

Šestero revolucí ve vývoji novočeského verše

† MIROSLAV ČERVENKA

Revolucí v dějinách verše míním takový vývojový moment, kdy se mění nebo radikálně posouvá základna rytmu. Základnou rytmu je onen zvukový jev jazyka, který je ve veršově organizované řeči předmětem nadměrného uspořádání, vytvářejícího samostatné, navzájem ekvivalentní členy, jejichž periodické opakování je schopno ve vnímateli vyvolat očekávání dalšího členu, analogicky uspořádaného.

O základně rytmu jsem nepoužil přívlastku „prozodická“, poněvadž se nehodí na poslední dvě revoluce, tedy na nástup volného verše.

Na základě uvedeného kritéria bych měl mluvit vlastně jen o pateru revolucí: poslední, šestá, takový zásadní přesun nepředstavuje, doplňuje však svou předchůdkyni v některých aspektech, a kromě toho tolik toužila být revolucí, že nemám srdce jí to upírati. Podrobněji na příslušném místě.

Pro okamžik přítomného referátu nekladu důraz na jazykovou, prozodickou část tématu, tedy na vnitřní nebo, chcete-li, technický obsah revolučních zvrátů. Chci vyprávět o kulturně- a literárněhistorických jejich kontextech a snad i o tom, co jejich nositelé chtěli změnami verše dokázat a říci. Většinou to jsou nebo bývaly známé věci, mně jde o jejich sestavení do nějakého celku a o připomenutí záležitostí, které pokládám za závažné pro dějiny básnictví – v rozporu s literární historií, která je má za zanedbatelné problémy okrajové speciální disciplíny.

I.

První revolucí je přirozeně obrat Dobrovského a puchmajerovců k přízvučnému verši. Jeho vertikálním kontextem (tedy kontextem jiných složek literatury a díla v jeho hierarchické výstavbě) jsou

literární ekvivalenty osvícenství, osvícenského (novo)klasicismu a rokoka, s ideálem zřetelného, racionálně uchopitelného tvaru, přesného odlišení verše od prózy, využití veršových útvarů k diferenciaci žánrů a ovšem i pojetí metrické normy jako souboru závazných a naučitelných pravidel. Nikdy – snad s výjimkou surrealistů – nebyli básníci tak ochotni řídit se pokynem autoritativního odborníka jako při výkonu této revoluce.

Předchozí stadium verše, proti němuž byla zaměřena, jevílo se v kontextech odmítané barokní „pověrečnosti“. K ní spolu s náhle nepochopitelnou barokní zbožností patřila také lidová a pololidová kultura, primárně se na ni reagovalo parodií. Oproti sylabickému verši definovanému jen počtem slabik v řádce a rýmem přinášela nová prozodie hierarchické rozlišení silných a slabých pozic v metrické normě a přízvučných a nepřízvučných slabik v jazykovém vyplnění. Znamenalo to – kromě pronikavé rytmické profilace verše – značné rozmnožení a diferenciaci pohotově stojících veršových útvarů: například na místě jediné osmislabičné řady vystoupila rázem čtyři různá metra, ve své působnosti zřetelně odlišená: čtyřstopý ženský trochej, čtyřstopý mužský jamb, třístopý ženský daktyl a třístopý mužský daktyl s předrážkou (nemluvě o řadách daktylotrochejských, jejichž čas dosud nenastal). Náznaky takového rozlišení můžeme najít i v sylabickém verši, ale vždy je to záležitost statistických charakteristik, individuálního „spádu“ a rytmického stylu, nikoli útvarů jednoznačně odlišených. Sylabický verš poznáte podle toho, že v jednom a témž osmislabičném textu najdete řádky odpovídající kterémukoli ze shora uvedených meter a navíc i řádky další, neodpovídající žádnému z nich. Zavedení kritérií přízvučného verše se rovná výběru jen jediného typu řádek z původní statistické změti, a to je gesto přesně odpovídající osvícenskému racionálnímu pořádání světa. Tentokrát nezávisle na bezprostředním kulturním kontextu tím však zakladatelé sylabotónismu vyválčili pro český verš jinak nedosažitelnou, do budoucnosti otevřenou zásobárnu tvarů, která mu postupně umožnila být nástrojem nejrozmanitějších uměleckých tendencí a požadavků. Lidé si toho vážili a je skoro dojemné číst dnes poetology 19. století, jak vyslo-

vují upřímnou soustrast takovým chudičkým a zaostalým oblastem literárního tvoření, jako je třeba poezie francouzská s jejím primitivním, „pouhým“ počítáním slabik. I v této době, vědomé si už požadavků historického přístupu, se polský nebo staročeský verš jeví jako nedotažený, sebe nevědomý, chaotický sylabotónismus, který by měl být nahrazen tvary správnějšími.

Shora vyslovenou řeč o slabých a silných pozicích metrika protagonistů přízvuchného verše formulovala pomocí stop, kategorie, která v jimi zaváděné veršové organizaci přítomna není a je přenesena z básnictví starého Řecka a Říma: jaképak stopy, když na čtvrtinu nebo dokonce třetinu silných pozic nepřipadne přízvuk! Nicméně touha po verši, který „má“ stopy a je tedy co do svého metrického bohatství srovnatelný s antickou poezií, tímto ideálním vzorem umělecké dokonalosti, byla dojísta rozhodující mezi hybnými silami pro zavedení přízvuchného verše. Ke kýženému rytmickému efektu, ke kontrapunktu mezi členěním na stopy a členěním na slova (tedy například k variabilitě hexametru) to u nás samozřejmě nemohlo vést – a odtud pokusy o všeliké doplňování přízvuchného principu kvantitou. Na to zde není místo, jen si připomeneme, že antická stopa, v úplnosti realizovatelná pouze časoměrně, byla sice inspirací, ale taky špatným svědomím počátků přízvuchné prozodie.

Vztah k antickému verši jako vzoru je na první pohled v dokonalé shodě s tím, co bylo řečeno o klasicismu puchmajerovců i zákonodárce Dobrovského, ale tak jednoduché to není. (Nemám přitom samozřejmě na mysli komplikaci pocházející z negativního případu, z toho, že ve Francii, v literatuře nejrozvinutějšího klasicismu, se žádný přízvuchný verš a stopa neprosadily: tam to prostě nešlo z důvodů jazykových.) Jako doklad doporučuji četbu nesmírně informativního spisu Michaila Leonoviče Gasparova o dějinách evropského verše. Zjistíte z něho (Gasparov tuším přímo tento závěr nedělá), že kde to jen šlo, prosadil se v našich evropských národních versifikacích přízvuchný verš. Dělo se tak od 16. do 20. století, tedy pod hlavičkou literárních proudů a názorů nejrozmanitějších. Klíčové pro kontinentální vývoj bylo německé zavedení sylabotónismu v první půli 17. století

reformou Opitzovou, kterou realizovala skupina barokních básníků, u nás známých ze Saudkova výboru *Růže ran*. Klasicisté byli ustavitelé ruského přízvučného verše podle německých vzorů v první půli 18. století Lomonosov a jeho partneři i oponenti. Do Polska s propracovaným sylabismem, zakotveným v silné tradici a mistrovských dílech, proniká přízvučný verš v náznacích za romantismu a jako zpěvní verš – nikdy převládající – ho ustavují až postromantické proudy druhé půle 19. století. Romantické kořeny patří k sylabotónismu jihoslovanskému, také zde pod německým vlivem a možná s antecedencemi v pololidové tvorbě. Orientace na lidovou poezii naopak vzdálila štúrovské zakladatele od vypracovaného už československého sylabotónismu a oddálila vstup přízvuku do slovenské versifikace až k autorům paralelním českému lumírovství a francouzskému Parnasu. Podobně až ke konci 19. století a k následování ruských vzorů se odkládá definitivní akceptování přízvučné prozodie v básnictví bulharském.

Je zřejmé, že v estetickém a poetologickém vybavení kteréhokoli z uvedených proudů by se daly najít podklady a motivace pro sylabotónickou revoluci, jaké jsme reprodukovali pro případ český, založený na vztahu osvícenství a rytmické jasnosti přízvučného verše. To ovšem poukazuje někam hlouběji, k elementární potřebě diferencované metriky, umožněné použitím přízvuku a společné celému modernímu evropskému básnictví, ať okamžik dozrání k takové metrice nastal v období nadvlády kteréhokoli velkého literárního proudu od baroka po realismus. Poetika oněch proudů „pouze“ poskytla jeden z jazyků, kterým se tato hlubinná tendence k tvarovému bohatství vyjádřila a v podmínkách té které doby obhájila.

Mluví-li o tendenci, nemám na mysli žádnou personifikaci nebo reifikaci nadosobních sil vývojových. Myslím na individuálně, vždy znovu a jinak se prosazující potřebu a touhu tvůrců vtáhnout, internalizovat, „přeložit“ do vlastní literární kultury celoevropskou (na základě prostých transformací se tu přirozeně uplatnil i podíl románských versifikací, jež zůstaly sylabickými) strukturu metrických útvarů jako důležitou složku vnitřního roz-

lišení literatury vůbec, včetně tvarů z jiných literatur, strukturu zakládající možnosti básnického rozhovoru o zcela nových zkušenostech, prožitcích, stavech myslí moderního evropského člověka. Na kterémkoli členu tohoto systému tvarů lpěly stopy jeho předchozích užití, jeho tradic a národního původu a sytily ho nenahraditelnou významovostí. Jaroslav Vrchlický, po celý život plný antiky, nemluví už in metricis ovzorech antických meter, ale v úvaze o překladu vášnivě se zastává zachování meter originálu: ne z malodušnosti, ale z přesvědčení o sepětí tvaru s básnickou individualitou a zároveň o zakotvení významových možností tvaru v celoevropském společném majetku kulturním, zaručujícím srozumitelnost přes hranice jazyků a literatur.

Celoevropská – na základě této předpokládané společné touhy po společenství – musí být i naše představa o oblasti, ve které probíhá imanentní vývoj verše. Přijímání tvarů z jiných literatur není v této perspektivě zásahem zvenčí, neboť v oblasti verše není hranice mezi vnitřním a vnějším, má-li vůbec mít nějaký smysl, identická s hranicemi mezi národními literaturami. Je možné, že každá složka díla má svou dimenzi „imanentního“ vývoje, jedna evropskou, jiná třeba regionální, a dílo je okamžitou balancí možností, vybraných ze samostatných paradigmat povahy a dosahů velice různorodých.

II.

Sympatický rys pokusů o zavedení časomíry patnáct dvacet let po Dobrovského revoluci záleží v nespokojenosti jejich původců s dosavadním stavem básnictví a v kritice, jež z toho vyplývala. Výtky primitivismu počínajícího přízvučného verše, po sto dvaceti letech převzaté Mukařovským, však byly jednak přepjaté, jednak hledaly příčiny nedostatků tam, kde nebyly, takže se navrhovaly docela nepatřičné nástroje nápravy. Vysoká míra násilí na jazyce, která ostatně byla časoměrníky vítána jako žádoucí obtížnost při skládání veršů, lék proti banalitě, může být zdůvodněním neúspěchu této druhé revoluce, ale rozhodující je pro nás opět pohled na evropský vývoj: časomíra, s výjimkou naprosto specifického využití v maďarském verši, nezmítěla nikde. Jakobson na konci

knihy imanentních lingvistických analýz prozodie českého verše konstatoval správně: o osudech versifikací se rozhoduje v kulturněhistorických souvislostech a motivacích.

Z tohoto hlediska bylo pro časoměrnou revoltu podstatné její osudové spoutání nejen s antickou prozodií, ale jejím prostřednictvím také s antickým repertoárem meter a veršových útvarů vyššího řádu (komponované lyrické strofy). Mějme na paměti, že v antice a v jejích replikách byl tento repertoár relativně pevně srostlý s rozvržením básnických žánrů, ba dokonce se (zašlými) světy čelných autorů. Nikdy, ani za časů Klopstockových nebylo možné psát hexametrem bez reminiscencí na homérský epos, určitými strofami bez reminiscencí na ódu Horatiovu atd. Poezie odhodlaná postavit se čelem ke světu moderního člověka by se sotva mohla realizovat, kdyby ji veršové formy opětovně přenášely do úžasného, ale archaického, ve svých pokusných restauracích pak docela umělého světa, včetně monumentalizovaných, mytizovaných, v rozporu s někdejší naléhavostí učenecky odlehklých duševních stavů. Samozřejmě to neznamená, že by antika vůbec někdy mohla být moderní poezii uzavřena. Otvírala se jí však ne jako sdílený svět, v našem oboru jako domácí a obecně sdílený princip veršovosti, nýbrž jako jedna ze slovesných kultur, k nimž se vztahujeme na základě svobodné volby ve chvíli, kdy je to relevantní pro utváření významu díla. A vztahujeme se k ní narážkami, citací, intertextovými odkazy, ne něčím tak trvale přítomným a nepříznačným, jako je prozodická základna verše. V tomto osvětlení představovala reakce časoměrníků na perspektivní primitivnost přízvučné revoluce, *sit venia verbo*, jakousi kontrarevoluci. Jejím místem byla, s užitím nadpisu jedné z Palackého vysokomyslných ód, místa „ideálů říše“. Svou protikladnost přízvučnému verši zobrazovala opozicí čapího kroku a vzletu orla – ale vykročení ke střetu s konflikty existence přes svou nesnesitelnou omezenost a přízemní ideál „ucho bavící harmonie“ (odvozený od klasicismem přejatého „*aut prodesse, aut delectare*“) představovalo nerozvinuté veršování puchmajerovců.

Omezenosti, dané vazbou na antická metra a s nimi na antický literární systém vůbec, si někteří iniciátoři časomíry byli prav-

děpodobně vědomi. Po vzoru Klopstockově se pokoušeli o koncipování nových časoměrných útvarů, čímž se ovšem mnoho nezměnilo. Radikálnějším, ale naprosto iluzorním pokusem byla Jungmannova propagace toho, co podle anglického článku pokládal za časoměrná metra indická. Tedy verš na časoměrném prozodickém základě bez antických významových příznaků! Ale to byly jen hříčky.

Pokud jde o literárněhistorický kontext druhé revoluce, Felix Vodička vystihl, že jejím rámcem, přes intenzitu zpřítomnění antiky, není klasicismus v klasickém (západoevropském, nikoli německém) smyslu. Pro antickou orientaci takovýchto experimentů u nás i jinde je Homér bardem na způsob Ossiana a časoměrné návrhy stojí vedle rukopisných falzifikátů, Jungmannových překladů Miltona a Chateaubrianda, elegické poezie hradních zřícenin a Lindovy *Záře nad pohanstvem*. Všem těmto manifestacím preromantické intence je společný sklon ke konstruování drobných, zřetelně hodnotově rozvržených, uzavřených a od aktuálního světa vzdálených bájných světů, stopených do mytického bezčasí.

Zatímco první revoluce hleděla na češtinu jako na jeden z evropských jazyků, který k vytríbenosti svých šťastnějších partnerů musí teprve dorůst, ideologie tvůrců časomíry právě v ní, v možnostech daných nezávislou a významotvornou českou kvantitou, spatřovala doklad postavení češtiny vedle klasické řečtiny, postavení co do potenciální poetičnosti převyšující většinu moderních jazyků evropských. V jejich vášnivě lingvistice se jazyky dělí do dvou tříd a dvou prozodických typů, přičemž jazyky veršující časoměrně jsou bytostně emocionální a poetické, těm ostatním přísluší racionálnost a próza.

Vcelku můžeme na druhou versifikační revoluci hledět s Vodičkou jako na jeden z nezbytných výstřelků, slepých uliček a utopických projektů, které byly doprovodem vysoce přínosného úsilí Jungmannovy a Palackého generace o konstituci funkčně specializovaného básnického jazyka, neustupujícího před nároky intelektuálně a esteticky vyspělých vrstev, až dotud hledajících realizaci svých kulturních potřeb mimo hranice češtiny.

III.

Patří-li k revoluci artikulovaný program a manifestované odmítnutí toho, co předcházelo, nemohli bychom třetí obrozenství zásadní přesun v chápání veršového rytmu za revoluci pokládat. Nebyla vyhlášena žádná nová pravidla. Někteří její protagonisté veršovali zároveň časoměrně, takže jejich nový způsob nebyl chápán jako alternativa, ale spíše jako paralela reformního úsilí zastánců časoměry. Obě revoluce jsou ostatně současné i chronologicky, jejich ražení je dáno tím, že důsledky třetí se protáhly na dobu daleko pozdější.

Někdy od poloviny desátých let se stále intenzivněji prosazuje veršování bezostyšně porušující ústřední konstantu přízvučného verše – zákaz umístění přízvuku víceslabičného slova na slabé pozici. Je to svým způsobem návrat k sylabismu lidové písně (slabičné rozsahy řádek podle umístění ve sloce jsou zachovávány přesně) a celkovým charakterem textů jako motivických, stylových a všech možných, tedy i rytmických analogií folklorní české poezie byl tento přesun také zpočátku motivován. Kdyby zůstalo při tom, nešlo by o revoluci, ale o vyjádření intertextového vztahu mimo jiné i pomocí verše, tak jako je to například s příznaky tónismu v Čelakovského parafrázích ruských bylin. Nový způsob veršování však nesmírně zobecněl, z parafrází lidových písní a z folklorizujících stylizací v žánrech jako balada nebo ke zpěvu určená romance se rozlil v nesmírném časovém rozpětí do veškerého literárního prostoru. Stal se nakonec rozhodujícím pro čtyři desetiletí všech možných žánrů českého básnictví včetně těch, jež nemají nic společného nejen s folklorem, ale ani s písňovostí, stal se prozodií vůdčích představitelů (Mácha, Erben), učenecké historické epiky (Vocel), původců nezdařených pokusů o reflexivní básně moderního ražení (Sabina), překladatelů velkých romantických poem nebo dokonce dramát Shakespearových (Štulc, Malý, Doucha).

Rekonstruovat rytmické povědomí určené sylabickým převratem není snadné. Obrozenští autoři a čtenáři sotva cítili, že by se tím sylabizujícím veršem absolutně rozešli s Dobrovského prozodií, spíše pokládali svůj verš tak jako verš folkloru a staročeské

poezie za elementární formu verše přízvuchného, formu zbavenou osudné sylabotónické strohosti a jednotvárnosti. Možný pejorativní odstín „elementárnosti“ (primitivnost, nedokonalost) byl v ovzduší herderovského obdivu k tvořivosti lidu (obdivu stupňovaného v instalaci výsledků této tvořivosti do funkce estetického ideálu) přehlušen hodnocením kladným, ve smyslu „autentičnost“, „přirozenost“, „původnost“. Podobně se část německých básníků tehdy obracela ke staleté lidové tradici germánského tónického básnění. Lidé věřili, že ve volbě řízené mytickým lidovým géniem se nejlíp ukázalo, jaký typ verše vpravdě odpovídá duchu českého jazyka, a že tento úkaz musí být inspirací i pro tvorbu vzdělanců: ukazuje cestu k překonání strohých norem, k natolik svobodné jejich realizaci, že se nestanou překážkou ve výrazu mentality lidu, jeho životních situací, jeho názorů a věr.

Běží spíše o uvolnění než o zrušení Dobrovského veršové osnovy. Zůstává přítomno aspoň potenciální rozlišování silných a slabých pozic ve verši, což je dokumentováno mimo jiné tím, že „přesunutí“ přízvuku na slabou pozici básníci často kompenzují – ponecháme-li stranou transakcentaci motivovanou skutečnou nebo virtuální hudební akcentuací – umístěním na silnou pozici slabiky dlouhé, na slabou pozici předložek a předpon. Rastr alternujících silných a slabých pozic zůstává v textech i v povědomí autorů a čtenářů, jeho přísnější nebo volnější realizace není ovšem už záležitostí správnosti nebo prohřešku, je součástí individuálního rytmického stylu. Například i v textech ohlasových je Máchův osmislabičnický mnohem blíže trochejské rytmitizaci než u Čelakovského, ve verši šestislabičném jsou Langrovy taneční krakováčky trocheičtější než Erbenův Holoubek apod.

Kulturní podloží sylabického revolučního regresu představuje samozřejmě obrozenská ideologie se svým zaměřením na národní zvláštnosti a také s provincialismem zahleděným do sebe sama. Výzvy světové kultury zůstávají nepochopeny. Shakespearovo či Goethovo metrum, traktováno sylabicky, vtiskovalo překladu nebo původnímu textu jako celku rustikální ráz: to odlišuje českou situaci například od polské, kde básnictví nejvyšší úrovně bylo sylabickým veršem produkováno už v renesanci, o výtvorech

romantiků nemluvě. Bez motivace v napodobení lidové písně nebo v mimořádné a neopakovatelné individuální rytmické tvořivosti (polymetrie a hudebnost *Máje*, objevy v *Kytici*) už sám sylabizovaný přízvučný verš vytvářel nežádoucí opozici proti případnému úsilí ostatních složek díla o vidění světa mimo úzké rámce národní společnosti. Příkladem může být nezdar Sabinových pokusů o vysokou reflexivní poezii, ale stačí i srovnání historických výjevů od Jana E. Vocela s tematicky podobnými skladbami německých autorů z Čech, kteří s nevelkou vynalézavostí skládali standardním rozměrem svého jazyka a od nichž Vocel v sylabizované verzi převzal některé metrické útvary.

Viděli jsme, že repertoár meter je v sylabickém systému nezbytně chudší než v systému přízvučném, a v sylabizujícím obrozen-ském verši se to specificky projevuje. I zde bylo možné zachovat orientaci na určité konkrétní přízvučné metrum a *Máj* nebo Svatební košile přinesly nesmrtelné příklady českého jambu. Bez oné mimořádné individuální rytmické tvořivosti však sylabizace v standardní produkci rozdílly mezi metry a jejich zvukovými konturami a konec konců i mezi jejich sémantickými příznaky nebezpečně stírala. V tom smyslu přispívala k omezení této produkce na zaměření trochejské, což bylo posilováno elementární trochejskou tendencí tradičního (staročeského i lidového) sylabismu. Rozhodující posilou naprosté nadvlády trocheje byla ovšem teze, jejímž původcem byl už Dobrovský a která v rytmickém povědomí Čechů – v rozporu s básnickou praxí – místy straší dodnes: názorem, že povaze či dokonce duchu českého jazyka odpovídají pouze sestupná metra, trochej a daktyl.

IV.

Právě toto dogma vytvářelo po celé obrození přehradu mezi českou a světovou rytmickou výbavou poezie. Pro dějiny našeho verše je rozhodující, že metrický repertoár není ještě v polovině 19. století uspokojivě dobudován. Jakékoli pokusy o vykročení za hranice provinciálního kontextu byly ohroženy dvěma diferenčními charakteristikami tohoto repertoáru: 1. sylabickými relikty na horizontu sylabotónického rytmického povědomí a 2. absolutní pře-

vahou trocheje nad jambem. Tyto příznaky vnucovaly už v rámci předpokladů rustikálnost a uzavřenost vůči prožitkům příslušníků moderní diferencující se společnosti, omezení na sféru národního patosu nebo přinejlepším zdánlivé spontánnosti typizovaných, ve skutečnosti vysoce stylizovaných tradičních emocí. S tímto vybavením panenského písemnictví by básníci druhé půle století nikdy nemohli tak intenzivně a plodně rozehrát konflikty a opozice domácí – světový („národní“ a „kosmopolitní“), venkovský – městský, přírodní – kulturní, které se staly ústřední osou následujících čtyř desetiletí.

Májovská revoluce spojuje návrat k Dobrovského prozodii ve vší její náročnosti s hlubokou proměnou systému českých meter. Pro tuto proměnu je určující definitivní zrovnoprávnění (a později dominance) rozměrů jambických. Ani tento převrat není programově vyhlášen, změna rytmického povědomí je však pronikavá a projevuje se například i v různě intenzivním přepracovávání starších překladových (Malý, Doucha, Štulec) i původních textů. Kromě rozjívěných glos v Nerudově satíře *U nás* můžeme kritickou reflexi proměny nejnázorněji sledovat v reakci Erbenově, který v posudku Hálkova dramatu odsoudil jedním dechem jak metrickou rigidnost blankversů, jež se mu jevila jako mechanická a netvořivá, tak obecný příklon nové generace k jambu, „této německé formě verše“. Nejde ovšem o to, žádat po básníkovi, který v rámci staré versifikace prezentoval úchvatné rytmické tvary, aby doznal, že je čas překročit hranice autochtonnosti. U májovců začíná cosi, co bychom mohli nazvat standardizovaným českým sylabotónismem, přístup k verši, který se po nějakou dobu znepokojuje především otázkou správnosti, totiž zda byla metrická norma dodržena nenásilně a bez nepatřičných odchylek. Taková místa najdeme například v nečetných zmínkách o verši v kritikách Nerudových. Bylo to nezbytné pro zřetelné rozhraničení meter a toto rozhraničení zase pro významotvorné zacházení s metry jako s útvary obohacujícími báseň o stopy individuálních, národních, kulturněhistorických prostředí, z nichž pocházejí. Místo tvořivosti v hledání vždy nových nebo nově obnovovaných principů veršové stavby (u básníků prvního řádu) se tvoření v oblasti

veršové přeneslo do metricky: uvádění neznámých nebo zanedbávaných, ovšem vždycky přízvučně pojednaných rozměrů (poprvé se dostalo, i oproti Máchovi, náležitého místa takovému vůdčímu celoevropskému metru, jakým je pětistopý jamb, čehož předchůdcem byl mimochodem Siegfried Kapper, vyrostlý v ovzduší německého verše), jejich kombinace v netušených dosud strofách tradičních i nově komponovaných (Vrchlický) a zejména jejich motivace v tématu, kompozici, žánru a celkovém ladění básně. Sémantice meter byla mimochodem věnována i nedochovaná přednáška Jana Nerudy v Umělecké besedě, k oživení tohoto typu významovosti verše směřuje veliký rozvoj polymetrie v epických a lyrickoepických skladbách atd.

Teprve májovská sylabotónická revoluce s navazující metrickou tvořivostí další generace uskutečnila tedy – chci to říci jako poetolog zajímavící se o veršovou techniku, nikoli jako esejista – vstup novočeského verše do standardní evropské versifikace. Spojenectví obou generací lze názorně dokumentovat třeba faktem, že Vrchlický ve velice konkrétní studii na počest Kollárovu nejvřejšími slovy hodnotí počín Rudolfa Mayera, který proti Kollárovi uvedl pětistopý jamb do sonetu. Nakonec ovšem i tradiční obrozená metra sestupná dostala své místo – jako intertextové příznaky domácí a vlastenecké orientace, připomínka oživující heroickou a už historickou dobu *Slávy dcery* (Čechův pětistopý trochej či dokonce časoměrný hexametru). V průběhu dvou generací česká metrika dorostla k evropskému normálu. Nejenže si přisvojila nejrůznější veršové útvary a dokázala reprodukovat i drobné, ale výmluvné jejich rozdíly (například v rámci pětistopého jambu rozdíly mezi italským endecasylabo a anglickým pentametrem), ale do rytmického povědomí čtenářstva zabudovala i sémantické hodnoty těchto útvarů. Goethův *Faust* je fantastickým nahromaděním nejrůznějších veršových forem a Jaroslav Vrchlický při jejich převodu „rozměrem originálu“ takřka neměl potíže, neboť při přechodu do českého prostředí svou sémantickou hodnotu podstatně neměnily (výjimky jsou, například dost odlišně byl asi u nás vnímán alexandrín): to je dosvědčeno daleko pozdějším překladem Otokara Fischera, který při výběru metra

stranil zásadě funkční ekvivalence. A přece ani Fischer se od Goethových meter prakticky neodchýlil.

Je to i svědectví, že nejbližším reprezentantem obecně evropského systému meter byla pro české básníky této doby metrická praxe verše německého. Jsou tu ovšem i osobité rysy, například si česká poezie vytvořila zcela specifický vztah k francouzskému alexandrínu a odlišně si ovšem na základě vlastní tradice osmysluje i metra trochejská. Do procesů sémantizace meter se také na rozdíl od Německa už dávno nepletou momenty nacionalistické.

V.

Zbývající dvě revoluce už můžeme pojednat v jedné kapitole a stručně, jednak proto, že jsou to vlastně dvě fáze revoluce jediné, jednak že byly už do podrobností představeny jinde.

Tak jako májovská revoluce byla součástí programu „škodlivých směrů“, zařazených do kontextu postromantické polemické, deziluzivní a problémové tvorby, tak konstituce volného verše, dotud u nás takřka neznámého, je očividně spjata se symbolistickým a dekadentním křídlem moderny, formovaným především v kontextu francouzských předobrazů. Je možné, že bezprostředním jmenovitým iniciátorem raného verslibrismu byly verše *Skleníků* Maurice Maeterlincka a jejich překladů od Jaroslava Vrchlického. (Jen okrajově se uplatnila – v nadšené přihlášce k Heinovu svobodnému rytmu – tradice starého verslibrismu německého, o Whitmanovi se spíše vědělo, přímo působit mohl až později.) Český volný verš byl však od počátku tvarově samostatný, zejména souvislost se sylabotónismem odhalil svým daktylizovaným přízvukovým rytmem. Prosazoval se jako součást symbolistické poetiky, bez speciálních manifestů a polemik a samozřejmě bez nároků na zobecnění mimo okruh moderny. Nevyvolal ani formulovaný odpor konzervativní kritiky. Stejně jako pro symbolistickou metaforu nebo tematiku je jeho podloží představa jedinečnosti básnického díla, která nesnese předem dané a sdílené útvary („vnější formu“), neboť kterákoli stránka díla je vtažena do konstituování individuálního světa osobnosti. Co zbývá z nadindividuálních principů jako charakteristika verše vůbec, je

v krajním případě individualizace ostatního schématu specifické veršové intonace, na jejímž ustavení se závažně podílejí pragmatické (a tedy neosobní) činitele básnické komunikace. Téměř zároveň s ideou rytmické volnosti se však v devadesátých letech klade otázka řádu, rytmické zákonitosti výrazu, a to s explicitním uvážením pozice vnímatele (F. X. Šalda).

Pro verš je závažné, že zmíněná ústřední opozice domácí – světový je v povědomí této generace přehlušena konfliktem tradiční – moderní. Projevuje se to i v poklesu významu rozdílu mezi trochejem a jambem. Modernost znamenala pro symbolisty směřování k výrazu hlubinných sil formujících moderní svět. Sen o moderním mýtu se v ústřední variantě volného verše projevili překvapivě konkrétními tvarovými reminiscencemi.

Šestá revoluce nepřináší mnoho inovací co do rytmických principů. Oproti básním vyvstalým z revoluce páté je nicméně definitivně překonán předsudek o nenáležitosti rýmu ve volném verši (což má v devadesátých letech významné předobrazy) a také se intenzivněji uplatňují rozdíly v rozsahu řádek v rámci jedné básně, což přináší posílení role rytmu jako komentáře k textu, proměňujícího se od verše k verši, jako plastického střídání důrazů a uvolnění apod. Důležitější rozdíl je však v literárních a motivačních kontextech.

Mezi symbolisty a *Almanachem na rok 1914* se vynořila Tomanova generace orientovaná na klasický metrický verš, klasicizoval se i postoj okruhu Moderní revue. Programoví mluvčí skupiny *Almanachu* to cítili jako výzvu k útočné proklamaci volného verše, dokonce prý jako jediného možného nástroje k vyjádření moderní doby. Z tohoto krajního stanoviska protagonisté šesté revolty zanedlouho ustoupili. Jejich vehementní prosazování verslibrismu jako něčeho docela nového vyvolalo polemiku, která se spíše než na neodvolatelnost metrických norem odvolávala na dovršenou už revoltu let devadesátých. Zajímavá reakce šestých revolucionářů záležela v úvahách o dvojím typu či fázi světového volného verše, přičemž prý nad anarchistického a impresionistického Whitmana vyčnívá verš Verhaerenův jako metodický a stavebný. Technicky probírat odpovídající prý rozdíly mezi ver-

šem soudobého českého civilismu a Březinou či Sovou se však nepokusili.

Kdyby tak učinili, bylo by to v logice jejich sebezprezentace, neboť oproti symbolistickému mágovi vyzvedli ideál moderního básníka profesionála, který odborně zvládl své řemeslo a civilní práci s jazykem a rytmem realizuje svůj projekt, věda, jak se dělá báseň. Rétorika blízká ranému ruskému formalismu stejně jako on čerpá z kontaktů s futurismem, zde ovšem futurismem prvních manifestů Marinettiho. Biblické a ezoterické historizující reminiscence byly nahrazeny zájmem o moderní prostředky masové komunikace, filmy, rotačky, plakáty a jejich výbušný jazyk. Volný verš je pak interpretován jako rytmická proměnlivost, která je adekvátní dynamice skutečnosti samé, ať už je to skutečnost materiální a sociální, nebo skutečnost dynamického tvořivého vývoje ducha. Heslo zní: Tvárně sledovat vlnění života. Citovány či necitovány, zaznívají tu útržky filozofie Bergsonovy a jakési ohlasy jejího poetologického pokračování v teoretických publikacích francouzských básníků Opatství.

VI.

Jak bylo řečeno, po jistých totalitních nárocích i civilisté pochopili svou revoluci jako projekt pro jeden z proudů básnictví. První čtyři revoluce měly na mysli spíše návrh pro veškerou poetickou tvorbu (leđa že nevyslovovaly žádný návrh, ale *via facti* svůj způsob opět realizovaly v šíři co největší).

Poslední dvě revoluce prosazují radikálně nový princip a nositele rytmu, pročež si zaslouhují být zvané revolucemi, ale nelikvidují dosavadní jedině vládnoucí sylabotónický verš: jejich přínos, verš volný, bude odteď metrickému verši trvalou alternativou (a naopak), která nejen rozmnožuje, ale strukturně přeskupuje výběrové paradigma veršových útvarů. Nadále je možné si zvolit také nemetrický verš, a tak se každý metrický verš – ještě předtím, než vystoupí jako čtyřstopý trochej nebo alexandrín – ukazuje jako verš ne-volný. Do vzniku volného verše metrická pravidelnost žádný příznak nepředstavovala, poněvadž neměla alternativu.

Další dějiny verše už se nedějí v revolučních zvratech, ale, viděno makroskopicky, v přesunech preferencí v rámci ustaveného paradigmatu. Má-li volný verš navrch v proletářské poezii a spolu se svými přechodnými odrůdami i v poetismu, od konce let dvacátých se ve vedoucí větvi básnictví postupně prosazuje pravidelný, ba virtuózní verš metrický (s výjimkou surrealistů a pohybu k březinovskému volnému verši v tvorbě Jana Zahradníčka). Metrické a uvolněně metrické formy pokračují u části následující generace, volný verš dostává nové převratné impulzy v tvorbě Skupiny 42. Plodné napětí dvou principů je znovu jednosměrně vychýleno v letech socialistického realismu, ale volný verš se i v této době znamenitě rozvíjí v tvorbě neoficiálních autorů (Hrabal, Juliš, Zábřana). V šedesátých letech nejen vystupuje na veřejnost a do popředí, ale nečekaně ovlivňuje starší autory, odevždy nebo aspoň dávno veršující metricky (Seifert, Hrubín, Závada). Od té doby zobecněl až nebezpečně, ztratil polemickou významovost a přispěl k otupení smyslu pro rytmus a jeho sémantiku v literárním povědomí. Oživení do této dnes zanedbávané oblasti vnáší spíše texty citující skoro intertextově nějaké tradiční metrické tvary (například Krchovský). Skoro to vypadá tak, že by zase jednou nějaká ta revoluce – dnes už ovšem sotva může být jiná než palácová – nebyla na škodu.

† Prof. PhDr. Miroslav Červenka, DrSc.