

Významy a funkce verše v díle Antonína Sovy

(Kapitola z průvodce veršem let devadesátých)

Miroslav Červenka

Sovovo mnohaleté intenzivní hledání možností pro moderní básnictví, stále na pomezí realistického a symbolistického proudu, se v metrice básníkovy úvodního tvůrčího období (po Soucit i vzdor včetně) projevilo^V poměrně bohatém repertoáru veršových útvarů. Na rozdíl od Machara neužívá přitom Sova jednotlivých rozměrů jako více méně stabilizovaných kulturních znaků; jsou to pro něho spíše rytmické struktury rezonující s ostatními složkami dané básně a spolu s nimi intuitivně nalézané v okamžiku jejího koncipování. Hranice mezi způsoby užití meter nejsou tak ostře zřetelné.

Dobové zvyklosti se přesto i u Sovy prosazují ve shodě s obecně platným schématem: na přelomu století se užití typů verše stává indicií autorovy literární pozice; platí tu jakási škála veršových útvarů odstupňovaných podle toho, jak daleko básně zašla ve směřování k novému pojetí umění. Podle rostoucího radikalismu v modernosti vypadá taková stupnice asi takto: pětistopý jamb a strofické kombinace jambických meter (lumírovské východiště) - alexandrin - daktylotrochej, event. daktyl - uvolněný verš - volný verš zhruba ustáleného rozsahu - volný verš proměnlivého rozsahu.*

*Tato škála neplatí pro Machara.

SOVA	První verše meditační	Realistické sloky	Květy intim. nálad	Z mého kraje	Soucit i vzdor	Zlomená duše	Vybouřené smutky	Údolí Nového Království	Ještě jednou se vrátíme	Dobrodružství odvahy	Lýrika lásky a života	celkem	%
T3 (+komb.)					2		1		1		1	5	
T4 (+komb.)		2	9		6		3		1	2	8	31	
T5;T6;T7;T8		2	1		1			1		1		6	T vše: 7,3%
J3; J3+2	2	1	2		3				2		4	14	
J4+2;J4+3			5							4	3	12	
J4	3	4	12		12	1	7		1	4	7	51	8,9%
J5+2;J5+3	1		2							2	4	9	
J5,4			3				1				1	5	
J5	3	13	14	32	10		26	3	4	8	20	133	23,1%
blankvers					3	4	4		4	4		19	
J6+3;+4;+5		1	1		2		1	3	1		3	12	
J6 alex.		14	7		21		6			2	2	52	9,-%
J6 ostatní		2			3		2	1			7	15	
J7;J8			1				1		1	3	1	7	
J volný							1		4		2	7	J vše:58,3%
D2;3;3+2;4+3;4		1	5		8		3		2			19	
D5+3;D5;D5+J3					2		1					3	
DT2;DT3			2		4	1	5	1	5	4	16	38	
DT4+2;+3		1	1		1		2		3	4	7	19	
DT4			6		10		1		1	1	5	24	
DT5;DT6										1	1	2	
DT+J;DT+T			1								2	3	D a DT vše:18,8
uvolněný v.					3		5	2	8	2	3	23	
vol.v.rýmov.							6		1	1		8	
vol.v.strof.							22	5	3	6	1	37	
vol.v.nestrof.						1	8	6	2	3	2	22	vol.v.vše:15,6
celkem	9	41	72	32	91	7	106	22	44	52	100	576	

Pětistopého jambu ve sledovaném období u Sovy postupně ubývá, alespoň pokud jde o sbírky zahrnující větší množství veršových útvarů. V prvotině Realistické sloky má spolu s alexandrinem vůdčí postavení (viz dále), v Květech intimních nálad se objevuje v necelé pětině básní (četností přesahuje jiné rozměry jen proto, že Sova tu zkouší mnoho nových útvarů zároveň) a v Soucitu i vzdoru dokonce jen v jedné desetině. Jeho hlavním místem je tvorba nejvíce blízká lumírovským východiskům - sonety, široké popisy a tradiční rétorika. V Soucitu i vzdoru je například takto napsána krotká realistická idyla Vánoce, která sem zabloudila až z r. 1890. Výjimkou je široké využití pětistopého jambu v monometrickém cyklu realistických a "impresionistických" obrázků Z mého kraje (1892), kde k němu Sova sáhl asi pro jeho bezpříznakovost: odpovídá potřebě transparentnosti jazykových složek vůbec v básních s dominujícím tématem, především jeho elementárními jednotkami (motivy), které jsou nástrojem vizualizace sdělovaných významů.

Jako neméně tradiční, ale zároveň i příznakový rozměr vystupuje u Sovy čtyřstopý trochej - v Květech intimních nálad jako odkaz k Sládkovi Selských písní, v Soucitu i vzdoru často s tradiční onomatopoeickou sémantikou jako rytmický znak rychlého, lehkého pohybu apod.

Neklamným svědectvím kontaktu s coppéovskou genrovou epikou nebo epicky zabarvenou poezií je v Sovových raných sbírkách bohatý výskyt alexandrinu. Ten dominuje v Realistických slokách (příčemž oproti básním v pětistopém jambu,

10

které jsou spíše dějové, je rozsáhlejšího jambu šestistopého využito k obšírnějšímu zapojení statictějších složek tématu, detailnímu zobrazení prostředí atd.) a ještě v Soucitu i vzdoru je obligátní složkou typické coppéovské veršované povídky Když zemřela školačka; patří sem i řada městských krajin, pojatých jako genrové kresby. Tato původní funkce Sovova alexandrínu - dovolíme si exkurs od metriky k záležitostem rytmické realizace metra - se projevuje v jeho rytmickém profilu; verš, který nemá poutat pozornost ke svému znění a má být spíše elegantní než výrazný, značně oslabuje nápadnost vnitřního veršového řezu, neboť ve prospěch plynulosti maximálně potlačuje akcentaci předcésurního iktu: na 6. slabice je v Sovově alexandrínu přízvuk jen v 12% (v ženských verších), eventuálně v 16% (mužské) veršů, zatím co u Březiny dosahuje tato četnost 25%. - Ve využití alexandrínu vykročil však Sova i vlastními nezávislými cestami, když totiž - ještě před Březinou - vytušil možnosti monumentalizace a sémantické aktualizace skryté v české verzi tohoto rozměru a uplatnil ho v krajinách, umělecky nejobjevnějších polohách své přírodní lyriky, tam, kde monumentalizovaná krajina se stává symbolem lidských situací a/nebo je jimi sama symbolizována a kde hýřivé uvádění rozmanitých přírodních detailů je jen východiskem kvšvéprávným uměleckým konstrukcím osamostatňujícím se od svého tematického východiska. Je to tedy jedna z cest českého básnictví k symbolismu, jakási časnější etapa toho pojetí přírodní poezie, které v období Tajemných dálek ještě stupňoval (za účasti téhož alexandrínu) Březina.

Druhým rozměrem přírodní lyriky je v jmenovaných dvou sbírkách čtyřstopý jamb. Jeho uplatnění je však velice rozptýlené, objevuje se i v básních erotických a dokonce i žánrových. Sova nejspíš navazuje na nejobvyklejší starší užívání čtyřstopého jambu v silně subjektivizované a umělecky náročné mluvní lyrice. Spolu s jinými krátkými jamby se zdá být vhodným metrem básní, kterým je přičítána kvalita hudebnosti, v případě Sovově však dosud uspokojivě neanalyzovaná.

V Květech intimních nálad a Soucitu i vzdoru se kromě toho ve značné míře setkáváme s třídobými rozměry, které jsou tu hlavním nástrojem omezení absolutní převahy jambu, zděděné z lumírovských dob. Přední místo má mezi nimi daktylotrochej tří- a zejména čtyřstopý, často od verše k verši značně variabilní, s oslabeným metrickým půdorysem. Zvláště šťastným pokusem v oblasti veršové sémantiky je spojení tohoto rytmicky neurčitého, rozechvělého verše s analogicky rozostřelými, ohvějivými přírodními záběry (např. v básni Je večer světlý), ale sem spadá jen menší část básní psaných těmito rozměry. Tyto básně představují skupinu tematicky i druhově nevyhraněnou. V několika případech nahrazují tyto typy verše onomatopický trochej v básních, kde jsou rytmus, pohyb, tanec součástí motivické zásoby (Zimní jízda, V jarní noci, Lesy hučí, Rokoko babička aj.), někdy snad je dokonce daktyl ve shodě se svou tradicí příznakem balady (Balada, Konec tragédie). Zdá se však, že nejobecnějším rysem třídobých rozměrů Sovových je mluvnost, často hořká nebo drsná; ta totiž spojuje básně shora uvedených kategorií s různými meditacemi, reflexemi a vzpomínkovými obrazy, a dokonce i programatickými verši, které se v této skupině hojně vyskytují. Ojedinělý mnohostopý daktyl je vhodným rámcem monumentálního, panoramatického obrazu města (Stará a nová Praha).

Směrem k mluvnosti postupují ještě dále dvě ze tří básní Soucitu i vzdoru, které jsou - jako jedny z prvních, současně s texty Březinovými - psány uvolněným veršem. Oslovení té, jež bude nevěstou (1893) má složitou strofickou stavbu, ale i ta, se svými významovými a gramatickými paralelismy, zvýrazňuje naléhavost vroucně prožívaného intimního rozhovoru, plného otázek bez stopy rétorismu. Také číslo II v cyklu Podzimní návštěva je intonačně diferencovaným a variabilním oslovením ženy; řádky tu mají 5-6 iktů a jsou už příkladem přechodu od daktylotrocheje k modernímu volnému rytmu. V úzkostné apostrofě Slunce, ó slunce, mohlo bys někdy zapomněti přerůstává přírodní lyrika v symbolistickou báseň, zde však si můžeme být jisti raným původem textu (zařazen byl až do 2. vydání Soucitu i vzdoru).

Zajímavým předmětem pro detailní rozbor by byl polymetrický cyklus 11 básní Podzimní návštěva. Také zde se v konfrontaci vyhraňuje sémantika neobyčejně rozmanitých rozměrů, mezi nimiž pětistopý jamb vystupuje v epigrafu a v básních konstatujících vnější události (V,X), krátkému trocheji - s jistou odchylkou - je přiřčeno téma dítěte (tak je to v české poezii odedávna) a daktylu - zcela ad hoc, ale s využitím možností tohoto metra pro vyjádření tempa děje apod. - téma podzimních víchrů (III,IX); daktylotrochej a uvolněný verš je tu rozměrem intimních mluvních projevů s oslovením ženy (II,VIII,XI). Tyto případy sémantizace by se daly sledovat do dalších podrobností, i tak je však zřejmé, že na rozdíl od Machara vychází Sova při volbě metra spíše ze syntetické představy o povaze básně než z racionálního poučení o vhodnosti veršových útvarů na základě jejich tradice a ustálené typové sémantiky.

Jestliže jsme přes daktylotrochej v Soucitu i vzdoru došli až k uvolněným moderním rytmičtým útvarům, překvapí nás poněkud, že první a původní volný verš Sovův povstal nakonec na jiné základně. Zlomená duše (1896) však ukazuje, že tomu tak skutečně jest.

Sedmidílná polymetrická skladba ve svých prvních třech částech představuje drsnější, psychologicky zjemnělou verzi dobového žánru povídky veršem, v druhé půli se mění v reflexivní symbolistickou báseň. Jejím hlavním rozměrem je pětistopý nerýmovaný jamb (4 části ze 7) jako nositel prozaizace postavený proti témuž rozměru v tvorbě lumírovců, především Zeyerově, a ve shodě s tím uvedením ženských zakončení rozrušující tradiční melodickou klauzuli. (Oproti Macharově Magdaléně je to ovšem prozaizace podstatně méně útočná, což je dáno rozdílem mezi důstojným pětistopým jambem a ležérním antiveršem, jímž je v Magdaléně čtyřstopy trochej.) Nadto je pravidelnost oslabována náhodným začleňováním řádek šestistopých a poměrně četnými odchylkami od metrické osnovy. Dochází k nebyvalému uvolnění blankversu, který tak připravuje půdu pro volný verš. Ten se pak skutečně objevuje v závěrečné

části skladby, *In urna perpetuum ver*: tedy právě tam, kde Sova dovršuje přechod k symbolistické poezii, která volnou fluktuací mezi přítomností, minulostí a budoucností vybočuje ze standardního traktování času a tak se vymaňuje z realistického zobrazení skutečnosti v jejích jednotlivostech. Sovův mluvčí - podobně je to i u Březiny - i s pomocí volného verše přechází ke kladnému symbolistickému patosu, syntetickým pohledem na bytí překračuje hranice toho, co je hmotně dáno a omezeno. Tato sémantika volného verše má ve *Zlomené duši* ještě jiné stránky. Volný verš se tu odlišuje od harmonické podoby symbolistického verslibrismu, ustavené u Březiny a přejaté později i samým Sovou (daktylský spád, herojská klauzule). Volný verš *Zlomené duše* se zrodil z rozkladu blankversu a nese na sobě známky tohoto původu: řada řádků odpovídá jambické normě, převažuje členění na sušslabičné slovní celky. Volný verš je tedy četnými asociacemi spojen s blankversem, který v předchozích oddílech se účastnil reflexe o skutečnosti moderní, disharmonické a prozaické, kritického hodnocení soudobé společnosti; tak se volný verš podílí na ustavení Sovovy verze symbolismu, obrácené k soudobému životu a čerpající z žurnalistického, polemického jazyka (Šalda). Významy novodobého mýtu jsou tu překryty významovou vrstvou motivující volný verš jako útek proti zkonvencionalizovaným typům poetičnosti a myšlenkovým schémátům: jde o rytmickou podobu poselství, jehož obsah je příliš nespoutaný a nový, aby snesl standardizované tvary. Při *Vybouřených smutcích* se k tomu ještě vrátíme.- Zbývá zmínka o sémantice dalších veršových útvarů ve *Zlomené duši*. Čtyřstopý ženský jamb bez rýmů v 5. kapitole líčící s krajním odporem ovzduší Prahy je tvarem i významem jen těkavější, chvatnější, nervóznější variantou základního rozměru, blankversu. V 2. oddílu se v kontrastu se všemi ostatními objevují strofické a rýmované verše; tří- nebo čtyřřiktové daktylotrocheje s chudičkými rýmy navazují rytmickou nejistotou počatých, ať nedokončených zpěvních kantilén na téma tohoto oddílu, jimž je nedovršená, neobratná, bezbranná venkovská erotika. Zároveň se připomínají mluvnické reflexe a

životní bilance, které jsou týmž rozměrem psány už v předchozích sbírkách. Se svými pokusy o spontánní lyrismus a jako elegie nad ztracenými možnostmi bezprostřední emočnosti je daktylotrochejská kapitola krajním opozitem ostatních oddílů, právě tak jako její rytmus, strofa a rým je po všech stránkách protikladem okolních nerýmovaných jambů.

Sovův vývoj k symbolistické poezii se dovršuje v následujících Vybouřených smutcích (1897). Než probereme tuto sbírku v úplné podobě, kterou dostala později,[†] přihlédneme nejprve k její první verzi o pouhých 15 básních. Šalda, který přivítal ve Vybouřených smutcích zrod nového, analytického, sociologického a psychologického typu symbolismu (recenze nyní přetištěná v Kritických projevech 3), hovoří o "rozpálené žhavosti, jež pohltila všecky vnější a mechanické konvenční elementy"; to platí i o rytmu, jenž je volen od případu k případu vždy znova, podle potřeb jedinečné struktury básně. Sova využívá tradiční symboliky verše, ale hlavní jsou pro něho rytmy zrozené zároveň s básní, spolutvořící její ideu a náladu. Výsledkem je mj. i pestrost veršových útvarů; žádný z nich nemůžeme označit za základní. - Pětistopý jamb se vyskytuje pouze ve třech básních; jedna z nich je útočnou parodií klasického žánru (Pastorále), připomenutého zde tedy i tradičním veršovým typem. V básních Po bílých nocích a Umění severu je týž rozměr lešením přímočarých kompozičních kontrastů; v druhé z nich, sonetu, je obligátnost metra a strofy naruše-

[†]K verzi z roku 1897 autor postupně připojil dvojí paralipomena, čímž i pro nás vytvořil organičtější celek, než jaký by představovaly žánrově nejednotné dřívější pokusy o knižní organizaci mnohostranné tvorby 90. let. V rámci 1. vyd. sbírky Ještě jednou se vrátíme (1900) se objevil oddíl "Soumračnem věku. Náčrty k Vybouřeným smutkům 1894-1898" a scéna Meeenáš. Při definitivním pořádání sbírky (kam tehdy přiřadil i oba právě jmenované celky) r. 1922 byly přidány oddíly Mladé bolesti 1892-1898 a Smutek z domova 1894-1898.

na - s výraznou kompoziční funkcí - rozštěpením básně na rýmovanou a) nerýmovanou část.- Běžnějším, ale velice sugestivním způsobem je využito čtyřstopého trocheje jako pádného, "osudového" rytmu s asyndetickým spojováním větných částí v Žlutých květech (s podivně deformovaným folklórním odstínem v narážce na jakousi pranostiku) a zejména v básni Kondor o jediném, rozvinutém ústředním symbolu, u níž Šalda expresivně a velice výstižně mluví o "žravém, leptavém tónu zákonné pravidelnosti": není pochyby o tom, že právě ubíjející pravidelnost neodvratně se vracející všedností a nudy je mechanickým rytmem nerýmovaného čtyřstopého trocheje záměrně prezentována. - Varianty individuálně motivované sémantikou daného kontextu představují i výskyty blankversu. Na počátku Moderního Betléma zdá se metrum i úvodní motiv signalizovat lumírovský epický výjev, ale básně uhne k symbolistické, umělecky svéúčelné typologii "pouští v člověku", a toto paralelní rozčlenění tématu sleduje rytmická výstavba nastolením pravidelné - v blankversu zcela neobvyklé - strofičnosti. V básni Řeka naopak blankvers - pravděpodobně jde o stupňování tendencí, známých nám ze Zlomené duše, k níž se básně těsně váže i tematicky - se mění v nerýmovaný jamb nenormovaného rozsahu rytmické jednotky (od 6 do 17 slabik), blízký volnému verši, ale nerozrušenou pravidelností v rozložení akcentů uchovávající připomínku souvislého epického dění, nevratného plynulého pohybu.- V 1. vydání Vybouřených smutků jsou ovšem i významné ukázky soudobého Sovova hledání v oblasti volného verše. Sonet v rýmovaném uvolněném verši je kontrastním útvarem proti čtyřstopému daktylotrocheji v dvojdílných Dvou nocích, nebo přináší polemickou reminiscenci na zjasněné obrazy budoucnosti v básních Březinových (Meditace). V kontaktu s vrstevníky je užito nestrofiického volného verše v básni Smutek Satanův, kde podobně jako u Neumanna jednotlivé pasáže básně se ve shodě s kompozičním členěním příklánějí buď k jambickému, buď k daktylskému rytmu (úvodem je tu čistý jamb s epickou monumentální vizí, pozdější polemické a reflexivní pasáže jsou rytmicky nepravidelné a se spádem daktylským). Nejvlastněji Sovův.

přínos však představuje strofický volný verš (bez rýmů), reprezentovaný zde úvodní a závěrečnou básní a především rozsáhlým epickým Bizarním snem. Sovův volný verš zde už zřetelně sdílí daktylský spád i užití herojských klauzulí s veršem Březinovým; strofičnost však k epickým příznakům tohoto moderního hexametru připojuje osobní, lyrické, duševně niterné tóny; epický děj pak je jejím prostřednictvím členěn na rovnoprávné, často i stylově značně se odlišující fáze. Vedle toho strofičnost jako nezávislý signál přítomnosti veršového tvaru umožňuje velké syntaktické a intonační rozlišení jednotlivých úseků textu, uvedení přímých řečí, přesahů, kontrastních dlouhých a krátkých větných celků - ve shodě s individuálním řečovým odstíněním, které je trvalou potřebou psychického a sociologického (řečeno se Šaldou) symbolismu Sovova.

Je to především obraz tohoto specifického Sovova symbolismu, co se výrazně obohatí, prohloubí a diferencuje, vezmeme-li nyní v úvahu další, tentokrát rozlehlou část Vybouřených smutků, totiž "náčrty" k nim, publikované ve sbírce Ještě jednou se vrátíme. Hlavní místo v nich má řada lyrických čísel, vyslovujících s maximálním odstíněním složité okamžiky a procesy v duši moderního individua v jeho neustálých, zvnějšku i zevnitř motivovaných srážkách a proměnách. Také zde je stroficky (naprostou většinou jde o čtyřverší) členěný volný verš rozhodujícím výrazovým prostředkem. Je zajímavé, že přes polovinu těchto básní tvoří sonety, jež ve své nerýmované podobě (stále ještě považované jako perzipláž klasického tvaru) neměly ještě do základního výběru z r. 1897 přístup. Sova se tehdy ještě asi podřizoval kritice, která nerýmovaný sonět pokládala za něco nenáležitého, nestylového (Šalda tento názor zopakoval i v recenzi tohoto oddílu v rámci sbírky Ještě jednou se vrátíme). Mezi těmito sonety je i několik časových výpadů a dokonce i bizarních lyrických balad. - Volný verš nestrofický je i v oddílu Soumračném věku trochu na periférii Sovovy tvorby. Pět básní psaných tu tímto rozměrem přináší v každém případě jiný typ symbolistické poezie. Jsou to

patetické verše sledující některý z široce užívaných typů vypjatých stylizací (modlitba k Bohu i Satanu, archaická rytina v Naivním reliéfu hladu, březinovská typologie touhy). Jejich charakteristickým rysem jsou poměrně značné přesuny v slabičném rozsahu řádek, a také střídání pasáží různého přízvukového spádu, jak jsme to viděli už v básni Smutek Satanův. Jen Hostina života, zcela se veršem přimykající k volnému verši sbírky Údolí Nového Království, zůstává na vlastní Sovově půdě. Izolovaným experimentem byl kratičký volný verš invektivy Po přečtení zprávy filantropických dam, označující jednak improvizací charakter textu, jednak intonační rozhořčením se skoro zakoktavajícího, výčitky a ironie chrlicího hlasu. - Padesát básní rozsáhlého oddílu Soumračenem věku zčásti užívá i tradičních rytmů, bez výrazného sémantického odstínu. Ale i mezi početnými jamby najdeme skupinu básní v titulu označených jako "Písňe", obvykle s tematikou kolektivní duchovní zkušenosti; písňového v nich mnoho není, místo odstíněné jedinečnosti duševních stavů jde však vesměs o prožitky typovější, vyznačené ostrými obrysy. Blankversu je užito ve shodě s jeho epickými(Černý rytíř) a dokonce dramatickými (Mecenáš) tradicemi.

Asi třicet básní připojených k Vybouřeným smutkům v definitivním vydání Sebraných spisů neznámá mnoho nového. Ve shodě s jejich převládajícím starším původem je jejich hlavním rozměrem pětistopý jamb; blízkost období Soucitu i vzdoru dokumentuje i několik básní daktylských a daktylotrochejských rázu mluvního a improvizacího.

Údolí Nového Království, jež bylo původně oddílem 1.vydání sbírky Ještě jednou se vrátíme (včetně rozsáhlé básně Příchod proroků) a po její reorganizaci se osamostatnilo, představuje novou kapitolu ve vývoji Sovovy metriky. Volný verš bez strof a rýmů se stává jak nejčtetnějším rozměrem, tak i rozměrem ideově rozhodujících skladeb. Tento verš s různě výraznou, ale vždy dobře znatelnou daktylskou tendencí a s nevýznamnými proměnami v rozsahu řádek je výsledkem reformy strofického volného verše Vybouřených smutků, neboť se od něho liší právě především nepřítomností stro-

1P

fického členění. Je to přímý důsledek jeho nového využití jako rozměru monumentálních symbolických sociálních eposů a vizí, do jejichž žánrového rámce se nyní začleňují i Sovovy symbolické obrazy duševních situací moderní rozporuplné osobnosti. Sova se zde tvarem i způsobem sémantické akce tvaru - verš je spíše žánrově stylovým konstantním atributem básně, signalizujícím její jednotu, než nástrojem odstínění jednotlivých pasáží, jejich kontrastování apod. - nejvíce přibližuje volnému verši O. Březiny; epizující útvary mají obdobu také v Neumannově básni Sen o zástupu zoufajících. Velký a stabilní rozsah veršů, daktylský spád a v některých případech herojská klauzule (Příchod proroků, titulní básně) připodobňují tento verš nápadně hexametru jako znaku tradice vycházející z klasického eposu; nakonec tedy se Sova připojuje k "mýtické" linii verslibrismu let devadesátých. Odlišit se snaží v posledním z uvedených znaků, v užití herojské klauzule: Sova nechce zcela podlehnout velebně monotónnímu tónu, který se u Březiny ustálil a jemuž je herojská klauzule význačným nositelem, a tak mnohé jeho básně zůstávají co do rytmického zakončení řádek záměrně neorganizované, nebo zvýrazňují klauzuli ditrochejskou; herojské klauzuli se vyhýbá dokonce i v básních, které jsou uvnitř veršů výrazně daktylsky rýmovány (Když vládla Duše).

Strofický volný verš Vybouřených smutků jako rozměr psychicky diferencovaných okamžiků na duchovní cestě individua má v několika básních Údolí Nového Království také bezprostřední pokračování (se zachováním strofičnosti). Totéž platí i o původním sověvském volném verši beze strof a rýmů a se značnějšími změnami v rozsahu řádek, jak jsme ho zaznamenali v oddílu Soumračnem věku: v Údolí se objevuje v básních Ano, s divokou a výskající radostí a Zda v jeden život, přičemž obě zcela v intencích tohoto útvaru mají jambický spád a dokonce celistvé pasáže veršů přesně zachovájících dvoudobou alternaci; jako většina veršů proměnlivé délky, slouží i tyto místním expresivním a kompozičním efektům. Uvedené dvě básně se obdobně rytmovaným číslováním z Vybouřených smutků podobají i svým stylem. Pro údolí Nového Království jsou ovšem příznačné častější básně s volným veršem březinovského typu.

14

Dominace^v volného verše v rámci sbírky pronikavě ovlivňuje i sémantiku veršů pravidelných. Také v údolí Nového Království metrické verše vystupují v básních oproštěného lyrismu, citového okouzlení a jasu. Co bylo ve volném verši předvedeno v procesech vzniku, diskutováno, podrobně vyprávěno nebo monumentalizováno, je v metrických básních prezentováno už ve výsledku, jednoznačně, často i se zvýšenou emocionalitou. Zcela názorně to Sova předvedl na vztahu mezi titulní básní a po ní zařazenou Variací předchozí myšlenky. Nástrojem bezprostředního lyrismu se tu stávají i dlouhé mnohostopé metrické verše, které v kontextu výlučně pravidelných útvarů by měly obdobnou funkci, jakou má v Údolí verš volný. Bezprostřední oproštěné lyrice dosud (tj. ve sbírkách bez volného verše) sloužily metrické verše krátké. Ty se v Údolí Nového Království objevují jen ojediněle, a pěti- a šestistopé jamby vstupují tedy na jejich místo. Obdobné nové rozložení sémantických funkcí (zjednodušeně: na místo kontrastu dlouhý metrický verš x krátký metrický verš nastupuje kontrast volný verš x dlouhý metrický verš) jsme našli u pozdního Březiny; zdá se, že Sovovy metrické básně tohoto typu byly Březinou ovlivněny i po stránce stylové, např. Studny nadějí. V jednom případě se v erotické básni uplatnil i šestistopý trochej (Těšitelky), přičemž silný půlící řez láká k jeho vnímání jako dvou spojených trochejů třístopých: to vysvětluje zpěvnost, by snad dokonce místy písňové podbarvení tohoto útvaru.*

Rídíme výklad podle pozdějšího, organičtějšího Sovova uspořádání vlastní tvorby z devadesátých let, a tak nám z původního obsáhlého 1. vydání sbírky Ještě jednou se vrátíme (1900) zbyla přírodní a erotická lyrika, svým vznikem

* Šalda, byť uznával organičnost volného verše v látkách aktuálních, sociálních, kypících neuzavřenou ideovou problematikou, příznačně v Údolí Nového Království přivítal právě tyto verše, "návrat k staré, pevné, zavřené technice veršové", vida v nich příznak básnické spontánnosti, vykvašenosti, návrat k podstatě poezie jako "tance instinktů a plnosti vnitřního bezvědomého života".

souběžná se všemi sbírkami od Soucitu i vzdoru včetně. *
 Nejnápadnějším důsledkem tohoto soustředění k uvedeným žánrům a tématům je značný pokles volného verše; názorně je tím dokumentováno Šaldovo právě připomenuté (a mnohokrát opakované) spojení volného verše s neklidnou, neustálenou ideovou a sociální problematikou. Nepočítáme-li Sovův experiment s karáskovským kratičkým volným veršem, datovaný už do poloviny desetiletí (Před jarem), objevuje se nestrofický volný verš vlastně jen jako úvodní výpravná pasáž v básni Miloval jsem ty večery (ostatek básně je ve volném jambu, přičemž realistický tón úvodu je tu vystřídán mysticky vzniklým líčením noci a enumerací pohádkových lidových podání). Strofický volný verš pokračuje v obrazech situací a fází psychologického života moderního individua (titulní báseň), jež jsou tu však pozměněny pronikáním motivů konkrétního přírodního okolí a snimi spjatým vyprávěcím stylem (Osamocení, sonet Úryvek pohádky).

Daleko podstatnější úlohu hraje ve sbírce uvolněný verš (se strofami a rýmem), ten se však tak málo (jen proměnlivějším a zpravidla i větším rozsahem) liší od ústředního útvaru sbírky, jímž jsou verše daktylotrochejské, že se hodí zařadit ho spíše k nim než do rámce Sovova versalibrismu. Sdílí s nimi i jejich sémantiku, jejíž začátky jsme shledali v několika básních Soucitu i vzdoru a která se v Ještě jednou se vrátíme konečně uplatňuje s plnou vahou: verše rytmicky proměnlivé, se slabě pocíťovanou normou, ponechávající čtenáře nejednou v nejistotě o náležitém způsobu akcentuace, sugerují bezprostředně splývavost, prohavost smyslových dojmů, jakož i chvění nálad rychle a splývavě se střídajících ve vnímajícím subjektu. Vágnost normy otvírá dveře k tomu, aby se rytmus proměňoval lineárně, současně s proměnami ostatních složek textu (v básni Samoty milenců narůstá rozsah řádek tak, jak se styl mění od klidného popisu přes vzrušené líčení v exklamacích až po monumentalizující symbolický závěr), ale v tom podstatata uvolněných forem nezáleží. Důleži-

* Z básní připojených sem v "novém, úplném vydání" z r. 1912 bereme v úvahu jen ty, jež časopisecké otisky spolehlivě datují do let devadesátých.

tějšší je tu strukturní analogie tematické a rytmické roviny, založená na oboustranně sdílené nepředpověditelnosti, na kompozici různotvárných rytmických a tematických elementů, jež se přece jen slévají v jednotný obraz /krajiny, resp. rytmické kontury). Daktylotrochejské rytmy se svým volným střídáním různoslabičných přízvukových celků připomínají rytmus běžné řeči, jsou to verše v podstatě mluvní. Ale nabízí se i právě opačná interpretace: totéž střídání, vyvolávající ve strofách tendenci k časovému vyrovnávání taktů o měnícím se rozsahu (na základě agogických změn tempa), je i latentním východiskem hudebních efektů. Sova, v zásadě orientovaný vizuálně a mluvně, rozvíjí v několika básních také tyto skryté možnosti svého verše, přičemž hudebnost posiluje užitím euforických konstrukcí (vnitřní rýmy, zvukově zajímavá jména, ryze zvukově orientované rýmy, opakování slov a hláskových skupin). Přitom nikdy zcela neopouští mluvní orientaci svého stylu, takže účinnost básní jako Princezna Lyoleja záleží ve fluktuaci mezi oběma principy: hudebně orientované pasáže se vynořují z mluvního textu a zase se v něm rozplývají.

Efekty rytmické roztěkanosti sdílí s daktylotrochejí také nerýmované různostopé jamby, ve sbírce poměrně časté; dvakrát tvoří snově pohádkovou část básně, předcházeny v jejím rámci jinými útvary: vedle probrané symbiocy s volným veršem (Miloval jsem ty večery) je tu ještě Horečnatá noc, kde metaforickou předehru obstarává pravidelný pětistopý jamb. Jinde však představují, jak už jsme to u Sovy viděli, volnou variantu pravidelnějšího blankversu a stávají se veršem epicky zabarvených vzpomínkových básní citové autobiografie (Largo dlouhých večerů). V standardizovanějším blankversu a v souvislosti se žánrem sociálního dokumentu se stává tento verš dokonce činitelem prozaizujícím (Studie). V dramatinizovaném dialogu, jako už dříve u Sovy, je blankvers, v tomto případě převahou šestistopý, součástí běžného příslušenství daného žánru.

Standardní rýmovaná pravidelná metra nehrají ve sbírce Ještě jednou se vrátíme významnou roli, např. pětistopý jamb kromě uvedeného vstupu do Horečnaté noci se objevuje jen ve dvou básních starší proveniencí. Hodné zaznamenání je užití čtyřstopého trocheje v rafinovaně naivistické stylizaci

(s olivením tradičního spojení slohové verše

(s oživením tradičního spojení tohoto verše s poezií dětí a venkova) v básni Naivní rozhovor.- Jednou však, a to zrovna v jednom z vrcholných čísel sbírky Kdo vám tak zouchal tmavé vlasy?, je užito metrického jambu. Je to osmistopý - ve dvou dvouverších sedmistopý - jamb, který můžeme číst i jako spojení dvou čtyřstopých- resp. čtyř- a třístopého - jambů do jednoho řádku; po osmé (v jednom dvojverší po deváté) slabice má totiž výraznou césuru. Sova této dvojdílnosti využívá k vytváření stále nových konfigurací vnitřních (oslabených, mizejících a zas se vynořujících) a koncových rýmů a ženských a mužských klauzulí na konci veršů i (výjimečně) před césurou. Také zde je jádro Sovova umělectví v rafinovaných přechodech mezi mluvností intimního rozhovoru a hudebností, která tentokrát je blízká spíše písni? představme si některé dvouveršové sloky rozepsané do čtyřverší (s dodatkovými meziveršovými předěly v césuře), a je to text ve stylu umělecké erotické písňové romance. V mnohostopém jambu této básně, který zůstal v celé sbírce ojedinelý, Sova po svém využil a ve shodě s novou funkcí od základu proměnil onen dlouhý jamb Březinův (a zde také Hlaváčkův), jehož vliv jsme už mohli konstatovat v některých básních Údolí Nového Království.

Výhled na další osudy Sovovy metriky za prahem nového století ukáže, že tu i nadále od knihy ke knize probíhaly podstatné proměny repertoáru. Dobrodružství odvahy (1906) dokumentuje návrat k metrickému verši včetně jeho tradičních forem i ve sféře sociálně utopické a reflexivní poezie, kde dotud verslibrismus zcela převažoval. Zůstává-li trochej ojedinelý a spjatý s ostentativními příznaky naivity, zesiluje význam čtyřstopého jambu a jeho kombinací, převážně se stylovými příznaky písňovosti, a zvláště jambu pětistopého, který ještě i teď je součástí návratu k žánrům lumírovského epického a patetického básnictví. Pravidelné rýmované jamby vždy přinášejí i významové zjednodušení a vždy znamenají orientaci na širší společenský ohlas, zájem o publikum, jež dosud nepřijalo komplikovanější veršové utvary vypracované modernou. Jen náznaky narážky na kolektivní masovou píseň,

zahlušené tradiční symbolistickou rétorikou, najdeme v pravidelné strofičnosti a refrénu básně A revoluční, silné větra duly. V Dobrodružství odvahy však pravidelné jamby nemají nic společného s obratem k bezprostřední zkušenosti, jehož orgánem se staly pro mladší generaci Tomanovu. - Ostatní veršové typy adaptuje Sova pro nové úkoly ze své tvorby devadesátých let. Je tu opět blankvers, orientovaný někdy také k lumírovské tradici (Tušení přerodu), většinou však blízký prozaizující objektivaci Sova vlastního pokolení, s veršem co nejméně nápadným (Reakce); vracejí se dlouhé jamby v básních tematikou a stylem opět blízkých Březinovi (Nad počatým lidským dílem aj.). Pozici si ponechávají i různé typy daktylotrocheje, tentokrát však bez příznaků rytmické neurčitosti; spíš je to teď mluvní improvizací verš bez žánrového vyhranění, v kratších formách dokonce strohé rytmy spojené s tématem vítězného pochodu duchů, jindy se tří- a čtyřstopé daktylotrocheje řadí do básní bližších se kolektivním masovým písním. V Epilogu z roku 1905 naznačuje daktylotrochej jakousi lhostejnost k "vnější formě", je to verš nevyžadující žádnou péči, který má s minimálními technickými potížemi a využitím všemožných licencí zajistit, aby daný text, zaměřený k sdělení idejí, byl zařazen do kontextu poezie.

Volný verš stabilního rozsahu a s daktylským spádem, jaký jsme poznali v Údolí Nového Království, se Dobrodružství odvahy už nevrací. Nestrofičný volný verš užitý ve třech básních tu má naopak proměnlivý rozsah, od daktylu se zcela odvrací a zná i pasáže s převahou dvouslabičné alternace (trochejský závěr Koutu města). To vše ho kvalifikuje jako pokračování básní typu Ano, s divokou a výskající radostí a jejích předchůdců ve Vybouřených smutech. Zde je ho využito pro rozsáhlé polemické a esejistické meditace, k nimž by se ovšem nehodily objektivizující a mýtické asociace symbolistického "hexametru". Daktylská tendence a stabilní rozsah řádek zůstávají naopak charakteristickým rysem volného verše strofičného, který je přímým pokračováním (někdy doslova: Nové výpravy jsou jakousi další kapitolou příběhu z básně Bizarní sen) analogického útvaru ve sbírkách

předchozích; ani v žánru ta není změna, tento verš se opět objevuje v básních s výjevy z dějin duše, se snahou o postižení jejích fází a situací. Tentokrát však jde spíše o duši kolektivní, ve shodě s tím přibývá epických prvků, a tak tento typ volného verše přebírá funkce, které v Údolí Nového Království měl daktylský volný verš nestrofičný.

Volný verš ztrácí i nadále na významu ve vřeholné sbírce tohoto období *Lyrika lásky a života* (1907); zde je to ovšem v přirozené a nám už známé souvislosti s příklonem k přírodní a intimní tematice. (Z versalibristických básní stojí za zmínku *Tři panny*, psané volným veršem proměnlivého rozsahu; jako ve starších básních psaných tímto typem verše, jde také zde o krajní stylizaci, jejíž zdrojem je však tentokrát jako v celé sbírce muchovské a secesní výtvarné vidění a dobová erotická typologie.) Podobně jako tvorba soudobé Tomanovy generace, také intimní poezie *Lyriky lásky a života* se nejen nevyhýbá tradičnímu verši, ale opírá jeho sémantiku do jisté míry o ustálené významové zabarvení meter z lumírovských časů. Tak zde zejména většina básní v pětistopém jambu (ve sbírce nejhojnější rozměr) bere tento verš jako neutrální verš vůbec; četné tyto básně patří také do neorganicky připojeného oddílu časových reflexí. Lyrické balady psané tímto veršem mají ráz klidného epického vyprávění - z tohoto hlediska je instruktivní polymetrická *Balada o Vyvrátí*, v níž první, vyprávěcí část, je v pětistopém jambu, vášnivá druhá část přechází k jambu šestistopému. Také tento typ verše se však vyskytuje převážně ve zainčeném čtvrtém oddílu, dodatku sestaveném z žurnalistických úvah a polemik. Pětistopé a šestistopé jamby se jen v několika případech objevují v intenzivních konfesích v přírodním rámci, které jsou jádrem sbírky (*Do jezer stíny lesů padaly, Dopis K... ze samoty*). Tam se spíše setkáme s kombinovanými jambickými rozměry, kde krátké verše kontrastně uzavírají strofičné celky s významovým odstínem zámlky, pádného shrnutí (*balada Mladá láska*) apod., nebo dokonce navozují dojem písňovosti, který však nemá oporu v ničem jiném než právě ve strofičném uspořádání. Překvapuje malá četnost čtyřstopých jambů, které už svým lumírovským užitím v nejnáročnější subjektivní lyrice

se zdají předurčeny pro tuto sbírku; několikrát je čteme v lyrických konfesích a krajně - secesně nebo romanticky - stylizovaných baladách.* Trochej o čtyřech stopách přináší tradičně významy založené na zřetelné nebo sotva naznačené rytmické onomatopoji (např. v Květnové neděli se lehký rytmus jaksi hlásí k obrazu nezodpovědného životního způsobu, který je básní demaskován) nebo na narážce na klasickou tradici balad devatenáctého století, jak je tomu např. v Baladě o trestající ruce a zvláště v Baladě (Měděné listí dubů krouží), která kombinuje čtyřstopý trochej s jamby a daktylotrocheji o stejném počtu stop, ale triviální děj podává právě trochejem.

Spolu s krátkými a kombinovanými verši dvouslabičného spádu uplatňují se v lyrických básních sbírky opět nejružnější rozměry daktylotrochejské, podobně jako^v Ještě jednou se vrátíme. Tentokrát je však daktylotrocheje naprostou převahou užito jako verše mluvního, jeho rytmické funkce stylizují nepravidelnost, zámlky, změny tempa bezprostředně pronášené, expresivně zabarvené řeči. Nejde už tedy o pouhou neurčitost, analogickou v rytmu a tématu, ale o jakési rytmické ekvivalenty intimního prožitku v jeho řečové realizaci. Přímá řeč v různém stupni stylizace je také stabilní součástí těchto textů.

Mluvnost zůstává nejobecnější charakteristikou Sovových daktylotrochejů i v některých časových glosách, polemikách aj. ve 4. oddílu. Touž vlastností se sem zapojují i ojedinělé básně psané dlouhým veršem uvolněným, jenž je, jak jsme už viděli jinde, daktylotrocheji blízký.

* Stojí za připomenutí čtyřstopý jamb v rozsáhlé, na počátku století samostatně vydané Baladě o jednom člověku a jeho radostech. I když se Sova v komentáři distancuje od křikřívání dávných útvarů romantických, nelze asi číst tyto rozsáhlé číslované pravidelné sloky bez byronovských a puškinských reminiscencí, které ostatně nejsou v rozporu s "naivně myšlenou baladizací symbolu", v níž Sova právem spatřuje jádro svého nesnadno pochopitelného experimentu.
