

Sémantika Hlaváčkova verše

(Úryvek z versologického průvodce tvorbou generace 90.let)

Miroslav Červenka

Ani Karel Hlaváček, Zdenkem Pešatem přesně charakterizovaný jako mnohvrstevný představitel lyrismu ve skupině Moderní revue, se v záležitostech metrických nevymyká obecnému vývo-
jovému schématu své generace; také u něho výběr veršových typů pro kterákoli díla přesně odpovídá pozici tohoto díla v rámci soudobých literárních proudů a orientací. Vlastenecky exhortativní a vyznavačská část jeho díla, postavená do služeb sokolského hnutí, se hlásí k tradici i svým rytmickým typem. Naprosto převládajícím rozměrem Sokolských sonetů je lumírovský pětistopý jamb, a týž rozměr jen postupně ztrácí svou vedoucí roli i v rozsáhlém souboru textů, které jsou do-
kladem autorova hledání vlastního hlasu i v rámci moderny - aspoň pokud se dá soudit podle zveřejněných fragmentů pozů-
stalosti. Silně tu působí i typicky lumírovské spojení mezi pětistopým jambem a znělkou, podobně jako v prvotině Karáskově. Hlaváček, jehož usilování o novost a subtilnost se vyznačovalo skeptickou racionalitou trvale reflektující prostředky a cíle tvoření (Pešat), s vidoucí sebeironií tematizoval toto regre-
sivní působení ustálených metrických forem v sonetu Nové stru-
ny:

To se jen řekne - klepnout v nové struny
a zahřmít novou jakous melodií -
dle třpytné fráze paní Poezii
zasadit nový dýmant do koruny!

To se jen řekne - klepnout v nové struny,
z cest pohodlných zbořit v sráz, jenž zmijí
je pln, kde kamenují, ve tvář plijí -
to se jen řekne - dýmant do koruny.

Viď, sonete, my chtěli lecčím s slouti,
bít v nové struny, hledat nové dráhy -
ted zatím jdem tou cestou pohodlnou,

tou širokou, a proto snad tak plnou,
a patosem neb šklebem vlastní snahy
si akcentujem na té všední pouti.

(1893 nebo 1894; v rkp.sbírece Smích a slzy)

V básních psaných pětistopým jambem a nezařazených do sbírek převládá lumírovská faktura, nebo jsou to menáročné záběry městských výjevů a nálad. Ve sbírce *Pozdě k ránu* nacházíme už jen dvě básně tohoto rozměru; jedna je osobitějším přepracováním staršího městského výjevu a jen jediná, *Modlitba*, se začleňuje do stylu zralé Hlaváčkovy lyriky.

Pro dobový rytmický systém (ale i obecně pro diskrétní, nespojitou strukturu souboru veršových typů vůbec) je příznačné, jak radikálně se změní charakter verše v důsledku jeho rozšíření o pouhé dvě slabiky: s šestistopým necésurovaným jambem se rázem ocitáme ve zcela jiném básnickém světě. Mezi Hlaváčkovými sokolskými verši je několik básní vymykajících se kontextu svou blízkostí dekadentním krajinám a náladám nebo dokonce symbolistické vizi vzpoury; k nim se druží literární autocharakteristiky jambu a sonetu ("Když první sonet v jambu volném, kolébavém...") a mluvní kousavě ironické verše ve stylu blízkém pozdějším Hlaváčkovým libertinským dialogům. A právě ty a jen ty básně jsou psány uvedeným delším jambickým rozměrem (jedna z nich střídá šestistopé verše s sedmistopými).

V *Pozdě k ránu* a v básních do knih nezařazených se týž šestistopý necésurovaný jamb objevuje v dalších šesti sonetech a dvou jiných básních, které všechny představují buď vypjaté pokusy o dekadentní poezii, buď její dovršené, umělecky dovršené realizace; k těm posledním patří zejména dvě přízračné expresionistické podmořské krajiny nebo suggestivní výjev se ztajenou erotickou symbolikou a rozvinutou tematizací protikladu hlasových poloh (*Dva hlasy*). Jen jediná báseň v šestistopém jambu se ještě váže k lumírovským epickým ~~epickým~~ ^{báseň} obrazům. Je nesporné, že tento rozsáhlý, "volný, kolébavý" rozměr je znamením Hlaváčkova básnického zrání a dozrání.

Není bez významu, že jde právě o dlouhý a zároveň necésurovaný jamb. Přesně césurované jamby téhož rozsahu nacházíme u Hlaváčka jen ve dvou básních. A pouze v jediném případě, v pozdní básni *Hrál kdosi na hoboj*, je to alexandrín, jehož vzácnost zajisté překvapí, uvědomíme-li si význam tohoto rozměru pro symbolistické počátky Březinovy a

Karáskovy. Druhý césurovaný šestistopý jamb se objevuje v Pozdě k ránu a jeho přerývka je ženská (Měl něhu jejich kroků a teplo jejich těl...). V obou případech je výběr metra motivován hudebním, resp. tanečním rytmem, který při daných tématech tanul autorovi na mysli.

K šestistopému jambu přistupuje už v Pozdě k ránu ještě rozlehlejší jamb sedmistopý a kombinace obou těchto rozměrů; v Mstivé kantiléně ani šestistopá řada nebyla autorovi dost dlouhá, jsou tu sedmistopé a dokonce osmistopé jamby, jako zcela nový prvek Mstivé kantilény (a také knižně nezařazené pozdní produkce) rozsáhlé řady daktylské.

Nepřeháníme ani v nejmenším, když povíme, že nejvlastnější jádro Hlaváčkova díla je celé sepsáno v těchto dlouhých metrických útvarech. Orientuje se na ně, šel básník svou vlastní cestou; Březina svůj velký soubor mnohostopých jambů uveřejnil až po vydání Pozdě k ránu. V daktylských básních silně napodobujících Březinu Tajemných dálek a Svítání na západě, jako je např. Introitus, je aspoň po stránce metrické Hlaváček originální, a bylo-li jeho užití daktylu ovlivněno Březinovým uvolněným veršem s daktylským spádem, je to vzdálená inspirace, z níž vzešlo něco nového - podobný je ostatně i příběh pozdějšího daktylu Bezručova.

Hlaváček je typickým představitelem své generace v tom, že při hledání náhrady za tradiční repertoár dává rozhodující, vlastně výlučné místo veršům dlouhým. (V celé jeho zralé tvorbě najdeme jen pět básní ve čtyřstopém jambu.) Je to volba vážného, obřadného tónu, zvolna a plynule se rozvíjející intonační linie, složitých, v detailech propracovaných a spojitých významových celků. Jsou to rytmické útvary maximálně vzdálené písni, což je třeba zvlášť zdůraznit u autora, který je ze všech nejblíže verlainovské linii symbolistického básnictví: i jemu zůstala cizí Verlainova "chanson douce" se svými krátkými rytmickými členy a rafinovaným primitivismem. Hlaváčkova hudebnost není písňová, ale "instrumentální", opřená o eufonii hláskových seskupení a zejména o opakování slov; a toto opakování spíše než s písňovými anaforami a refrény pracuje s epiforou (nepravé rýmy) a hlavně

s volným přeskupováním slov v nečleněném prostoru rozlehle rytmičké řady.

U Hlaváčka se k tomu připojuje oslabení středního veršového předělu, jehož projevem je nejen odstranění metrické césury (pravidelně nastupující vždy po stejné slabice verše), ale i nejistota o uplatnění volnější pohyblivé "césury" (předělu ^{za iktem} ~~u iktem~~ jambické stopy někde poblíž středu verše), jaká se silně prosazuje v pozdních metrických verších Březinových. Náhradní césura nemůže být ovšem ani u Hlaváčka zcela zlikvidována, neboť bez ní by se předlouhá řada slabik stala rytmicky amorfní, je však všemožně maskována a oslabována. V některých verších se prostě kryje s hranicí slova ~~stopy~~ a dostává se tak na úroveň kteréhokoli přediktového mezislovního předělu uvnitř verše, jen epizodicky zvýrazněného předělem syntaktickým:

Já schválně opustil své soudruhy a rodná pole,
bych zazpívat vám mohl kantilénu při viole,
a mstivou kantilénu, v níž by moje ústa chabá
vám vyčtla, že jste spíše hladem nežli nudou slabá,
...

Vím, že má Manon všecka nervózní je z všeho toho,
že ráda by si lhala starou touhu pro někoho,

(Mstivá kantiléna I)

Také předěl uvnitř stopy blízko středu verše v dlouhých rozměrech daktylských, který koncem století byl neodmyslitelný od přízvučného hexametru a přešel i do volného verše březinovského typu, je v Hlaváčkových verších zatlačen do pozadí a přesunut na hranici tříslabičných jednotek:

Oh, chytili tlustého biskupa, jídával boha prý svého
a posílal proti nim lancknechty, posměšně tupil jich víru -

(Mstivá kantiléna X)

Mimořádným prostředkem oslabení dvojdílné veršové symetrie je konečně v několika případech i traktování verše jako třídílného celku s navzájem paralelními díly a opakováním:

byl měsíc v mracích, mracích smutných, měsíc bez tepla -

...
Že marno vše.- Že nevzroste nic.- Že nic nevzeplá.

(Mstivá kantiléna IV)

Výsledkem těchto postupů jsou - při poměrně velice přesné

realizaci požadavků metra na rozložení přízvuků - záměrně monotónní rytmické řady bez zřetelné hierarchizace jednotlivých pozic v řádce, s nediferencovanou linií přízvukových vrcholů stále stejné intenzity.

Začlenění verše do úhrnné struktury Hlaváčkovy díla není v této chvíli nesnadné. Nejvíce se nabízí výklad u těch básní, kde rytmická monotónie samou svou zvukovou fyziognomií přímo spoluvytváří náladové ovzduší básní s tematikou jednotvárnosti, únavy, porážky a úpadku životních sil, energie a touhy přitlačené k zemi surovým útlakem nebo niternými zábranami; podobně přímočaře se tento jednotvárně sestupný rytmus váže i k Hlaváčkově tematice zešeřelých nočních krajin nebo ztišené instrumentální hudby, jak je to programově vysloveno v básni Svou violu jsám naladil co možno nejhlouběji. Velký rozsah rytmické jednotky spolutvoří i hluboký ténbr nejen hudební produkce, jež je součástí tématu, ale i hlasu, který o ní vypráví:

a máti zvuk, jenž nesmělý, přec jemný, smysly mámi,
jak chvění silných drátů utlumených sordinami,

a chtějí důvěrnost mít v tichu prodloužených staccat,
když na nejnižších polohách tmou chystají se plakat...

Tyto onomatopoické efekty dlouhého nečleněného verše se projevují i v sugescích volného tempa probíhajících zobrazených událostí, i když v textu se o něm vlastně přímo nemluví - takové jsou např. přízračné jízdy pseudohistorických postav, jako je chevalier Lauda-Laudamus (i to jméno se loudá!) nebé bizardní nákupčí krys v XI. číle Mstivé kantilény. Rozsah onomatopoeie je tedy u Hlaváčka větší než u jiných autorů jeho generace, znakovost rytmu je pojata s jakousi bezprostřední naivitou.

Podstatnější je však spojení uvedených typů verše s obecným statickým charakterem Hlaváčkovy poezie. Přízvukový rytmus neutralizovaný monotónií jednak sám působí staticky, jsa ustáleným opakováním jednou provždy přijatého záměrně nediferencovaného schématu, jednak se stává podajným podkladem, lešením, na jehož konturách se zachycují dominující Hlaváčkovy eufonické struktury. Mukařovský pronikavě analyzoval Hlaváčkovu eufonii jako činitele určujícího i tematickou výstavbu: opakované hláskové konfigurace si vynucují i opakování

slov a tedy i tematických jednotek, eufonie srůstá s tématem a na místo lineárního rozvoje lyrického syžetu, prožitku nebo reflexe nastoluje přeskupování několika málo motivů podle potřeb působivého rozvržení časového a/nebo "prostorového" kontinua básně. V některých textech dospívá přitom Hlaváček skoro k permutačním technikám novodobé konkrétní poezie. Veršový rytmus je podřízen eufonii jako dominantě. Poskytuje rovnoměrně členěný prostor, na jehož podkladě vystupují, aniž by příliš často narážely na nějaké předěly a hrnice, složitě uspořádané figury jak zvukových útvarů samých, tak jimi řízených sestav slov a jejich významů. Díky rytmickému členění jsou opakovaná slova konfrontována nejen z hlediska svého^{ho} bezprostředního kontextu, gramatické funkce apod., ale i z hlediska svého umístění v prostoru rytmických úseků.

Pozornost je třeba věnovat specifické sémantice Hlaváčkových daktylů. V pozdních verších (nezařazených do sbírek) kromě tří básní pokračujících v permutačních experimentech je daktyl znamením nové fáze Hlaváčkova připoutání k dílu Březinovu, a to nejen v textu, který o této záležitosti přímo vypovídá, ale i v obřadné spirituální erotice ko-
vlivněné lyrikou Svítání na západě. Tak jako Hlaváček zjednodušoval složitou významovou stavbu Březinovu, tak do pravidelného daktylu přímočaře ztypizoval i rytmicky rafinovanější Březinův uvolněný verš. Zajímavější je úloha daktylu v Mstivé kantiléně.

Tato sbírka se zdá být záměrně komponována jako polymetrický cyklus. V úvodu jsou čtyři jambické básně, báseň pátá zahajuje daktylskou část. Kromě pěti básní v pětistopém, resp. šestistopém daktylu s předrážkou je v ní jen číslo závěrečné, které tematicky i svým veršovým typem odpovídá úvodnímu epigrafu, a dvě čísla, která se ostatku sbírky po všech stránkách vymykají - prozaická apostrofa "bílých barbarů" a lyrická vložka, písňová konfese v kombinovaném čtyř- a třístopém jambu. Na rozdíl od první, jambické třetíny sbírky se v daktylských básních plně prosazuje baladický tón, třetí osoba slovesná a dráždivě náznaková historizující maska: v předchozích čtyřech jambických číslech se jednotlivě uplatnily všechny tyto tři distinktivní příznaky, nikdy však nedošlo k jejich spojení v jediném textu; buď ly-

rický subjekt se užitím slovesné osoby začlenil do situace svých přízračných hrdinů (respektive, pochopíme-li č. II a III jako básnictví role, hovoří tam tito hrdinové sami), nebo je sice užito 3. osoby, ale bez souvislosti s jakoukoli kolektivní či historickou tematikou. Teprve s daktylem se dostáváme do oblasti objektivizující baladické epiky se známými výtvarnými asociacemi. Snad se dokonce při tom mohly uplatnit dávné, ještě obrozenská konotace českého daktylu, oblíbeného rozměru pseudohistorických (rytířských apod.) balad, podobně jako zanedlouho u Bezručě.

Neb v chalupách při lampě zkoušeli broušenou zbraň
a k půlnoci teprv, když běhoun se vesnicí hnál
a smluvené heslo dal: Staniž se - staniž se - staň!
psy nemocné za klení hnali až do rodných skal -
a sami se srotili, sami na rozmoklou pláň.

Poslední odstavec, věnovaný Hlaváčkovu verslibrismu, příznačně začínáme opět citací sonetu:

~~xxx~~ "Já zpívám sebe sám - kam šine se má noha,
já všady bohy zřím - i v sobě vidím boha -
já vrchol krásy jsem -, kdo o tom v pochybách?
Viz tělo mé, když do moře se chystám nah."

Tak s suverénním křikem šedavého noha,
jenž Kordiller sniž ztvrdlou perutí svou šloha,
ty, orle století, hrměls do těch izkých snah
našeho století, jež sní už o marách.

O mistře, i v své disonanci obrovitý,
ty tvůrče idejí, jimž příští patří svět,
ty sfingo, z budoucna jež zíráš na mne zpět -
zda odpustí mi stín tvůj s Věčnem slitý
tu smělost, myšlanky tvé ve jho veršů vbít?
Mně těžko věru tomu jhu se ubránit.

Apostrofický komentář k volné jambické parafrázi několika motivů ze Zpěvu o mně (báseň Walt Whitman, 1894) je další ze známých už nám Hlaváčkových reflexí na téma vlastní poetiky. Mluví se tu o tom, že volný verš není autorovi vlastní.

Potvrzují to nečetné rané doklady Hlaváčkova volného verše: báseň Koleje, až příliš závislá na Maeterlinckovi, je vlastně psána volným jambem s nečetnými odchylkami. V Pozdě k ránu se objevují dvě básně ve volném verši s typickým březinovským daktylským spádem, ale s většími výkyvy v rozsahu veršů.

Následovníkem Březinovým je Hlaváček ještě zřetelněji ve volném verši svých pozdních náčrtů k Žalmům; také zde je verš rytmován daktylsky a má i hojnost herojských klauzulí, tak charakteristických pro "mýtický" typ raného českého verslibrismu. Jak vyplývá z analýzy Mukařovského, Březinova složitá významová výstavba je tu značně zjednodušena, což otvírá cestu intonační monotónii a sblížuje verš tohoto cyklu s versetem jeho biblického předobrazu. Monotónie je ovšem, jak jsme viděli, i výrazem osobitosti Hlaváčkova postoje v jeho předchozí, původnější tvorbě; z ní přešly do Žalmů i četná opakování slov a slovních základů, refrény a paralelismy. Monotónie v rytmu, struktuře obrazů i v kompozici básně spolu s narážkou na žánr modlitby (a její způsob vyslovování) spoluvytváří v Žalmech sugestivní stylizaci oslabeného hlasu, nesměle tlumočícího Bohu vyčítavé prosby z hlubin bídy a nemoci.