trochejskému, kdežto umístění čtvrtého — na slabice sudé — jambickému. Trochejský spád má převahu, posílenou ještě tím, že střední veršový přerýv připadá před slabiku lichou — tedy na rozhraní dvou trochejských stop, nikoli dovnitř stopy —, jak nasvědčuje vysoké procento přízvuků na páté slabice. Avšak i jambický spád je nepopíratelně prokázán nahromaděním přízvuků na slabice osmé. A tak libovolně střídání spádu, které jsme výše ukazovali na konkrétních příkladech, se obrází i v obecném půdorysu básně.

Je ovšem třeba připomenout, že není ve všech sylabičtých básních spád tak zřetelně proměnlivý. Tak např. básně *Obraz života lidského*, přejátá do Thámova almanachu (*Sebrání druhé*) z Kadlinského *Zdoroslavčeka*, má v sedmislabičných verších nejvyšší procenta přízvuků na slabikách 1. — 4. — 6.; což zřetelně odpovídá jambu s tendencí k přízvu-

né anakruzi; i šestislabičné verše zde dodržují ráz jambický, mají nejvyšší procenta na slabikách 1. — 4. Podobně je tomu i v básni *Ohlas (Sebrání první)*, rovněž z Kadlinského přejaté, která má v sedmislabičných i osmislabičných verších přízvuk nejčastěji na slabikách 1. — 4. — 6.* V obou těchto skladbách převládá tedy spád jambický do té míry, že vtiskuje statistice jednotný ráz; přesto však i v nich lze najít verše čistě trochejské, např. *Již se vzhůru sluněčko* nebo *Hojnost rozdávaje*, oba z *Obrazu života lidského*.

Ale najdou se i básně, kde jednotný spád je důsledně zachován ve všech verších; např. *Zlá žena* (v *Sebrání druhé*) udržuje bez přerušení tendenci k schématu trochejskému, třeba neúplně uskutečňovanému; uvedeme ji celou:

Zlá žena jest zlá bylina,
zapáchá co jelenina,
z záka učiní tuláka,
z tuláka blaška i šaška.
Z bohatého hmed chudého,
z pána chlapa poddaného.
Ptá se na peníz, groš zlatý,
syťí svůj měšec proklatý,
nic se jí dosti nevidí,
protož se za nic nestydí.
Jazyka jest vrtkavého
a co vřtí nestálého.
Pobere, co bude moci,
ukradne co zloděj v noci.

(Spisovatel knihy o manželství)

Někdy dokonce půdorys ustáleného spádu je v celém textu téměř přesně realizován sledem přízvuků, např. v básni *Pochybnost (Sebrání druhé)*:

Kloe.
Bartoni můj, prosím tebe,
rei: miluješ-li jen mne?
Zde nás vidí širé nebe,
slib mně to tu veřejně!

*) Procenta z básně *Obraz života lidského*:
sedmislabičné verše: 68 — 37 — 32 — 41 — 26 — 66 — 0
šestislabičné verše: 79 — 30 — 45 — 48 — 30 — 0
Procenta z básně *Ohlas*:
osmislabičné verše: 70 — 33 — 31 — 40 — 38 — 53 — 21 — 8
sedmislabičné verše: 74 — 28 — 35 — 44 — 37 — 57 — 8

Bartoň.

Již jsem ti to stokrát řekl,
že jen tebe miluji,
a před tebou na zem klekl,
ted ti to zas slibuji.

Odchyšky od trochejského schématu jsou tu jen dvě: v druhém verši připadá přízvuk slova „miluješ-li“ na slabiku, která nenese ikty, v předposledním je v lehké době přízvučná předložka „před“.

Vzniká nyní otázka: měl pravdu J. Král, když verše, které nazýváme „sylabičtými“, pokládal za neumělé verše „přízvučné“? Abychom mu mohli přisvědčit, musilo by být prokázáno, že Thámovi a jeho současníkům — ba dokonce všem, kdo psali a čtli české verše od počátku českého básnictví do konce 18. stol. — byla podkladem rytmického cítění stejná norma, jaká platila pro verš lumfrovský, jehož vrstevníkem a teoretikem byl J. Král; jinými slovy, musili bychom mít jistotu, že v celé rozloze vývoje byl pro český verš ideálem neproměnný spád a přesně uskutečňovaný půdorys. To však prokázáno není, ba naopak některé výroky současných Thámových dosvědčují, že norma veršového sylabičtého byla skutečně pocíťována jako rozdílná od normy přízvučné, a ukazují také, jaká byla.⁵⁾ Uvedeme nyní tato přímá svědectví, zejména J. Dobrovského, iniciátora prozodie přízvučné, a V. Staeha, obhájce verše sylabičtého, abychom pomocí jich objasnili převrátit rytmického cítění, který nastal při přechodu od Tháma a jeho družiny k puchmajerovcům.

Dobrovský v svém prozodickém pojednání (F. M. Pelzel, *Grundsätze der böhmischen Grammatik*, Praha 1795, vyd. 1., str. 216) píše o sylabičtých verších Kadlinského: „Beim Kadlinsky glaubt man oft Trochäen zu lesen, wie sie es nach der gegebenen Regel auch wirklich sind, und nimmt es oft erst nach einigen Strophen wahr, daß es Jamben sein sollen.“ Pak následuje citát z tohoto básníka:

Dnes se z háje zeleného
potok hlučný vyvalil.
Pára šla nahoru z něho,
jak by se uvnitř páčil,
neb jak přišel na kamení,
že mu neustoupilo,
vydával hojně hlučení,
až v poli slyšet bylo.

⁵⁾ Proti Králově domněnce o neumělosti sylabičtého básnictví svědčí ostatně již jeden z faktů, které jsme uvedli výše: jestliže se v poezii sylabičtých vyskytují nejen jednotlivé verše, ale i celé básně přesně uskutečňující schéma, je to svědectvím, že „přesné“ veršování nebylo mimo dosah technických možností básníků. Viz též Jakobson: *Staročeské stichotvorenija*, Slavia 3, 1924.

K citátu Dobrovský dodává: „Die meisten dieser Verse sind trochäisch. Erst beim vierten und achten bemerkt man es, daß es Jamben sein sollen.“ Tento výrok dosvědčuje, jak ostré rozhraní mezi normou verše sylabického a přízvučného tvoří proměnlivost spádu na jedné straně a neproměnlivost na druhé: ačkoli jen ve dvou z osmi veršů pocítoval Dobrovský tendenci jambickou (ve skutečnosti směřují k jambu tři: 4.—7.—8.), hodnotil jejich vlivem jako jambický celý úsek, zřetelně trochejský; vysvětlit to lze jen tak, že možnost volně proměnlivého spádu je úplně mimo zorné pole toho, kdo čítá veršový rytmus „přizvučně“. Poznámka Dobrovského osvětluje nám tedy verš sylabický negativně tím, že ukazuje, který návyk musíme ze svého rytmického čtení odstranit, máme-li najít správný poměr k verši sylabickému: je to požadavek ustáleného spádu.

Positivní uvedení v prozodii sylabickou nemůžeme již žádat od Dobrovského, který s ní polemizoval; podá nám je V. Stach několika výroky vynjatými z poznámek i textu básnické sbírky *Starý veršovec pro rozumnou kratochvíli* (Praha 1805), jejíž větší část je polemikou proti Dobrovského prozodické teorii. Stach nedovedl sice vysloviti své názory přesnou terminologií, ale zato znal stavbu sylabického verše z vlastní praxe, a tedy ji bezprostředně čítal. Uvedeme nejdříve několik jeho výroků bez poznámek; výklady k nim podáme dodatečně:

I. „Rytmičké verše se nemají másti s metrickými. K oným (tj. rytmičkým), o kterých zde řeč jest, patří dílem řádné položení slov v celé řádce, dílem rytem nebo rajm na konci řádké vespolek se srovnávajících. . . O položení slov, na kterých jsem v přítomných písních obzvláštní pozorlivost vynaložil, to smím ze zkušenosti jistit, že veršovec má hledět, zdaliž mu slova lehají nebo vstávají, když je s dvěma slabikami po prstech škandýruje. Vstávající slovo s poslední slabikou vystupuje vzhůru, lehající slovo padá s ní dolů. Slova jedné slabiky pomáhají ostatním buď k lehání nebo k vstávání. Slovo třech slabik při začátku verše vstává, jako druhé slovo dvou slabik, kteréž po něm následuje. Slovo dvou nebo čtyř slabik při začátku verše lehá. Tvrdé znění veršů nastává, když zpěvák slova tak skládá, že brzy vstávají, brzy lehají. Stejnost jednoho neb druhého musí zachována být, aby se verš příjemně čísti dal. Tak jsem své verše skládal bez ohledu na krátkou nebo dlouhou slabiku.“ (Str. 95.)

II. „Zdá se tomu zpytatel (tj. Dobrovskému), že veršovec chtěl skládat jamby, když vstávající slova do své řádky položil, byv pečlivý více o rajmy nežli o dobré položení slov. Jazyk, prý, těch jambů netrpí. Já je svrchu v některých písních tak měnil, že z lehajících a vstávajících slov žádná odporost nenastala. Viz *Čestí vůdcové*, první řádka složena jest z vstávajících, druhá z lehajících slov.“ (Str. 96.)

Uvedeme pro názornost první strofu básně, o které se Stach zmiňuje:

454

byl jako fakt rytmu hodnocen i poměr mezi *koncem* slova a tímto schématem. Důkaz toho je, že Stach rozlišuje slova, která ve verši „vstávají“, od slov, která „lehají“ (I, II). Termíny „vstávat“ — „lehát“ se stejně jako termín „padat“ (III) týkají poměru mezi *koncem* slova a *koncem* rytmičké dvooslabičné skupiny: dvooslabičné slovo na začátku verše „lehá“ (I), protože konec takového slova se kryje s koncem rytmičkého úseku, trojslabičné slovo na začátku verše „vstává“ (I), protože přesahuje z prvního úseku do druhého. Tím lze vysvětlit, že v sylabickém verši není přesně dodržováno pravidelné rozložení přízvuků a s nimi začátků slov: pro rytmičké čtení „sylabické“ stačí, jestliže se ve většině případů aspoň *jedna z obou hranic slova* — buď začátek nebo konec — shoduje s dvooslabičným členěním schématem.⁹⁾ Jakmile by se stalo požadavkem přesně dodržování pravidelnosti, tj. důsledné kladení mezislovních hranic před sudé nebo před liché slabiky verše, nastal by přechod od rytmičkého hodnocení „sylabického“ k „tónickému“: verš — bytí i nezela pravidelný — byl by čten jako přízvučný. Proto se sylabicky vřejší básník vyhýbá „stejnosti“ (IV), tj. pravidelnému rozložení mezislovních předělů jak uvnitř veršů, tak i ve vzájemném poměru veršů jdoucích po sobě; odtud častá neurčitost spádu i jeho proměnlivost. Jsou ovšem možné verše, ba i celé básně s pravidelným rozložením mezislovních předělů a tudíž i přízvuků, ale ty jsou na pozadí „sylabického“ čtení hodnoceny jako odchylka, kdežto ze stanoviska systému přízvučného by se jevíly jako případ normální, ba kanonický. Naopak zase verše s uvolněným sledem přízvuků, které jsou v oblasti systému přízvučného hodnoceny jako (záměrné) porušení normy — srov. např. verše českých romantiků Mácha a Erbena —, jsou v oblasti sylabického básnictví *docela* normální.

Uhrnem lze říci o sylabickém systému toto: Jeho normou je členění verše o ustáleném počtu slabik v dvooslabičné úseky. Jazykový materiál vstupuje v poměr k tomuto schématu tak, že je pocítován vztah mezi rozhraními rytmičkových úseků a začátky nebo konci slov. Stačí, je-li jedna z obou hranic slova ve shodě se schématem; proto není pravidelné rozložení přízvuků v sylabických verších přesně dodržováno; při vši své proměnlivosti odpovídá však celkové jednou spádu trochejskému, jindy jambickému, jindy konečně kolísá mezi obojími.

Přistoupíme nyní k verši přízvučnému, který se koncem 18. stol. zmocňuje vlády v české poezii. Zavedení tohoto způsobu veršování bývá charakterizováno jako dokonalé uplatnění povahy českého přízvuku a verš „přizvučný“ bývá hodnocen jako jediný způsob veršování vhodný pro češtinu. Nesmíme však zapomínat, že dovoláváti se povahy jazyka je argumentace velmi běžná; i Stach se proti Dobrovskému dovolával ducha jazyka v zájmu verše sylabického, když v *Starém veršovci* praví „cizozemcům“:

⁹⁾ Viz Jakobsonovu studii o staročešském verši v Čsl. vlastivědě, sv. Jazyk.

454

Obec v pořádku zachovávat
jest výborné dobrodíní;
mnohým příjemný život dává,
otec dětem takto činí;
od vlasti zahnat zbužňky zlé,
to jest skutek výbornější;
rád vydat život za bratry své,
to jest obět nejsvětější! (Str. 83.)

III. Jako doplněk k oběma předějším citátům přidáváme výrok *Počátků českého básnictví* (List pátý, *Drobné spisy F. Palackého* III, Praha 1903, str. 54): „Naši staří básníři své slabiky jen spočítali a rýmovali, dvě a dvě po prstech berouce, a jak jim padají pozorujíce; jak ti až podnes lid činí.“

IV. Poslední výrok je opět Stachův a je veršovaný:

Zná (tj. Dobrovský) jazyka tajnosti?
Není mu to v zjevnosti,
jak při velké hojnosti
se veršovec stejnosti
všude musí obávat;
jak jí musí schovávat,
když jí řádku chce dávat? (Str. 103.)

Není to tajemství mělké,
kdežto množství rytmů velké
jest veršovci tak strašlivé
jako úšim pohoršlivé,
když se v blízkých řadách sbíhá
a ho tou výstrahou stíhá,
aby chuti neurazil
a své básně nepokazil? (Str. 104.)

I v těchto citátech shledáváme především negativní ohraničení sylabických veršů proti přízvučným: „rytmické“ (tj. sylabické) verše, praví Stach, nesmějí se másti s „metrickými“ (tj. přízvučnými); s polemickým zaostřením proti výroku Dobrovského, který jsme výše uvedli, prohlašuje Stach, že ani „vstávající“ slova nečiní ze sylabického verše jamb (II). Nacházíme však také pozitivní určení rytmičkého čtení „sylabického“. Dovídáme se, že sylabický verš český je řízen jistou normou: první a třetí citát nás poučují, že je v něm pocítován členění v úseky po dvou slabikách. Zjistili jsme ostatně již rozborově a statisticky, že i přízvuky projevují ve verši sylabickém jistou tendenci k pravidelnému sledu. Avšak na rozdíl od verše přízvučného netvořilo rozložení a uspořádání přízvuků jediný základ rytmického půdorysu, ježto vedle vztahu mezi *začátkem* slova a metrickým členěním po dvou slabikách

455

Ani vazby k verši svému
od vás (Čech) nepotřebuje;
neboť lehké nohy jemu
lehký jazyk daruje.

S ním buď letí, nebo kráčí
s povážlivou hodností,
v kroj váš nerad se obléčí,
aby nebyl v těsnosti. (Str. 14.)

Že pak také pro prozodii časoměrnou byla v *Počátkech českého básnictví* uváděna jako důvod shoda s povahou češtiny, je obecně známo. Uvedeme-li si to vše, budeme nakloněni chápat nastolení prozodie „přizvučné“ spíše jako změněné využití možnosti poskytovaných jazykem než jako pokrok od neumělosti k dokonalému a jedině možnému veršovému útvaru, jednoznačné jazykem předurčenému; teprve potom však budeme s to, abychom přeměnu veršového systému i vše, co s ní souviselo, pochopili jako dynamické vývojové dění. Připomínám ještě závěrečná slova Jakobsonových *Základů českého verše* (Praha 1926, str. 120): „Myslím, že systém veršování nemůže nikdy býti celkové vyvozen z daného jazyka. Je-li systém veršování neznámým X a jsou-li dány jen prozodické prvky jazyka, obdržíme neurčitou rovnici, tj. možnost několika hodnot pro X. Abych se vyhnul nedorozumění, zdůrazňuji: Bylo by ovšem omylem představit si vztah mezi jazykem a veršováním jako libovolný. Řada myslitelných řešení rovnice je samozřejmě omezena (forma znásilňuje materiál, ale jsou meze, za nimiž násilí je nenesitelné). Z druhé strany je důležité uvážiti, že jde právě o řadu, a nikoli vždy nutně o jedno řešení. . . Historickou volbu toho či onoho řešení z řady možných podmiňují zhusta fakta, jež jsou mimo hranice fonetiky (přesněji: fonologie) příslušného jazyka, a to tradice estetická, jež je po ruce, poměr daného básnického směru k této tradici a vlivy kulturní.“

První praktická uskutečnění přízvučného verše nacházíme v Puchmajerově *Sebrání básní a zpěvů* z r. 1795. Změna veršového systému byla provedena tak náhle, že — Puchmajer sám v úvodě k tomuto svazku doznává — mnohé básně byly teprve dodatečně po stránce rytmičké „poopraveny“. Jako podnět k proměně je udáváno Puchmajerem samým poučení teoretika J. Dobrovského: „(Pan Dobrovský) mi ukázal převýborná a jediné opravdová pravidla svá, kteráž svou ostrou smyslností vynalezl, jak by se mnohem lépe, nežli se kdy prve od kterých básníků českých dělalo, verše v češtině dělati mohly a měly.“ Mohlo tedy snadno vzniknouti a udržovati se zdání, že přesun v systému českého veršování se stal jediné zásahem zvenčí, teoretickým objevem (srov. Král, str. 84). I když však přiznáváme správnost této vnější motivace, nesmíme se při vývojovém zkoumání zící snahy odhaliti

455

souběžnou motivaci vnitřní, danou v samé vyvíjející se řadě; jinak odáli bychom si možnost pochopit vývoj jako zákonitý samopohyb („Selbstbewegung“): vývojová linie byla by na tomto místě přerušena náhodou. Nemí úkolem této studie sledovat dopodrobna vývoj českého systému veršového; spokojíme se proto uvedením některých okolností, které našemu předpokladu nasvědčují.

Zajímavé je především to, že se proměna veršového systému neudála rázem, jak by bylo pravděpodobné, kdyby šlo jen o zásah zvenčí. Pozorujeme totiž po jistou dobu symbiózu obou veršových systémů, starého i nového: v prvním svazku je ještě hojně básní sylabických, i v druhém (1797) jsou ještě některé stopy sylabismu; dokonce i ve čtvrtém svazku se objevuje tento veršový systém, avšak zde již jen jako zřejmý přežitek v básních samouka Vaváka, který stál mimo rámeček puchmajerovské školy. Co se týče prvního svazku, básní zde starým způsobem V. Bělovský, P. Šedivý, Fr. Hek, J. Jungmann, M. Veselý, F. Všejský, v některých básních i Š. Hněvkovský a M. Chodounský (Král, str. 97). Puchmajer sám vysvětluje v předmluvě tyto zbytky sylabismu dost neurčitě, když praví, že básně byly po stránce rytmické přepracovány, „pokud se to státi mohlo“; z toho by bylo možno usuzovat buď na nedostatek času nebo vůle (popř. schopnosti) u autorů. Avšak nabízí se i vysvětlení jiné, dané vnitřním vývojem samé poezie. Je totiž nápadné, že básně psané sylabickým veršem jsou omezeny na jisté básnické druhy. Především jsou to epigramy: z 19 epigramů knihy je jich 11 psáno starým způsobem; sluší připomenouti, že ještě v druhém svazku *Sebrání* se vyskytuje několik epigramů psaných sylabicky (dva od Hněvkovského, jeden od V. Nejedlého). Jiný druh, projevující tendenci rytmicky konzervativní, je balada: dvě ze tří balad knihy, Hněvkovského *Vyšehradský sloup* a Šedivého *Ukrutný myslivec*, jsou psány sylabicky a toliko V. Nejedlého *Lenka* má verš přízvucný; k baladám lze konečně připočítati i Šedivého básně *Stvýchla*, kde je motivu baladického využito ke galantnímu pointě a která také je sylabická. Dodáváme, že balada vůbec u puchmajerovců projevovala sklon k rytmickým zvláštnostem; tak např. o pátém svazku almanachů praví Král: „Plno přízvucných chyb jest pouze v baladě *Drahomíra*; snad jsou ty chyby částečně úmyslné, ježto Hněvkovský v ní patrně napodobil pokoutní veršovec lidové.“ (Str. 97.) Sylabické básně prvního Puchmajerova almanachu jsou tedy epigramy a balady; mimo tento rámeček zbyvají jenom dvě básně: Šedivého *Lidé zamilovaní* a Všejského *Veselosí jarní*. Je to zbytek nepatrný — dvě básně proti třinácti; kromě toho má jedna z nezařazených básní, *Lidé zamilovaní*, malým rozsahem i satirickým rázem blízkou k epigramům.⁷⁾

⁷⁾ K těmto výřtům je třeba poznamenat, že básně sylabické byly již samou redakcí almanachu odlišeny od básní podlénové prozody pana Dobrovského vypracovaných⁸⁾, které jsou v rejstříku knihy vyznačeny hvězdičkami (srov. vydání J. Vlčka z r. 1917).

Zdá se tedy, že se v prvním svazku *Sebrání* projevila tendence k soužití obou veršových systémů jako prostředků druhového rozlišení. Ostatně klasičtější poetika, ke které se Puchmajer a jeho družina hlásili, kladla vůbec veliký důraz na druhové zařazení básnických výtvorů; jsou to známé „grands genres“ a „petits genres“, do jejichž kategorií a pododdělení bylo zařadováno a podle jejich norem souzeno každé básnické dílo. I puchmajerovci sami měli silné citění druhové; srov. o tom výrok Vlčekův v *Dějinnách české literatury* (II, 1, Praha 1898, str. 211): „Vedle nové, umělecky spolehlivé prozodie však Puchmajer měl ještě slovesný účel jiný. Snažil se ukázati, že po česku lze vzdělávati všechny tehdy moderní druhy básnické.“ — K samému problému básnického druhu je ještě třeba poznamenat, že druhové zařazení díla není dáno toliko charakteristickým tématem, ale že soubor druhových znaků, zpravidla velmi složitý, může obsahovat prvky nejrůznější: jazykové, rytmické, kompoziční atd.; tak např. ukázal Tyňanov (*Oda kak oratorskij žanr, Archaisty i novatory*, 1927), že jeden z hlavních znaků klasičtější ódy byla její intonace; A. Meillet (*Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, Paris 1920) poznamenává, že pro některé druhy řeckého básnictví bylo znakem zabarvení jistým dialektem, kterého básníci užívali i tehdy, nebyli-li sami původem z dotyčného kmene (např. v eposu dialekt dórský, v elegii iónský atd.). Je proto zcela pochopitelné, že mohlo být pocíťováno jako součást druhového zařazení i užití jistého veršového systému. Jako analogii dosti blízkou připomínáme užití volného verše stopového v bajkách Puchmajerových (odraz La Fontainových „vers libres“); počítáme-li podle druhého oddílu jeho *Sebráních básní* (2. vyd., Praha 1881), který obsahuje bajky, jsou z 23 čísel toliko 3 psány veršem o stálém počtu stop. Z toho je zřejmé, že volný verš byl pocíťován jako jeden z druhových příznaků bajky, dokonce občas jako důležitější než samo téma a příznaky ostatní; tomu nasvědčuje báseň *Vaněk Všeboj*, zařazená u Puchmajera mezi bajky — ač je to veršovaná povídka — jen proto, že je psána volným veršem. — Pokusili jsme se ukázat, že poměr mezi veršovým systémem sylabickým a přízvucným při historickém přechodu od prvního z nich k druhému nebyl takový, že by starší z nich, sylabický, byl upadl ihned v zapomenutí a byl opuštěn, nýbrž že nastala, třeba krátká, doba spolužití a že dokonce občas bylo hledáno místo pro zachování obou v různých literárních druzích. Povolvny přechod však svědčí o vývojovém sepětí obou systémů, nikoli o neorganickém nahrazení systému „horšího“ „lepšímu“.

S tímto redakčním prozodickým určením se rozcházejí jen při dvou Hněvkovského básních, *Prosba na Amora* a *Zalobě na Amora*, označených hvězdičkami, ale ve skutečnosti sylabických; zmíníme se o nich proto, že jsme je připočítali k sylabickým epigramům. — Co se týká rytmické organizace, lze sylabické verše tohoto almanachu rozdělit ve dvě skupiny: některé z básní mají proměnlivý spád oscilující mezi jambem a trochejem (např. Hněvkovského *Vyšehradský sloup*), jiné mají ustálený půdorys trochejský, ovšem nepravidelně realizovaný (např. Šedivého *Ukrutný myslivec*).

Vývojová souvislost starého a nového způsobu veršování vystoupí ještě zřetelněji, srovnáme-li navzájem jejich podstatné rysy. Lze totiž přijmout jako obecné metodické pravidlo pro teoretickou konstrukci vývojové linie nějaké řady, že jevy, které vývojově těsně sousedí, mají vedle protikladných vlastností i totožné: tyto slouží k udržení identity vývojové linie, ony nesou vývojový pohyb. V daném případě, srovnáme-li verš sylabický s přízvucným — a to zejména onu jeho podobu, která po verši sylabickém nejbližší časově následovala, tj. verš puchmajerovský —, shledáme závažné shody: stejnoslabičnost veršů,⁹⁾ vnitřní členění jich v úseky po dvou slabkách a využití hranice mezi slovy jako prostředku rytmické organizace. Kdežto však ve verši sylabickém je toto využití dvojnásobné (někdy je hlavním činitelem konec prvního z obou slov, která obklopují mezislovní předěl, jindy začátek druhého), je v přízvucném verši přísně jednoznačné (přilhlíží se vždy k začátku slova druhého). Následkem toho se ve verši sylabickém členění v dvojslabičné rytmické úseky uplatňuje zastřené, ve verši přízvucném odhalené, a to i tehdy, je-li jeho uskutečnění v konkrétním jazykovém materiálu ne zcela přesné, jako např. u Erhena. Ve verši puchmajerovském, jak je vývojově přirozené, se odhalením vnitřní organizace projevuje i objektivně velmi důrazně, neboť je novum: je proto tento verš vyostřeně stopový, tzn. projevuje tendenci, aby se začátek slova co nejčastěji kryl se začátkem dvojslabičného rytmického úseku. Vznikají tak verše trochejské se slovním materiálem převážně dvojslabičným (statistická data budou uvedena níže). Přízvucný verš v oné podobě, jak jej u nás poprvé uskutečňují puchmajerovci, je tedy v těsném vývojovém spojení s veršem sylabickým svými shodami s ním i odchylkami od něho; nemůže být ani řečí o přerušení vývoje mezi nimi. A nejen to: když verš puchmajerovský splnil svou vývojovou úlohu, nastává v dalším vývojovém období, romantickém, vlastně návrat k sylabickému uvolnění přízvukového sledu ve verši; uvolněný rozvrh přízvuků není zde ovšem již hodnocen jako přirozený důsledek slabé

⁹⁾ Verš puchmajerovský je „sylabotónický“, tj. počítá současně i s počtem slabik i s rozložením přízvuků, resp. mezislovních předělů jako s činiteli rytmickými; tento ráz zůstal ostatně zachován i v celém dalším vývoji novočeského básnictví, ovšem jen v tom smyslu, že sylabotónický verš je stále pocíťován jako útvar základní (bezpříznaková řada), kdežto verše tzv. „čistě tónické“ (s ustáleným počtem iktů, ale s proměnlivým množstvím slabik v dobách lehkých) i verše volné jsou pocíťovány jako odchylky od sylabotónické normy a vyskytují se ve vývoji toliko intermitentně. To platí např. jak o „čistě tónických“ verších u romantiků jako Čelakovského a Langra, kde lze statistikou zjistiti zřetelné směřování k sylabotónickému půdorysu (viz čl. *Obsené zásady a vývoj novočeského verše*), tak i u volných veršů symbolistických, který ani u samotného zakladatele versibilistické tradice, O. Březiny, nevytlačil nikdy úplně verš sylabotónický (srov. statistiku veršových typů u tohoto básníka, Staněk, *O. Březina*, Přerov 1918, str. 78) a který po období své největší expanze číselně i mocenské (O. Theer: volný verš postulován jako výhradní forma básnického rytmu) bez boje ustupuje opět do druhé řady, jakmile vznikla možnost (vlastně nebezpečí), že bude pocíťován jako autonomní útvar nezávislý na verši sylabotónickém.

vázanosti rytmického půdorysu, nýbrž jako záměrné porušování přesného schématu přízvucného. — O skladu verše puchmajerovského i o jeho vývojovém překonání bude promlouváno ještě v dalších odstavcích; bylo však třeba předem připomenout, že přechod od systému sylabického k přízvucnému nelze teoreticky interpretovat jako pouhý výsledek vnějšího zásahu (vědeckého pokroku), nýbrž že i zde jde o autonomní vývojové dění, jehož nepřetržitost je prokázána mnohonásobnými vztahy mezi veršem sylabickým a počátečními etapami verše přízvucného.

Pokusíme se nyní o podrobnější charakteristiku nového veršového systému. Přidržíme se konkrétního materiálu básnického, nikoli studie Dobrovského, a to proto, že nám nejde o abstraktní principy, které jsou nutně mnohoznačné (tak např. se Dobrovského prozodie hodí v hrubých rysech stejně na básnictví puchmajerovské jako na veršový systém lumírovský, jak je zřejmo již z naprostého souhlasu vrstevníka lumírovců, J. Krále, s Dobrovským), nýbrž o konkrétní útvar veršový, uskutečněný Puchmajerem a jeho školou. — Básně prvního svazku Puchmajerových *Sebrání*, pokud jsou psány přízvucným veršem, jsou většinou trochejské. Výjimku činí jediná delší báseň psaná jambem (Hněvkovského *Dvě sestry*), pak dva jambické epigramy; kromě toho jsou tu přízvucně napodobeny meter antických. Z obou tendencí, s jejichž střídáním pracoval verš sylabický (trochej-jamb), si nyní přízvucný verš vybírá k důslednému uskutečnění tu, která se snadněji poddává, neboť je zřejmé, že trochej je při nedostatku vzestupných slovních celků nejsnadnější stopový půdorys v češtině (srov. Zichovu statistiku slovních celků v čl. *O rytmu české prózy*, Živé slovo 1). Poznamenali jsme výše, že jedna ze základních vlastností puchmajerovského verše je zdůrazněná stopovost; pro verš trochejský znamená to hojně užívání dvojslabičných slov. — Pokusíme se nyní dokázat své tvrzení srovnávací statistikou, přihlížející k poměru mezi rozhraními stop a mezislovními předěly. Vezmeme za základ srovnání veršů V. Nejedlého z prvního zpěvu *Přemysla Otokara v Prusích*, který byl otištěn v prvním Puchmajerově *Sebrání*, a přirovnáme jej k verši Hálkova (*Pohádky z naší vesnice*, báseň *V lomech*), Vrchlického (*Zamberské zvony*, báseň *Mež Damoklům*) a Nezvalova (*Pět prstů*, báseň *Vetešník*). Stopové schéma ve všech těchto básních je přesně stejné: čtyřstopový trochej, střídavě ženský a mužský (tato okolnost je závažná pro výsledek statistiky, protože v mužských trochejích je možno užívat na konci veršů hojně slova trojslabičných; tím se zvyšuje procento případů, kdy hranice mezi stopami připadá dopsřed slova).

Výsledek statistiky:

Nejedlý: 88 veršů ze začátku prvního zpěvu, v nich celkem 264 stopových rozhraní, z nichž 221 se kryje s předěly mezislovními, 43 připadá dopsřed slovních celků; v procentech 89 % proti 16 %.

Hálek: 56 veršů, v nich 168 rozhraní mezi stopami; 124 z nich se kryje

s předěly mezislovními, 44 připadá dovnitř slovních celků; v procentech 74 % proti 26 %.

Vrchlický: 20 veršů, v nich 60 rozhraní mezi stopami; 45 z těchto rozhraní se kryje s mezislovními předěly, 15 připadá dovnitř slovních celků; v procentech 75 % proti 25 %.

Nezval: 24 verše, v nich 72 rozhraní mezi stopami; 55 z nich se kryje s předěly mezislovními, 17 připadá dovnitř slovních celků; tedy 76 % proti 24 %.

Procento mezistopových rozhraní kryjících se s mezislovními předěly je u V. Nejedlého značně vyšší než u ostatních: 89 % proti 74 až 76 %. Přitom je třeba uvážit, že mezi přirovnávanými básníky je J. Vrchlický, zástupce školy lumfrovců, kteří také, podobně jako puchmajerovci, velmi přesně uskutečňovali stopový půdorys v jazykovém materiálu, a Nezval, jehož báseň *Vetešník*, ve shodě s celkovým záměrem knihy *Pět prstů*, vysloveným v úvodě, je zřejmě parodicky spjata s veršovou technikou puchmajerovskou („básně z čítanek“); na doklad uvedeme první dvě sloky:

Já kupuji hadry kosti
Všecko přijde do stoupy
Vaše náky vaše zlosti
Za ty se nic nekoupí

Všecko co vás dneska těší
Zítřka přijde do veteší
Vaše náky vaše zlosti
Já kupuji hadry kosti

Přesto mají Vrchlický i Nezval mnohem méně shod než V. Nejedlý. Vysokým procentem shod mezistopových rozhraní s mezislovními předěly je ovšem velmi vyostřena stopovost puchmajerovského verše; je tím zároveň určen i ráz lexikálního výběru, protože verš tohoto typu potřebuje, jak poznamenáno, mnoha slov dvojslabičných.

Je však ještě jiný činitel, který přispívá k zdůraznění stopového členění u puchmajerovců: je to intonační rozdrobenost. Verše jsou navzájem intonačně oddělovány; tak např. v 88 verších V. Nejedlého, které jsme výše přijali za základ statistiky, není ani jediné enjambement, nýbrž naopak 66 z nich má na konci interpunkci. Zejména pak uvnitř veršů se stopy neseskupují ve větší skupiny smíšené intonací, nýbrž zůstávají samostatnými celky. Intonační nesoudržnost veršů puchmajerovských názorně vysvitne při konfrontaci:

V. Nejedlý: Král náš milý táhne polem,
král své Čechy k vojné zval;
tak šla pověst horem dolem,
lid se valem k vojsku hnal.

462

Čelakovský: Potem, krvi svatá země!
Matko mužů velikých!
Div hle! ještě žije plémě
tvé po bouřích tolikých!

Vrchlický: Srdcem tichým, klidnou myslí
v ústret budoucnosti zřím,
Damoklův meč nechť i svislý
visí nad temenem mým.

Není k našemu účelu třeba dokazovat podrobným syntaktickorytmickým rozbořem různé stupeň intonační vázanosti v každém z těchto veršových typů; hlasité přečtení ukázek dosvědčí stoupající souvislost intonační linie od prvního směrem k poslednímu. Verše Nejedlého mají intonaci úplně rozdrobenou; to by bylo lze ukázat i na jiných puchmajerovských verších, neboť i po této stránce je V. Nejedlý typickým představitelem své básnické skupiny. Bylo by dále možno zkoumat, jak se tato intonační nesoudržnost obráží i ve významové stavbě veršů; spokojíme se poukazem k případu velmi nápadnému, k básním současníka puchmajerovců M. S. Patrčky, které často bez přechodu přeskakují z jedné významové souvislosti do druhé, např.:

Voda často zle se víří.
Pastýř pase dobytek.
Nepřátelé hned se smíří,
jak jim radí užitek.

Můra, prý, zle v noci dusí.
Pěkný tvor jest koníček.
Kdo jen hrou čas krátit musí,
přebídný jest človiček.

(Měchanice, Dobroslav II, 2, 156)

V těchto verších jsou navzájem konfrontovány významové kontexty navzájem úplně cizí, tak hned v první z citovaných sluk: vířící voda — pastýř s dobyttem — smířící se nepřátelé. Vzájemná významová cizost jednotlivých veršů je podtrhována rýmem: podobné znění při významu přikře neshodném. Někdy bývá tato funkce rýmu zdůrazňována zcela stejnoznačnými slovy, avšak významu velmi rozdílného; tak např. stejné znějící slovo je v rýmové dvojici jednou tvarem slovesným, podruhé pádem substantiva, srov. báseň:

463

Muže a může

Ne všecko každý vyvest může.
Každý není hodným mužem.
Mnohá žena bloudá muže
podlé vůle zpráskat může.

(Dobroslav I, 2, 180)

Významové rozkouskování textu je zde odrazem atomizace zvukové: významovým přeskokům odpovídá intonační odtržení stopy od stopy a verše od verše.

Výsledek rozboru veršování puchmajerovského je tedy takový: verš stejnoslabičný, neproměnného spádu, nejčastěji trochejský, s velmi vyhlaceno stopovostí, intonačně atomizovaný; i při nenucené hlasité četbě je téměř skandován. Postrádá vlastní rytmické diferenciacie a mohl proto působit ve smyslu odautomatizování rytmu jen jako popření rytmicky proměnlivého verše slabického. Jeho stavba je do té míry pravidelná a průhledná, že přátelé i nepřátelé zdůrazňují, jedni kladně, druzí záporně, plynulost a snadnost puchmajerovského veršování. Puchmajer v úvodě k svým *Fialkám* (citováno podle *Sebraných básní* z r. 1881) pokládá tuto vlastnost za přednost svých básní: „Největší básní těchto cenu, dá-li se jim jaká, působí, jakž se soudí, lehkoplynoucí tok veršování, stejnost a čistota rýmu a kromě světlé srozumitelnosti čirá... čeština.“ *Počátkové českého básnictví* (citováno podle *Drobných spisů F. Palackého III*, Praha 1903, str. 145 n.) hodnotí ji naopak záporně: „To jest právě zkáza naše, že ta nová prozodie tak prachsnadná jest: tudy každý, ukovav mizerný řádek, kterýž on však v řeči své veršem zove, básnířem se býti mní a po básnířství se shání. Avšak technika básnířství právem a přirozeně musí nesnadná býti.“ *Počátkové označují dokonce výslovně za hlavní chybu tohoto veršového systému nedostatek rytmické diferencovanosti: „Jest to nesmírný rozdíl mezi rytmem časoměrným a duchaprázdňným rýmem novějších časů. Onen se lehounkou nese perutí v povětří, tento po zemi kejhavě, co čáp, a jako v poutech poskakuje; a půjdeme-li dále, orlice volným letem tu rychleji, tu povlonejší, bud výše, bud nížeji k cili silně kvapí: čáp jednostejným vždycky skokem zdoluhavě tamže usiluje.“ (Tamtéž, str. 47.)*

Je proto přirozené, že odpor, který se zvedl proti verši puchmajerovskému, byl nesen snahou po větší rytmické diferenciaci. Podáme nyní stručný přehled boje o veršový systém, ponechávající stranou odpor ze strany přívrženců starého slabického veršování, jednak proto, že jsme o těchto věcech již pojednali, jednak také proto, že nám jde na tomto místě o proudu směřující dopředu, jehož smysl byl nikoli vývoj zdržovati, ale urychlit. Přitom budeme přihlížet netoliko k zásadním odvětvím nového systému, ale i k opravným snahám samých „přívrženců“, protože nejde o to, abychom stavěli jednu stranu k druhé

464

v polemický protiklad, nýbrž naopak o to, abychom našli společného jmenovatele protichůdných směrů, onu vývojovou tendenci, jejímž častějšími projevy byly výroky a činy odpůrců i přívrženců nového systému. Nemínáme zapomenout, že skutečný vývojový smysl dění nemusí se nikterak krýt s bojovnými hesly, která se současně jako motivační jevila jako jednání.

Jako prvního, kdo vyslovil námitky proti puchmajerovskému verši, lze z tohoto stanoviska uvést samého jeho teoretického iniciátora, J. Dobrovského. Král ve své knize *O prozodii české* (Praha 1924, str. 116) píše: „Hexametry Puchmajerovy z roku 1795 podrobil kritice Dobrovský v druhém vydání *Pelcovy gramatiky* z roku 1798. Jakkoli uznával jeho dobrou snahu, přece musil vyznat, že jeho hexametry hexametrum Vergiliovým se nevyrovňají. Jednotvárnost českého přízvuku činí, že máme vlastně jen dvě stopy, trochej a daktyl. Následek toho jsou četné zdánlivé dierese v každémkolí verši (nejen v hexametru), je-li básněn správně přízvukně. Těmto dieresím nelze se v češtině vyhnouti. Latina i řečtina mají arci velikou rozmanitost stop, abychom tak řekli, slovných, tj. jejich slova, měřená časově, jsou nejen daktyly a trocheje, nýbrž i jamby, anapaesty, kretiky, choriamby atd. Následek toho je, že v časoměrných verších řeckých i latinských dierese nemohou ani býti časté a že se jim básníci na určitých místech vyhýbají. To měl Dobrovský na mysli, když vytýkal hexametrum Puchmajerovým jednotvárnost, fka mezi jinými toto (str. 214): „Man vergleiche nun die Mannigfaltigkeit der lateinischen Wortfüsse mit den wenigen böhmischen und man wird finden, dass wir für das Silbenmass conserdat (—U—), greges (U—), Corydon (UU—), distentas (—), capellas (U—) keine Wörter haben.“ Citovali jsme celý Králův komentář ke kritice Dobrovského, poněvadž Král vystihl zde správně, že slova Dobrovského jsou vlastně kritikou celého veršového systému, nikoli jen jediného výtvaru. Již zde setkáváme se s výtoku jednotvárnosti a příliš častého splývání konce stopy s koncem slova. Budeme mít v dalším kontextu příležitost citovat také výroky i básnickou praxi vůdce první novočeské školy básnické A. Puchmajera souběžně s touto kritikou.

Dříve však než o nich, promluvíme o pokusech nastolit prozodii časoměrnou, časově i vývojově ranějších. Důvody, které vedly k odboji časoměrně, bývají vykládány různě. Nejméně přesvědčivý je výklad důvodů osobními, kterému v knize *O prozodii české* věnoval tolik místa J. Král (str. 139 n. a 161 n.); i kdyby jeho výklady byly uznány vesměs za přesné, nemusí se osobní motivace jednotlivých činů krýt s objektivním smyslem celkového vývoje.⁹⁾

⁹⁾ Tento dialektický protiklad mezi subjektivním chtěním a objektivním vývojovým směřováním formuloval vtipně ve svých *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* již Hegel: „(Die Menschen) vollbringen ihr Interesse, aber es wird noch ein Ferneres damit zustandegebracht, das auch innerlich darin liegt, aber das nicht in ihrem Bewusstsein und ihrer Absicht lag.“

465

Jiný, velmi často uváděný důvod je klasicistické zaměření celého tehdejšího kulturního ovzduší; srov. o tom Jakubovu studii *Mladý Šafařík a Palacký, boj o vyšší úroveň české literatury (Literatura česká dvacátého století II, Praha 1903)*: „Studium starověku koncem 18. století prohloubené a zmocněné zasáhlo zřetelně i v teorii básnictví, zejména v prozodii. . . Teoretikům jednostranně vyvíčeným na vzorech starých klasiků řeckých a římských zněl v uších jen rytmus časoměrný. Pochopitelně, že časoměra stala se jim ideálem, který by byli rádi viděli uskutečněný také v poezii moderní. Prozódie přízvucná a rým zněly jim jako zlovzvuk zabloudilý k nám z „barbarského“ středověku. Proti němu podnikali tedy boje vystrojené s nejučenějším aparátem.“ (Str. 80.) Tato motivace promítá český boj o časoměru na širokou plochu evropského kulturního dění, jistě ne neprávem. Je však vedle ní možno ukázat i k motivaci jiné, pramenící v ovzduší českém; uvádí ji V. Chaloupecký v novém zpracování své knihy o Palackém: „Prozódie časoměrná byla podle názorů (Palackého a Šafaříkových) i prozodii jejich evangelických předků, byla to prozódie, které užíval Nudožerský, Drachovský, Rosa, ano i Komenský. Tato „stará prozódie“ nebyla pouze prozodii antického věsta, ale i prozodii staré, evangelické Čechie. Slovenská a evangelická moderna chtěla se tu zároveň pokusit o renesanci staré české literatury evangelické aspoň po stránce formální a doufala, že tak jen možno vzkřísit národ k novému životu. Česká řeč, co nejvíce jsou vytřelá,“ píše Šafařík v IV. listu *Počátků*, „prozodii pravou v 15. a 16. století sobě způsobovala, ať v tom kultura národu českého nenadále stavena, s kulturou literatury, s literaturou i rytmus a prozódie pohřbena jest.“ „Já jsem,“ pokračuje, „té naděje, že vznikne-li kultura řeči naší znovy. . . ode přízvucného veršování k prozodickému. . . dojíta se přejde.“ Tyž píše, že „čas tomu srovnávaný, aby se zatemnělá otců našich vyjasnila sláva“ a aby se „holobradý potomek za Nudožerýny, Drachovské, Rosy a Komenského a jiné věrné a statečné předky své styděti a jimi pohrdati přestal.“ V Komenském vidí vrchol české kultury jazykové, vědomě se hlásí k Husovu pravopisu. . . a k Husově velikosti. „Co Němci Luther, to je nám Hus“, psal už r. 1817 Benedikt z Jeny. Cílem jejich není zavádění novoty, chtí „zavalený toliko. . . za grunt kámen. . . mlobou roztumu našeho zanedbávaný a mechem porostlý poodkrýti“ a tam, kde „statečným předkům se na cti ujmá“, je v ochranu vzíti. Osvícené Slovensko vystupuje tu proti osvícenské Čechii. Není tuším náhodou, že vědomí evangelických tradic československých mocněji se projevuje u Slováků než u Moravanů Palackého. Evangelické tradice československé byly na konzervativním Slovensku silnější než na Moravě a v Čechách.“ (Citováno podle rukopisu s laskavým dovolením autorovým;¹⁰⁾ viz též A. Pražák, *Čsl. vlastivěda* 7, str. 210.)

¹⁰⁾ Úzká souvislost časoměrného odboje s prostředím slovenským, na kterou Chaloupecký vhodně upozornil, je potvrzována i okolností, že v slovenštině je slovní přízvuk —

jako fonologický prvek, viz Jakobson, *Základy českého verše*, str. 59), jednak vnější kulturně historickou situaci, stala časoměra. Výsledek utkáni obou veršových systémů byl ten, že časoměra příkladem ukázala, že i ve verši přízvucném je možno porušit kanonickou shodu mezi počátkem slova a počátkem stopy a oddělit tak živé rytmické proudění od metrické osnovy. — Je třeba vzpomenout také toho, že ve verši puchmajerovském byla právě kvantita, která je základem časoměry, osouzena úplně k nečinnosti, protože její využití by bylo porušilo přísnou jednotnost tempa a homogennost stop. Stačí srovnat dvojverší V. Nejedlého

Král náš milý táhne polem,
král své Čechy k vojné zval

s verši Čelakovského

Znenadání nemám stání,
zas mne čekej o svítání.

V obou případech se ve dvou verších po sobě jdoucích opakuje třikrát v důrazně slabice dlouhé *á*, avšak u Nejedlého nemá toto opakování funkce rytmické ani eufonické a je při čtení mimoděk zastíráno, aby neporušilo plynulost stopového schématu, kdežto u Čelakovského působí silně působení opakované dlouhé hlásky na proměnlivé tempo verše. I toto pozorování vysvětluje nám poněkud, proč právě kvantita, u puchmajerovců tak potlačovaná, se stala bodem, na který nasadil další vývoj.

Bylo by nyní na místě podati přehled bojů o časoměru; nám však nejde o jejich průběh, nýbrž o celkové zařazení do vývoje českého verše; omezíme se proto na rozbor projevů Jungmannových a zejména přešpurských *Počátků*. — První, kdo po zavedení časoměrné prozodie promluvil, byl, jak známo, Jungmann v rukopisném *Nepředsudném mínění o české prozodii* (1804). Z pozdějších jeho projevů v této věci jsou zajímavé zejména články v prvním svazku Kroka (1821): *Krátký přehled prozodie a metricky indické a Výměsky z prozodie a metricky české*; propaguje se zde užívání meter indických, založených nikoli na pevných stopách, nýbrž na stálém počtu „momentů“ (elementárních rytmických dob) ve verši. Zajímavý je tento pokus proto, že patrně vznikl ze snahy odlišiti otázku časoměry jako prozodického principu od otázky napodobení časoměrných meter, která je v podstatě na prozodii nezávislá, ježto metra antická lze napodobit i přízvucně; Jungmannovi, inspirátoru časoměrné kampaně, šlo o zavedení časoměry jako živého, vývoje schopného veršového systému.

Vrhol boje o časoměru tvoří Palackého a Šafaříkovi *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie* (Prešpurk 1818). Při jejich rozboru nepůjde nám tolik o časoměru samu, jako spíše o negativní poměr autorů tohoto

Prosmítnutí českého boje o časoměru do evropského kulturního dění i uvedení jeho v souvislost s českou tradicí evangelickou jsou sice významné pro poznání vývoje české veršové formy, avšak nestačí na jednoznačné zařazení tohoto boje do tohoto vývoje. Tak např. není jimi vysvětlena specifická funkce časoměry v daném vývojovém momentu: otázka, proč časoměra, tak energicky a kompetentně hájena, neovládla pole a nestala se systémem vládnoucím, je na základě motivace vnější neřešitelná. Zde je třeba počítat s konkrétní vývojovou situací, s předpoklady danými stavem českého veršování ve chvíli, kdy k boji o časoměru dochází, jinými slovy, je třeba hledat motivaci vnitřní, imanentní samé vyvíjející se řadě. To však neznamená popření motivace vnější, neboť ani vnitřní motivace, daná sama o sobě, nebyla by jednoznačná: viděli bychom sice, jaká byla potřeba změny — naznačili jsme již ostatně, že tato potřeba může být definována jako nutnost rytmické diferenciacie —, ale z vnitřních vývojových souvislostí nevycházeli bychom nikdy, proč právě časoměra přejala funkci pružného můstku, od kterého se verš český odrazil k dalšímu vývoji. Jednoznačnost je, jako vždy v dějinách literatury, jen na průsečíku motivace vnější a vnitřní. Pokusíme se nyní objasnit si podrobněji vnitřní motivaci boje o časoměru.

Musíme přitom mít stále na paměti, že se časoměrná prozódie u nás utkala s jistým konkrétním veršovým útvarem, nikoli s přízvucnou prozodii „vůbec“. A tento veršový útvar, puchmajerovský, měl jisté zcela singulární vlastnosti, které jsouc samy, jak jsme viděli, výsledkem vývoje, jeví se nám jako pouhý vývojový moment, nikoli jako cosi apriorně platného. Řekli jsme výše, že základní vlastností puchmajerovské verše je jeho vyostřená stopovost; tento verš je i při nenucené četbě skandován, takže rytmické proudění spadá v něm v jedno s metrickým schématem a není v něm napětí mezi dvoji silou. Pro vývoj znamená to, že zde není vnitřního protikladu, který by umožnil přeskupení v hierarchii prvků. Puchmajerovský verš byl, chceme-li, tak „dokonalý“, že byl neschopen vývoje, byl-li ponechán sám sobě. Bylo třeba po archimedovsku najíti pevný bod mimo něj samý, aby odtud mohl být vyšlun ze své nepohyblivé rovnováhy. A tímto bodem se z jistých důvodů, daných jednak povahou jazykového systému (kvantita v češtině

a s ním i mezislovní předěl — mnohem méně odolný vůči souvislosti větné: snáze než v češtině se zde slova sdružují v „mluvní takt“ s jediným hlavním přízvukem, členěné uvnitř automaticky „přízvuky vedlejšími“ bez ohledu na mezislovní předěly, takže často druhá nebo i třetí slabika některého slova je výdechově silnější než první. To se projevilo i později ve vývoji slovenského verše, neboť systém sylabický udržel se zde déle než v básnictví českém: ještě štúrovský verš je sylabický, což lze vysvětlit právě jen slabostí mezislovního předělu a hlavně slovního přízvuku. Srov. k této věcmi studii Št. Krémeryho *Prozódie štúrovských básníků*, Slovenské pohľady 1931, a článok o větné melodii tamtéž v roč. 1932; poučnou paralelu se stanoviska českého přízvuku k článku druhému poskytují Trávníčkovy *Příspěvky k nauce o českém přízvuku* (Brno 1924).

spisu k verši puchmajerovskému, o výtky, které tomuto verši činí. Nsledujeme zde rozvoj časoměrné prozodie v Čechách, nýbrž vliv, kterým zapůsobil její zásah na vývoj verše přízvucného, který byl, jak budoucnost ukázala, předurčeným nositelem vývojové linie českého veršování. Po té stránce je zejména poučný list druhý, kde se tónem polemického pamfletu vykládají nectnosti přízvucné prozodie; budeme proto citovat, téměř in extenso, delší úsek (*Drobné spisy Fr. Palackého III, Praha 1903, str. 17 n.*):

„Ačkoli sám původce přízvuku vyznal, že taktů (pedum) nedostatek a césury nemožnost nedopouští přízvucné míře plné a dokonalé harmonie řecké, přece nám to práva neběže, abychom i my této vážné věci povážiti neměli. — Co se dotýče *nedostatku veršových taktů*, ten cosi přemého s sebou přináší, anto kromě komolých hexametru, sáfického plazení, drsnatých choriambů namále, a snad i zptvočené krásy Alkeovy, nižádnému z tolikera těžkých metru se učiti nemusíme. Nač by to bylo? Čechům na tom dosti jest, a lomcuje-li snad někým klopstockový duch, ten hryžď sobě prsty. . . *Césury nemožnost nemenší krásy a vědky přináší verši českému*. Jako když odvážlivý drobtíček drze za pokličku do chřtánu zaskočí, dmou se životní duchové a ve skladu tónuplném hrnou se zvukové proudné do povětří; takto na perutech harmonie vznášejí se do nebeských říší přízvucní Zpěvalovi veršové. Jemu se to převýšně zalíbilo, ať k tomu veliké práce nepotřebí. Chce-li spondea, vezmi dvě-slabičné slovo, jináčte vezmi dvě jednoslabičná; tři slabiky dají tobě daktyl a čtyry dva spondey. . . Z nedostatku rytmu, taktů veršových, césury, z nešetření pozicí a z protivného kráčení dlouhých a dloužení krátkých slabik nevyhnutelně plynouti musí *srovnávaná nelibozvucnost ve verších*. . . Mlčením také opominouti nemohu *té přenáramné neurčitosti a inkonsekvencí* v systému přízvucném. Systém, podle něhož já s úplné rovnou pravostí jedno a též slovo osmerym způsobem. . . vše dobe a pravidelně skandovati mohu, takový systém. . . taková pravidla, ať se co nejmírněji vyjádřím, dětinská jsou a sama sebou se vyvrcají.“

Výtky, s kterými se autoři *Počátků* obraceli proti přízvucné prozodii, daly by se tedy shrnouti takto: úzký repertoár stop, jednotvárná shoda rozlohy slova s rozlohou stopy („chceš-li spondea, vezmi dvěslabičné slovo. . . tři slabiky dají tobě daktyl a čtyry dva spondey“), nelibozvucnost, pocházející z potlačení kvantity a z nedbání souhláskových skupin, nejistota. Z těchto výtkek nejzávažnější jsou první dvě, týkající se nedostatku rytmické diferenciacie. Ještě několikrát se v knize na ně naráží; uvedeme citáty:

„Rozdílná poněkud, ale málokdy rozdělená jest od přestávky césura. Tato rozkrajuje slova a překáží, aby se metrické taktky celými slovy nevyplňovaly. U příkladu:

Možno, že | výnek a | božská | berla ti | prospěje | málo
 Možno, že | výnek a | berla bo | ží ti | prospěje | málo
 Snadno bo | ží nepo | mohla by | více ti | berla ni | výnek

V prvním verši žádná, v druhém jedné, v třetím dvojí césury najdeme. Na shodnosti taktů, přestávky a césury stanovuje se harmonie hexametru, a po šťastném volení a střídání všeho toho z ohledu rytmu i obsahu básně poznati uměleckého veršovce; což abych Tobě zde úplněji vyložil, za potřebné býti nesoudím.“ (List čtvrtý, str. 33.)

I zde je zřejmé, jak veliký důraz kladli autoři *Počátků* na odlišení slova od stopy, jednotky jazykové od jednotky rytmické. Další citát: „Rytmus zajisté v prvotním svém vzniku jest živě vyvinutí se všech součástek jeho, z nichž ani jedné mrtvé a nepohnutelné zůstati nelze. Pročež slova, nimiž se prázdnoty rytmické formy vyplňují, v ustavičném se hnutí, a hromada slabik časových formulářem, jako vlny vod řečištěm plynoucí považovati musejí. Kolikými slovy tato neb ona rytmická forma vyplněna, to původně, v prvotním vzniku (genezi), vše jedno: rytmus se na momentech slabik, ne na slovích ugruntuje. Rozdílný taktu slovního (Wortfuss) a metrického, přestávka, césura, a co toho více, bez čehož všeho ovšem dokonalého verše utvořiti nelze, později na světě přichází. Budiž tento časový formulář

— U U — U U — U U — U U — U U — U U — U U —

takto jednotlivými zvuky vyplněn:

Umko, milenko, povol zazpívati písně pozemské,

bude¹⁾ verš, chce-li jej rytmicky čísti, takto po taktě rytmickém čísti:

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

nikoli po taktě slovním.²⁾

Umko, | milenko, | povol | zazpívati | písně | pozemské.“

(List čtvrtý, str. 36.)

Hlavní výtka, kterou „časoměrci“ adresují přízvučné prozodii, vlastně však jistému konkrétnímu veršovému útvaru, a to puchmajerovskému, je, jak zřejmo z citátů, příliš jednotvárná shoda rozlohy stopy s rozlohou slova. Prostředek k odstranění této závady spatřují, jak je zřejmo zejména z posledního citátu, v kladení mezislovního předělu (hlavního slovního přízvuku) i dovnitř stopy; je to prostředek radikální, protože se jím porušuje nikoli jen obyčlivá u puchmajerově shoda rozlohy stopy

s rozlohou slova, ale i závazná shoda mezislovního předělu s rytmickým důrazem. Uvědomíme-li si však, že tento požadavek byl skutečně realizován v básnické praxi romantiků, a to bez zavedení časoměry, vysvitne vývojový smysl časoměreckého odboje proti prozodii přízvučné: nebylo jím odstranění přízvučného verše, třebaže si toho *Počátkové* přáli, ale jeho vyvedení z rovnováhy příliš stabilní, do které byl veňhán opozit proti rytmicky velmi proměnlivému verši sylabickému. *Počátkové* nejsou tedy vybočením z vývoje, jak se domníval Král, nýbrž jsou jeho součástí; to pronikne ještě zřetelněji, připomeneme-li si, že týmž směrem jako teoretické úvahy *Počátků* se nesly i projevy vůdce přízvučníků A. Puchmajera; první z nich je přidán k *Novým básním* z r. 1802 (4. svazek almanachů), druhý je úvod k *Fialkám*, sebraným to básním Puchmajerovým; je datován rokem 1820, tedy již po vyjití *Počátků*, a projevuje zřetelně jejich vliv (vyšel však až r. 1833).

V článku *Přídavek k prozodii české*, vloženém do 4. svazku almanachů, pokouší se Puchmajer o vnitřní rytmické rozružení stop, aby čelil omezenosti stopového repertoáru, kterou vytýkal již Dobrovský. Za tím účelem připouští přihlížení ke kvantitě, pokud jím není porušena supremacie přízvuku, tj. závaznost shody počátku slova se začátkem stopy (s rytmickým důrazem); rozlišuje spondeje „dává“ od pyrichie „ano“ a trocheje „kráva“ atp. Je to vlastně pokus o oživení kvantivity, úplně umrtvené ve verši puchmajerovském, jako činitele rytmické diferenciace. Ještě zajímavější je druhý projev, předmluva k *Fialkám*: Puchmajer zde totiž vychází *Počátkům* do té míry vstříce, že připouští rytmickou nedůraznost prvé slabiky slova, je-li druhá nebo třetí dlouhá, např. „mílo na | líval“, „můj se mi | lý“, „vás milu | jíc“; jediná jeho výhrada proti „časoměrcům“ je, že neuznává pozici, zejména mezislovnou. Připouští tedy to, nač *Počátkové* kladli největší důraz, možnost přemístění mezislovního předělu dovnitř stopy; tím byl přízvučný verš vyveden ze své stabilní rovnováhy a umožněn jeho další vývoj; Puchmajer sám užil ovšem tohoto způsobu veršování jen v překladu *Iliady*, tedy při napodobení řeckého hexametru. Přes to, že druhý projevem Puchmajerův byl napsán až po vyjití *Počátků*, nelze jej pokládat za pouhý ústupek mladým. Pozorujeme-li linii, která vede od kritiky Dobrovského, výše citované (o nedostatku stop), přes první projev Puchmajerův k druhému, vidíme, že snaha o rytmickou diferenciaci se projevovala i u samých přízvučníků: mezera mezi prvním a druhým projevem Puchmajerovým není nepřekročitelná, i kdybychom si odmyslili vliv *Počátků*. Šlo zde, přes dočasná rozporny mezi přízvučníky a časoměrci, o projevy stejné vývojové tendence na obou stranách.

Teoretický boj o veršový systém byl doprovázen souběžným vývojem v básnické praxi; zde se ukázalo úplně zřejmé, že něslo v podstatě o zavedení časoměry: časoměrné pokusy, třebaže se vyskytly, neznamenají samostatnou etapu ve vývoji. Ten směřoval zřetelně jinam: k diferenciaci verše přízvučného. — První praktický pokus o odstranění rytmické

monotonie přináší Polákova popisná báseň; o jejím rytmu bude pojednáno v příští kapitole. První redakce tohoto díla vyšla roku 1813 pod titulem *Vznešenost přirozenosti*; r. 1817 byl „nalezen“ rukopis *Královědvorský*. I *Rukopisy* znamenají pokus, radikálnější než Polákův, o přestavbu veršového systému; činí to jednak návratem k starému verši sylabickému (srov. např. první báseň *RK Oldřich a Boleslav*), jednak zkoušením verše volně (např. *Záboj, Slavoj a Luděk*). Další pokus na podkladě jiné motivace, a to příkloně k národní písni, podniká Čelakovský svými obojími *Ohlasy*; v *Ohlasech písní ruských* se pod zámkou napodobení rytmu národních písní ruských zavádějí verše různoslabičné, o ustáleném počtu iktů a proměnlivém množství slabik nedůrazných, v *Ohlasech písní českých* se s příkloněním k verši českých lidových písní zastírá stopové schéma kladením mezislovního předělu dovnitř stopy, provádí se tedy s jinou motivací to, oč usilovaly *Počátky* a co teoreticky připouštěl i sám Puchmajer na konci svého vývoje. Spojitost vlivu národních písní na poezii umělou s rytmickou obrodou verše konstatoval ostatně již J. Král, hodnotě ovšem ve shodě se svými názory rytmický vliv národních písní záporně: „Národní písně měly... na prozodii naší v této době vliv velmi neblahý. Je známo, že někteří z básníků této doby, zvláště J. V. Kamarýt, Čelakovský, Kollár, Šafařík, Sušil, Erben, L. Štúr obraceli pozornost svou k písním prstonárodním i prozodickou formu českého básnictví; proto je napodobili, ani nezpytující, zdali básnictví umělé je povinná a oprávněno napodobiti tuto nedbalou prozodickou formu písní lidových... Snad také byli mnozí básníci utvrzováni jejich prozodii v bludném mínění Jungmannově, že přízvuk český není ustálený, nýbrž pohnutelný, jež v písních těch docházelo zdánlivého potvrzení... Působení písní národních vidíme zcela zřejmě na Čelakovském. Kdežto např. v *Růži stolisté* Čelakovský přízvuku ještě jakž takž setřel... jest prozodická forma básní v *Ohlasech písní českých* daleko nedokonalější, patrně napodobením i prozodického tvaru písní národních, jak to přiznává Čelakovský sám v předmluvě k této sbírce.“ (*O prozodii české*, str. 348—351.)

Pokusili jsme se ukázat v této kapitole, že verš puchmajerovský, jsa bezprostředním vývojovým nástupcem i protikladem systému sylabického, ponechal ve shodě se svým předchůdcem stejnoslabičnost (izosylabismus) a členění v úseky po dvou slabikách (stopy), avšak zavedl na rozdíl od něho přesný rozvrh slabik přízvučných, jež nadměrně zdůraznil co nejčastější shodu rozlohy slova s rozlohou stopy. Tím byla potlačena rytmická diferenciace, tj. odstraněno napětí mezi metrickým schématem a jazykovým materiálem. Verš tohoto typu byl jednak jednotvárný, jednak pro svou příliš stabilní rovnováhu neposkytoval možnost pro další vývoj; měl účinnost estetickou jen potud, pokud byl pocítován jeho protikladný poměr k verši sylabickému. Jakmile se stal typem vládnoucím, počala snaha o obnovení rytmické

diferenciace. Tato tendence se uplatnila v básnické praxi i v teorii. Boje teoretiků probíhaly značně bouřlivě, protože vlivem dobové kulturní souvislosti nabývaly tvárnosti bojů o sám prozodický princip (snaha o nastolení časoměry). Výsledek však nebyl prozodický převrat, nýbrž oživení poměru, u puchmajerově zautomatizovaného, mezi jazykovým materiálem a metrickým schématem. Napříště se již nepoddává jazyk pasivně metru, poněvadž byla vybojována možnost umístiti mezislovní předěl i dovnitř stopy. Proměnlivost rytmu byla tak obnovená, aniž byl přitom opuštěn vývoj puchmajerově, přesunutí těžiště pozornosti na vztah mezi počátkem slova a stopy a v souvislosti s tím i stejnosměrnost spádu v celé básni. Verš romantický znamená definitivní vyvedení českého systému veršového z automatické schématické puchmajerovské. Již nikdy v dalším vývoji českého verše nenadejde období, kdy by rytmická diferenciace byla anulována ve prospěch naprostožteho usku-tečňování rytmického schématu. Jestliže se opět později, se školou májovou, „prozodie přízvučná... vrací ponaňhlu k původní své přesnosti, jaká v ní vládla v době před rokem 1818“ (Král, *O prozodii české*, str. 418), je to proto, že se dospělo k novým možnostem rytmické diferenciace (využití větného přízvuku, intonace), které se mohou uplatnit i při dodržování stopové osnovy.¹⁾ — V příští kapitole se pokusíme zařaditi poezii M. Z. Poláka do vývojového dění, jehož průběh jsme naznačili.

III RYTMICKÝ ROZBOR VZNEŠENOSTI PŘÍRODY: METRICKÝ PŮDORYS; RYTMICKÝ SLOVNÍK; SYNTAXE A EUFONIE JAKO ČINITELE RYTMU; VERŠ LYRICKÝCH VLOŽEK

Elementární prozodická a metrická data o Polákově básni jsou tato: hlavní, popisné partie (nazvané *Písněmi*) jsou psány osmistopým přízvučným trochejem; lyrické vložky (*Slávozpěvy, Chválozpěvy, Mnohozpěvy, Odzpěvy, Dozpěvy*) jsou psány rovněž přízvučně, avšak proměnlivým metrem; konečně úvodní *Vproud* je v časoměrném hexametru, který, jak známo, bývá přičítán spíše na vrub Jungmannův než Polákův. Nám půjde zejména o hlavní veršový útvar básně, osmistopý trochej, který má druhá redakce Poláková díla (a k tomu mnohdy v doslovně stejném textovém znění) společný s redakcí první (*Vznešenost přirozenosti*). Vlouhou trochejského spádu zachoval básník tradici puchmajerovskou; přesto se však jeho verše liší na první poslechnutí od trochejů této školy

¹⁾ Viz o tom v čl. *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*, kap. *Dějiny novočeského verše* (zde str. 406—438).

větší rytmickou rozmanitostí; vezmeme např. apostrofu slunce z prvního zpěvu:

Větrík ve mladinkých cti tě brázkách tichým zapeřtáním,
květnice a palučiny vábým vůně vydýcháním,
Poupat jak se valem tisíc rozlupuje tobě k slávě,
zvonky květin otvírají ňádra roztomilá v trávě.
Osení se valem metá, oroda mží na roliny;
oráč v tichu žehná tvoje ojiskněn kadeřiny.

U puchmajerovců byl verš za veršem rytmicky stejný, všechny rovnoměrně skandované; u Poláka, třebaže i on zachovává shodu mezi přízvuky a iktu, pocítujeme jistou proměnlivost rytmu od verše k verši, danou stálým přeskupováním iktů; podstata tohoto zjevu nám bude objasněna teprve podrobným rozbořením.

Řekli jsme o trochejích puchmajerovských, že nejen zachovávají důsledně shodu mezi začátkem slova a začátkem stopy, nýbrž že velmi často ukončují stopu zároveň se slovem; u Poláka mnohem častěji než u puchmajerovců přesahuje slovo ze stopy do stopy. Na doklad několik čísel, nejdříve z básni puchmajerovských: hned první báseň prvního zpěvu *Sebrání*, dílo samého redaktora, *Óda o velebnosti božské* (čtyřstopý trochej), má mezi 390 rozhraními mezistopovými jen 51 takových, která připadají dprostřed slov (13%); jiná báseň téhož autora *Živobytí v kraji* (pětistopý trochej), má celkem 416 rozhraní, z nichž jen 65 (15%) připadá dovnitř slov; v básni *Večer v létě* (čtyřstopý trochej), rovněž Puchmajerově, je 168 rozhraní mezi stopami a z nich jen 28 (17%) je uvnitř slov; totéž je i u jiných básníků, tak v prvních 11 slokách prvního zpěvu básně V. Nejedlého *Přemysl Otakar v Prusích* (čtyřstopý trochej) z 364 rozhraní je jen 39 (11%) takových, která připadají dovnitř slov. Srovnáme-li nyní s těmito čísly statistiku pořízenou na základě veršů Polákových, uvidíme ihned nápadný rozdíl: v obou *Pisních I.* zpěvu Polákovy básně je 1442 rozhraní mezi stopami; případů, kdy takové rozhraní připadá dovnitř slova, je zde 388, tedy 26% z celkového počtu proti 11–17% u puchmajerovců.

K tomuto srovnání je třeba především poznamenat, že sice u Poláka připadá velmi často rozhraní stop dovnitř slov, ale velmi zřídka mezi-slovní předěl dprostřed stopy; případů, kdy začáteční slabika slova vyplňuje lehkou rytmickou dobu, je v probíraných námi *Pisních* prvního zpěvu toliko 30, rozložených do 24 veršů z 206; tento prostředek diferenciace, kanonizovaný teprve u romantiků, se u Poláka objevuje spíše jen jako nahodilost. Druhá poznámka, kterou je třeba dodat, je ta, že větší hojnost přesahů slov ze stopy do stopy nestačila by sama o sobě k jednoznačnému určení rozdílu mezi veršem Polákovým a verši puchmajerovskými: najdeme i u puchmajerovců verše se značným procentem takových jevů, zejména tam, kde jde o verše typu mluvního (Sprechverse); tak v Hněvkovského *Děvím boji* (první zpěv *Děvina*, uveřejněný v I. sv.

474

almanachů Puchmajerových), psaném veršem trochejským o proměnlivém počtu stop, je v začátečních 72 verších, obsahujících celkem 309 rozhraní mezi stopami, 90 případů, kde rozhraní připadá dovnitř slova, čili 29%, tedy o 2% více než u Poláka. Je ovšem třeba mít na paměti, že zde jde o zcela různé druhy básnické i typy veršů, ale přesto je tato okolnost náznakem, že vlastní specifikou diferencií odlišující verš Polákovů od verše školy přešlé je ještě třeba hledat.

Všimneme si proto nejdříve celkové rytmické výstavby Polákovy verše. Nespokojíme se pouhým tradičním schématem, nýbrž podáme statistiku („hlavních“ slovních) přízvuků, které připadají na každou ze slabik verše v celé rozloze daného textu; materiálem budou nám všechny šestnáctislabičné verše prvního zpěvu básně. Výsledky, převedené v procenta, jsou tyto:

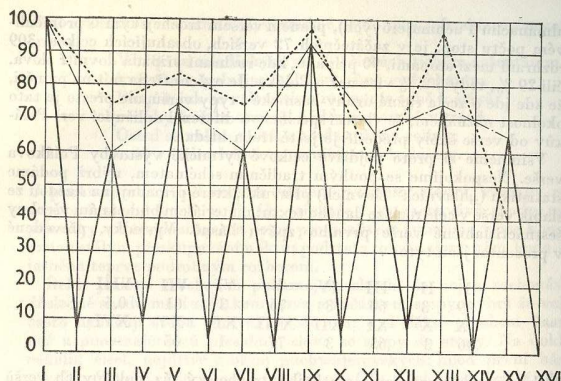
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
99	3	60	8	76	3	61	0,5
IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
96	3	65	3	77	1	65	—

Úplně zřetelně prokazuje statistika trochejský ráz Polákových veršů vysokými čísly v slabikách lichých a nepatrnými procenty v sudých; jde, jak již řečeno, o osmistopý trochej, a to ženského zakončení. To lze ovšem zjistit i pouhým čtením; ze statistiky však vyplývá také jistá individuální charakteristika verše Polákovy ve srovnání s jinými verši stejného metra. Za účelem přirovnání uvedeme statistiku pořízenou z Vrchlického básně *Cepy a kladiva* (*Antologie z básni J. Vrchlického*, 1894), psané rovněž osmistopým trochejem, avšak mužským; verše Vrchlického mají proto o slabiku méně než Polákovy. Procenta přízvuků v jednotlivých slabikách jsou zde tato:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
98	3	73	3	82	7	75	—
IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
97	4	51	6	95	—	38	—

Abyste srovnání bylo názornější, převedeme obě uvedené statistiky v diagram tím způsobem, že na vodorovnou souřadnici naneseeme pořadová čísla slabik, na kolmou procenta. Základem diagramu bude linie vyznačující stoupání nebo klesání procent přízvučnosti od slabiky ke slabice ve verši Polákově (čára plná). Další linie bude spojovat toliko vrcholy Polákovy verše, tedy slabiky liché, s pominutím slabých dob (čára přerušovaná); účelem je tu celkový přehledný obrys verše. Třetí linie, konstruovaná stejně jako druhá jen na základě iktů (čára tečkovaná), se týká verše Vrchlického.

475



Srovnáme-li obrysy verše Polákovy a Vrchlického (tj. linii druhou s třetí), ukáže se, že oběma jsou společné tyto vlastnosti: 1. vysoké procento přízvuků připadajících na devátou slabiku, které ve spojení s abnormálně nízkou přízvučností slabiky osmé je projevem řezu pulického verše mezi osmou a desátou slabikou;—2. slabší vrcholy na slabikách páté a třinácté, které znamenají opět rozpětí každého z obou poloveršů. Rozdíl je však v tom, že u Poláka odpovídá obrys první polovice verše téměř přesně obrysu druhé, kdežto u Vrchlického má druhé poloverší ve srovnání s prvními značně vyšší střední vrchol (slab. 13) a naopak značně silnější pokles přízvučnosti v iktech sousledných (slab. 11 a 15); Vrchlického osmistopý trochej má přes pravidelnost členění obrys nesouměrný, kdežto u Poláka je druhé poloverší téměř přesnou replikou prvního. Mohlo by se zdát, že tento rozdíl není projevem rozdílnosti celkové stavby verše, nýbrž jen odrazem různého zakončení veršů, které je u Poláka ženské, u Vrchlického mužské. Spočítali jsme však přízvuky v krátké Vrchlického básni *Hymna Boecklinovi* (*Než zmlknu docela*), jejíž verše jsou většinou ženské, a obrys se téměř nezměnil, zejména nepozbyl nesouměrnosti; i kdybychom ostatně připustili, že nesouměrnost souvisí s mužským zakončením, nebyla by bez významu okolnost, že se Polák mužskému verši vyhnul.

Důležité je, že se Polákov verš skládá ze dvou polovin stejně stavěných a oddělených důsledně dodržovanou césurou; jsou to vlastně dva čtyřstopé trocheje, spjaté ve vyšší jednotu. Čtyřstopý trochej byl nejoblíbenějším metrem u bezprostředních předchůdců Polákových,

476

básníků puchmajerovských; tak např. v I. sv. Puchmajerových almanachů je z celkového počtu trochejských básní, jichž je 25, deset básní psáno tímto metrem a ve čtyřech dalších se čtyřstopý trochej střídá s jiným metrickým vzorcem (s trochejem třístopým nebo pětistopým). Sluší dodat, že i předchůdce čtyřstopého trocheje, osmistopý verš sylabický, projevující trochejskou tendenci, byl skoro výhradně ve starší české poezii; Jakobson v studii o staročeském verši (Čsl. vlastivěda, sv. 3, *Jazyk*) praví o tom: „Je pozoruhodno, že čeští básníci, pokud šlo o mluvní rozměrný verš, lpěli skoro výhradně na metru osmistopém až do doby probuzenské; ba i po reformě Dobrovského, jež uzákonila verš odhalené stopový, osmistopý rozměr měl až do romantických pokusů postavení téměř monopolní, kdežto staropolské básnictví sáhlo už po rozmanitých sylabických schématech.“ Polák, chtěje vytvořit metrum pro svou báseň, sáhl tedy ke zdvojení tradičního metrického vzorce. Nabyl tak metra značně rozlehleho a přitom bohaté i zřetelně členěného:

— U — U | — U — U || — U — U | — U — U

Hlavní řez rozděluje zde verš na dvě poloviny a v každé z těch dvou polovin přerov podružný, původní to césura čtyřstopého trocheje, sdružuje dva a dva trocheje v jednotu; vzniká schéma dipodický členění. Jak s ním básník zachází?

Podle pravidel verše puchmajerovského očekávali bychom co nejpřesnější dodržování stopového půdorysu; nejvíce by duchem tohoto veršového systému odpovídalo vyplnění slovy dvojslabičnými, např.:

Tvory mizí, květy vadnou, všecko zasvě bere v čas.

Dipodické členění by se nejvýrazněji uplatnilo při vyplnění slovy čtyřslabičnými, nepřekračujícími předěly mezi dipodii:

Krevosládům živočichů očerstvení nedávají.

Bez porušení dipodičnosti bylo by možné i mísení obou předělských způsobů:

Opovázny přelud jestli cestu dále pootevře.

Ve všech citovaných dosud případech jsou na rozhraní všech dipodií mezislovní předěly. Avšak takové nejsou daleko všechny verše u Poláka; tak v obou *Pisních* prvního zpěvu, které mají dohromady 206 veršů, je frázování vyžadované schématem porušeno v 80 verších (38% z celkového počtu); porušením míníme případnutí hranice mezi sousedními dipodii dovnitř slova, např.:

477

Zde je ovšem porušení velmi radikální, jaké není daleko ve všech verších u Poláka: hranice mezi dipodii je tu překročena dvakrát a jedno z těchto překročení připadá na střední veršový přerýv, který je mnohem závažnější než rozhraní dipodii uvnitř poloverší.

Již letmý pohled nasvědčuje, že si Polák nevybral symetrické a dlouhé schéma se silnou tendencí k energetickému členění proto, aby je důsledně uskutečňoval, nýbrž proto, aby výrazná tendence k oddělování dipodii byla vhodným podkladem porušování. Podáme nyní statistiku podrobnější, rozlíšíme přitom rozhraní uprostřed verše (césuru) od rozhraní uvnitř poloverší (hranice mezi první — druhou a mezi třetí — čtvrtou dipodii). Hlavní veršový přerýv připadá v 206 verších prvního zpěvu toliko v 5 případech dovnitř slova, kdežto hranice mezi dipodii prvními a druhými poloverší jsou uvnitř slov v 87 případech z celkového počtu 412 takových rozhraní; je to 20,9%.¹²⁾ Je zřejmo, že Polák využívá těchto odchylek od pravidelného frázování k diferenciaci rytmické.

Směrování k rytmické diferenciaci se však u něho projevuje i ve vnitřní organizaci dipodii; jeť každá dipodie sama o sobě útvar dosti složitý, aby se na jejím půdorysu mohla vlivem rozmištní slabik, jejich seskupování, projevat rozmanitost. Trochejská dipodie obsahuje dva trocheje; je tedy nepřirozenější seskupení slabik v ní 2+2. Je-li seskupení 3+1 nebo 1+3 nebo i 1+2+1, počítáme je jako odchylku; je také možno, že nebude v dipodii předělu vůbec žádný, bude-li celá vměstnána do jediného slova o čtyřech nebo více slabikách. Z celkového počtu dipodii v obou *Písničkách* prvního zpěvu *Vznešenosti přírody* (824) připadá na dipodie s předělem uprostřed 66% (539) na ty, které jsou bez předělu nebo nesymetricky členěny, 34% (285). Tato statistika dosvědčuje, že počet dipodii druhé kategorie (asi třetina počtu celkového) je dost značný, aby mohly být počítány jako činitel rytmické diferenciaci. Je důležité dodat ještě, že dipodie postrádající vůbec vnitřního členění (vyplněné jediným slovem) jsou v druhé kategorii značně četnější než dipodie ostatní (členěné 3+1, 1+3, 1+2+1); je jich 180 proti 105. To znamená, že v Polákově verši mají důležitou rytmickou funkci slova o čtyřech, popřípadě i více slabikách.

Avšak to není jediná důležitost, kterou mají slova čtyřslabičná pro Polákův verš. I při přechodu mezi dipodii připadá jim důležitá úloha, jde-li o jeho zastření; schéma dvou sousedních dipodii je pak takové: 2+4+2, to znamená, že čtyřslabičné slovo připadne polovici slabik do

¹²⁾ Pro kontrolu udávám čísla ze čtvrtého zpěvu: celkový počet veršů 254; počet veršů, kde připadají rozhraní mezi dipodii dovnitř slov, 82; tedy 32% veršů má porušené dipodické frázování. Z rozhraní, která připadají dovnitř slov, jsou toliko dva případy středního veršového přerývu a 89 případů na rozmezí první — druhé nebo třetí — čtvrté dipodie; počítáme-li, že celkový počet takových předělů (1.—2. a 3.—4. dipodie) je zde 508, je to 17,5% z tohoto počtu.

slov. Ještě nápadnější bude rozdíl, vezmeme-li za základ srovnání básně V. Nejedlého *Přemysl Otakar v Prusích* (prvních 11 slok 1. zpěvu podle ukázky v prvním svazku Puchmajerových almanachů):

Celkový počet slov	352 = 100%
Ostatní slova kromě čtyřslabičných	343 = 97,5%
Čtyřslabičná slova	9 = 2,5%

Srovnání výsledků mluví zřetelně: 19 procent čtyřslabičných slov u Poláka proti 10 procentům u Hněvkovského a dokonce 2,5 u Nejedlého. Je tím potvrzen závěr, ke kterému jsme došli rozбором rytmickým, že čtyřslabičná slova jsou hlavním prostředkem rytmické diferenciaci ve verši Polákově, vyplňující jednou celou dipodii a stavějící se jindy synkopicky dvěma slabikami do jedné, dvěma do následující dipodie. Otázka, jakým způsobem dosahuje básník takové deformace lexikálního výběru, aby nabyl tak značného procenta slov čtyřslabičných, přijde na řadu až v další kapitole, protože není již záležitostí rytmiky, ale sémantiky.

Nakonec je třeba zmíniti se ještě o dvou sekundárních prostředcích rytmické diferenciaci, jichž Polák užívá bohatě k jemnějšímu rozrušení veršového půdorysu: jsou to syntaxe a eufonie.

Vztahy syntaktické působí jistě seskupování slov ve větě, a tedy i slabik, z kterých se tato slova skládají; ve verši se toto seskupování setkává s členěním rytmickým a je buď v soulase nebo v rozporu s ním. V obou případech je tento vzájemný poměr počítován (a při zvukové realizaci i vyjadřován) jako fakt rytmu. U Poláka poskytuje bohatě členěné schéma metrické mnoho příležitosti k uplatnění syntaxe jako činitele rytmického. Je třeba poznamenat, že se zde syntaktické vztahy uplatňují spíše uvnitř veršů než na jejich rozhraní: o tom svědčí velmi malý počet enjambement (neshod členění syntaktického s rytmickým na koncích veršů); tak v 184 verších druhé *Písničky* 1. zpěvu je jenom 14 případů enjambement. Zato uvnitř veršů za každým krokem narážíme na neshody členění rytmického se syntaktickým; na doklad citujeme, docela namátkou, začáteční verše druhého zpěvu.

V bělokorém | březí, Umko, || mezi vzduchy | zčistěnými
ať se dutá | harfka ozve || s veselými | hlasy svými.
Zvonky skotů | bujných, které || v trávě bloudí | kořenaté,
veselo ne | chat provodí || písně naše | z srdce vzaté.
Vůni posá | lený, kteráž || sladce plyne | sem z doliny,
lučné rozma | nitých barev || usmívám se | na tkaniny.

Zde se projevují neshody předělů syntaktických s dipodickým frázováním na rozhraní obou poloverší ve verši třetí a páté, kromě toho uvnitř počátečních poloverší prvních tří veršů (v ostatních třech verších připadá hranice mezi první a druhou dipodii dovnitř slova), kdežto druhá poloverš všech veršů až na pátý projevují shodu dipodického členění

první, polovicí do druhé dipodie. Existují ovšem i jiné možnosti přesahu slova z dipodie do dipodie, ale přesah pomocí slova čtyřslabičného je nejrovnoměrnější; tím lze vysvětliti, že z celkového počtu 92 zastřených předělů mezi dipodii v prvním zpěvu je v 50 případech užito slova čtyřslabičného podle schématu, které bylo výše naznačeno.¹³⁾ Čtyřslabičná slova mají tedy v Polákově básni úlohu velmi významnou: jednak slouží k zastření předělů uvnitř dipodii, jednak k zastření hranic mezi dipodii. V obou případech se uplatňují jako závažný činitel rytmické diferenciaci.

Jsou-li čtyřslabičná slova tak důležitá pro rytmus Polákových veršů, lze s bezpečností očekávat, že se budou hojně vyskytovat v básnickově slovníku. Je známo, a Jakobson ukázal v *Základech českého verše* (str. 110, odstavec XXXII, Rytmičský slovník) i na českém materiálu statisticky, že výběr slov vzhledem k slabičnému skladu není pro básnívtví nikterak lhostejný. Již volbou metrického schématu se zdůrazňují jisté typy slov (podle slabičného skladu) a jiné se omezují, nevylučují-li se vůbec. Není tedy neoprávněná ani naše domněnka, že čtyřslabičná slova, kterých si Polákův verš žádá pro rytmickou diferenciaci, projevují i počtem svou důležitost pro veršovou stavbu. Za účelem konkrétního důkazu podáme srovnávací statistiku rytmického slovníku Polákovy, Hněvkovského a V. Nejedlého.

Z Poláka vezmeme za materiál druhou *Píseň* prvního zpěvu (184 verše); za slova počítáme kromě skutečných jednotek lexikálních i spojení předložky se substantivem a slovesného tvaru se zvrtným zájmenem, které po něm bezprostředně následuje. Výsledek je tento: jednoslabičná slova 201 (15%), dvouslabičná slova 730 (56,9%), trojslabičná 107 (8,5%), čtyřslabičná 240 (18,7%), pětislabičná 2, šestislabičná 1.

Ježto nám jde hlavně o poměr mezi slovy čtyřslabičnými a ostatním lexikálním materiálem, postavíme čtyřslabičná slova proti všem ostatním:

Všechna slova vůbec	1281 = 100%
Ostatní slova kromě čtyřslabičných	1041 = 81%
Čtyřslabičná slova	240 = 19%

Srovnáme tento výsledek se statistikou z *Děvína* Hněvkovského (vydání Strejčková, Praha 1905, materiál z prvních 12 slok prvního zpěvu):

Celkový počet slov	473 = 100%
Ostatní slova kromě čtyřslabičných	424 = 90%
Čtyřslabičná slova	49 = 10%

Vidíme zde ve srovnání s Polákem značně menší číslo slov čtyřslabičných, ačkoli jde o dílo, které, jak jsme výše ukázali, směřuje ještě značněji než *Vznešenost přírody* k umístování rozhraní mezi stopami dovnitř

¹³⁾ Počítáme, jako i v dalších statistikách, za jediné slovo kromě skutečných jednotek lexikálních i spojení substantiva s předložkou a spojení slovesa se zvrtným zájmenem, bezprostředně následujícím.

se syntaktickým. Obojí, shoda i neshoda, se tímto vzájemným kontrastováním stávají činiteli rytmické diferenciaci.

Druhoh nadstavbu rytmické diferenciaci tvoří eufonie. Ve verších, které jsme právě z Poláka citovali, je eufonická organizace velmi výrazná. Tak hned v prvním verši jsou spojeny skupinou *b-e* adjektivum a substantivum, odtržené od sebe předělem mezi dipodii (bělokoré březí), pak dále substantivum „Umko“ je spojeno s další dipodii hláskami *u-m* (Umko : mezi vzduchy). V druhém verši se adjektivum „dutý“ vztahuje zvukově (skupinou *du*) k substantivu „vzduch“. Dále je eufonická shoda překlenující střední veršovou pauzu mezi slovy „ozve“ — „s veselými“ (-zve : s ve-), pak třetí dipodie s druhou je spjata shodou mezi slovy „veselými“ a „hlasy“ (*s-l-l-s*) a kromě toho ještě shodou slov „s veselými“ — „svými“ (*s v-ými : svými*) atd. I eufonie slouží tedy u Poláka rytmické diferenciaci, shodující se jednou s členěním na dipodie a jindy se s ním rozcházející.

Zajímavý je poměr Polákovy eufonie k syntaxi. Slova, která k sobě syntakticky patří, bývají totiž u tohoto básníka často spínána i zvukově. Lze dokonce předpokládat, že eufonické zřetele vedly leckdy Poláka k vyhledávání neobyčejných slovních spojení; tak zřejmě jsou eufonicky podmíněna některá spojení, která vytýká Polákovi Vlček (*Dějiny české literatury* II, 1, Praha 1914, str. 30), jako „měkkyým kluzem bloudící hlasovody“, „vysluněná zvýšenost“ atd. Je nejvíc, že se souběžností eufonie se syntaxí působení obou těchto diferenciacních prostředků rytmických navzájem posiluje. Uvedeme doklady, nejdříve několik spojení adjektiv se substantivy, v kterých jsou obě tato slova navzájem zvukově spjata: *plesné slavo zpěvy, šeročerná barva, skalolité stány, zrachené hromady, orlové draví, závrativé rokle, strašné propadliny, vonné krití, holé čelo, stěelec smělý, závěje zmrzlé, hrubé kručce, skřeje skalné, důl předudný, hruda nahá, jádřný tvrdový, bledá olovina, důlny pílné, pílník zuboplňný, perlík tvrdojádrý, kovadlina pemohřbetá, vábná lázeň, roztomilá spanilost, rokle roztomilá, krystalový pramen, vysluněná zvýšenost, skalný skřivce, z rozbořených hradeb starých tvrzí, šerý mrakovětec, skalolité základy, granitnou háni, žulový slít.* — V každém z těchto dokladů lze vyhledat hlásky společné adjektivu a substantivu; nejnápadnější jsou shody v násloví. Spojení, která jsme uvedli, jsou z prvních 148 veršů druhého zpěvu, odkud jsou i ostatní doklady, které budou citovány níže. Je to značné množství na tak malou rozlohu, zejména uvážíme-li, že jde o jediný druh spojení adjektiv se substantivy; právě toto omezení je zároveň velmi průkazné pro naši tezi o souvislosti Polákovy eufonie se syntaxí, ježto syntaktické sepětí adjektiva se substantivem je velmi těsné. Avšak i jiná syntaktická spojení bývají u Poláka občas výrazně podtrhována eufonií:

Obejdí mě, chládku, líbě! Sladkostí plného čistých
(-bej-i: -bě)

At mě tudy kolemjdoucí neprobudí listu šustem
 (-stu : -ust-)
 K čistým nebe vzduchům pyšně ženou tak své ryvčžení
 (-šně : žen- : -žeň-)
 Věkostílo Gothardových zasmušilá velikánů
 (věk-í-l : velik-)
 Věkem zkamenění divné, diamantů krásných rody
 (-kem : -k-me-)

Když radlice záhon čárá, matnokeřnou řezá trávu
 (ra- : -rá)

Zde všude jsou eufonicky spjata slova syntakticky sounáležitá, např. sloveso s adverbem, substantivum s přívlastkem, sloveso s předmětem, podmět se slovesem. Najdou se konečně i případy, kde eufonické útvary podtrhují syntaktické vztahy nepřímé, jsou-li zvukově sblížená slova syntakticky spojena jen prostřednictvím slov jiných:

Podhoráky tiché smrti přeukrutnou zdušit hrozí
 (p-r-k : p-kr-)
 Žilnatá z nichž ruka potně železná dobývá svály
 (ž-l-n : ž-l-n)
 Vážně pozdraveny buďte věžné Krkonošské hradby
 (v-žně : v-žně)
 Poutník skrze tyto spousty výše kráčí v neusmání
 (pout-í : -pou-ty)
 Přísně jako přirozenost zdejší hledí, v putování
 (přisně : při-zen-)

Všechny tyto příklady dokazují, že eufonie a syntaxe jsou u Poláka v intimním vzájemném vztahu; členění, které je dáno jimi oběma, obráží se na pozadí dipodické osnovy verše, dodávajíce — jako nadstavbu nad rozložením mezislovních předělů — další možnosti komplikované rytmické diferenciaci.

Ukončili jsme rozbor Polákovy osmistopého trocheje. Dříve však než uzavřeme tuto kapitolu, je třeba zmínit se o verši lyrických vložek *Vznešenosti přírody*, o kterém již bylo poznamenáno, že je jiný než verš partií popisných; dodáváme, že i v popisných *Přísňích* se na dvou místech vyskytuje stejný veršový typ jako v lyrických vložkách: při líčení výbuchu sopky ve zpěvu druhém a při popisu bouře v pátém zpěvu; kromě toho jsou jim psány i dvě přízvučné pasáže v časoměrném *Vpřevodu*. Číselný poměr mezi hlavním metrem básně a veršem lyrických vložek je — přihlédneme-li toliko k básni vlastní s pomínutím *Vpřevodu* — 69 % osmistopých trochejů proti 31 % veršů „lyrických“, o kterých nyní stručně promluvíme, abychom ukázali, že i v nich se uplatňuje směřování k ryt-

mické diferenciaci. — „Lyrické“ verše lze po stránce metrické rozdělit ve dvě skupiny: jsou to jednak básně čistě trochejské nebo také čistě daktylské, jednak takové, kde sled slabik přízvučných a nepřízvučných je nepravidelný.

V básních první skupiny jsou metrická schémata realizována jazykovým materiálem zpravidla bez odchylek; přesto však verše nepostrádají rytmické diferenciaci, které je dosahováno proměnlivým počtem slabik v nich, např.:

Kdo se hudbou rajsskou baví,	8
ať i chválou větry slaví,	8
kteréž uchu blaha udělují,	10
mrtvá slova zvukem obalují,	10
přelíb se tehdy ozývteje,	10
sopelný!	4
Jako láce sladce zašeptejte,	10
cofny!	4
Z strojů hnutých	4
podlah dutých	4
hlasy jako děšť se lejte,	8
v okolí se sejte!	6
Rozlehněte se i lesní trouby	10
v háji onlazeném, v tmavém loubí,	10
v zápolí se neste na skaliny,	10
prorážejte tmavé oudoliny.	10

(Z *Mnohozpěvu* ve *Zpěvu* 3)

Rozdíly v délce veršů mají zde, jak zřejmo z čísel po straně textu, dosti značné rozpětí, od čtyř až do desíti. Přitom však se verše o stejném počtu slabik sdružují s oblibou v dvojice, trojice nebo větší skupiny, spjaté buď bezprostředním sousedstvím nebo rýmem nebo obojím zároveň. Jisté krátké úseky básně zachovávají tedy stejnoslabičnost veršů, která je proto v celkovém kontextu pocítována jako norma, ovšem neustále porušovaná.¹⁴⁾

Občas bývá střídání veršů různé délky stabilizováno zařazením v pravidelný půdorys strofický, tak např. v druhém *Mnohozpěvu* 4. zpěvu je střídání veršů o různém počtu slabik, konfrontujeme-li je se schématem rýmů ve strofě, takové:

10a—10a—8b—8b—4c—4c—3d—4c—4c—9d—12e—12e—9f—9f

¹⁴⁾ Důkazem toho, že stejnoslabičnost může být pocítována, i je-li dána jako pouhá tendence, je existence veršů různoslabičných i v básněti sylabickém, které se bez izosylabismu nemůže obejít; srov. v *Thamově almanachu (Sebrání prouti, částka třetí)* básně *Passýř na Jarmilu*.

Jak zřejmo, shoduje se zde rozložení veršů podle počtu slabik přesně s obrazcem rýmů až na jediný případ (rým d). — V básních bez pravidelného strofického členění se však přihází dosti často, že právě verše těsně sousedící a navzájem rýmem spjaté se liší počtem slabik; v takových případech vzniká diferenciaci velmi intenzivní, např.:

Na výsosti řásné,	6a
v modrem vyklenuté sní krásné,	10a
jejíž vypoučenou bání	8b
sloupů nevidaných drží stání;	10b
v slepicím se blesku sluní,	8c
jméno přírody zde trůní.	8c
Tudy šat si mezi světy	8d
divné stkala ohnivými květy.	10d

(Z prvního *Slávozpěvu* ve *Zpěvu* 1)

Ze čtyř rytmických dvojic tohoto úryvku skládají se tři z veršů o různém počtu slabik. Rytmický účinek této nesrovnalosti lze snadno zjistit hlasitou četbou; následuje-li verš delší po kratším, jeví se při četbě spontánní snaha vyrovnat rozdíl délkou zrychleným tempem výslovnosti verše druhého ve srovnání s prvním.

Přejdeme nyní k básním s nepravidelným sledem slabik přízvučných a nepřízvučných, tvořícím skupinu druhou. I zde se k diferenciaci užívá proměnlivé délky veršů, ale přibývá ještě možnost nová, daná nerovnoměrným rozložením přízvučků. Jako první příklad uvedeme jednu z oboj přízvučných vložek časoměrného *Vpřevodu*:

1. Slavné však jest podívání	8
2. do alpejských pustých strání,	8
3. z překotu škaredých hrozných smrtí	10
4. kterak hněvivé se proudy hrtí.	10
5. Mrazící lednaté svály,	8
6. nahé skály,	4
7. strhané slitiný.	6
8. Srazy a svaliny	6
9. v závějích strašných sněhu blesk;	8
10. trnové houště,	5
11. kamenné pouště	5
12. v prších nám budí vážný stesk.	8
13. Tisíceletní skalobrové,	8
14. opovážní výtvorové,	8
15. zavřenost pudící strach,	7
16. pozorovatele nutí	8
17. k užasnutí.	4

Počet slabik v jednotlivých verších se pohybuje mezi 4—10; i zde pozorujeme tendenci ke sdružování veršů stejné délky, o kterém jsme se výše zmínili. Rozložení přízvučků je dost pestré, přesto však básně projevuje při četbě ráz stopový, neboť některé verše jsou pravidelně trochejské (1.—2.—4.—6.—13.—14.—16.—17.), jiné aspoň přibližně (3.—5.—7.—8.—15.), ostatek, tvořící souvislý úsek, je spádu jambického s přízvučnou anakruzí (9.—10.—11.—12.); není tedy v básni ani jediného verše bez jakéhokoli schématu.

Jsou však i básně s rozložením přízvučků mnohem volnějším, takže stopový ráz bývá v nich značně oslaben; uvedeme jednu z nejméně pravidelných, první *Mnohozpěv* z 4. zpěvu:

1. Patře, kterak slunce v plné slávě	10
2. diamanty seje drahé v trávě!	10
3. Jak se to dolem	5
4. kolem	2
5. buď a rojí!	5
6. Bučač veselí se v hrázi,	8
7. v mlázi	2
8. na proudu srnec se kojí.	8
9. Větríkú čerstvotu ranních dechne milé vání,	14
10. mladinké vám, tvorové, jitro chvěje okrání,	14
11. z lůžka, lidé, vstaňte a vzdejte přírodě dík! 13	
12. Konopky ve kři radostně dávno již pějí,	13
13. s vrcholky jabloně písne pěnkavky znějí;	13
14. včela pracná v kvítí hučí,	8
15. a medák v bodláku bzučí,	8
16. brouka i červíka hemzáni již bere vznik;	13
17. tvorové se spojte, jen ve světě kde jste,	12
18. v dalekosti své díky tam přírodě neste.	13
19. Ona vám břečtan ku břehu váže	10
20. a metat kláskům žita se káže,	10
21. sedmikrásy seje v trávě;	8
22. k její slávě,	4
23. větríci, chvějte,	5
24. v květných dolích, slavíci, pějte;	9
25. písne se pak veselí lidu k oblaku valte,	14
26. přírodu chvalte!	5

I zde lze najít verše čistě trochejské (1.—2.—4.—6.—7.—14.—21.—22.) i se zřetelnou trochejskou tendencí (8.—9.—17.), ale ty jsou v menšině (11 z 26, a to jen tehdy, počítáme-li verše i toliko dvouslabičné 4.—7.; bez nich by bylo jen 9 z 26). Z ostatních tři by snesly interpretaci jambickou (2.—5.—26.); jsou však v básni roztroušeny, takže jejich pravidelný spád je nahodilý. Zbytek veršů je zcela nepravidelný.

Jde vlastně o básně psanou veršem volným se slabým stopovým zabarvením.

Je konečně třeba dodat, že někdy dosahuje Polák rytmického oživení ve verši stopovým nadměrným rozšířením daktylu na 4–5 slabik; takové skupiny nejsme sice zvyklí hodnotit jako jedinou stopu (tak např. čtyřslabičné slovo ve verši trochejském dává metricky dva trocheje, popřípadě — je-li seskupování slabik po čtyřech v dané básni pravidlem — trochejskou dipodii s prvním iktem závažnějším), avšak u Poláka se stopy delší než trojslabičné vyskytují porůznu v sousedství daktylů a jsou pak spontánně pojímány jako daktyly nadměrné. Je-li takových čtyřslabičných stop v některém kontextu nakupeno několik blízko sebe, je tím ovšem oslabena jeho stopovost, tak např.:

Míhaví ohňové z černé rozšklebeniny slepi,
sukohozné mraky třetstíci plamenové třepí;
z sinava v hlalolu s studeným mrazem
rachotem se spýá ledovec na zem.

(Z druhé Písně Zpěvu 5)

Rytmická charakteristika lyrických vložek *Vznešenosti přírody* je tedy taková: jsou metricky uvolněné jednak proměnlivým počtem slabik ve verších, jednak nestejným rozložením přízvuků, ale přesto udržují většinou ráz stopový; toliko výjimečně projevuje se v nich oscilace mezi veršem stopovým a volným. Uvolnění metrického půdorysu je zde prostředkem rytmické diferenciacce.

Shrme nyní, co bylo řečeno o rytmické výstavbě Polákovy verše, avšak důsledky týkající se zařazení básníka do vývoje novočeské poezie ponecháme až na konec studie, kde budou poruce také výsledky rozboru sémantického. Hlavní metrická forma Polákovy *Vznešenosti přírody* je osmistopý trochej, kterým jsou psány popisné partie zabírající dvě třetiny celkové rozlohy básně. Je to schéma neobyčejně rozlehlé (16 slabik ve srovnání např. s 12 slabikami francouzského alexandrinu). Polák získal je spojením dvou čtyřstopých trochejů, metra velmi častého u puchmajerovců; účelem bylo vytvoření dostatečně rozlehlé základny pro rytmickou diferenciaci, o kterou se snažil. Členění tohoto schématu je dáno jeho původem: střední řez, původní hranice mezi oběma čtyřstopými trocheji, je velmi přesně dodržován; každé z obou polovírek je dále rozčleněno na dvě poloviny, oddělené navzájem původní césurou čtyřstopého trocheje; vzniká tak dipodické členění celku podle formule 2+2—2+2 | 2+2—2+2. Tento rámeček, velmi výrazný pro svou souměrnost, je u Poláka často záměrně porušován: jednak připadá mnohdy předěl mezi dipodiemi dovnitř slova, jednak se obměňuje i vnitřní členění dipodii samých tím způsobem, že místo normálního rozdělení na 2+2 slabiky se pomocí mezislovních předělů zavádí seskupování nesouměrné na 3+1 atp.; obojími těmito neshodami vzniká jakási synko-

486

pování dipodického půdorysu, ke kterému Polák užívá s oblibou slov čtyřslabičných. Kromě toho jsou u Polákovy verši ještě dvě jiná pásma sloužící k rozrušování složitějšímu: jsou jimi jednak vztahy syntaktické, jednak eufonická organizace hláskového materiálu; oba tyto prostředky, působící mnohdy rovnoběžně, člení také jistým způsobem verš a členění jimi dané je rovněž promítáno na dipodickou osnovu, jejímž prostřednictvím je ovšem uváděno ve vztah k rytmické síti mezislovních předělů. Tím způsobem vznikají diferencující obrázky velmi složité. Úhrnem lze říci, že *Vznešenost přírody* je pokusem o rytmické oživení puchmajerovského verše bez porušení jeho celkového charakteru: synkopováním dipodického členění, jakožto podružného metrického schématu, se příliš častá shoda mezislovních předělů s metrickým půdorysem spíše zastírá, než aby se doopravdy odstraňovala. Polákův čin lze nazvat adaptací puchmajerovského verše, nikoli skutečnou rekonstrukcí systému.

IV

VÝZNAMOVÁ STRÁNKA VZNEŠENOSTI PŘÍRODY: MORFOLOGICKÉ SLOŽENÍ A VÝZNAMOVÝ RÁZ POLÁKOVA LEXIKA; SLOHOVÉ VYUŽITÍ LEXIKÁLNÍCH ZVLÁŠTNOSTÍ; PERIFRÁZE U POLÁKA A SV. ČECHA; SEPETÍ PERIFRASTICKÉHO SLOHU S POPISNÝM TÉMATEM. POMĚR MEZI LITERATUROU A JINÝMI ŘADAMI SOCIÁLNÍCH JEVŮ (ZÁSAHY ZVENČÍ DO AUTONOMNÍHO VÝVOJE). VZNEŠENOST PŘÍRODY JAKO PROJEV SMĚROVÁNÍ K EKSKLUZÍVNÍ POEZII. MÍSTO VZNEŠENOSTI PŘÍRODY VE VÝVOJI NOVOČESKÉHO BÁSNICTVÍ

Přistupujeme nyní k rozboru významové stránky Polákovy básně. Jisté možné východisko tohoto zkoumání bylo naznačeno již v předěšlé kapitole: mluvili jsme tam o důležité rytmické funkci, která ve verši Polákově připadá slovům čtyřslabičným, a dokazovali jsme statistikou jejich nadměrné užívání; bylo by třeba položit si nyní otázku, zda básník tuto důležitou součást svého slovníku nevybíral nějakým zvláštním způsobem i po stránce lexikální. Kromě toho je nám však uložen jistý přístup k sémantickým problémům *Vznešenosti přírody* i do savadním stavem literárněhistorického bádání o tomto díle: jde o otázku Polákových neologismů, o které se méně rozcházejí a jež proto potřebuje revize. Uvidíme brzy, že se tyto dva pohledy z různých stran v jistém bodě protínají.

Nejdříve si všimneme otázky neologismů: citovali jsme v první kapitole

487

negativní úsudek Sabinův o nich i ještě zajímavější Vlčekův, ale uvedli jsme i zcela kladný výrok Jungmannův. Lze objektivně rozhodnouti mezi tímto dvojným míněním? K tomu je třeba, abychom si položili otázku, jakou funkci měly tyto novotvary v Polákově díle. Základní alternativata zní: buď jsou to novotvary sdělovací, tj. tvořené s úmyslem, aby vyjádřily jistou skutečnost slovem dosud neoznačenou, které činí nárok na to, aby se staly součástí obecně užívané lexikální zásoby, nebo jsou to novotvary básnické, tj. takové, které byly zamýšleny jako výtvořiny jednorázové (neopakovatelné a obecně neužívatelné) a které mají sloužit jistému účelu danému strukturou básnického díla.

Na tuto otázku podává odpověď sám básník: k *Vznešenosti přírody* je totiž přidán dvojitý seznam slov: jeden, v tehdejších spisech obvyklý, podávajíci „vysvětlení některých slov pro začátečníky“, druhý, výčet lexikálních skupin, kterých „mimo to pro lepší výraz básnický užito hustěji“ (srov. *Básnické spisy Miloty Zdráda Poláka*, Praha 1907, díl I, str. 257 n.). Dodáme-li, že všechny pověstné novotvary Polákovy jsou zařaděny do skupiny druhé, bude zřejmé, že básník sám přisuzoval svým neologismům funkci novotvarů básnických. Jsou to: 1. slova s koncovkou („východem“) -ina, jako *dálenina*, *jezeřina*, *hlaholína* atd.; — 2. slova s koncovkou -iště, jako *kamenišť*, *mořeniště* atp.; — 3. přídavná jména zpodstatnělá, jako *blaho*, *celo*, *modro* atd.; — 4. složená jména, jako *hvězdostolec*, *mrakověvec*, *korokmenný* atd. Při každé z těchto kategorií upozorňuje básník nějak na odlišnost těchto slov od slovní zásoby řeči sdělovací; při prvních třech staví proti nim příslušná synonyma sdělovací, tak např. proti slovu *dálenina* synonymum *dálka*, proti výrazu *jezeřina* název *jezero*, k substantivizovanému adjektivu *časno* dodává běžné označení *časné ráno* atp.; při poslední kategorii mluví výslovně o „složených jmenech v próze ovšem neznámých“. To vše dokazuje, že básník zřetelně rozlišoval mezi slovníkem řeči sdělovací a básnickými neologismy a že otázka po praktické užitečnosti těchto novotvarů není správná. Zato je nutno zkoumat, k jakým účelům jich bylo využito v struktuře díla.

Dříve však přehledněme materiál; za základ vezmeme kategorie rozlišené básníkem samým v citovaném přehledu. Při výčtu nebudeme činit rozdílu mezi skutečnými neologismy a slovy již v jazyce běžnými, nýbrž vyjmenujeme všechna slova dotýčným způsobem tvořená. Podkladem budou první dva zpěvy básně.

Slova na -ina:

dálenina, dolina, hlalolína, holína, jezeřina, kadeřina, klenutina, matenina, mlžina, močálina, mořeničina, nekončina, okolína, olovína, opeřenina, palučina, povrcholína, přešřeničina, propadlína, příhořina, rolína, rovína, rozlitičina, rozsedlína, skalína, skulína, strženina, stržina, svalína, šedivína, šřina, špičatičina, tkanína, trnína, vrcholína, vyvatičina, zbořenina, zkamenělina, zlatína, zmatenina.

488

Podle Jungmannova slovníku je z těchto 40 slov jen 18 skutečnými neologismy, tj. buď nejsou u Jungmanna zaznamenána vůbec, nebo jsou doložena výslovně až po Polákově (tak např. slovo „klenutina“ až v Čelakovského *Panně jezerní*). Seznam těchto 18 neologismů je: dálenina, hlalolína, jezeřina, kadeřina, klenutina, močálina, mořeničina, nekončina, opeřenina, palučina, povrcholína, příhořina, rolína, rozlitičina, strženina, špičatičina, vrcholína, zlatína.

Podstatná jména na -iště, která Polák uvádí jako zvláštní kategorii, zaujímají v jeho slovníku poměrně velmi malé místo; v 1. a 2. zpěvu našli jsme toliko slova *bahníště*, *outočiště*, obě doložená před Polákem.

Kategorie *substantivizovaných neuter adjektiv* je v našem materiálu zastoupena těmito slovy: celo, černomodro, bělo, bleďo, jasno, jedno-stejno, modro, naho, nebesko, ouzko, prázno, pusto, šero, temno, těsno, ticho, tíсно, vnitřno, žluto.

Některá z nich, jako „temno“, jsou docela běžná; nedoložena podle Jungmannova slovníku jako substantiva jsou jen: černomodro, jedno-stejno, naho, tíсно, vnitřno, žluto.

Další, velmi hojná a důležitá kategorie jsou *složeniny, jak substantivní, tak i adjektivní*:

bělojasný, bělokory, bělovlný, černomodrý, dálohled, hadokřivý, hrubolátný, hvězdofeka, hvězdostolec, korokmenný, kovodárný, krásohlas, krasokvětný, krasoslovo, krevoslady, matnokeřný, mlhostřibro, mlhošerý, mnohodárný, mnohotisíceletí, mnohotvornost, mnohotvorný, mrakověvec, nadvětrný, nevyměrný, oknořadí, pevnohřbetý, skalohrad, skalolitý, skalolom, skaloroh, skalosloup, slávozpěv, světokoule, šeročerný, šeromlý, tichaplný, tlukostroj, tvoroprázdný, tvoroživný, tvrdojádrý, tvrdoryt, umíhlaček, věkosídlo, velečastný, velevzdálenost, větrostropý, vlnorodý, vlnobitný, všemocnost, zimodechý, zlatobarvý, zuboplný, žlutodobý.

Složeniny jsou nejsnazší způsob tvoření, a není proto divu, že zde je nejvíce vlastních výtvořů Polákových; bude přehlednější, podáme-li seznam nikoli těch složenin, které u Jungmanna nenajdeme, nýbrž naopak těch, které doloženy jsou. Jsou to slova: dálohled, nadvětrný, vlnorodý, vlnobitný, všemocnost, zlatobarvý; kromě toho jsou ještě slova „mrakověvec“ a „slávozpěv“, doložena sice u Jungmanna, avšak s jedinou zkratkou Vid., což znamená Vídeňské noviny, a proto může pocházet doklad z básně Poláka samého.

Lze nyní učinit na základě tohoto materiálu několik obecných závěrů o Polákově neologizování: 1. Derivace je monotónní, užívá se jen několika málo způsobů tvoření (přípony -ina, substantivizování adjektiv, skládání), avšak každého z nich mnohonásobně. Vznikají tak rozsáhlé skupiny slov nápadně se uplatňující v lexiku básně. 2. Vybírají se snadné způsoby tvoření; nešlo tedy o aktualizaci morfoloogické stránky, o upozornění na

489

fonologický a sémantický žev složeniny. 3. Je zde poměrně velmi málo opravdových neologismů, mnohem spíš než o novotvoření lze mluvit o nadměrném užívání jistých sufixů nebo vůbec jistých způsobů tvoření. — Tato třetí poznámka vede nás o krok dále: šlo-li v podstatě o zdůrazňování jistých způsobů tvoření, lze předpokládat, že takových případů může být v lexiku Polákově víc, i tam, kde o neologizování nejde. Pohlédneme-li na slovní zásobu Polákovu z tohoto stanoviska, ukáže se skutečně, že i s jinými skupinami slov spojených stejným způsobem tvoření pracuje Polák nadměrně.

Jsou to především *substantiva verbalia*: bžučení, děsení, dokonání, hlaholení, hučení, klokotání, kulichání, nastínění, neusmání, obalení, očerštění, odívání, odplacení, osvětlení, oučinkování, podívání, podivení, podrobení, pohřžení, pomíchaní, pomíjení, pokynutí, ponížení, ponuknutí, poplnění, prověření, přemýšlení, putování, rachocení, rozpuštění, shodnutí, stání, strouchivnění, svaření, tlení, třípytění, ukrytí, usmívání, utěšení, utvrzení, vydýchání, vykročení, vymsknutí, vytvoření, vyvězení, vzdálení, zadržetí, zamyšlení, zaseptání, združení, zhrožení, zkamenění, zškaredění.

Vynechali jsme toliko ta z nich, která již vůbec nejsou citěna jako substantiva verbalia, např. „svítání“, „potěšení“. Počet slovesných substantiv v našem materiálu (53) se vyrovná počtu složenin, pro Poláka tak charakteristických; substantiva verbalia jsou tedy jedna z podstatných součástí básnickova lexika.

Další, velmi hojná skupina, jsou *substantiva na -ost*: barevnost, blankytnost, bledost, budoucnost, černost, červenost, čilost, dalekost, hladovost, hlubokost, horoucnost, milost, mocnost, mnohotvornost, modrost, mraznost, nerovnost, nesmírnost, nesmrtnost, opuštěnost, ospalost, ourodnost, potřebnost, příhodnost, prostrannost, rozostlost, rychlost, samotnost, sladkost, spanilost, stejnost, svěvolnost, šedivost, temnost, tvornost, vážnost, věčnost, velevzdálenost, velikost, veškerost, vlastnost, vlhkost, všemocnost, výbornost, výsost, vzdálenost, vznešenost, zelenost, ztracenost, zvýšenost.

I zde již frekvence sama (50) ukazuje zřetelně, že jde o skupinu privilegovanou, nikoli o nahodilě užívání jednotlivých substantiv se sufixem *-ost* tvořených. Ještě očividnější to vysvitne, všimneme-li si kontextů, v kterých se některé z uvedených substantiv vyskytují, např. „Slunce ohněm v dáleninách srší v duté blankytnosti“, „Tento trupel kulný (tj. Země) ulit z hrubolátné nerovnosti“, „K vysluněným zvýšenostem hrudná... vede cesta“. Substantiva na *-ost* znamenají vlastnosti; zde však je jich ve všech dokladech užito k označení věcí: „dutá blankytnost“ = obloha, „hrubolátná nerovnost“ = hmota, „vysluněná zvýšenost“ = horský vrchol. Vsune-li se místo jména věci samé jméno její

490

vlastnosti, má to za následek „odvěcnění“ slovního výrazu; podrobněji o této zvláštnosti Polákovu slohu promluvíme níže; zde chtěli jsme jen dokázat, že substantiva na *-ost* se u Poláka nevyskytují jednotlivě a nahodile, nýbrž se využívají zvláštního významového odstínu jejich sufixu.

Výčet materiálu je ukončen a půjde nyní o zjištění funkce těchto lexikálních skupin v struktuře díla. Je možno blížit se k nim ze dvou stran, ze strany rytmu i ze strany významové stavby. Co se týče funkce rytmické, navážeme na výsledek rozboru rytmického slovníku Polákovu; byl ten, že ve *Vznešenosti přírody* se nadměrně hojně vyskytují slova čtyřslabičná, kterých je zde využito k rytmické diferenciaci. Pohlédneme-li z tohoto stanoviska na lexikální skupiny právě vyjmenované, shledáme, že nejdůležitější a počtem nejsilnější z nich se z velké části skládají ze slov čtyřslabičných. Tak mezi slovy tvořenými sufixem *-ina*, kterých je v našem seznamu 40, je 25, tj. 62 % čtyřslabičných, nehledíme-li k dvěma pětislabičnými, která mohou rovněž sloužit rytmické diferenciaci. Skupina slov složených, obsahující 54 slova, má 41, tj. 76 % čtyřslabičných, kromě toho jedno pětislabičné a jedno šestislabičné. Konečně ze substantiv verbalí (celkem 53 slov) je 75 % (početem 40) čtyřslabičných a jedno pětislabičné.

Byl tedy Polák při výběru svého slovního materiálu veden zřetelí rytmickými. Avšak tato motivace není jediná; je to zřejmé již z toho, že ne všechny skupiny slov, které jsme výše vyjmenovali, skládají se převážně ze slov čtyřslabičných (substantivizovaná adjektiva jako „celo“, „slavno“). Je proto třeba hledat ještě motivaci jinou, ve významové stránce lexikálního výběru Polákovu. Probereme proto jednotlivé skupiny slov, které jsme při výčtu materiálu uvedli, vzhledem k jejich významu.

První je skupina charakterizovaná sufixem *-ina*; vezmeme jako příklady některá z neobvyklých slov tohoto typu mající vedle sebe synonyma sdělovač, tak např. výraz *jeseřina* vedle „jezero“, *močálina* vedle „močál“. Významový rozdíl je v obou případech ten, že tvar se sufixem *-ina*, třebaže znamená touž věc jako slovo běžné, ukazuje k ní méně určitě, skoro nepřímou, srovnáním. „Jeseřina“ je cosi, co je „jakoby“ jezero, „močálina“ je „jakoby“ močál. Slovo básnické má již zde věc, nemíří k ní tak přímo jako jeho synonymum sdělovač. Podobně i „mlžina“ je cosi „jako“ mlha; řekne-li pak básník místo „pramen“ *prejšťina*, je tu již nepřímý ráz významu zcela zřejmý; je to slovo perifrastické, jmenující činnost místo věci.

Přejdeme k další kategorii, k substantivizovaným neutrum adjektivním, jako *bělo*, *nebesko* atp.; jejich významovou funkci se pokusíme zjistit na několika příkladech zařazených v původní kontexty:

Místo krásných barev jara škaredí se louka *nahem*

Ta (hvězda) se jasně jiskří, ta se v *bledu* tratí

491

Zastřešeno ve dřímotě pod zeleným *pustem*,
ať mě tudy kolemjdoucí neprobudí listu žustem!

Vděčně národové pěji, že jsi kovu toho sémě
v skrejše skalné dárné skryla, v vytvoření žeber země.
Čarodějné účinkuje *tísнем* sevřen staré noci

Stěny, lesy, rokle, spády neustále se tu mění
k *jednostejna* v osamělých okolínách zpříjemnění.

Vrstvy látek rozličných když v jeskyních se skrytých země
vzňatě nebo rozpuštěné tudy v *ouzko* sevrout v *temně*

I zde ukazují doklady zřetelně, že substantivizovaná neutra mají za úkol obejmout věc, zjednat distanci mezi ní a slovním vyjádřením. Řekne-li básník místo „louka je holá“: „škaredí se nahem“, je vlastnost, vyjádřená substantivem místo adjektiva, zabstrahována a odtržena od věci; podobně je tomu, vyjádří-li se skutečnost, že záře hvězdy je bledá, obratem „ta (hvězda) se v *bledu* tratí“. V třetím dokladu slova „pod zeleným *pustem*“ znamenají „pod zelenými keři (stromy)“; místo označení věci je zde užito substantivizovaného adjektiva znamenajícího jistou její vlastnost („pusto“); tím je věc odsunuta do pozadí. V dokladě „(kov) čarodějné účinkuje *tísнем* sevřen staré noci“ bylo by lze říci při převodu do jazyka sdělovačského „sevřen v nitru země“; substantivizovaného adjektiva „*tísno*“ je zde užito v obratu „*tísno* staré noci“ zřejmě perifrasticky, tedy k oddálení výrazu od věci. Substantivizované adjektivum „*jednostejno*“, jehož je užito v dalším dokladě místo substantiva „jednotvornost, jednostejnost“, je ještě „abstraktnější“, tj. vzdálenější od věci než substantivum na *-ost*, samo již abstraktní. Podobně v posledním dokladě je zpodstatnělé adjektivum „*temno*“ méně určité než substantivum „*temnota*“; jeho působivost je posílena těsným sousedstvím druhého stejně tvořeného slova „*ouzko*“.

Další kategorie jsou složeniny, jednak substantivní (jako „mlhostřebro“, „mrakověnc“), jednak adjektivní (jako „bělojasný“, „zimoděčný“). U složenin je distance mezi věcí a slovním jejím označením dána již tím, že se k označení jediné věci (popřípadě, jde-li o adjektivum, jediné vlastnosti) užívá výrazu skládajícího se z několika slov.

Docházíme k substantivům slovesným; uvedeme opět několik příkladů kontextů:

(Skály) k čistým nebo vzduchům pyšně ženou tak své
vyvěženi

Věkem *zkamenění* divné, diamantů krásných rody

Vděčně národové pěji, že jsi kovu toho sémě
v skrejše skalné dárné skryla v *vytvoření* žeber země

492

Také *zškaredění* divné kolmých vrchů chodce léká

Nazve-li básník vrchol hory „vyvěžením“, krystal „zkameněním“, podzemí „vytvořením žeber země“, skalní útvary „zškareděním divným“, slouží substantiva verbalia zřejmě k oddálení slova od věci: pojmenování znamenající děj, kterým věc vznikla (zkamenění, vytvoření), nebo název některé vlastnosti transponované v děj (vyvěžení, zškaredění) počítujeme jako zástupce vlastního a přímého označení věci.

K poslední kategorii, substantivům na *-ost*, jsme již některé doklady kontextů uvedli výše, při výčtu materiálu; nebudeme uvádět nových; připomínáme toliko, že substantiva na *-ost* značí vlastnosti a že, užíje-li se některého z nich k označení věci, která je této vlastnosti nositelem, jak Polák často činí (např. „blankytnost“ nebo „modrost“ místo „obloha“; nebo „vysluněná zvýšenost“ místo „horský vrchol“), zvětšuje se tím zřetelně vzdálenost mezi věcí a slovním vyjádřením.

Probrali jsme po stránce významové všechny skupiny slov, které jsou ve *Vznešenosti přírody* nadměrně zastoupeny; ukázalo se, že společná vlastnost všech je oddálení slova od věci: dalo by se říci, že Polákovu slovo nepřiléhá těsně k věci, nýbrž že ji jen perifrasticky naznačuje; za slovem u tohoto básníka čítáme zpravidla nevyužitou možnost označení „vlastního“, tj. běžně užívaného. Častým postupem bývá zde jmenování vlastnosti věci místo věci samé. Avšak speciální prostředky morfologické, které jsme vypočetli (sufixy, skládání, substantivizování adjektiv), jsou jenom zvláštní případy. Perifrastičnost je obecným znakem Polákovu slohu; i tam, kde nejde o specifické prostředky morfologické, je opisný; tak např.:

Kouli naší luna v tichu věrný provod uděluje,
smutek nocí černých jemným stříbra jasnem obaluje.

Slovo „koule“ je zde počítováno jako zástupce běžného označení „země“, slovo „luna“, typický „poetismus“ (výraz básnický), zastupuje výraz „měsíc“; obrat „provod věrný uděluje“ je opisem slova „provází“; věta „smutek nocí černých jemným stříbra jasnem obaluje“ zněla by, převedena v sdělovačský řeč, mnohem jednodušěji (s použitím méně slov) a příměji (bez okliky přes výraz „vlastní“): „svítí v noci“.

Bez poznámek je jasná perifrastičnost veršů:

Ourodností obtížných mraků blíže, blíže tvého
hradu, tvorce, v jasných ohních stkvěcího se, nesmírného,
o mnoho, než v chumelici světa, ústa svobodnější
vstupem v mlhostřebro plesné slavožpěvy tobě pěji.

Kategorie slovní, které jsme výše probrali, lze tedy charakterizovat

493

jako pouhé projekce obecné sémantické tendence slohu Polákovna na plán morfoloický. Jde zde o sloh, který po stránce významové směřuje k nepřímému vyjádření a tohoto cíle dosahuje někdy tím, že místo věci jmenuje její vlastnost, jindy tím, že užívá několika slov k označení jedné věci (at jde o slovo složené nebo celý opisný obrat), jindy konečně tím, že místo výrazu běžného, poctovaného jako základní označení, volí výraz méně obvyklý (např. poetismus, výraz „básnický“). Vždy však cítíme, jak jsme již mnohokrát konstatovali, oddálení slova od věci: slovo vyjadřuje věc „oklikou“. Kdybychom se rozhlédli po české literatuře, našli bychom snadno básníka, na kterého by se hodilo mnohé z toho, co bylo právě řečeno o Polákovi: je to Sv. Čech, u něhož spojením slova s věcí není také „nutné a naprosté“, protože „je mezi nimi most „vlastního“ výrazu“ (*Príspevek k estetice českého verše*, Praha 1923, str. 28). Podobá jde tak daleko, že i Čech užívá opisujících složenin, jako *bělorázný, hvězdooký, blahodýšný, čaroháj* atd. Je zajímavé, že Čech sám ve *Vstupu* k *Václavu Živovi* vzpomíná Poláka:

A přec, necht' cokoliv hlas rozvahy moudře namítá:
daktyly rychlonohé časoměrně po archu mi tančí,
spondějíu vážných s nimi krok rozšafně se míchá.
Sám neumím povědít, proč rytmus tento mě vábí:
snad že maní se druží ku představě otce nebožce,
jenž miloval ten verš — vzdýty zdá se mi teď, že do taktu
nad mým šestměřem skrání šedivou mile kývá
jak v době, metrické kdy Polákovy řádky mi čítal.¹⁵⁾

Nápadná shoda sémantické výstavby u obou básníků dává tušit, že zde jde o víc než jen o idylickou vzpomínku na dětskou četbu: Polák vytvořil české poezii jistý druh slohu, který ve změně podobě ožívá v poezii Čechově. Pak by bylo lze mluvit o souvislosti ještě vzdálenější, a to s O. Březinou, jehož vztah k Čechovi vystupuje čím dále tím zřetelněji (srov. J. Staněk a J. Durych: *Otakar Březina*, Píerov 1918, str. 10. n., a čl. A. Veselého v *Kole* 1933, str. 54).

Přes podobnost slohu Polákovna s Čechovým nesmíme ovšem zapomenout, že „perifrastický“ způsob pojmenování věcí je u každého z nich zařazen do jiné celkové struktury, a že proto také jinak jako strukturní složka funguje; tato různost se projevuje i objektivně poněkud rozdílnou tvárností perifrasy u každého z obou básníků. Pokud jsme se odlišit rozbohem tyto dva odstíny perifrastického slohu, hlavně proto, aby se srovnání vysvětlila zřetelněji individuální charakteristika slohu Polákovna. — Dříve však než přistoupíme ke konkrétnímu materiálu, je třeba věnovat bližší pozornost podstatě vyjádření perifrastického. Naznačili jsme již, že za perifrasy pokládáme každý výraz, který není

¹⁵⁾ Podtrženo námi.

přímým pojmenováním „věci“: mezi perifrastickým výrazem a věcí pocítujeme vždy prostřednictví přímého pojmenování. Pojmáme-li perifrasy teoreticky takto, rozšiřujeme poněkud rozsah tohoto pojmu ve srovnání s pojetím běžným; obvykle bývá totiž nazýváno perifrasy toliko takové nepřímé pojmenování, které je rozsáhlejší než příslušné pojmenování přímé, srov. např. definici podanou G. Gerberem (*Sprache als Kunst* II, str. 254 n., 2. vyd., Berlín 1885): „Wird uns die Vorstellung eines Begriffs nicht durch Nennung des ihn unmittelbar bezeichnenden Wortes gegeben, sondern durch Verwendung weiterer“¹⁶⁾ Darstellungsmittel, welche ihn nach seinen besonderen Merkmalen, Eigenschaften, nach seinem Wesen und Verhalten kennzeichnen, so ist dies die Figur der Periphrasis.“ Rozšíření pojmu perifrasy na všechna nepřímá pojmenování se stalo vědomé za tím účelem, abychom nabylí obecného termínu pro tento jev, sémanticky velmi důležitý. Nepřímé pojmenování se může stát rozličnými slohovými prostředky, jednak perifrasy v tradičním slova smyslu, jednak synekdochou a metonymií, jejichž přibuznost s opisným vyjádřením je známa (tak např. Gerber, l. c. II, 45 n., přiřazuje perifrasy k synekdoše, R. M. Meyer, *Deutsche Stilistik*, Mnichov 1913, str. 114, ji pokládá za speciální druh metonymie), jednak konečně otělou metaforou, která pozbyla již charakteru jednorázovosti, ale nestala se běžným pojmenováním věcí (např. „hvězdy“ místo „očí“).

Kdežto při pojmenování přímém je jazykový znak (slovo) tak těsně spoután s věcí věcným vztahem, že s ní často iluzivně splyvá (srov. např. četné dětské výroky v Piagetově knize *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris 1926, nebo víru v magickou moc slova, mnohonásobně doloženou ve folklóru, nebo konečně i vědecké teorie, mylné, ale neustále se vracející, o nutné souvislosti zvuku slova s věcí sloven označenou), je nepřímé pojmenování pocítováno jako samostatný znak, zřetelně odlišný od „věci“. Při nepřímém pojmenování nemůže nastat splnitelný znak s věcí právě proto, že zde vědy mezi slovem a věcí prostředkuje pojmenování přímé. To ovšem neznamená, že by toto „vlastní“ pojmenování bylo při perifrasy přítomno v našem povědomí ve způsobě konkrétního slova; je naopak pravděpodobno, že kdybychom se snažili za perifrasy „dosadit“ příslušné pojmenování přímé, kolísali bychom mnohdy mezi několika slovy, stejně možnými. Jde zde jen o to, že užití perifrastického vyjádření je vždy doprovázeno vědomím *prostředčnosti* pojmenování. Podotýkáme, že toto vědomí nemá nic společného s pocitem neobvyklosti spojení jistého slovního označení s jistou věcí; ba naopak neobvyklé pojmenování působí zpravidla právě pro svou neobvyklost jako pojmenování docela bezprostřední; svědectvím toho jsou „živé“ básnické metafory. Vzniká nyní otázka, jak je možné vědomí prostředčnosti, tedy dvojivosti pojmenování při výrazě perifrastickém, nemě-li v myslí současně s perifrasy i určitý výraz „vlastní“, na

¹⁶⁾ Podtrženo námi.

jehož pozadí by se perifrasy odrážela. Odpověď na ni je ta, že přímé pojmenování, i když není přítomno jako určité slovo, je virtuálně dáno významovou souvislostí celkového kontextu věty jako jeden z článků tohoto řetězu; tak např. v Čechově verši

— — — Infulce se třpytí
nad vlnitým stříbrem biskupových skrání
(Dagmar, Svatební dary)

je slovo „stříbro“ perifrastickým ekvivalentem přímého pojmenování „šediny“. Tento význam, byť přímo nevyloven, vyplývá zde z celkového kontextu: zejména slova „vlnitým“ a „skrání“ jej napovídají. Přímé pojmenování je tedy jakožto význam součástí kontextu, i když je nahrazeno perifrasy, kdežto výraz perifrastický přistupuje ke kontextu z vnějška, jako znak znaku, tj. zástupce „vlastního“ výrazu. Ježto perifrastický výraz není v přímém styku s věcí, nýbrž teprve prostřednictvím pojmenování přímého, je při perifrasy vždy jisté napětí mezi slovem a věcí: k věci není znakem ukázáno samozřejmě a jednoznačně, nýbrž musí být hledána. Toto napětí může být ovšem velmi oslabeno nebo naopak značně zvýšeno; záleží na způsobu, jakým je perifrastický výraz konstruován; je tedy možno, aby napětí mezi výrazem perifrastickým a věcí bylo v básnickém díle zesíleno. Tímto způsobem využívá perifrasy strukturně, jak bude ještě ukázáno, Polák.

Vedle napětí mezi slovem a věcí je však při perifrasy ještě napětí jiné, dané poměrem opisného výrazu k slovíům sousedním. Pokud se k sobě ve větě řadí toliko pojmenování přímá, je jejich vzájemný významový poměr v podstatě vázán tématem, které má být vyjádřeno, takže volnost — záležející v možnosti užití různých synonym nebo měnití přestavením slovosledu přímý styk slov těsně sousedících — týká se jen akcesorních významových odstínů nebo emocionálního zbarvení. Jakmile však některé z výrazů ve větě jsou perifrastické, je vztah slov k tématu uvolněn, protože slova perifrastická jsou s tématem spjata toliko prostřednictvím virtuálně daných pojmenování přímých; tak např. v dokladě naposled citovaném se přivlastek „vlnitý“ tematicky vztahuje nikoli k substantivu „stříbro“, ale k přímému pojmenování „šediny“. Významový poměr mezi perifrasy a sousedními slovy poskytuje proto neomezené možnosti obměn. Je dokonce možný i významový rozpor mezi perifrasy a slovy sousedními, a to rozpor úplný, týkající se rozpor významového jádra, nikoli jen vedlejších významových odstínů; samého významového jádra, nikoli jen vedlejších významových odstínů; je to tzv. katachréze, velmi častá ve slohu perifrastickém, která může být mimovolná (srov. např. parodickou větu francouzskou „Le char de l'Etat navigue sur un volcan“), ale může se také státi záměrným prostředkem slohovým, srov. např. Čechův verš

a s díky vzhlednout ve dvě hvězdy tmavé,
nad nimiž mák se v černou kadeř vplítá,

kde je rozpor mezi perifrastickou metaforou „hvězdy“ (místo „očí“) a přivlastkem „tmavé“, a to rozpor zasahující podstatnou významovou složku označení „hvězdy“, totiž zářivost; tento rozpor je umožněn tím, že přivlastek „tmavé“ není tematickou souvislostí spjat se slovem „hvězdy“, ale s přímým pojmenováním „očí“.

V tomto případě jde o katachrézi mezi slovem z řady pojmenování přímých — přivlastkem „tmavé“ — a pojmenováním nepřímým — „hvězdy“. Je také možno, aby výrazy, mezi kterými jde o katachrézi dochází, byly perifrastické, např.:

Ne síla ducha jen, i síla hmotná
můj probouzela obdiv nadšený,
když k efilum velkým noha její hřmotná
přes trosky spěla, krev a plameny.
(Čech, Modlitby k Neznámému, V bouři)

Zde je rozpor mezi výrazy „síla hmotná“ a „noha její hřmotná“, oběma perifrastickými, který lze odstranit jen tehdy, uvedeme-li aspoň jeden z nich na plán pojmenování přímého: „obdivoval jsem se i hmotné síle, když jí bylo užito k velikému cíli“ nebo „obdivoval jsem se i bojovníku, když jeho noha spěla...“ — Katachréze je jenom krajním případem sémantického napětí mezi sousedními slovy, které vzniká při perifrasy; vedle ní je ovšem možná i spousta jiných vztahů mezi perifrasy a okolním kontextem, z nichž některé budou uvedeny níže, při rozboru slohu Čechova, neboť hlavním slohovým principem u tohoto básníka je aktualizace těchto vztahů.

Přistoupíme nyní k stručným rozborům, nejdříve perifrasy Polákových. Polák, jak řečeno, zvyšuje záměrně rozpětí mezi perifrastickým výrazem a věcí. Tím nabývá jeho sloh rázu hádankového; hádanka je přitom dána perifrasy, rozřešení přímým pojmenováním, které jsou nalezeno odhaluje „věc“, tj. onu skutečnost, s kterou je v jazykovém povědomí těsně spjata. Na některých místech Polákovy básně je hádankový ráz slohu zejména zřetelný; tak např. druhá *Píseň* 3. zpěvu, opěvující „pověť“, začíná takto:

Nevidaná moei, kteráž plyneš v nevýměrném kruhu,
z jakých složena ty látek, z jakých nejoutlejších druhů?
Převýborná zraku ostrost lidská žádná v stavu není,
ani jakou mocí žádné oka chytré ozbrojení,
z čeho setkanou máš sukni, v jakém zbarvení se stkvěje,
kterouž jenně máš tvář cítí, vůkol ní když plašné chvěje,
vzypytovat. Křídlo moecné lehce kuli vine
zemskou. Čerstvíci proud, který z tebe neustále plyne,
druhové všech tvorů dehnoucích v tazích dlouhých vysrkují;
každým drahým vzdechem zase žití své tím obnovují.

Předmět, který je tématem této básně, totiž „pověří“, je zde naznačován toliko svými vlastnostmi, takže věta za větou má zde platnost perifrastickou, ale ani jedenkrát není pojmenován přímo; dodáváme, že přímé pojmenování není obsaženo ani v titulu, který je prostě *Ptáče*, a že ještě dlouhý další kontext, který po našem citátu následuje, má stejný perifrastický ráz. K tomu, aby celý tento pasus bylo možno označit jako hádanku, chybí jenom závěrečná otázka: „Co je to?“

Podobně ve zpěvu 6. celých 32 veršů líčí slavici zpěv, aniž je na jediném místě slavík přímo jmenován; uvedeme za příklad několik počátečních veršů tohoto líčení:

Z vůně tmavých bezin poslyš jaká nyní kouzla v pěni
prchem vplynuli! V jakém mile ohlazeném znění
hudebních teď zvuků hony z rostin líbě dřímajících
ven se vinou! — V ohybáních jemných srdce jímajících,
dechu skrovnického tahy, v nevyváženém nalezení
z skladu písní nových, zpěvák ducha nutí k podivení.

— — —
V mnohotném teď proměnění hlasu, v hloubce temně pje;
v chvilce, v středu váhavé se slabým dechem s písní plazí,
brzy během do výsosti z hluboka ji doprovází,
v volání kdež přerozkosném sem tam kolik chvilék pluje.

Avšak nejen v rozloách tak rozsáhlých, nýbrž i při docela jednoduchých pojmenováních se Polák často vyhýbá přímému výrazu, zastíraje tak věčný vztah a věc samu, např.:

Všickni peřim obalenci, kožišané, v prachu nazí,
všickni, jenž se v bytem v tichu potně z místa k místu plazí,
tisíc miliónům rovně jenž se v hloubce moře boří,
tém i život zachováš, ti se žezlu tvému koří.

(3. zpěv)

Zde je celý řetěz hádankových pojmenování: ptáci, čtyřnožci, plazové, měkkýši, mořští živočichové jsou zde nazváni svými charakteristickými vlastnostmi s pominutím označení přímého; svým způsobem slovního vyjádření připomíná tento pasus lidové hádanky typu:

Sletěl ptáček bezperák
na náš stromek bezlisták,
přišlo na něj bezzubátko,
sežralo to bezperátko.

(Erben, Prostonárodní české písně a říkadla)

Vlníec se obilí popisuje Polák, aniž je přímo pojmenuje:

Zrnoklasné kolotání tam se v žlutém šperku stkvěje.

(5. zpěv)

498

Rovněž při vylíčení slunečního západu opisuje básník jméno „slunce“ po způsobu hádanek:

Ejhle! Císařovna spěchá k skalám v vážném postoupení,
ptactvo s ní se loučí, v hájích hluché provází ji znění.
Již se letem k horám blíží, již se v dálece topí, tratí,
nebe růžemi plamení, hory ryzím ohněm zlatí.

(Tamtéž)

Je konečně třeba poznamenat, že napětí vznikající při hledání věci slovem označené bývá leckdy u Poláka také vyvoláváno slovosledem silně zpřeházeným, např.:

— — — Sladkostí plného čistých
zastřeného, ve dřímotě pod zeleným pusem,
ať mě tudy kolemjdoucí neprobudí listu šustem!

(2. zpěv)

Subjekt výroku i přísudek, nezbytné k pochopení celkového smyslu, jsou zde pomocí slovosledných inverzí zasunuty až skoro ke konci věty. — V souvislosti s hádankovým rázem Polákovy perifrasy není bez zajímavosti fakt, že Polák napsal několik veršovaných hádanek (viz v 2. svazku *Básnických spisů M. Z. Poláka*, vydaných J. Bradáčem, Praha 1907, básně *Pohádka, Logogryfy I—III, Slovovrst*).

Na rozdíl od poezie Polákovy nespěšuje sloh Sv. Čecha, třebaže rovněž hojně perifrastický, k hádankovému rázu nikdy; vlastní, přímé pojmenování bývá zde mnohdy dáno v samé perifrasi jako její součást, tak např. praví-li Čech „stromů vrchol... ustrojený v jara květnou něhu“ (*Václav z Michalovic*), je zde přímé pojmenování „květ“, zastoupené opisem „jara květná něha“, obsaženo v adjektivu „květný“. Napětí mezi věcí a perifrastickým výrazem je tak anulováno a je tím zjednáno místo pro napětí jiné, podmíněné vztahem mezi perifrasi a slovy sousedními. Sloh Čechův je pointován náhlými významovými přelomy, které nastávají na rozhraních drobných významových celků, např. větných členů, které však nechávají nedotčenu významovou souvislost tématu; uvedeme pro počáteční objasnění příklad co možná nápadný:

V síni nádherné za dlouhým stolem
Valdemar ve sboru věrných kvasí.
Na stříbrných nohou chodí kolem
picí roh, jenž bohat na okrasy:
z kosti slonové je celý zrozen,
hojně zlatem, drahokamy zdoben.

(Dagmar, Curre)

499

Velmi výrazně se tu uplatňuje personifikace „picího“ rohu, který chodí na stříbrných nohou kolem stolu. Avšak tato personifikace není součástí tématu, nýbrž je jen zdánlivá, jsouc vyvolána setkáním dvou slovních výrazů, z kterých ani jeden není sám o sobě personifikující. Řekneme-li o poháru (picím rohu), že „chodí kolem“, je to otlá metafora-perifrasy zastupující přímé označení „koluje“. Z druhé strany obrat „picí roh se stříbrnou nohou“ je prostě přímé pojmenování, které charakterizuje formu nádoby. Setkají-li se však dva tyto obraty, ožive metafora „choditi“ k naléhavosti až personifikační, zejména napomůže-li se jejímu oživení změnou předložky a gramatického čísla při substantivu v obratu druhém: „na stříbrných nohou“ místo „se stříbrnou nohou“. Ježto není podmíněna tématem, nýbrž toliko vlastnostmi slovního výrazu, má tato personifikace ráz slohového ornamentu.

Jiný názorný doklad, jak podstatnou vlastnost Čechova slohu tvoří vzájemná významová reakce slov navzájem se setkávajících, poskytují zeugmata, u Čecha častá; zeugma, při němž jisté slovo, nejčastěji sloveso, je k několika slovíům jiným ve vztahu syntakticky stejném, ale významově různém, poskytuje možnost neočekávaných významových konfrontací. U Čecha se v zeugmatu nejčastěji konfrontuje perifrasy s pojmenováním přímým, např.:

Větrkem svěžím plachty běl se šíří
a prsa lidská novou nadějí...

(Evropa, 4. zpěv)

Žaláře zpustly. Soudce talár tmavý
odložil z boků, přisné z čela vrásky...

(Evropa, 5. zpěv)

V obou těchto případech tvoří spojující člen zeugmatu sloveso („šíří se“, „odložil“), které je pokaždé k dvěma substantivům v stejném syntaktickém poměru (v prvním citátu jsou to podměty, v druhém předměty), ale v různém poměru významovém: ve spojení „plachty běl se šíří“ je sloveso „šířiti se“ pojmenováním přímým, kdežto ve větě „prsa lidská se šíří novou nadějí“ je součástí výrazu perifrastického (místo „člověk znovu doufá“); podobně v druhém případě proti přímému výrazu „odložil talár“ stojí výraz perifrastický „odložil přisné vrásky“ (místo „zanechal přisnosti“).

Perifrasy přivozuje mnohdy u Čecha setkání slov tak neobyčejná, že by nebyla možná v přímé souvislosti tématické, tak např. ve dvou verších 4. zpěvu *Evropy*, které tvoří část líčení panenského tropického pralesa:

kde nezatřepal křídél azurem
pták sněžný doposud nad šípů mukou.

500

Zbavíme-li tuto větu přívlastků, zbude kostra: „nezatřepal... azurem... pták... nad mukou“; je to seskupení slov křiklavě nesouvislých, takže si nelze domyslit téma, které by je spojovalo v jednotu významovou. Tento fakt dosvědčuje, jak silně se významová linie věty přelamuje u Čecha při přechodu od jednoho větného členu k druhému: do bezprostředního syntaktického styku se nedostávají slova, která jsou vlastními nositeli tematické souvislosti; ta jsou odsunována do postavení gramatiky závislého (v uvedeném příkladě fungují jako přívlastky: „křídél“, „šípů“), a ve funkci hlavních větných členů nastupují slova, postrádající vzájemné významové souvislosti.

S tímto ornamentálním zprohýbáním významové linie větné jsou ve shodě i četná enjambement (přesahy) Čechova verše, která z druhé strany jsou pevně vkloubena v celkovou výstavbu jeho rytmického systému (srov. studii *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*, str. 365—438); po stránce významové podtrhují tato enjambement neočekávané významové přechody, o kterých byla řeč, např.:

včel roje zlaté o bílém oblaku
kvetoucích třešní...

(Evropa, 4. zpěv)

Slova „bílý oblak“, dokud je vnímáme v kontextu prvního verše, jsou chápána jako pojmenování přímé, avšak při přechodu k druhému verši se pojednou stanou částí perifrasy „bílý oblak kvetoucích třešní“ a nabývají významu obrazného.

Občas se dokonce u Čecha přihází, že významový přelom připadá nikoli na rozhraní mezi slovy (popř. větými členy), ale dovnitř slova, a to tak, že jisté slovo má současně dvojitý význam, jeden jako člen perifrasy, druhý v přímém vztahu k tématu, např.:

Či lhostejno mu bylo, zač se rděla
ruměncem krve otců karabela?

(Evropa, 3. zpěv)

Slovo „ruměncem“ znamená zde vzhledem k tématu obrazně barvu krve, vzhledem k perifrasi, do které je zařadeno — „karabela se rděla ruměncem“ = „hanbila se“ — má svůj vlastní neobrazný význam. Podobně ve verších z *Dagmary* (Vineta), které líčí vidinu skalda zpívajícího o slovanských Vikinzích:

Stíhá duchem udatenství divy
na palubě vratké; bouře jekem,
rahen skřipotem a rackú skřekem
slyší topor na štít pevný třískat,
vidí sekery a meče blýskat

501

v potrhaných plachet šedé směsi,
bičované víchrů zlobným ruchem,
a bouř velebná, jež táhne duchem,
v řasu jasně krůpěje mu věsí...

má výraz „jasné krůpěje“ jednak význam přenesený znamenaje perifrastický „slzy“, jednak původní ve spojení se sousedním obrazem „bouře“. Tento postup přešel od Čecha Březina a vybudoval jej v celý systém, změniv zároveň jeho strukturální funkci; srov. naši studii *Jazyk spisovný a jazyk básnický* (zde str. 34–54). — Mohli bychom ještě uvádět další varianty základního slohového rázu Čechových veršů, který záleží v neočekávaných významových přelomech, umožněných perifrázemi; bylo by také lze zkoumat, do jaké míry se tento významový ráz slohu obrátí v syntaktické stavbě Čechových vět. Avšak nám šlo na tomto místě jen o diferencní poznámku k rozboru slohu Polákovy.

Vracíme se nyní — po exkursu věnovaném perifrázi — k vlastnému tématu této studie, abychom několika slovy uzavřeli sémantický rozbor *Vznešenosti přírody*: Zjistili jsme výše, že slovní výběr v této básni je motivován ze dvou stran, jednak — ze strany rytmu — potřebou slov čtyřslabičných, jednak — ze strany významu — tendencí k vyjadřování perifrastickému (v nejšířím slova smyslu). Žádná z těchto motivací není sama o sobě jednoznačná; slovně čtyřslabičných bylo možno nabýti také jinak — dokonce i v běžné zásobě slovníkové, např. pomocí přičestí minulých trpných, jako „udělaný“, „vystavěný“, „vykáčený“ atp. — než nadměrným zdůrazňováním lexikálních skupin s významovým rázem perifrastickým; z druhé strany mohlo být perifrastického zabarvení slohu dosaženo i jiným prostředkem než čtyřslabičnými slovy. Jednoznačnost leží teprve na průsečíku obou motivací, rytmické i významové.

Jsmo zde na hlavním předělu — bylo by také možno říci: švu — struktury Polákovy básně. Dvě skupiny složek stojí tu proti sobě, z jedné strany ony, které se kupí kolem rytmu jako jeho přímí nositelé (mezislovní předěly) nebo jako činitelé průvodní (syntax, intonace, eufonická organizace hláskového materiálu), a z druhé strany ony, které jsou částmi významové výstavby (všechny významové jednotky počínaje nejjednodušší, slovem, a konče nejsložitější, tématem). Ústředním bodem, v kterém tyto dvě skupiny na sebe u Poláka narážejí, je výběr lexikálního materiálu, slovní zásoby básně. Je přirozené, že tento obraz Polákovy struktury je nutně schematický, protože kromě vztahu mezi celými skupinami složek jsou zřejmé i přímé styky mezi jednotlivými složkami obou těchto komplexů; tak např. existuje nutný vztah mezi syntaxí, kterou jsme uvedli jako jednu ze složek spjatých s rytmem, a významovou stavbou vět, která patří do komplexu složek sémantických, takže bychom si mohli položit např. otázku, právě u Poláka ne nezajímavou, jaký je v jeho díle nejčastější významový poměr mezi slovy úzce syntakticky spjatými, třeba substantivem a adjektivním

atributem. Přesto však schéma dvou komplexů, které jsme naznačili, má u Poláka své reálné oprávnění, neboť Polákovy neologismy (a slova nadměrně užívána), které právě jsou průsečíkem motivace rytmické se sémantickou, tvoří nejnápadnější bod jeho básnické struktury, jak nasvědčuje pozornost věnovaná jim kritikou i literární historií.

Komplex kupí se kolem rytmu jsme již probrali i vzájemné vztahy složek v něm. Nyní věnujeme pozornost celkové organizaci skupiny druhé, významové. Bude nás hlavně zajímat vztah mezi oběma krajními jejími body, slovní zásobou a tématem, protože v něm, jak uvidíme, nachází své zdůvodnění perifrastický ráz slovního výběru Polákovy. Řekli jsme již, že perifrastičnost Polákovy slova záleží v tom, že se jim věc obchází, nepřímou naznačuje; také jsme uvedli, že jeden z nejčastějších prostředků tohoto nepřímého označování je jmenování vlastnosti místo věci. A tím je právě dán vztah mezi Polákovým slovním výrazem a tématem jeho básně, neboť položí-li se důraz na vlastnost věcí, vzniká popis. Sepětí popisu nebo jistého jeho druhu s opisným rázem slovního výrazu je velmi úzké. Pokusíme se to ukázat na Polákově textu samém i pomocí analogie. Jako ukázkou textu vezmeme nahodilý popis ze *Vznešenosti přírody*:

Mrakovětec oko jímá barev krásnou mnohotností.
V stínu modrotmavých lesů vrcholiny kamenité
růžovými prouhami jsou přetažena, v zlatu svíté.
Proudu hladina prv modrá v řevavosti nyní plyne,
sloup se ohně slepícího do hlubiny proudí vine.

Je to líčení slunečního západu. Mraky, lesy, vodní hladina, odraz slunce, to jsou „věci“. Ostatek slov, kterých je v těchto verších užito, vyjadřuje vlastnosti těchto věcí: stinnost a barvu lesa, kamenitost hor, barvu světla, barvu vodní hladiny, ohnivost slunečního odrazu ve vodě. K líčení tohoto typu se hodí slova, která pokud možno věc naznačují nepřímou, tedy taková, jakých Polák s oblibou užívá.

Jestě názornější důkaz podá analogie, a to se Sv. Čechem. Ukázali jsme výše, že ráz slovního výrazu je u Čecha rovněž perifrastický jako u Poláka. Je zajímavé, že i Čechova poezie má své těžiště v oblasti popisu, třebaže Čech nebyl k jejím zdůrazňování veden básnickým druhem jako Polák, který pěstoval poezii „deskriptivní“, na popise založenou. F. X. Šalda píše o Čechovi v *Duši a díle* (Praha 1913, str. 120): „Není náhodné, že (Čechovo) umění slova vyznělo nejnepřesněji fugou všemi rejtříky ve *Václavu z Michalovic*: Čech byl právě více malíř slovem než básník, spíše umělec popisný než přísný epik, a této vloze přála nepropodhodnějšího rozviti tato látka z *jezuitského baroku*; na jeho barevnou fanfáru odpovědělo a rozlehlo se přesně, kolik bylo v Čechovi ze slovesné popisného talentu: popisy jezuitských chrámů, refektářů, zahrad, skvělých hostin, obřadů, církevních slavností celé ba-

rokní Prahy jsou — podivnou ironií naprosto ne náhodnou — nejlepšími uměleckými stranami v díle básníka-oslavovatele husitství... A tak tomu jest u Čecha vždycky: hlavní věci jsou u něho těžké a obsírné popisy, které volí za svůj předmět dosti indiferentně jednou hlavu lidskou, posazenou na tuhém krájkovém límci, a podruhé třeba krumplování záclony nebo třásně roucha, ostruhu na rejtarské botě nebo jílec meče neb krásně vyřezaná dámská nosítka, obsáhlá přirovnání, rozptýlená přes řadu veršů, umně roubená a zdobně skládaná řeči, slovní turnaje a potyčky.“ — Šalda napsal tato slova v speciální studii o Čechovi, tedy ve zcela jiné souvislosti; než do jaké je nyní zařadujeme, a s jiným záměrem; tím průkaznější jsou pro naše tvrzení, že mezi perifrastickým slohem a popisným tématem je sepětí velmi těsné.

Vzniká nyní otázka, zda je u Poláka perifrastický slovní výraz podmíněn tématem nebo téma slovním výrazem. Odpovíme-li na ni, že slovní výraz je podmíněn tématem, potom předpokládáme, že výběr tématu je opět podmíněn řečí, co je mimo dlo, tedy např. stavem kultury, společnosti, ideologie atp. Zvolíme-li však směr opačný, vykládáme svazek mezi slovním výrazem a tématem jako závislost tématu na slovním výrazu a jeho prostřednictvím na celé struktuře díla, budeme pojímat Polákovu básně jako autonomní celek nesený toliko vnitřním řádem (nebude-li nám ovšem přítomna za závidu „šev“, který jsme v struktuře *Vznešenosti přírody* zjistili výše). Uvedeme-li tento protiklad ve styk s otázkou vývoje, která je nejvlastnější předmětem zájmu literárně-historického zkoumání, octneme se, jako již jednou v této studii, před alternativou: existuje imanentní vývoj básnictví, nebo se proměny struktury dějí vlivem zásahů zvenčí? Poprvé jsme na ni narazili, když jsme mluvili o vývoji veršového systému, při přechodu od verše syla-bického k přízvucnému; ukázalo se, že zde vlastně nejde o alternativu, nýbrž o protiklad dialektický: skutečný vývoj je syntézou vnitřní dynamiky básnické struktury i zásahů zvenčí; dynamika struktury je však základem, protože tvoří souvislou linii. I zde bude, jak uvidíme, řešení stejné.

Je v literární historii tradicí pokládati téma za základ celého díla, za jediný bod, v kterém vchází dílo do přímého styku s okolním světem; od tohoto předpokladu neupouští se ani tehdy, přihlíží-li badatel vedle „obsahu“ také k „formě“, neboť tu pokládá za předurčenou obsahem.¹⁷⁾ Jestliže však přijmeme téma za privilegovaný materiál literární poezie, objeví se nutně celý vývoj literatury jako pouhý komentář k nějakému vývoji mimoliterárnímu, tedy např. k evoluci kulturní, sociální, hospo-

¹⁷⁾ Nemluvíme o směrech psychologických, které se sice leckdy pokoušejí uvést v přímý vztah se „zžitkem“ básnickovým i jiné složky než téma, ale zato ztroskotávají — nehledíme-li k zásadně pochybenému notickému pojetí styku mezi strukturou a psychologickou skutečností — na nadčasové individualizování zkoumaných děl, vystupující, pokud se vůbec o zařadování pokoušejí, mnohem spíše v statickou typologii než v konstrukci dynamické linie vývoje.

dáské atp.; sám o sobě bude funkce nesouvislým souborem náhod.¹⁸⁾ Umělecká stavba a specifická pouhým básnictvím bude přitom ponechána úplně mimo zorné pole. Nesouhlasíme-li s tímto nazíráním, protože za hlavní úkol literární historie pokládáme odhalení souvislé vývojové linie vyplývající ze specifické funkce básnictví, nemíníme tím nikterak zneuznávat styk literatury s ostatními vývojovými řadami jevů sociálních; byla by chyba umisťovat básnictví pod záminkou jeho specifické funkce do vzduchoprázdného prostoru. Nezapomínáme, že vývojové řady dané dynamikou jednotlivých struktur proměňujících se v čase (např. struktury politické, ekonomické, ideologické, literární) neprobíhají vedle sebe beze vztahů, nýbrž tvoří strukturu vyššího řádu, v které jsou složkami, a že tato struktura struktur má svoji hierarchii i svoji dominantu (řadu převládající). Ježto ovšem jde o živou strukturu, nikoli o nehybný systém, je i tato vrcholná výstavba, plná vnitřních antinomii, v stálém pohybu a přeskupování, jednotlivé složky se střídají v postavení dominanty a žádná z nich není v popředí natrvalo; jinými slovy, nelze redukovat dějiny jedné řady na komentář k dějinným řadám jiné pod záminkou, že jedna je podřízena a druhá vedoucí; historie literatury není ani historii národní myšlenky (ideologie) ani historii národního hospodářství — abychom jmenovali obě krajní stanoviska, zdánlivě protilehlá, a přece navzájem úzce spřízněná základním notickým omylem — nýbrž je právě historií literatury. Jsouce složkami jediné vyšší struktury, působí jednotlivé vývojové řady vždy na sebe navzájem; přitom ovšem každý zásah jedné řady do jiné uplatňuje se teprve prostřednictvím imanentního vývoje zasažené řady samé. Výsledek popudu příslušného zvenčí neodpovídá tedy zásahu přímo a pasivně, není jeho „kopíí“ (podle terminologie Tainovy), nýbrž je výslednicí dvojí síly, jak jsme ostatně zjistili již při rozboru časoměrné epizody v dějinách českého verše. Je také nutno při zkoumání literárněhistorickém počítat s tím, že různé zásahy mohou — postupně, popřípadě i současně — přicházet z různých stran, tj. vycházet z různých řad, a že se mohou přímo týkat nejen tématu, nýbrž i kterékoli jiné složky struktury; jednota vývoje je udržována nikoli snad stejnou proveniencí nebo stejným směrem vnějších zásahů, ale zákonitostí vnitřního pohybu literatury samé. — Nakonec připomínáme ještě výslovně, že stanovisko, které zde zaujíme, je literárněhistorické; pohlížíme na literaturu „zvnitřka“. Jiná věc je sociologické zkoumání literatury: jestliže pozornost literární historie, i pokud přihlíží k poměru mezi literaturou a jinými vývojovými řadami, je soustředěna na motivaci každého literárního jevu, týká se zájem socio-

¹⁸⁾ Jako příklad tohoto nazírání srov. Tainův výrok v úvodě k *Dějinnám anglické literatury*: „Přišlo se na to, že literární dílo není pouhou hrou obraznosti, osamocenou libůstkou rozpalené hlavy, ale kopíí okolních mravů a známku jistého duševního stavu. Z toho se uzavřelo, že lze podle literárních památek nalézt zase způsob, jímž lidé před několika staletími cítili a myslili.“ (Citováno podle českého překladu O. Sýkory, Praha 1901; slovo „kopíí“ podtrhujeme my.)

logie literatury funkcí řady literární vzhledem k ostatním řadám. Jinými slovy: jestliže se historie literatury ptá především, jak dílo vzniklo, klade si sociologie otázku, jak působí.¹⁹⁾ I ta však musí být řešena strukturálně: literatura má funkci mnoho (např. vedle estetické ideologickou, intelektuální, politickou, etickou, náboženskou atp.) a tyto různé funkce nejsou všechny stejně závažné, ani jejich poměrná závažnost není nezměnná od doby k době. I soubor funkcí a jejich vzájemné vztahy tvoří tedy strukturu, stále během vývoje se přeskupující na základě svého vlastního řádu.²⁰⁾ Jako zásahy zvenčí se při tomto vývoji uplatňují jednak vlivy proměňující se umělecké výstavby v literatuře samé, jednak proměny ve vnitřním vývoji řad ostatních, vzhledem ke kterým literatura funguje (tj. na které působí). Problém dominanty je zde velmi složitý, ježto na jedné straně už ze samého pojmu struktury vyplývá, že v úloze vládnoucí složky mohou vystupovat funkce různé, na druhé straně je zřejmo stále výjimečné postavení funkce estetické, která činí básnické dílo básnickým; proto je estetická funkce *de iure* dominantní vždy, *de facto* však bývá často z tohoto postavení vytlačována funkcí jinou; napětí vyplývající z jejich sporu tvoří imanentní dynamiku struktury, jejímiž jsou složkami. Formule, kterou zde podáváme, není ovšem měněna jako řešení problému dominanty funkcí, nýbrž toliko jako upozornění na ně. — Je třeba poznamenat, že zde pojímáme sociologii jako nauku o oblasti struktur existujících v mysli kolektiva, tedy v tom smyslu, ve kterém např. K. Mannheim (*Die Gegenwartsaufgaben der Soziologie*, Tübingen 1932) mluví o „kulturální sociologii“ (Kultursoziologie). Lze ovšem vedle toho klást i otázku po poměru mezi literaturou a konkrétním vývojem společnosti, tj. zkoumati literaturu jako činitele společenského soužití. Avšak ani při tomto zkoumání nebylo by správné přisuzovat kterékoli z obou řad apriorní nutné postavení dominantní v tom smyslu, že bychom např. literaturu pokládali za pouhou nadstavbu nebo pasivní odlesk společenského dění (literatura jako sociální dokument), nebo že bychom ji naopak apriorní hodnotili jako ukazatele

¹⁹⁾ Přisuzujeme-li dějinám literatury otázky týkající se vzniku díla, kdežto sociologii problémy jeho působení, máme na mysli celkové zaměření každého z obou zkoumání, nikoli strohý rozhranění jich. Vývoj a působení literatury jsou navzájem těsně spjata. Tak literární historie nebude moci potlačit zřetel k funkci literatury např. v případě, kdy jistý vnější zásah do vývoje byl motivován právě tím, že od díla bylo očekáváno působení v jistém směru (viz níže o motivaci volby básnického druhu ve *Vznešenosti přírody*); z druhé strany sociologické zkoumání básnictví musí vždy klást otázku konvergence nebo divergence funkce, které literatuře v dané vývojové etapě přisuzuje dané kolektivum, s básnickou strukturou; zejména citelné bude napětí mezi funkcemi a strukturou, půjde-li o díla předcházející přesunem at časovým, at místním k jmenému kolektivitu než ono, pro které byla vytvořena. Pomezí styky mezi historií a sociologií literatury jsou tedy, přes rozdíly zaměření, intimní a složitá.

²⁰⁾ K strukturní funkci srov. důležitý článek P. Bogatyřeva *Příspěvek k strukturální etnografii* (Slovenská miscellanea, Bratislava 1931), týkající se ovšem funkcí jevů etnografických.

cesty (literatura jako tvůrce „nového člověka“). I zde jde o dvě řady imanentně se vyvíjející, jejichž vzájemný vztah je dialektický a v souvislosti s tím dynamický a proměnlivý.

Chťejíce objasnit své zásadní stanovisko, musili jsme vyložit obecnou tezi poněkud širě, než je nezbytné třeba pro konkrétní výklad o tématu *Vznešenosti přírody*. Šlo nám o to, říci s důrazem, že požadavek imanentního vývojového zkoumání, který klademe — a který názorně ilustrovat je jeden z úkolů této studie — neznamená nikterak přehlížení vnějších zásahů do vývoje, ani není v protikladu k sociologickému zkoumání literatury.²¹⁾ Jestliže polemizujeme s tradiční literární historií, činíme to nikoli proto, že bychom zneuznávali sociální podstatu básnictví — vždyť i sama specifická funkce básnictví jako umění je povahy sociální —, ale proto, že nejen vztahy složek uvnitř díla, nýbrž i vztah básnictví k ostatním sociálním jevům chápeme jako dynamický vztah strukturální, nikoli jako zařazení do strnulého systému, kde by jedna řada s apriorní platností determinovala ostatní.

Vrátíme se nyní k Polákově básni: jde nám o to, zda a do jaké míry je její téma motivováno zvenčí. *Vznešenost přírody* obsahuje popisy přírodních jevů a dějů; přímá vnější motivace takového tématu mohla by být hledána v intenzivním smyslu pro přírodu, netoliko individuálním, ale dobovým, jehož vznik by musil být dále vysvětlen. V našem případě však nejde o spojení přímé: pro *Vznešenost přírody* nebylo zvoleno jen samo téma, nýbrž celý již hotový básnický druh obsahující přírodní popisy jako součást svého kánonu kromě jiných, netematických znaků, např. rozdělení ve zpěvy jako v eposu. Otázka vnější motivace tématu se tím mění v otázku, z jakého vnějšího důvodu byl přejet českou literaturou v daném okamžiku literární druh, který bývá nazýván „deskriptivní poezií“. A tu nám mohou ukázat cestu výroky některých soudobých posuzovatelů Polákovy básně; budeme pro přehlednost opakovat i ty z nich, které byly citovány již v I. kapitole.

Jungmann v posudku již citovaném (Krok I) píše: „Vůbec báseň tato horuje v tom, co silným a velikým krasomci nazývají, v některé částce do skvostného přechází, ač i někdy v nižší obor krásy a k pouhému duchu uvolení se snáší, čímž jednak od základního citu se uchyluje, jednak ale ostatním částkám vyšší barvy a světla dodává.“ Puchmajer v předmluvě k *Fialkám* (str. XLV) charakterizuje *Vznešenost přírody* takto: „Tam, uprostřed utěšeného údolí, mezi divokým k nebi strmícím skalím vyniká jako nádherné lilium *Vznešenost přírozenosti*, a bleskem své nebeské krásy zaráží oči jako přejasná jasná luna z prostřed valíček se jako strašné hory oblak.“ — Jungmann subsumuje *Vznešenost přírody* pod estetické kategorie „silného“, „velikého“ a „skvostného“. Puchmajer svými obrazy („divoké skalí“ — „nádherné lilium“; „strašné hory oblak“ — „jasná luna“) činí vlastně totéž. Lze

²¹⁾ Viz též čl. K českému překladu *Školového Teorie prózy*; zde str. 325–330.

stručně říci, že oba charakterizují Polákovu dílo jako „vysokou“, monumentální poezii.²²⁾ O krok dále dovede nás výrok *Počátků* (List pátý): „Polákov... génius Čechie právem palmu by básnictví podati mohl: tolik jistě originalnosti, vznešenosti a jednotlivých krás posud aspoň žádný nám nepodal... Národní dílo jest jeho *Vznešenost přírozenosti*; dílo, nímž se národ chlubití má a budoucí chlubití se bude — nyníjší obecní publikum sobě ho nevěsmá — národní jest, ne jednotlivého člověka dílo.“ Zde sice je vysloveno estetické ocenění a zařazení shodně s Jungmannovým a Puchmajerovým, ale přibývá nová složka: souběžně s estetickým posouzením básně samé se podává jisté hodnocení jejích čtenářů. S odstínem podcenění se praví, že „obecní publikum“ si tohoto díla nevěsmá, avšak vyslovuje se naděje, že „budoucí národ“ se jím bude chlubit; je to stížnost na nedostatky čtenářské elity, která by dovedla Polákovu dílo pochopit, a zároveň touha po jejím vytvoření. K „vysokému“ rázu *Vznešenosti přírody* přibývá tím — jako jeho sociální pendant — nový znak, exkluzivnost.

Lze si docela dobře představit, že estetické hodnocení Polákovy díla jako vysoké poezie, na kterém se shodli soudobí posuzovatelé, bylo také složkou básníkovy záměru při vzniku básně; nasvědčuje tomu ostatně i titul, obsahující slovo „vznešenost“. Zbývá však podat dvojí důkaz: jednak že „vysoký“ ráz Polákovy básně byl skutečně — aspoň ze značné části — dán druhovým kánonem popisné poezie, jednak že souběžnost estetického hodnocení díla s hodnocením čtenářstva, kterou *Počátkové* naznačují, nebyla jen záležitostí subjektivního nazírání Palačického a Šafaříka, nýbrž že měla v době vzniku *Vznešenosti přírody* platnost objektivní. První důkaz je nutný, protože vycházíme od otázky, jak byla u Poláka motivována volba literárního druhu (tj. poezie deskriptivní), který opět svým vlivem zčásti předurčil téma; druhého důkazu potřebujeme, má-li být objasněna vnější podmíněnost „vysokého“ rázu Polákovy díla a zjištěn vztah vnitřní jeho stavby k současnému dění sociálnímu.

K prvnímu důkazu stačí snad okolnost, že deskriptivní poezie, k jejímuž kánonu patřilo rozdělení v rozsáhlé zpěvy po vzoru eposu, patetický sloh a složité mísení popisů s reflexí, směřovala všemi těmito prostředky zřetelně ke komplikovanosti a monumentalitě. Co se týče důkazu druhého, lze jej podat citatem z řeky J. K. Tyla, *Pomněnky z hrobu nejstaršího Čecha*, založené na vzpomínkách jednoho z puchmajerovců, S. Hněvkovského.²³⁾ V této črtě, beletristicky zbarvené, praví mladý bohoslovec Puchmajer svým druhům, Hněvkovskému a V. Nejedlému: „Náš lid nepotřebuje posavad naší pomoci, to jest: nějakého povzbuzení čili křísení...; o lidu platí... že je posud český — ačkoli snad o tom ani neví, a také si z toho nic nedělá; ale naše vyšší třídy, nechť jsou jakékoli

²²⁾ Srov. též úsudek Hněvkovského v *Zlomcích o českém básnictví*, citovaný v I. kapitole.

²³⁾ Citátu z *Pomněnek* užil již J. Vlček v *Dějinnách české literatury* II, 1, str. 209.

váhy a jakéhokoli jména, učení, důstojníci, ouředníci, obchodníci, ano již i zámožnější řemeslníci — ti mají kůru okolo srdce, a poněvadž nižší osoby rády po vyšších se opíjí, tedy by bylo třeba, abychme především těmito vyššími pány nějak zatřáslí, nežli se neduh jejich tak rozežere, že by i nižší nakazil. Dovedme, aby si vyšší třídy českého jazyka všíraly a vážily, aby si jej oblíbily a konečně jakousi hrdost v tom nalézaly, že jsou v něm zrozeny; učíme, aby nemyslily, že je sprostý, hrubý, drsný, chudý, ku vznešenějším věcem nesechopný; okažme, že je slavný, silný, lahodný, bohatý, vybroušený, do všech forem se hodící — a pak máme vyhráno.“ A o několik odstavců dále: „Podějme našemu vybranějšímu obecnstvu něco v českém jazyku, čeho by se jakživu nenadalo, takhle překlad nějakého slavného německého nebo francouzského díla.“ Puchmajerova slova vyjadřují — stejně jako citáty předěšlé — touhu po vytvoření „vysokého“ básnictví, avšak zároveň také osvětlují konkrétní sociální motivaci tohoto směřování: šlo o expanzi národního uvědomění do „vyšších“ společenských vrstev, jejímž prostředkem měla se stát exkluzivní poezie. Ve společnosti, která ještě zcela nelikvidovala feudální poměry, znamenalo překročení hranice mezi „nižší“ a „vyšší“ společenskou oblastí národnostní výboj sice významný mocenskými postavení privilegovaných vrstev a jejich vyšší kulturní úrovní, ale zároveň nesnadný pro silné pociťované oddělení obou oblastí. Ze stanoviska národní literatury se tento výboj jevil jako rozmožnění zásoby básnických druhů — v citované promluvě Puchmajerové i v dalším kontextu Tylových řek se v tomto smyslu dějí zmínky o potřebě rozmanitosti „forem“²⁴⁾ — a ovšem i jako možnost složitější diferenciace básnické struktury, bude-li dán společenský podklad k vytvoření čtenářské elity.

Avšak proměna nebyla uskutečněna přes noc: co platilo bezprostředně před vydáním prvního puchmajerovského almanachu, podrželo platnost i při vzniku *Vznešenosti přírody*. Je proto také Polákovu báseň po stránce sociální možno interpretovat jako etapu boje vedeného pomocí literatury o expanzi národního uvědomění získáním „vyšších“ společenských vrstev; bezprostřední vnější motivací jejího básnického druhu (a s ním i tématu) lze hledat ve směřování k vysoké a zároveň exkluzivní poezii. Je i na této cestě o krok dále — nepravíme: výše — než básnictví puchmajerovské: to se sice snažilo o získání vyšších vrstev čtenářstva, ale přitom nepouštělo ze zřetel ani vrstvy široké (srov. lokalizaci a zároveň vulgarizaci lafontainských bajek u Puchmajera; viz o tom Vlčkovy *Dějiny české literatury* II, sv. 1, str. 215), kdežto Polákovu *Vznešenost přírody* dosáhla exkluzivnosti tak značné, že se stala „obecnému publiku“ nepřístupnou. Snahu o získání vyšších společenských vrstev naznačuje i samo Polákovu věnování básně mladému šlechtici, baronu Kollerovi, kde se praví: „Některé zpěvy, které... v stínu utěšených

²⁴⁾ Srov. slova V. Nejedlého v *téže* črtě Tylové: „Můžeme... všelikých forem použít — veršů i prózy, a ve verších zase rozmanitého způsobu.“

hájí Vašich jsem zpíval, z dvojí příčiny Vám srdečně obětovati před se беру: abych žádosti ohnivě, kteréž v tak outlém věku již k vědám, zvláště k básnictví dokazujete, zábavy poskytnul; více však, abych milostnosti a vznešenosti vlastenecké lyry sluchu Vašemu dokázati mohl. Onoho-li dovedu, již dostatečně odplaty jsem došel; toto-li se mi však poštěstí, daleko mi větší odměna bude od vlasti jmenem vznešeného otce Vašeho se honosící za to, že i syna, v květné ještě mladosti, a již ku zvelebení jí tak mnoho naděje dávajícího jí jsem získal.“ Co se týče směřování k společenské vylučnosti, podotýkáme konečně, že je v úplném souladu i s životním během Polákovým, jak jej líčí básnickova biografie, i s prostředím, v kterém žil, i s postavením, jaké zaujímal v literární obci české nejen pro svou básnickou schopnost, ale i pro důstojnickou hodnost.²⁵⁾ — Nakonec shrnujeme: Polák se snažil o „vysoké“ a exkluzivní básnictví, které mělo získat národní myšlenku „vyšší“ společenské vrstvy; deskriptivní poezie svými druhovými znaky poskytovala možnost vytvořit dílo takového rázu; tím lze vysvětlit přejetí tohoto básnického druhu z cizích literatur. Jako součást druhového kánonu bylo však vneseno do Polákovy básně i popisné téma, jehož ráz, jak jsme výše viděli, nelze plně vyvodit z vnitřní struktury básně. Touto složitou cestou vniká do *Vznešenosti přírody* vztah k vnějšmu sociálnímu dění.

Máme nyní před sebou úplný řetěz souvislosti: Imanentní vývojová situace českého veršového systému vyžadovala rytmické diferenciaci — Polákův verš se pokouší získat rytmické odstínění systematickým synkopováním dipodického členění slovy čtyřslabičnými —, tím je zčásti předurčen výběr slovního materiálu. Z druhé strany však je slovní materiál svým perifrastickým rázem spjat s jinou složkou díla, popisným tématem; téma samo je pak kromě této vnitřní souvislosti zčásti motivováno zvětšena (jakožto složka kánonu poezie popisné) snahou po získání vyšších společenských vrstev národní myšlenky pomocí exkluzivního básnictví. Básnická struktura, kterou máme před očima, je z jedné strany nesená immanentním vývojem národní literatury, z druhé ovlivněna tendencemi vývoje společenského. Otázka po jednostranné podmíněnosti některé její složky jinou pozbývá smyslu v řetězu vzájemných souvislostí pnoucích se od immanentního vývoje k vnějšmu zásahu. Ani zde však řetěz nekonečí: kdybychom se postavili na stanovisko celkové struktury

²⁵⁾ K poslednímu bodu poznamenáváme: na Poláka byly skládány oslavné epigramy, kde byl opěván jako básník-hrdina; D. Kinský napsal o něm v literární příloze k *Videňským novinám* lichotivou zmínku, kde je básnickovo jméno uvedeno „se všemi tituly“; Sabina v *Nástinu životopisném (Vybrané spisy K. Sabiny II, Praha 1912, str. 265 n.)*, z kterého zde čerpáme data, komentuje výrok Kinského těmito slovy: „Dobrá polovice této chvály padá na důstojníka a pobočníka atd. a tušíme, že by Polák, byť by skutečně i českým Homérem býval, sotva byl tak rychlého a obzvláštního uznání došel u našich starých pánů vlastenů a učenců, kdyby nebyl spolu nějakým císařským královským diplomem se honositi mohl.“

složené z vývojových řad jeví sociálních, ukázaly by se vzájemné souvislosti další (mezi literaturou a jinými řadami) a řetěz by pokračoval. Taková, s různými obměnami, je situace vždy. Literární historie však obyčejně přihlíží toliko k souvislosti literárních děl s mimoliterárními řadami a interpretuje ji jako jednostrannou závislost literatury na nich. Tím zkrsluje obraz literárního vývoje ještě citelněji, než kdyby se přichýlila k druhé krajnosti, totiž k sledování básnické struktury izolované ode všech vnějších souvislostí. V tomto případě by se aspoň objevila jednotná vývojová linie literatury samé, třebaže ochuzená o vztahy k vnějšku, a proto také jednoznačně neurčená v jednotlivých fázích svého průběhu; v onom se však immanentní vývojová linie vůbec ztrácí z dohledu a proměny básnictví se jeví jako pasivní odlesk vývojového dění proudícího kdesi za hranicemi literatury. Je třeba přijmout jako pracovní hypotézu dvojsměrnou motivaci každého jevu, at na rozhraní mezi básnickou strukturou a ostatními řadami („zásahy zvenčí“), nebo uvnitř básnické struktury samé (poměr jednotlivých složek), má-li se nám objevit literární dění v celé své složitosti a zároveň zákonitosti.

V závěru studie pokusíme se na základě výsledků, ke kterým jsme dospěli, o zařazení Polákovy básně do immanentního vývoje novočeské poezie. Vývojová etapa, kterou Polák zastihuje při svém vstupu do literatury, je charakterizována potřebou odstínění a oživení veršového rytmu. *Vznešenost přírodnosti* — vezmeme-li za základ datum prvního zpracování — je prvním pokusem o rozřešení tohoto strukturálního problému: neodvažuje se ještě překročit hranice puchmajerovského veršového systému, tj. porušit závaznou shodu mezislavního předělu s rytmickým důrazem, jako činily pokusy pozdější, nýbrž snaží se najít možnost rytmického rozrušení při zachování puchmajerovské normy. Jakým způsobem byl tento pokus proveden, bylo podrobně vyloženo v 3. kapitole; jeho podstata je v synkopování podružné metrické stavby, totiž dipodického členění, při přesném dodržování základního stopového schématu. K tomu bylo potřebí hojných slov čtyřslabičných; ta si Polák jednak tvořil, jednak vyhledává v dosavadní lexikální zásobě. Nastává tím značné porušení rovnováhy lexika, takže novotvary i lexikální skupiny nadměrně užívané upoutaly pozornost téměř všech, kdo o *Vznešenosti přírody* psali ať příznivě, či nepříznivě. Posuzujeme-li Polákův postup ze stanoviska potřeb rytmického vývoje, je třeba doznat, že účinek, kterého bylo dosaženo, nebyl úměrný nákladnosti prostředků, jichž bylo užito. Diferenciace, které Polák svou metodou nabyt, se jednak mohla uplatnit jen ve verších nadměrné délky, jaké si zvolil, jednak nebyla ani příliš vydatná, ježto únavná jednotvárnost přesně dodržovaného základního metrického schématu zdůrazněná intonační rozkouskovaností verše jí odstraněna nebyla. To rozhodlo o osudu *Vznešenosti přírody*. Pohlédneme-li nyní ještě jednou na biografii Polákovy básně, kterou jsme nastíhli v první kapitole této studie, budou nám již pochopitelné náhle

zvraty v ní. Velké nadšení prvních čtenářů lze vysvětliti tím, že u současníků, zejména mladých, se *Vznešenost přírody* setkala s příbuznou snahou o verš rytmicky diferencovaný; náhla a úplná eklipsa, která vystřídala počáteční úspěch, byla zaviněna rychlou automatizací poměrně slabého rytmického odstínění, při které nepoměr mezi užitými prostředky a nepatrným účelem nápadně pronikl. Tragická vina Polákovy, lze-li tak říci, byla v tom, že novou tendencí — k rytmické diferenciaci — se snažil uskutečnit starými prostředky, setrváváje při verši v podstatě puchmajerovském.

Zajímavý je po této stránce poměr, který k Polákovi zaujmají prešpurské *Počátky*; jejich úsudky o něm, jež obsahují z polovice nadšenou chválu a z polovice ostré výtky, charakterizují touto protimluvností výstižně Polákovu labilní postavení na rozhraní dvou vývojových období. Uvedeme několik citátů:

„Ale toho nejvíce litovati musím, že i naši nejznamenitější básníci, jako Polák a náš Šafařík, kteréž já vsudy radostně z počtu obyčejných těch zpěvalů vynímám, se zdají, jako by toho (tj. libozvučnosti) byli málo šetřili. Polákovi arci, jakož se domnívám, génius Čechie právem palmo by básnířství podati mohl: tolik zajisté originalnosti, vznešenosti a jednotlivých krás aspoň žádný nám nepodal: — ale proč musíme ještě žádati? Forma celá jeho básní výbornosti myšlenek velmi nepřiměřená jest. Pomjím nedostatku poetického rytmu a jednoty lyrické; větší libozvučnost jest to, čeho nade všecko vyhledávám. Jak by jí on sám šetřiti uměl, dokázal sice na některých mistrovských místech: — ale proč musíme ještě žádati? Kdyby tak šťastnou náhodou slabý hlas můj lyry jeho zvukům, ke zdokonalení tohoto *Vznešenosti přírodnosti*; dílo, nímž národ se chlubití má a budoucí chlubití se bude — nynější obecní publikum sobě ho nevsímá — národní jest, ne jednotlivého člověka dílo.“ (List pátý, *Drobné spisy F. Palackého III, Praha 1903, str. 54 n.*) „Myslím-li pak, že ve zpěvích Polákových génius český s takovou silou jako v Homéru řecký, v Petrarcevi vlásky, v Camõesovi portugalský, v Miltonovi anglický, v Klopstockovi germánský nezavívá? Ovšem, ale let géniusa básnířského má býti let klasický.“ (List šestý, str. 58.)

Chvála, kterou *Počátky* vzdávají Polákovi, je tedy téměř hymnická; je tím významnější, že jinak persiflují krutě, třebaže beze jmen, dosavadní českou poezii přízvucnou. Poslechněme však jako kontrast k předcházejícím chválám ještě další citát, věnovaný rovněž Polákovi, tentokrát nejmenovanému:

„Slovan jest stvoření „mnohoumné“. Pročež kdyby se některý Čechoslovan na perutěch orlice tam ode Krkonošů nebo Tater, břehu Vltavy nebo Váhu, Moravy nebo Hronu těmi přízvucnými „vichrochlumlarakovencomodropovětrnými“ vzhůru k blankytu nebes vyšvihl a tam do časoměrné lyry své melodicky zpívati počal, proměnil by se génius

vlasti ve slávě své, a nadarmo za ním poletující vran a strak hejno by nade země bařinami křehotati zůstalo.“ (List šestý, str. 59.)

Slovo „vichrochlumlarakovencomodropovětrný“, ježto je užito v tomto citátu, je zřejmá parodie Polákových složenin i neologismů (sufix *-ina*); je zajímavé, že autoři *Počátků* spojují toto slovo zřetelně s otázkou básnického rytmu: tyto „vichrochlumlarakovencomodropovětrny“ jsou „přízvucné“. Odsuzují tedy *Počátky* Polákův prostředek rytmické diferenciaci, ačkoli o diferenciaci samu bojují. Důvod jejich odsudku je jasný: svým parodiickým slovním monstrem pranýřují zvukovou i významovou těžkopádnost Polákových slov. Celkový poměr Palackého a Šafaříkův k Polákovi je tedy takový: chválí jej pro příbuznou snahu, odsuzují pro nedostatečnost východiska, které navrhuje.

Resumujeme: Polák neznamená sice etapu ve vývoji novočeské poezie, ale je předchůdcem etapy; ačkoli vycítil nutnost obnovy veršového systému a pokusil se o ni, nemohl podati definitivního řešení, protože vývojová logika přidělila mu úlohu vyzkoušení před radikální přestavbou veršového systému možnost veršování dosavadního vzhledem k novou požadavkům. Lze jej označit jako zjev přechodný, který však byl nutným článkem vývojového řetězu; nedešleť sice problém rytmické diferenciaci — k tomu bylo, jak nejbližší budoucnost ukázala, potřebí teoretického i praktického úsilí mnoha lidí — ale posunul vývoj české poezie dopředu v tom smyslu, že byl prvním iniciátorem nového směřování.

Sborník filologický 10, 1934

REPLIKA J. MUKAŘOVSKÉHO

Z DISKUSE
O METODOLOGICKÝCH
PROBLÉMECH V PRÁCI
POLÁKOVA VZNEŠENOST PŘÍRODY

Termín „formalismus“ má platnost historickou. Je to jméno vědecké školy ruské, která poprvé v novodobé literární vědě učinila středem badatelského zájmu otázku umělecké výstavby básnického díla a vykonala účtyhodnou práci. Vědecký směr, reprezentovaný Pražským lingvistickým kroužkem, vyšel v otázkách literární vědy jednak z předpokladů domácích, jednak z podnětů formalismu a označuje sám sebe jako strukturalismus, základním pojmem je mu struktura, celek dynamický. Studie o Polákovi ve svých teoretických částech nebyla překročením této základny, ale naopak pokusem o domýšlení důsledků plynoucích z ní pro literární dějiny. Domýšlíme-li základní teze samého formalismu, dojdeme k nutosti zabývat se při vědeckém zkoumání literatury sociálním prostředím, z kterého dílo vzešlo a vzhledem k němuž funguje. Literární dílo je fakt historický, neboť je nutně vnímáno na pozadí nějaké aktuální tradice. Základním zájmem zkoumání literární vědeckého je historie literatury. Základem souvislého vývoje řady literární je ona specifická vlastnost, která činí literaturu uměním, tedy její funkce estetická. To vše jsou teze již původního formalismu. Hledáme-li imanentní souvislost všech proměn literatury, ukáže se záhy, že každá vývojová fáze může být jen zčásti vysvětlena z předcházející vývojové etapy. Nemají vysvětlení vývojových proměn zůstat omezeno na jednotvárně zdůrazňovaný princip touhy po novém, je nutno hledat vysvětlení v tom, co je mimo literaturu, počínaje vlivem jiných literatur a končíc stykem s nejrůznějšími odvětvími lidské kultury. Avšak lidská kultura nevisí ve vzduchoprázdnu, nýbrž je nesena kolektivem, a vývoj kolektiva, konkrétně to společenského útvaru, udává směrnicí vývoji kultury. Proto je nutno přihlížet i ke vztahu mezi dějinami literatury a dějinami společnosti. — Abstraktně bylo by lze touž věc formulovat asi takto: vyvíjetí se znamená stávat se stále jiným, ale bez porušení totožnosti; oba tyto předpoklady jsou nezbytné, třebaže jsou protikladné. To platí i o literatuře, jakmile připustíme, že má nějaký zákonitý vlastní vývoj. Stáváti se jiným znamená však pro literaturu, jednu ze složek širě oblasti zvané kulturou, směřovati k některé jiné řadě (např. k jiné literatuře, k jinému umění, k jinému druhu jazykových projevů nebo k filozofii, k vědě atp.); nelze proto literaturu izolovat ani teoreticky od této oblasti, aniž potlačíme dialektickou antinomii nezbytnou pro vývoj. Ježto však kultura jako celek je nesena vývojem

514

společnosti, musí se brát zřetel i ke stykům mezi literaturou a společností. — Existují dokonce případy, kdy souvislost literatury se společností se stává téměř hmatatelnou. Každá literatura se totiž vrství v několik oblastí, rozhraničených někdy určitěji, jindy méně určitě; jež však odpovídají — byť často nepřmo — sociální ujednánce z různých společenských prostředí (srov. např. literaturu „avantgardní“, „oficiální“, bulvární, lidovou, katolickou atp.). Přestože poměry tu jsou velmi složité (jedno dílo může náležet do několika oblastí nebo během své existence může vystřídat několik oblastí), je toto rozvrstvení, jehož vztah k rozvrstvení společenskému je nepopíratelný, důležitým činitelem v samém imanentním literárním vývoji. Zde tedy dochází k přímému prolínání literatury se společností a nutnost zjišťovati vztahy mezi literárním a společenským vývojem je očividná. — Jiný důkaz souvislosti mezi básnictvím a společností může být podán, vezmeme-li za východisko básnický jazyk. Řeč je fakt sociální již proto, že je soustavou znaků: znak slouží k dorozumění mezi členy kolektiva. Řeč existuje jako systém v kolektivním povědomí a kolektivum jí užívá k svým účelům. Ty jsou úzce spjaty s konkrétní organizací daného kolektiva v daném okamžiku jeho vývoje. Proto jsou dějiny řeči nemyslitelné bez přihlížení k sociologické struktuře kolektiva a k jejímu vývoji. Ježto však řeč je základní materiál básnictví, platí vše, co bylo řečeno o nutnosti sociologického zřetele v jazykovědě, i pro jazyk básnický a pro básnictví vůbec. — Je konečně možný ještě i další důkaz: nesmíme zapomínat, že také sama specifická funkce básnictví, estetická, na které jsou fundovány imanentní dějiny básnictví, je funkce sociální: oblast estetična se projevuje v rozloze mnohem širší, než je oblast umění, a je velmi těsně včleněna do rozvrstvení společenského (např. rozdíly vkusu jako činitel společenského rozvrstvení atp.). I to dokazuje nezbytnost sociologického zřetele v literární vědě. — Mají-li být mimoestetické hodnoty uvnitř díla pocítovány jako deformované, musí být jejich deformovanost na něčem měřena. Jsou hodnoceny jako deformace něčeho a tímto pozadím deformace je právě systém hodnot platný pro vnímající kolektivum. Není tedy možno nechat hodnot platný zkoumáním tohoto systému a nezjišťovati vztah mezi mimoestetickými hodnotami básnického díla a jím. To však znamená obrácení zřetele i k rozrůznění kolektiva, pro které systém nedeformovaných hodnot platí.

Ke sporné otázce hodnocení v literární historii: Jestliže jsem formuloval své stanovisko k hodnocení v literární historii negativně vzhledem k hodnotě estetické, měl jsem na mysli způsob, jakým hodnotí tradiční literární historie, přijímající subjektivní soud badatelův za závazný. Jsem si vědom, že vývojová hodnota, kterou prohlašuji za objektivní, je rovněž hodnota estetická, vždyť jednota imanentního vývoje je dána vývojem té vlastnosti, která činí literaturu literaturou, tj. jedním z umění. Jde však o to, co rozumíme objektivností vzhledem k estetickému hodnocení. Naprostá objektivnost estetické hodnoty, tj. její úplná

515

nezávislost na posuzovateli je nutně pouhý postulát, nikdy úplně neuskutečnitelný, který je však stále nutno klást. Je zřejmo, že estetická hodnota bude tím objektivnější, čím těsněji bude spjata s estetickým objektem. Tím je zřejmě nikoli řada „hmotných“ děl, ale její korelát v mysli kolektiva, umělecká struktura. Umělecká struktura však je v stálém pohybu; její struktura vůbec již ex definitione celek dynamický. Jsme-li toho názoru, že její vývoj je sjednocován nepetržitostí funkce estetické, je nasnadě předpokládat, že všechno, co se se strukturou a v ní děje, má k funkci estetické nějaký vztah. Problém hodnoty, jeden z ústředních v literární historii, bude nejen znovu řešen s příchodem každé nové vědecké orientace, ale musí být ještě podrobně promyšlen i v samém okruhu orientace strukturalistické, a to nejen záporně — v poměru k tradiční literární historii, nýbrž i kladně v souvislosti s problematikou struktury a jejího vývoje. Musí být např. řešen důležitý problém hodnocení při samém výběru materiálu pro literární historii, zvlášť nesnadný v obdobích časové od dnešní doby vzdálených; nebude lze se vyhnout obtížné otázce, do jaké míry a jakým způsobem i hodnocení mimoestetické se může stát činitelem vývoje imanentního ap. K otázce „novosti“ jakožto kritéria vývojového: pokud přihlížíme toliko k souvislostem imanentním, je skutečně „novost“ jediné možné zdůvodnění proměn. Právě proto musí být naprostá imanence překonána dialektickým zřetelem k vnějším vztahům, které poutají pozici k jiným kulturním jevům a ke společnosti. K otázce estetického objektu: existence estetického objektu je objektivně zjištělná, neboť estetický objekt má pro dané kolektivum platnost normy. Název „estetický objekt“ označuje onen bod vývoje struktury v jistém umění, s kterým je dané dílo vnímatelem spojováno. Ten bod může být různý pro příslušníky např. různých generací, kteří sice mohou mít na mysli touž strukturu, ale v různých etapách jejího vývoje. Příslušníci různých sociálních prostředí spojují totiž hmotné dílo popřípadě s různými uměleckými strukturami. Ve všech jmenovaných případech vízí se k témuž dílu různé estetické objekty, ale každý z nich funguje vzhledem k němu jako norma. Podle toho, jaký estetický objekt kdo s dílem spojuje, klade na dílo požadavky a dílo hodnotí. Objektivní existence estetického objektu nemůže tedy být vyvozena z individuálních duševních stavů, ale z projevu nadindividuálního vědomí normového. V nedávné minulosti teorie umění nadměrně zdůrazňovala výrazovou hodnotu uměleckého díla, dospívající až k popření jakékoli typologie uměleckých děl, ba znevažující vlastně historii umění a literatury; proto bylo nutno zdůrazniti to, co nazývá Wellek podle Bühlera signalační funkci znaku, totiž vztah mezi znakem a vnímajícím. Již Zich, estetik psychologicky školený, ale směřující k estetice objektivní, počal svou vědeckou dráhu zřetelem k psychologii vnímatele uměleckého díla. Tím se vysvětluje i nedůvěra, kterou dlouho choval strukturalismus estetický k problémům osobnosti v uměleckém díle. Když nebezpečí jednostranné teoretické

516

orientace na výraz minulo, vzniká potřeba vrátit se k problematice osobnosti v uměleckém díle. Jednou ze základních dialektických antinomii je v uměleckém vývoji antinomie mezi subjektivitou osobnosti a objektivitou umělecké struktury.

Slavo a slovesnost I, 1935

517