

Verš v básnických strukturách devadesátých let

(úryvek z rozsáhlejší práce)

Miroslav Červenka

V jedné ze svých nejzdařilejších analýz dobových rytmických struktur charakterizuje Mukařovský (Obecné zásady a vývoj novočeského verše) lumírovský verš dominancí větné intonace; přízvukový rytmus, realizovaný s mechanickou přesností, a s ním těsně spjatá a tedy i stejně umrtvená veršová intonace tvoří pro maximálně proměnlivé, pozornost přitahující "fanfáry a kadence" větných intonací stabilizované pozadí. Předjímaje později propracovaný protiklad normovaného a nenormovaného estetického ukazuje Mukařovský přesvědčivě, že tato nadvláda větné intonace znamená zároveň oslabení významové a zvukové závažnosti jednotlivého slova (pojmenování), jeho podřízení rozlehlejší celku, jako je věta, nebo lépe bohatě a zdobně rozvedené souvětí. Lumírovská reflexivní a epická poezie, a v jejích stopách i přírodní a erotická lyrika mají trvalé rétorické zabarvení, neboť je to právě řečnický sloh, kde byl nalezen nejvíce nasnadě jsoucí zdroj mnohotvárných, intonačně výrazných syntaktických figur a formulí.

Mukařovského je tu třeba podstatněji doplnit jen v jediném ohledu. Nadvládu celku nad částí, rozlehlejších intonačně-rytmických komplexů nad drobnějšími jednotkami prokazuje v drobnější (dílem stejně rétoricky zabarvené, dílem zpěvné) lumírovské lyrice také strofika. U Vrchlického, Čecha i jiných autorů nacházíme desítky nejrozmanitějších strofických sestav, čerpaných z evropské i orientální tradiční zásoby nebo mistrovsky ad hoc komponovaných. Kombinují se verše různého rozsahu, rozpracovává paralelismus a refrén, vynalézají zajímavá rýmová schémata. Tak jako jednotlivé pojmenování v rámci věty a verše, stává se zde jednotlivý verš a intonační úsek podřízeným stavebním kamínkem v mozaice

ce členité, rytmicky a intonačně zaokrouhlené strofy a nadřazeného útvaru, který strofě odpovídá na straně textové výstavby. Strofu musíme v lumírovské lyrice více než kdekoli jinde pokládat nejen za kompoziční jednotku, nýbrž také za útvar, který nejaktivněji dotváří sémantiku básně i svou konkrétní rytmickou podobou (protiklady dlouhých a krátkých řádek, paralelismy, refrény, účinek rýmových seskupení atd.).

Ač to dosud nebylo zaznamenáno, jeví se odklon mladých od lumírovství právě v této věci nejnápadněji. Význační autoři moderny, pokud užívají strofického členění, se obejdou s těmi nejjednoduššími, skoro neviditelnými uskupeními veršů, jako je dvojverší nebo čtyřverší, která spíše než samostatnými strofickými útvary jsou pouhými reflexy elementárních rýmových schémat. Občasné variace, jako je sdružování čtyřverší do osmiverší v některých důležitých básních mladého Březiny, mění jen velice málo na tomto obrazu. Z tradičních útvarů zůstává zachován nejobvyklejší, sonet, ale je ho často užito v polemických a přímo provokativních kontextech (Machar, Karásek, Sova, Neumann). Jinak je aktualizace strofy vždy neklamným svědectvím, že pouto s lumírovskými předchůdci zůstalo v daném případě nepřetrženo; platí to jak o ustálených okcidentálních slokách v dílech prvních dekadentů (J.Kvapil, Borecký; v jejich stopách i první sbírka Karáskova), tak o četných původních kombinacích meter u jediného básníka z okruhu České moderny, který strofiku trvale propracovával, tj. u F.X.Svobody. Nepřekvapí ovšem, že kombinace veršů různého rozměru patří do metrického repertoáru takového epigona lumírovců, jako je Ant. Klášterský, zejména v Písniích z práce, kde strofy jsou méně složité a spojení veršů různého rozsahu – stejně jako např. u J.V.Sládky – nese stylový příznak písňovosti.

Lhostejnost ke strofickému kombinování rozměrů neznamená jen, že vedoucím moderním autorům zůstala tato stylistika písňovosti cizí (teprve v posledních letech století se to bez velkého úspěchu snaží změnit Neumann, který tak eo ipso pře-

cháží k poetice nastupující generace Šrámkovy a Gellnerovy), ale také to, že verš (= 1 řádek básně) je pro ně samostatnou a v podstatě hierarchicky nejvyšší rytmickou jednotkou. Zároveň však - vracíme se k Mukařovského analýze lumírovské rytmické struktury - uvnitř verše se osamostatňuje a aktivizuje jednotka dosud podřízená plynulým vlnám vět a jejich intonací - jednotlivé slovo. Právě v této akci, zaměřené proti samému jádru lumírovského pojetí básnictví, spatřujeme rozhodující bod básnické revolty let devadesátých, alespoň z hlediska významově-stylové výstavby.

Právem se zdá, že je to vymezení nadmíru obecné, ale jako polehčující okolnost budiž zaznamenáno, že tu jde o společného jmenovatele velice rozmanitých procesů a stylových orientací (které se navíc v rámci konkrétních textů prolínaly a křížily jak navzájem, tak s ohlasy starších tendencí májovské a ovšem především lumírovské provenience).

Máme tu totiž na mysli zaprvé uvedení vlny stylových a tematických prozaizmů z oblasti moderního všedního života (macharovský realismus). Osamostatnění slova je naznačeno i v exotismech a "baudelairismech" první dekadence (skupina Kvapilova s vlivem na mladého Karáska a Březinu), které působí především svou neobvyklostí lexikální; protože však jde o úzký a z jednoho hnízda pocházející, brzy otřelý repertoár, jsou tato slova příliš slabě sémanticky individualizována, než aby se mohla i jako zvukové jednotky vymanit z všeobjímající intonační kontury věty: kvapilovci zůstanou lumírovskými epigony. Pokud se však k jejich exotismům připojí daleko významnější soubor pojmenování, či lépe pojmenovacích aktů motivovaných metaforickou aktivitou symbolismu, jsou rázem dány předpoklady k hluboké stylové reformě, založené na krajním napětí složek básnické struktury (více o tom za okamžik). A konečně snad můžeme bez velkého násilí započíst k tomuto osamostatnění slova i Hlaváčkovu izolovanou kombinatoriku několika málo významově a/nebo zvukově si blízkých pojmenování,

které aktualizuje především eufonické kvality slova (u lumírovců neutralizované) jako protiváhu i náhradu rozrušené intonační linie verše i věty.

Dvěma z těchto stylových principů a jejich vlivu na verš se budeme teď věnovat podrobněji.

Prozaismy realistické-ho verše oslabují plynulost větné intonace a dávají vystoupit slovu jednak jako poukazu k reálné věci, jednak jako ozvěny pronášeného slova civilního městského dialogu. Jednotlivé izolované příznaky překonaného rétorismu jsou přitom zachovány a cizorodé lexikální okolí i převažující hovorová intonace mluvního verše je vystavuje útočné ironizaci. A stejný je vlastně do značné míry i osud přízvukového rytmu: automatizován jako ve verši lumírovském, ponechává si příznaky konvenční poetizace, ty však, nejsouce už podkladem rétorických intonací, konotujících konec konců tutéž poetickou vznešenost jako přízvukový rytmus sám, ale naopak konfrontovány s lexikálními prozaismy a s intonací intimní nebo žurnalistické mluvy, čnějí jaksi do prázdna. Sama skutečnost verše je takto parodována. Intenzita této útočnosti záleží ovšem na vynalézavosti, s jakou je budován ironický kontext, k němuž patří nebezpečná hodnotová orientace a v němž každé další pojmenování může přinést zvrat v hodnocení. Bez této vnitřní napjatosti kontextu konflikt tradičních poetických i novodobých antipoetických prvků utichá a zbude dvojitost zobrazené všední reality a technického výkonu realizace metrické normy (např. v médni produkci B. Kaminského apod.).

Samostatná aktivita slova ve volném verši symbolistů vychází naopak z jeho užití jako básnického pojmenování; o jeho významu pro symbolistický styl se nemusíme šířit. Obrazná pojmenování přinášejí do symbolistické básně neustále významové zvraty a dvojznačnosti, přičemž v jednom slově se protíná několik významových plánů. Významový zvrat tu ovšem primárně neznamena ironizaci, nekonfrontuje poetické s nepoetickým, manifestuje naopak schopnost poezie transformovat veškerý, i mimopoetický materiál ve znaky básnického sdělení. I ve své

určitosti a prokreslenosti, a právě takové, a tedy v dramatickém napětí mezi inherentními odstředivými tendencemi a všeza-
hrnujícím plánem jednotného smyslu, obraznou aktivitou vnucovaného světa, mají být jednotlivá pojmenování vztažena do celistvého kontextu (a intonační kontury) básně. Symbolistická metafora má po výtce kontextový charakter, není prostým osamostatněním slova, ale místem, kde se stupňuje a vyjevuje napětí mezi osamostatnělým slovem a rozlehlejšími celky významovými. Do těchto kontextů vstupuje slovo především jako významová, nikoli syntaktická nebo přízvuková jednotka. Jeho kontextovost se zvukově realizuje v intonaci, především však v těch jejích vrstvách, které jsou nástrojem významové výstavby výpovědi (aktuálního větného členění), nikoli syntaxe. Právě na osamostatnění a stylizaci těchto vrstev intonace se zakládá elementární dvojdílná intonace veršová, jež je ve volném verši základním nositelem rytmu.

Jak jsme viděli, u lumírovců byla tato intonace k nerozeznání spjata s automaticky realizovanou metrickou osnovou a nezávisle na sémantice opakovala v každé řádce stabilizovanou konturu. Pokus o koexistenci symbolistické obraznosti s metricky pravidelným rytmem a rýmem (např. v rané poezii Březinově) vedl ke konfliktu několikerych navzájem nezávislých kontextových zapojení slova (slovo jako významová, intonační, přízvuková, eufonická jednotka), a tedy k jeho takřka nesnesitelné (pro konotace virtuozity, hledanosti, znervózňující napjatosti) hyperdeterminovanosti; měla-li se dále rozvíjet metaforická tvořivost symbolismu, musela být metrická organizace aspoň pro tu chvíli odvržena. Její návrat se pak vždy spojoval s jistým oproštěním symbolistických významových struktur.

Na rozdíl od macharovského rozštěpení rytmu s významové výstavby, jejích ironické konfrontace, jež je implicitní kritikou poetična, dochází tedy v symbolistickém volném verši k těsnému prolnutí obou těchto souborů složek, přičemž prostředníkem je veršová intonace. Volný verš stojí a padá s ne-

ustálou tvořivostí básnického subjektu ve sféře významové, jmenovitě ve sféře obraznosti. Každá stereotypnost a banalita v obrazné tkáni básně se jeví jako rytmická beztvorost. To je také vlastním smyslem neustálého zápasu kritiky, zejména Šaldovy, proti tomu, co velký mluvčí maximálních nároků uměleckých označil za "tu vágní mlžnou melopu, tu rozbředlou a rozplizlou fakturu", za "žížalovité verše bez rytmu, reliéfu a struktury" (Kritické projevy 4,32 a 16; psáno 1898), které se rozmohly v tvorbě epigonů. Není náhodou, že v úvahách o volném verši Šalda mimoděk aplikuje formuli známou z Březinova Poledního zráni: co silné činí ještě silnějšími, slabé zabíjí.

Aktivita, případně sama existence rytmu v rámci poetické struktury je tedy závislá na intenzitě a objevnosti básnické aktualizace slova (pojmenování) jak v realistickém metrickém verši, tak ve volném verši symbolistů. Zdá se, že právě tento rys - co nejtěsněji spjatý s estetickým a stylistickým zaměřením moderny - je společným jmenovatelem těchto protichůdných struktur, jež sehrály rozhodující úlohu na cestách poezie let devadesátých.