

# O SONETECH JANA SKÁCELA

BIRGIT KREHLOVÁ

(...) So möcht ich selbst in künstlichen Sonetten,  
In sprachgewandter Maße kühnem Stolze,  
Das Beste, was Gefühl mir gäbe, reimen;

Nur weiß ich hier nicht bequem zu betten,  
Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze,  
Und müßte nun doch auch mitunter leimen.  
(Goethe: *Das Sonett*)

(...) Ich hoppse, wie die Muskeln mir's diktieren,  
Will nicht in fremde Form gezwungen sein  
Und fühle mich ganz frei in meiner – meiner!

Pfui Teufel, sollt' ich Sonette schmieren:  
Ich will ich selbst in meinen Lungen sein  
Und niemals atmen in Petrarca's seiner."  
(Mynona)

Jan Skácel napsal stovky básní, mezi nimiž je i sedmnáct sonetů. Dalo by se říci, že je to zanedbatelné množství, ale to, že se přiklonil "k básnické formě, která je poeticky i filologicky nejčastěji komentována" a je "stále více diskutovanou formou",<sup>1</sup> vzbudilo naši pozornost. Navíc hrají Skácelovy sonety v zatím jediné monografii jeho díla od Zdeňka Kožmína vedlejší roli. Kožmín píše: "Lze říci, že Skácel nebuduje sonet jako brilantní formovou záležitost, nýbrž v duchu celé své poetiky se formě sonetu spíše svěřuje, aby zahrnul jeho lyricky osvědčenou významotvornost do své vlastní sémantické intence."<sup>2</sup> Takovéto zacházení se sonetem je pro básníka 20. století (za hraniční by se daly označit Rilkeho *Sonette an Orpheus*) spíše pravidlem než výjimkou,<sup>3</sup> ačkoli právě ve čtyřicátých a padesátých letech v české lite-

---

<sup>1</sup> A. von Bormann: Wer heut Sonette schreibt..., in *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie (Festschrift für Wilhelm Emmrich)*, ed. H. Arntzen aj., Berlin-New York 1975, s. 146.

<sup>2</sup> Z. Kožmín: *Skácel*, Brno 1994, s. 122n.

<sup>3</sup> Srov. D. Schindelbeck: *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1988. Schindelbeck rozlišuje tři způsoby používání formy sonetu ve 20. století. Způsob zacházení, který shora u Skácela

ratuře – jak tomu bylo například i v literatuře NDR, čehož typickým příkladem je Johannes R. Becher – zažilo konzervativní používání formy sonetu (například *Věvec sonetů* Jaroslava Seiferta) velký rozmach. Odchýlení od klasické formy sonetu se přesto rovná balancování na hraně, která leží mezi "ještě sonetem" a "už ne sonetem", protože přísné metrum (v německém bádání o sonetu není pojem metra tak přesně specifikován jako v české literární vědě, například Schindelbeck do něj zahrnuje nejen stopy, nýbrž i skladbu slok a rýmů) až do minulého století sloužilo jako základ pro určení sonetu, ale nemůže mít platnost jediného indikátoru pro realizaci formy sonetu. Při hledání, jak pojem sonetu rozšířit, hraje určení "žánru" (většinou používáno jako synonymum k "vnitřní formě") podstatnou roli.<sup>4</sup> Těchto úvah se v našich rozborech dotkneme jen okrajově.

Sonet zvolený pro analýzu je ze souboru *Talisman: Dvanáct sonetů pro starou lásku*<sup>5</sup> a jeho název zní: *Sonet s krajinou místo náhrdelníku*.

Většinu Skácelových sonetů je možno zařadit pod normativní pojem sonetu. Grafické členění<sup>6</sup> koresponduje s rytmickým, takže čtrnáct řádků,

---

popisuje Kožmín, odpovídá u Schindelbecka "tvůrčímu používání formy, které pracuje se systémem formy a chce jí používáním dát novou aktualitu a působivost"; vedle toho rozlišuje ještě konzervativní a kritické (mj. u Ernsta Jandla) používání formy. Je však otázkou, zda je možno Skácelovo zacházení se sonetem skutečně zachytit v těchto kategoriích.

<sup>4</sup> Srov. K. Maurer: Rezension zu Walter Mönch: Das Sonett (Gestalt und Geschichte), *Romanische Forschungen* 67, 1955/56, s. 214-222; H.-J. Schlütter: *Sonett*, Stuttgart 1979; D. Schindelbeck: *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1988. Maurer vyzdvihuje "zvláštní dvojí polohu sonetu mezi metrem a žánrem", přičemž spatřuje náznak pravého charakteru žánru v diskursivním charakteru sonetu. Schlütter navazuje na Maurerovo tvrzení a rozvíjí "vlastní chod myšlenek" sonetu: "Dá se těžko popřít, že sonety mají typickou architekturu myšlenek. Zůstává však sporné, zda vůbec existuje vnitřní forma sonetu jako odpovídající protějšek 'vnější podoby'." V Schindelbeckově práci má tato "vnější podoba" (u něho "metrum") význam druhého řádu. Jde mu "o pokus nové svobodnější teorie sonetu z toho, co bývá často označováno jako 'vnitřní forma', tedy ze strukturních momentů. Tímto se v zásadě v jeho práci rozumí 'forma'. (...) Sonet znamená vždy 'formu', at' se jedná o sonetistiku filozofickou, nebo milostnou, rozhodující je, že forma provádí a rozvádí a jak. V tom spočívá podstata žánru, a ne ve výběru tématu." V každém případě si je vědom problému, který vystane, když propůjčí takovému pojmu sonetu absolutní platnost, a sice, když na konci zdůrazňuje: "Je nade vše pochybnost, že nový pojem sonetu je potřebný, aby mohly být zahrnuty všechny výtvoři, které se jako strukturní básně mají stát sonety; tento malý exkurs má ukázat, jak problematičtější se tento pojem sonetu stane, když není vzata v úvahu metrická stránka."

<sup>5</sup> J. Skácel: *Dávné proso*, Brno 1981. Vedle dvou sonetů cyklu uveřejnil Skácel jeden sonet ve svazku básní *Co zbylo z anděla* (1960); dva sonety v *Odlévání do ztraceného vosku* (1984) a stejně tak dva v *Kdo pije potmě utno* (1988).

<sup>6</sup> Používání pojmů grafické členění a rytmické členění se vztahuje k článku M. Červenky Verš a řádek (Experiment Karla Šiktance s básnickým rytmem), *Styl a význam*, Praha 1991,

keré se dělí na dvě čtyřřádkové a dvě třířádkové strofy, odpovídá čtrnácti veršům. V převážně jambickém metru se počet stop jednotlivých veršů sonetu odchyluje výrazně pouze zřídka, ačkoliv se jejich počet od sonetu k sonetu výrazně různí. Ve Skácelových sonetech převažují rýmované verše, ačkoliv nikdy zcela neodpovídají "klasickým" schématům rýmu. Z těchto textů, na které je možno pohlížet – což můžeme v tomto příspěvku formulovat jenom hypoteticky – jako na Skácelovu ironickou hru se sonetem, se dva sonety ze sbírky zřetelně odchylují. Dva sonety, vedle již zmiňovaného ještě *Sonet se spánkem včel*, představují přesně opak toho, co bylo dosud řečeno. Metrum vykazuje značné rozdíly v počtu stop, rým je téměř zcela zanedbán. Grafické a rytmické členění si do té míry neodpovídají, že tyto sonety mají méně veršů než řádek. Oba sonety mají poetické napětí, které je odlišuje od ostatních Skácelových sonetů. Analýzou jednoho sonetu je kladena otázka, zda experimentování s identitou grafického a rytmického členění přispívá ke zvláštní poetice tohoto textu. V tomto příspěvku bychom chtěli navázat na tezi Miroslava Červenky, který se touto problematikou zabýval v souvislosti s celkovým dílem Karla Šiktance, a chceme zkoumat souvislost grafického členění nejenom s rytmickým, ale i s gramaticko-syntaktickým členěním, a tím dokázat, že grafická stránka zasahuje sémantickou stránku a výrazně ovlivňuje konstituci smyslu textu. V neposlední řadě jsme se k tomuto rozboru odvážili po přečtení poznámek Zdeňka Kožmína ke Skácelovu čtyřverší: "V obou čtyřverších se také obdobně lomí forma třetího verše: graficky vyznačené předěly připojují konec třetích veršů zjevně k veršům čtvrtým. A ještě něco: po předělech následuje i jiná gramatická dispozice."<sup>7</sup> A o dalším čtyřverší říká: "Můžeme tu uplatnit i zřetel k ikončnosti zvolené grafiky: v básni vzniká zvláštní otevřená dráha, která konotuje místo pro průlet světlušky celou básní, má vizuální efekt."<sup>8</sup>

Po celá staletí se sonet vyznačoval přísnou normou, která zahrnovala dokonalou jednotu grafického i rytmického, právě tak jako tématicky syntaktického členění. Ačkoli nebyl nikdy nedostatek ironických reflexí na účet této normativní formy, jak dokládají citáty před článkem, stalo se teprve v tomto století – počínajíc Rilkem – porušování této normy předpokladem k tomu, jak se lze s touto "vznešenou formou" básnictví produktivně vy-

---

s. 214-245. Autor zde rozlišuje následující termíny: "Rytmem rozumíme výlučně zvukové – kromě rýmu z toho pochopitelně vyjímáme hláskové kvality – členění na vizuální celky, založené na prostředcích typografie. Do oblasti rytmu pak patří verš, tj. základní rytmická jednotka, a sloka, ve sféře grafiky stojí proti nim řádek a strofa. Odstavec s příslušným adjektivem (rytmický, grafický) je skupina veršů, která nemá uspořádanost a periodicitu skloky (strofy)" (s. 215).

<sup>7</sup> Z. Kožmín, cit. dílo, s. 119n.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 112.

rovnat. V tomto kontextu by se mělo pohlížet na Skácelův příklon k sonetům.

Graficky dokonalé ztvárnění, které se vyskytuje v obou zmiňovaných sonetech, není před Skácelovými experimenty bez příkladu. Schindelbeck v této souvislosti odkazuje na Jesse Thooru, jehož sonetové básnictví z exilu obsahuje více takovýchto experimentů. V jejich funkčním hodnocení Schindelbeck odkazuje na Michaela Hamburgera, který u Thooru rozlišuje dva "druhy" výpustek: V prvním případě "patří tyto 'výpustky k podstatě básně', 'zaznamenávají to, co není možno říci', na rozdíl od výpustek v ranějších sonetech, které při přepracování nezískaly 'uspokojivou novou verzi'".<sup>9</sup> Je nasnadě domněnka, zda Skácel nenašel při přetvoření původního textu do sonetu uspokojující řešení, a proto užíval výpustky.<sup>10</sup> Ještě pravděpodobnější se zdá být domněnka, že ranější nezveřejněná varianta není sonetem.

#### KRAJINA MÍSTO NÁHRDELNÍKU

Je chvíle na omítkách,  
kdy svatým bývá zima u studny,  
do kapes strčí ruce –  
zvoní to.

V korunách lip to zvoní na poplach.

A protože už brzy zestárneme  
a budeme jako domy ptáků,  
našel jsem pro nás krajinu,  
kde je napajedlo,  
růžový kopec,  
propadání  
a také stráň,  
na které paměť ještě trvá.

A dám ti ji,  
jako jsem daroval život vlastní smrti,  
když jsem ji tenkrát přemohl  
na sloní louce  
v trávě nešlapané.

#### SONET S KRAJINOU MÍSTO NÁHRDELNÍKU

— — — — —  
a protože už brzy zestárneme  
a budeme jako domy ptáků  
našel jsem pro nás krajinu

kde je napajedlo  
růžový kopec  
propadání  
a také stráň

na které paměť ještě trvá  
A dám ti ji  
jako jsem daroval život vlastní smrti

když jsem ji tenkrát přemohl  
na sloní louce  
v trávě nešlapané

<sup>9</sup> D. Schindelbeck, cit. dílo, s. 151. Odkazuje zde na M. Hamburgera a jeho úvodní slova in J. Thoor: *Das Werk (Sonette, Lieder, Erzählungen)*, ed. M. Hamburger, Frankfurt a. M. 1965. s. 23.

<sup>10</sup> Tuto variantu textu uveřejnil Z. Kožmín (cit. dílo, s. 113).

Vynecháním úvodních veršů dochází – jak zjišťuje i Kožmín – bezpochyby k silnějšímu zdůraznění krajiny. Zároveň ustupuje zachycení pomíjivosti (to zvoní na poplach) života, která přichází i v obrazech zimy a letitosti omítky. Přesto by bylo podobné posunutí smyslu možné, kdyby byl Skácel vyškrtl pouze prvních pět veršů a tak vytvořil básně, jež by co do počtu veršů byla dokončená. Výpustka patří tedy spíše "k podstatě básně", jíž rozumíme sémantickou výstavbu díla.

Rytmické členění textu se blíží oné všeobecné charakterice, kterou Červenka vyjádřil s ohledem na Skácelovu celkovou lyrickou tvorbu: "(...) uvolněné užití téhož metricky pravidelného verše s nepravidelným rozsahem rytmických celků (veršů a jejich skupin) i nepravidelnými rýmy, s odchylkami od dvojslabičné alternace důrazných a nedůrazných slabik a s trochejskými řádky v převažujícím jambickém okolí, verš pružně se přizpůsobující mluvnímu členění (...)." <sup>11</sup>

Neměli bychom opomenout zmínit, že při volbě metrických veršů, které se v novější české lyrice v žádném případě nevyskytují pouze u Skácela, dochází k jasnému ohraničení od avantgardy, která se právě tak snažila o přiblížení k mluvnímu členění. Vzdala se však pravidelného metra ve volném verši a všechno působení přenechala intonační kadenci. <sup>12</sup>

Ve Skácelových textech naproti tomu převažuje metrický verš, který má však, jak je tomu i v předloženém sonetu, velmi různý počet stop a přijímá jak ženskou, tak i mužskou formu. Vedle tohoto jevu vede především posunutí, popřípadě překrytí slovního přízvuku a metra k oživení verše, který se tak v souhře s dalšími jevy více přizpůsobí větné intonaci a tím také mluvnímu členění. Do této souhry patří například i omezení rýmu na asonanci. Zároveň je však rytmické členění ve spojení s tématicko-syntaktickým členěním zdůrazněno, přičemž grafickým členěním jsou obě uvedena do pohybu.

Metrum sonetu tvoří dvou-, tří-, čtyř- a pětistopé jamby. Zatímco ve verších, které mají přímý vztah k tématu krajiny, převažují dvou- a třístopé jamby, čtyř- a pětistopé jamby se vyskytují spíše tam, kde lyrický subjekt a proces sebenalézání, který je podnícen stárnutím, vystupuje do popředí. Změnou metra působí například druhá strofa celkově jako vsuvka do proudícího kontinua. Protože verš, jenž je uskutečněn teprve v deváté řádce, vykazuje stejný počet přízvučných slabik jako třetí verš (čtvrtá řádka), působí tento osmý verš jako dokončení první sloky. Rytmické členění tak však působí protikladně ke zřetelnému grafickému členění. Tím je však

---

<sup>11</sup> M. Červenka, cit. dílo, s. 214-215.

<sup>12</sup> Srov. J. Mukařovský: *Obecné zásady a vývoj novočeského verše, Kapitoly z poetiky II*, Praha 1948, s. 87n.

zároveň podporováno jeho působením v syntaktické rovině. Tento zásah grafického členění je možno nejlépe ukázat srovnáním s nezveřejněnou verzí textu. Zde si obě členění velmi odpovídají: každá věta, která se skládá z hlavní věty nebo i ze souvětí, odpovídá graficky vyznačené strofě. Takováto shoda v sonetu chybí: každá strofa sice začíná vedlejší větou, ale věta končí uvnitř třetí strofy. Grafická segmentace textu ve strofách sonetu vytváří v syntaktické rovině vztahy ekvivalence, jež se v prvním textu takřka nevyskytují. Grafická realizace původního textu například zcela vylučuje připojení druhé vztažné věty ke slovu *krajina* a upřednostňuje tak jednoznačně *stráň*. Sonet odstraňuje tuto jednoznačnost, protože každá vztažná věta tvoří začátek nové strofy a vytváří tak syntaktickou rovnocennost obou vztažných vět, jejichž společným vztažným slovem může být *krajina*, přičemž přirozeně není vztah ke *stráni* zcela vyloučen. Tato ekvivalence v syntaktické rovině, která je vytvořena grafickým členěním a svým způsobem stojí ve vztahu vzájemného působení k rytmické rovině, vede ke značnému zdynamičtění významu *krajiny*. Krajina je ve verších čtyři až sedm charakterizována pomocí lexikálních prostředků jako nesku-tečná (růžový kopec), existující jen v jednotlivých obrazech (napajedlo, propadání, stráň). Posunutí v syntaktické rovině krajina dostává vlastnost, kterou mají jen živé (dokonce vlastně jenom lidské) bytosti. Takže tu lze mluvit o procesu mytologizování krajiny. Zároveň se mění vztah krajiny k lyrickému subjektu, neboť její nalezení je spojeno se vzpomínáním. Tím se vyjadřuje vytvoření kontaktu mezi moderním (lyrický subjekt) a mytickým (krajina) světem.

Také do sémantické aktualizace gramatických jevů zasahuje grafické členění.<sup>13</sup> Zvláštní roli zde hrají osobní zájmena. V první části sonetu se jejich používání omezuje na první osobu singuláru a plurálu (jsou vyznačena tvarem slovesa), přičemž se zájmena nejdříve objevují jenom v plurálu. Znamená to tedy, že lyrický subjekt je zahrnut v tomto *my*. *Já* vyniká zřetelně jako lyrický subjekt teprve tehdy, když používá osobní zájmeno potřebí. Avšak "zbytek" tohoto *my*, k čemu *já* ještě patří (*pro nás*), je neurčen. Po této hře s osobními zájmeny tato zájmena při velmi obrazném popisu krajiny zcela mizí. Naproti tomu dominují v devátém verši. *My* z první sloky se jednoznačně rozpadá do opozice mezi *já* a *ty*. Vedle osobního zájmena první osoby v singuláru a formy *ty* v dativu (*ti*) se ještě objevuje další

---

<sup>13</sup> Nejde zde o důkaz "gramatického paralelismu", jak ho R. Jakobson rozpracoval jako rozhodující umělecký postup pro sémantickou výstavbu některých básní (srov. *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*, in R. Jakobson: *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, ed. E. Holenstein – T. Schelbert, Frankfurt a. M. 1979). Ale i bez "znovu a znovu se vracející 'gramatické figury'" se ve Skácelově textu vyskytují gramatické jevy, které právě v souhrě s grafickým členěním zasahují do sémantiky básně.

osobní zájmeno: *ona*<sup>14</sup> ve formě akuzativu *ji*. Poněvadž osobní zájmena, jakož i všechna zájmena, mají odkazovací funkci, vynořuje se otázka, na která podstatná jména odkazují. Pro *ji* se nabízí, i když ne jednoznačně, celá řada podstatných jmen, a sice, vedle slova *krajina*, které v původním textu díky grafickému ohrazení figurovalo jako jediné vztažné slovo, ještě slovo *paměť*, které jako bezprostředně předcházející slovo může v tomto *ji* zaznívat. Na rozdíl od toho je vztažné slovo dativního zájmena *ti* nejasné. Genus ani sexus tohoto *ty* nejsou vyjádřeny, protože však vyšlo z *my*, je pravděpodobné, že odkazuje na osobu ženského pohlaví. V následném srovnání ve verši deset však toto přiřazení získá téměř hrůzostrašný rozměr. Část souvětí, jež se napojuje pomocí *jako*, přejímá syntaktickou strukturu předchozí věty, v gramatické rovině jsou však zájmena nahrazena podstatnými jmény, takže v gramaticko-syntaktické rovině dochází ke vztažení *ji* a *život*, jakož i *ti* a *smrti*. Spojení *ti* a *smrti* je též zesíleno hláskovou realizací, tím, že je *ti* hláskovou součástí *smrti*. Tato jednoznačná polarizace je však okamžitě odstraněna použitím osobního zájmena. V jedenáctém verši je znovu použito *ji*. V původním textu se tento verš bezprostředně napojoval na desátý verš. Jako vztažné slovo tedy přicházela v úvahu pouze *smrt*. V sonetu je však tento jedenáctý verš zřetelně oddělen jako dvanáctá řádka a zaujímá zároveň jako počáteční řádka posledního tercetu zvláštní místo. Vedle *smrti* se nabízejí nyní jako vztažná slova *krajina* a *paměť*, která už byla jednou pomocí *ji* označena. Přesto – a nejen ve vztahu ke *smrti* – zaznívá v tomto *ji* také *ti*, které je zde bezpochyby vztaženo k osobě ženského rodu. Toto slovo *ji* stírá hranici mezi genem a sexem tím, že překračuje svou gramatickou funkci, jež je mu určena v rámci logického myšlení, což je na druhé straně možné pouze v oblasti básnického jazyka. Jazyk nyní získává v tomto *ji* onu kvalitu, která je vlastní mytickému světu, v němž neexistovalo rozlišení mezi pohlavím a gramatickým rodem. Toto překročení (přemožení) – jak báseň jednoznačně vyjadřuje – je možné pouze v oné neskutečné krajině, kde "na sloní louce" je "tráva nešlapaná".

Skácelovo přepracování původního textu do formy sonetu vede k nápadným změnám v sémantické rovině, ačkoliv je až na výpustky text sonetu lexikálně částečně shodný s původním textem. Pokusili jsme se dokázat při srovnávání různých míst sonetu s původním textem, že toto zdynamicnění významu (vztaženo na imanentní kontext textu), které je v textu pocíťováno jako víceznačnost, je podstatně ovlivňováno grafickým členěním, které v různých rovinách zasahuje do sémantické stavby. Grafické členění, které tradičně podporuje rytmickou i tématiko-syntaktickou segmentaci

---

<sup>14</sup> Označení osobní zájmeno je sice pro třetí osobu sporné, na to zde však nebude brán ohled.

textu sonetu a zdůrazňuje jeho sylogistickou povahu, boří ve Skácelově sonetu stále znovu tuto korespondenci, a tím pohřbívá také tradiční působení sonetu jako "rozumu forem, hry rozumu s formami".<sup>15</sup> Na druhé straně dává přednost zrušení rozumu ve formách, jak ukázala hra s osobním zájmenem *ji*. Tím se v neposlední řadě ukazuje, že dodržení grafické normy u Skácela představuje produktivní průlom normativního sonetového básnictví, které se na druhé straně pokouší poukázat dokonce na možnosti (i omezení) básnictví v širším smyslu.

---

<sup>15</sup> Viz H. Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, s. 33.