

K SÉMANTICE METRICKÉHO SYSTÉMU MÁJOVCŮ

MIROSLAV ČERVENKA (Praha)

Pod rouškou historické tematiky z poezie májovců se chci v tomto referátě pokusit o příspěvek k otázce po významovém aspektu metra.¹ V mnohvrstevné problematice vztahu verše a významu, která sahá od nejobecnějších souvislostí verše jako takového se základními rysy básnické stylizace jazyka i vyjadřované skutečnosti až po zjišťování zcela jedinečných, individuálních významových motivací konkrétních rytmických různotvarů v rámci jediného díla, v této problematice tedy zaujímá otázka „metrum a význam“ jakési středové postavení — mezi obecností poezie a individualitou básníka, mezi neurčitostí významového schématu a relativní jednoznačností jedinečného rytmického útvaru v daném užití. To je spjato s postavením samého pojmu metra v hierarchii pojmů, jichž používáme k popisu básnického rytmu: metrum je zároveň veličinou obecnou, zahrnující celou řadu konkrétních realizací, zároveň však i podtřídou nadřazené třídy „verš“, resp. „metrický verš“. V daném okamžiku básnického vývoje existuje jakási potenciální zásoba meter, souhrn možností, z nichž básník vybírá — spontánně nebo vědomě, ale pro nás vždy s objektivní uměleckou záměrností — ten rozměr, který se shoduje s potřebami konstituce jistého významového celku, básnického díla. Jednotlivý výběr má přitom ovšem vliv na další vývoj celého souhrnu meter a jejich významových korelátů — upevňuje ho nebo porušuje, doplňuje, konkretizuje, přetváří.

Studium zásoby meter je pro mne v prvé řadě studiem těchto jednotlivých aktů volby, výběru z různých možností, který autor v každé básni provádí. V tomto postupu se vyjadřuje jednak empirické pojetí, odstup od apriorních úvah např. onomatopoetických, které z analýzy předpokládaných zvukových vlastností daného metrického schématu chtějí už předem usuzovat na jeho významovou motivaci; při studiu sémantiky metra je nutné vyjít z nějakých literárněhistorických skutečností, z tvůrčí praxe co nejdříve prozkoumané. Jinak právě na tomto poli může dojít — a velice často také dochází — k nesprávnému zobecnění, jakmile předpokládáme, že jednou nalezené dílčí korelace souvislosti se skutečností s naprostou pravidelností. S výjimkou period vyhraněného klasicismu neexistuje žádná jednoznačná souvislost mezi členěním poezie na základní druhy na jedné straně s rozdělením veršových typů na straně druhé: pětistopý jamb se vyskytuje u májovců právě tak v epice, jako v lyrice. Sémantické vztahy, do nichž vstupuje verš, jsou vytvářeny ad hoc; některé z vlastností rytmického útvaru se významově aktualizují, protože povaha díla je na daném místě tomu příznivá, v jiném díle táž vlastnost verše, i když je nadále plně přítomna, zůstává významově irelevantní nebo nabývá

¹ Srov. také *O významu verše*, Čs. přednášky pro V. mezinárodní kongres slavistů, Praha 1963, s. 307.

významu jiného. Snaha o přímočarou důslednost při popisu metrického systému by vedla k neoprávněným schematizacím, k vytváření fiktivních norem tam, kde v literární realitě samé je nedůslednost a proměna. Kdybychom ovšem chtěli jevy tohoto typu ze sémantického rozboru vyloučit (např. takovou zdánlivě zcela logickou úvahou: v básni A je metrickému typu *m* přiřkládán význam X; proč není stejný význam X přiřkládán témuž typu *m* v básni B?), ochudili bychom sémantickou interpretaci verše o jevy, jež skutečně objektivně existují. Na uvedenou námitku zní totiž odpověď, že veršové typy netvoří v literatuře systém primární; ten naopak tvoří heterogenní systémy různých složek, básnická díla. Sémantika metra se tudíž utváří a interpretuje vždy v rámci konkrétního básnického kontextu. Obecné sémantické vztahy, jimiž se máme zabývat, vyčleňují metrum z živých souvislostí konkrétního užití, a proto musí mít statistický, pravděpodobnostní ráz, podobu tendencí, nikoli jednoznačných zákonitostí.

Tato úvaha nechce ovšem existenci homogenních systémů jednotlivých složek — včetně metrického systému — v literatuře i v literárním povědomí popírat, chce jen vyjasnit jejich postavení, a tím i naši představu o tom, co vlastně můžeme od historického studia sémantiky meter očekávat. Názor, že v určité době metrické útvary vytvářejí nikoli mechanický inventář, nýbrž systém, a to i po významové stránce, byl pro mne při průzkumu materiálu pracovní hypotézou a myslím, že ho bude možné potvrdit. Systém od pouhého nakupení částí se odlišuje existencí strukturních vztahů, což se projevuje tak, že prvek není určen jen svou materiální povahou, nýbrž i svým postavením v systému. Tak např. využití jambických rozměrů u májovců je podstatně ovlivněno tím, že tato generace neznala alexandrin a že tedy byl pětistopý jamb prakticky nejdlejší vzestupnou řadou, která jí byla k dispozici.

Pro zjišťování vztahů tohoto typu nebylo pochopitelně možné využít metody, kterou při sémantické interpretaci metra pracoval naposled K. Taranovski,² jenž zkoumal využití jediného metra, pětistopého trocheje, v celé rozloze ruské poezie od bylín po současnost a jeho sepětí s určitým poměrně úzkým tematickým okruhem vykládal (navazuje na známou studii R. Jakobsona o verši Máchově)³ ne vždy přesvědčivě na základě synestézie a onomatopoeie. Zde bylo nutno naopak volit synchronní přístup. Materiál mi poskytlo jedenáct básníků májovské generace v době jejího nástupu, tj. v padesátých a šedesátých letech minulého století; pokud k tomu dosavadní stav edic a literární historie dávaly předpoklady, snažil jsem se u jednu vybraných autorů o relativní úplnost; vycházel jsem z díla Nerudova až po Knihy veršů včetně, z úplného díla Hálkova, Šolcova, Mayerova, Barákova, ze sbírek Heydukových, Pflégrových, Staškových, Špindlerových, Jandy-Cidlinského a J. Jahna, pokud spadají do uvedené doby. Bylo zpracováno téměř 1900 básní; jednotky tohoto souboru jsou navzájem těžko číselně srovnatelné, protože je mezi nimi jak osmiveršový epigram, tak rozsáhlý epos; proto jsem také upustil od statistického zpracování.

Nebudu tu ovšem provádět žádné zevrubné deskripce tohoto nakupeného materiálu. Uvedu pouze jednak výsledky, které plynou z mého materiálu pro obecné zařazení generace do dějin českého verše a které z hlediska mého tématu jsou, abych tak řekl, vedlejší zplodinou, zejména se však pokusím o formulaci několika obecných strukturních vztahů metra a významu, které se ukázaly.

² O *vzaimootnošenii stichotvornogo ritma i tematiki*, American Contributions to the Fifth Congress of Slavists, The Hague 1963, s. 329.

³ *K popisu Máchova verše*, Torzo a tajemství Máchova díla, Praha 1938.

Tedy nejprve k obecným vlastnostem májovské metriky. První z nich je nápadná *uniformita*. 80 procent mých dokladů patří k pěti základním rozměrům, totiž čtyřstopému a pětistopému trocheji, čtyřstopému a pětistopému jambu a ke kombinaci čtyřstopého jambu s třístopým. Ukazuje to mimořádně, že metra tu nemohou být nějak úzce tematicky nebo žánrově specializována, že každé z nich plní v májové poezii několikerou funkci. Zároveň to celému systému meter dává ráz jakési průhlednosti a prostoty. I když obor působnosti jednotlivých útvarů je poměrně široký, nedochází k podstatným individuálním úchytkám a v distribuci meter je v rámci celé generace v podstatě jednota.

Druhým výrazným rysem májovského nástupu je *expanze jambu*. Na jambické rozměry je v mých zápisech přes 1000 dokladů, přičemž absolutní počet veršů by tento rozmach ukázal ještě mnohem zřetelněji, neboť v jambu jsou sepsány epy Hálkovy, Pflegrovy, velké básně Nerudovy a Šolcovy atd. Neruda v ironických poznámkách k satíře U nás mluví o jambu jako o módním rozměru, zdá se však, že hybným činitelem tohoto proudu byla snaha i ve volbě metra manifestovat souvislost s Máchou a s evropskou romantickou tradicí vůbec. Ještě se k tomu vrátíme. — Pro rozšíření jambu je také typické, že v rozporu s obrozenskou tradicí vytlačuje trochej ze sonetu a podobných útvarů (např. u Šolce, Pflegra aj.). Také v tom se projevují májovci jako předchůdci školy lumírovské.

Ve světle těchto údajů je nutné podstatně omezit dosavadní panující představu, podle níž význam májovců záleží v tom, že převedli Erbenův jamb s daktylskými rysy v metra daktylotrochejská a tato poslední propracovali. Pokud nebudeme přeceňovat význam daktylských počátků v jambech (ostatně jamb májovců je v tomto směru podstatně méně daktylizován než Erbenův, jak ukazuje Mukařovského statistika z Goara a stejně i jamb epiky Nerudovy⁴) natolik, abychom pro jejich občasný výskyt prohlásili jamb za daktylotrochej, musíme konstatovat, že daktylotrochej je v období nástupu májovců, kdy měla generace přímý kontakt s Erbenem, rozměrem velmi řídkým. Úplný materiál ukázal, že se vyskytuje jen sem tam u Háلكa a Pflegra, v celé generaci v 50. a 60. letech celkem ve 48 básních. Neruda sám přichází k daktylotrocheji až v Kosmických písních a Prostých motivech, tedy bez přímé kontinuity s Erbenem.

Myslím, že hlavní zásah májovců do dějin českého verše se projevil, jak o tom hovoří na uvedeném místě Mukařovský, ve stabilizaci Dobrovského norem českého sylabotóniku, rozkolísaných romantikou, zejména v restituci přesného povědomí o úloze přízvučných a nepřízvučných slabik v pravidelném verši.⁵

Přestávám na těchto třech faktických zjištěních a chci se teď pokusit o stanovení *z á k l a d n í c h v ý z n a m o v ě r e l e v a n t n í c h p r o t i k l a d ů m e z i v e r š o v ý m i t y p y*, jak je z ptačí perspektivy ukazuje materiál májovské generace. Teprve až bude k dispozici obdobný materiál i z jiných období vývoje, budeme moci říci, zda významové hodnocení těchto protikladů má trvalejší ráz, nebo zda je svázáno výlučně s námi sledovaným okamžikem literárního vývoje.

1. Z vlastností metrických útvarů, které rozhodují o významovém působení a zařazení verše, je nutno uvést na prvním místě *rozsaň*. Protiklad mezi metrem krátkým a dlouhým, který se v poezii májovců potvrzuje znovu a znovu, je souběžný

⁴ Podle *KČP II²*, s. 79 je 85 % těžkých dob na 2. slabice v Goaru realizováno akcentem; v Nerudově Divokém zvuku má jen 5,6 % veršů daktylský počátek, a podobně je tomu i v Šimonu Lomnickém.

⁵ Ukazuje to i řada výroků v Nerudových kritikách, naléhajících na přesné dodržování metrických norem, potírajících nedbalé veršování atp.

s protiklady mezi poezií patetickou a písňovou, reflexivní a emocionální, „vysokou“ a „nízkou“, je jedním z prostředků, které tyto polární dvojice aktivně spoluvytvářejí. Tak pětistopý jamb je u májovců veršem patetické vlastenecké poezie, lyrické konfese, milostné lyriky nejvyšší citové intenzity a umělých forem, jako je znělka; negativně je charakterizován naprostou nepřítomností písňového tónu.⁶ Lyrika Nerudova, Šolcova, Mayerova ukazuje poměrně velmi jednoznačně tento vztah, který není sepětím s určitým tématem nebo žánrem, ale prostředkem básníkovy zařazení vyjadřovaného prožitku na vysoké místo v hierarchii hodnot. — Podklad takového využití dlouhých rozměrů je myslím v samé jejich zvukové podobě, v rázu jejich intonace.⁷ — O využití téhož rozměru v byronské a vlastenecké epice jsme se už částečně zmiňovali. Jako doklad z druhé stránky téhož protikladu uvedme třístopý trochej, který např. v Heydukových Cigánských melodiích je nositelem krajního zaměření na písňovost a na prostředí vzdálené civilizaci. Ale i metra zaujímající postavení mezi těmito krajnostmi jsou podobně odstupňována podle svého rozsahu. Přechod od písňové a významově co nejprostší lyriky Večerních písní k reflexivní a poněkud komplikovanější poezii cyklů V přírodě se projevuje m. j. i v tom, že těžiště výběru mezi metry se přenáší od kombinace čtyřstopého jambu s třístopým v první sbírce k čistě čtyřstopým jambům ve sbírce druhé.⁸ — O celkovém zaměření májovské generace snad něco poví i fakt, že v našich dokladech se projevuje (pokud ovšem bereme básně „kus jako kus“) zřetelná převaha krátkých meter (do čtyřstopých včetně) nad dlouhými (poměr je 1180 : 697); zračí se v tom převládající písňový charakter lyriky májovců, který spíná tuto generaci s předcházejícími etapami vývoje českého básnictví a odděluje ji od následující rétorické tvorby lumírovců. Do této charakteristiky zapadá i zmíněná už nepřítomnost alexandrínu v tvorbě májovské družiny. V májovské škole vrcholí a končí — nepočítáme-li s jednotlivými výjimkami, jako je např. Sládek — dlouhé období intenzivního vztahu české lyriky k písni, které bylo obnoveno až zhruba po čtyřiceti letech, v tvorbě kruhu Šrámkova a Tomanova. Tehdy také se znovu dostanou do centra metra o poměrně malém slabičném rozsahu, kratší než pětistopá.

2. Druhý rozhodující polární protiklad ve významovém využití metrických útvarů leží u májovců v oblasti *strofiky*. V lyrice se projevuje ve výrazném rozdílu mezi prostým čtyřverším (se střídavými rýmy nebo s rýmováním jen sudých veršů) a složitějšími, rozlehlejšími strofami s komplikovaným rýmovým schématem; pro kompozici čtyřverší je přitom příznačná jednoduchá anafora a nejvýš gramaticko-motivický paralelismus, zatímco složité strofy využívají systému různých refrénů. Nejnápadnější je rozdíl mezi oběma postupy v lyrice písňové. Čtyřveršová strofa tu tihne k lidové a pololidové písni, jejíž výstavba je založena na intonačním paralelismu veršů spjatých rýmem, což vnáší do básně i velmi průhledný a rovnovážný rozvoj vyjadřovaného citu a myšlenky. Ve srovnání s tím komplikovanější strofická schémata, využívající ztrojených rýmů, rozdílů v délce sousedních veršů, kontrastů mezi různými sestavami rýmů, jakož i dalšího vnitřního členění strofy na několikaveršové periody, vnášejí do intonačního obrysu strofy, do její výstavby větné i významové různá napětí, pasáže narůstajících melodických vln atd. Tento typ strofické výstavby, v naznačeném protikladu přízna-

⁶ Jednotlivé výjimky nacházíme jen v romancích Heydukových.

⁷ O tom viz v mé práci *Český volný verš devadesátých let*, Praha 1963, 53.

⁸ Večerní písně: J4,3-69 básní, J4-14 básní; V přírodě: J4-16, J4-118.

kový, je jedním z hlavních konstituujících činitelů samostatného žánru v rámci písňové lyriky májovců, žánru romance. Při tom slově nemám ovšem na mysli lyrickoepický útvar známý z titulů sbírek Nerudových a Hálkových, nýbrž umělo píseň odvolávající se na současný společenský zpěv, obvykle s milostnou tematikou, vyznačený i rázem obraznosti, motiviky a slovního výběru (poetismy, výrazy archaické a knižní) a obecným sklonem k patetickému stylu, který vytváří plynulý přechod tohoto žánru k poezii nepísňové. To je velmi příznačný žánr milostné lyriky Heydukovy, Mayerovy, Pflégrovoy aj. Na rozdíl od ruské poetiky, která, vedena uchovanou životností skutečné zpívané romance v životě svého národa, věnovala využití tohoto žánru v poezii velmi podnětné rozboru,⁹ nestala se u nás romance jako lyrický žánr dosud předmětem studia.

Také v oblasti epiky je různý poměr ke strofickému uspořádání činitelem rozlišení mezi žánry. Tady stojí na jedné straně skladby stichické (neslokové) se sdruženými nebo nepravidelně proměnnými rýmy, na straně druhé sloková epika. Zhruba paralelní s tímto rozvržením je druhový rozdíl mezi eposem, rozsáhlou veršovanou povídkou, a naproti tomu drobnější lyrizovanou epikou balad, romancí apod. V protikladu stichičnosti a strofičnosti se ztělesňuje dvojí odlišný přístup k vytváření děje: jednou neustálý postup událostí, líčení a reflexí, členěný jen na základě tematickém, podruhé paralelismus motivů a dějových fází anebo dokonce stálé návraty k základnímu motivickému jádru, často vyznačené opakováním refrénu; kompoziční rozbor např. vesnických obrázků Hálkových by odhalil zajímavou práci s refrémem, jehož význam je modifikován kontextem každé jednotlivé sloky, takže doslovně opakované motivy mají pokaždé jiný významový odstín; to se zase projevuje v timbru a v intonaci, a tedy ve zvukové podobě strofy. Napětí rytmického a významového členění je ve slokové epice dáno ve zvlášť názorné, obnažené podobě, a s ním i nové, „nadbudované“ významové efekty, které jsou na něm založeny.

3. Teprve na třetím místě v hierarchii sémanticky aktivních protikladů stojí v generaci májovců rozdíl mezi trochejem a jambem.¹⁰ Rozdíly v sémantice obou rozměrů nejsou u májovců příliš výrazné a ve vlastenecké i intimní lyrice a také v epice je jich užíváno celkem promiskue. Při tomto tvrzení mám ovšem na mysli obecnou dobovou normu, nikoli individuální zvláštnosti jednotlivých autorů. Pohled na celou tvorbu generace právě v případě trocheje a jambu ukazuje, že při rekonstrukci významového systému meter musíme počítat s tendencemi a pravděpodobnostmi a žádné zařazení nesmíme pokládat za absolutní. Protikladu jambu a trocheje je u májovců např. velmi často využito k pouhé stylistické diferenciaci mezi básněmi téhož námětu, téhož cyklu a významové důsledky takového střídání (jakož i metrických proměn v rámci jednotlivé básně, kde slouží — viz např. Nerudovu nebo Hálkovu epiku — k odlišení částí, třeba přírodního popisu, reflexe a dějových partií, a vystupují tedy jako činitelé kompoziční) nelze probírat jinak než v individuálním rozboru konkrétního díla, nikoli tedy jako činitele generačního systému.

K dobovému hodnocení vztahu mezi trochejem a jambem je významné vyjádření Nerudovo: „Český jamb jest teprve, jak známo, as od čtyr lét u nás všeobecnější a přirozený český trochej musil mu na nějaký čas skoro docela ustoupiti. Jamb

⁹ Boris Eichenbaum, *Melodika ruského liričeského sticha*, 1922; Viktor Žirmunskij, *Kompozicija liričeskich stichotvorenij*, 1921.

¹⁰ Daktylotrochej, jak už bylo řečeno, je řídkým metrem; totéž platí i o daktylu.

náš má, dobře užíván, zvláštní svěžest do sebe, verš ubíhá za veršem, myšlenka bouří za myšlenkou, obraz za obrazem, jako by pěvec mocným útokem hnál na mysl a cit svého posluchačstva. Musí být však skutečně dobře užíván, svědomitě vypilován, neboť špatně užíván dodává básni ráz urážející nedbalosti. Jamb dobrý není pro trochaičnost českého přízvuku tak snadným. Pro báseň výpravnou hodí se také posud nejlíp český trochej, pro báseň satirickou, pro bujně lyrickou hodí se zase zcela dobře předrážka ona jambická.¹¹ To poslední třídění nám není mnoho platné, neboť se ho nedržel ani sám Neruda: jamb u něho nevystupuje jen v satirě U nás, ale i v romantických skladbách máchovských, nejen v hravých lyrických cyklech, jako jsou Elegické hříčky nebo Z mělnické skály, ale i v osudových konfesích Všim jsem byl rád a Našel jsem se. Důležitější pro nás je výrok o přirozenosti trocheje pro češtinu a umělosti jambu. O merituu věci rozhodne tuším teprve moderní statistické bádání, opřené o pojmy teorie informace, ale v dané souvislosti to není rozhodující. Citovaný soud nás zajímá prostě proto, že je výrazem dávného a částečně dodnes uchovaného rytmického povědomí, které má své poměrně jednoznačné důsledky i pro významové zařazení trocheje a jambu. Také materiál z májovské tvorby celkem jasně potvrzuje, že v rovině významové jsou trochej a jamb kontrastovány v oblasti protikladu domácí — cizí, přirozené — stylizované, a možno jíti i dále: folklórní — umělé. Tak čtyřstopý trochej je u Nerudy a Hála i jiných zpravidla spojován s narážkami na lidovou slovesnost, popř. s vesnickou tematikou (Stašek), u Šolce je to typický rozměr polofolklórních balad a vyprávění a básní se slovanskou tematikou. O užití jambu ve skladbách hlásících se k evropské romantické tradici a v cizích lyrických strofách, jako je sonet, už byla řeč. Je to snad jeden z mála případů, kdy májovci využívají k sémantickému efektu — ovšem značně neurčitěmu — významových asociací spjatých s metrem na základě vývoje literatury, kdy tedy volba metra má charakter znakový. — Jak se přitom v průběhu 19. století proměňuje orientace českého básnictví, mění se i postavení obou dvojslabičných rozměrů co do příznakovosti a bezpříznakovosti. Ještě citovaná pasáž z Nerudy ukazuje, že pro májovce byl bezpříznakovým metrem trochej a příznakovým jamb; ačkoli toto hodnocení zůstalo v teorii velmi dlouho živé (ještě nedávno jsem se setkal s názorem, že převaha jambu u Tomana je příklonem k neobvyklejšímu rozměru), básnická praxe, která začala právě u májovců (což pravděpodobně souvisí s jejich počátečním manifestačním kosmopolitismem) a co nejvýrazněji se prosadila u následující generace, postupně nastolila pojetí právě opačné, tedy trochej jako příznakový člen dvojice, rozměr méně užívaný, spjatý s určitými tematickými oblastmi a metodami stylizace.

Vedle folklóru přísluší k trocheji i významová oblast „zdůraznění rytmu“, což při stopovosti a rytmické vyhraněnosti, skoro říkánkovitosti kratších trochejských řad plyne ze samé zvukové povahy jejich rytmu. I u májovců vidíme, že tam, kde básníkovi běží o rytmickou onomatopoi, o jakousi vzdálenou zvukovou reprodukci zobrazovaných jevů v rytmické struktuře básně, objevuje se čtyřstopý trochej. Zejména mám na mysli motivy tance, urychleného pohybu, výrazně rytmických úkonů pracovních atp. To jsou ovšem už jednotlivosti.

Přestávám na těchto třech základních sémanticky relevantních protikladech metrického systému májovců. Teď chci postupovat opačnou cestou, vyjít od potřeb jistého žánrově kompozičního útvaru a naznačit, jak byly naplněny v oblasti metrické. Vybereme si jediný příklad, pro generaci však nejpříznavnější — totiž

¹¹ Jan Neruda, *Literatura I*, Praha 1957, s. 275.

lyrický *písňový cyklus*, jehož pravzorem byly pro májovce Heinovy cykly z *Knihy písní*. Všichni májovští autoři se pokusili o své *Lyrisches Intermezzo* a *Heimkehr* a metrická stránka této lyriky vykazuje mnoho shod. Ve jmenovaných dílech koncipoval Heine sborník lyriky jako jakýsi deník, volné seřazení proměnlivých záznamů, lišících se často diametrálně tématem, náladou i způsobem zobrazení, žánrově začleněných v širokém rozpětí mezi písní a epigramem. Významový okruh „svobodné improvizace“ je podtržen i plánem rytmickým, a to jednak střídáním různých meter od básně k básni, jednak uvolněným daktylotrochejským rytmem, navazujícím na tónickou tradici *Knittelversu* a na lidovou poezii; tento posledně uvedený vztah vnáší do Heinovy lyriky i silný příznak písňovosti.

Také májovské lyrické cykly usilují o proměnlivost metrických schémat,¹² a to i tehdy, když — jak jsme se zmiňovali v souvislosti s Lyrikou Hálkovou — jeden rozměr vystupuje jako základní: zdrojem diferenciacie bývají i rozdíly ve způsobu rýmování v rámci čtyřverší a různé využití katalektiky. Uvnitř jediné básně však těžko dosahují obdivuhodné variability Heina daktylotrocheje, neboť jak už bylo řečeno, vesměs ho nahrazují rozměry pravidelně alternujícími, zejména jambem. (Toto zpravidelňování Heina se co nejnápadněji projevilo i v příslušném generačním překladu — ve Špindlerově zčeštění *Knihy písní*: z 556 veršů daktylotrochejských básní *Lyrického intermezza* nahradil Špindler daktylotrochej jambem ve 222 verších, což je 40 % celkového počtu).¹³ Avšak základní stylistické napětí mezi písňovostí a epigramem, mezi lyrickým okouzlením a sebeironií a výsměchem, mezi hravostí a tragikou se aspoň v některé májovské lyrice svérázně reprodukuje, a to i za aktivní účasti prostředků rytmických. Ukážu to na jednom ze základních rozměrů lyriky májovců, jambické strofě s čtyřstopou řadou v lichých verších a třístopou v sudých.

Umlklo stromů šumění
a listek sotva dýše,
a ptáček dřímá krásný sen
tak tichounce, tak tiše.

Na nebi vzešlo mnoho hvězd
a kolem je tak volno,
jenom v těch řadrech teskno tak
a u srdce tak bolno.

Ve kvítku pěkný kalíšek
se bílá rosa skládá —
můj bože, a ta rosa též
se v moje oči vkrádá.

(Hálek)

Mně jest jak otcí v zoufalství,
o lásko moje mladá,
jenž nad dítětem v kolébce
bolestně ruce skládá.

Co měl kdys, zas mu ođiato,
a strach se v prsou množí,
že nejmilejší poupě své
ku starším v kryptu vloží.

(Neruda)

Tobě mé první myšlení,
když bujně slunce ranní
v své všeživoucí milosti
se k choré zemi sklání.

Tobě mé první myšlení,
když srdce mé se modlí;
a v modlitbě té celý čas
mé srdce s tebou prodlí.

(Heyduk)

¹² Jen okrajoví autoři jako Jahn ji nahrazují uniformitou jediného rozměru.

¹³ Vlastně ve 246 verších, ale odčítám 24 jiných, kde je naopak místo Heina jambu u Špindlera daktylotrochej.

Tys plakala, že jsem Ti kdys
cit všečen odepíral,
když v rukou svých jsem ruku Tvou
bez odpovědi svíral.

A vidíš, kdybys měla cit,
zdaž bys zde mohla ležet
a trpět, že mně mrtvých mráz
můž živým srdcem běžet?

A když jsi nad māj rozkvetla,
jak v posměch lidem stonat?
a když má láska nejkrasší,
jak v posměch mně pak skonat?

(Barák)

Specifickým rysem této strofy z různých veršů je to, že rytmický impuls se tu potvrzuje teprve v rámci celé sloky: srovnatelnými jednotkami, jejichž opětovaný návrat splňuje rytmické očekávání, nemohou být — právě pro nerovnost sousedních řádek — jednotlivé verše, nýbrž dvojverší. Tato vlastnost daného útvaru je ještě posílena převládajícím rýmovým schématem abcb, které oslabuje paralelismus prvního a třetího verše a vyvolává silný pocit zklamaného očekávání. To vše posiluje semknutost strofy a vtiskuje jí to charakteristický a pevný intonační obrys. Výsledkem je všeobecné zvýšení úlohy sloky, a to konkrétně krátkoveršové sloky písňového charakteru, a tedy i stupňovaný dojem významového okruhu písňovosti, lehkosti a prostoty.

To je primární stylistická charakteristika daného útvaru, nikoliv však jediná. Nerovnost sousedních veršů, a to ta její podoba, při níž kratší verš následuje za delším, vytváří zároveň rytmický zvrát mezi verši, který se stává předpokladem zvrátu významového, činitelem pointy. Tento aspekt rytmu směřuje k opačnému pólu z oněch dvou, jimiž jsme charakterizovali napětí uvnitř heinovské lyriky, totiž k dramatickým přelomům v rozvoji prožitku, k vyjádření vnitřních konfliktů, k ironii nebo epigramu. Citované příklady ukazují, že tuto možnost realizovali jednotliví autoři v míře velmi odlišné; v poslední instanci o tom nerozhoduje sám rytmus, ale významový kontext, od něhož je začleněn.

Zmíněná písňovost, lehkost, prostota zůstává ovšem v citovaných ukázkách přítomna i v básních s komplikovanější významovou výstavbou. Vezmeme-li v úvahu celkový charakter vyjadřovaného prožitku, výsledný obsah básně, zjistíme, že dílčí význam rytmické stavby k němu zaujímá buď vztah souběžnosti, nebo kontrastu. Lehká písňová strofa je v citátech z Nerudy a Baráka v protikladu s tíživým, tragickým nebo hořkým obsahem básní, tak jak to známe i z mnohých čísel Hejnovy Buch der Lieder, v protikladu, který výsledný význam díla výrazně obohacuje, vytváří, abych tak řekl, lyrický prostor; naproti tomu u Háika a Heyduka je význam metra s prostotou a poklidem lyrického vyznání paralelní. To je dvojí zásadně odlišné začlenění metra do obsahu básně.

Věnovali jsme podrobnější pozornost jednomu strofickému útvaru, abychom podali ukázkou analýzy metra, která je zároveň deskripcí a významovou interpretací.

Zvláštní poznámku před závěrem je potřeba věnovat Nerudovu Hřbitovnímu kvítí a milostné lyrice z Knih veršů. Tyto nejpamátnější lyrické cykly z období májovského nástupu se daly ve výběru metra zcela jinudy než cestou písňovosti, kterou jsme dosud popisovali. Jejich základním rozměrem je pětistopý trochej, metrum u Nerudových druhů (s výjimkou Heyduka, který byl v tom ovlivněn právě Nerudou, a Jandy, který se v aplikaci trocheje držel ještě zvyklostí z první poloviny století) poměrně velmi málo užívané. Tato rozlehlá trochejská řada,

vzdálená jak písňovosti a folklórním asociacím ostatních trochejských meter. tak patetičnosti pětistopého jambu, vystupuje podle mého názoru jako verš mluvní: rytmus, který Nerudovi umožňoval maximální přiblížení slovnímu výběru a intonaci hovorového jazyka. Napomáhá tomu např. asymetričnost pětistopého trocheje, která způsobuje, že přirozeným intonačním předělům větým se nestaví do cesty kromě samé hranice mezi verši žádná předem daná formalizovaná přestávka. Dokázáno to může být až statistikou, kterou dosud nemám k dispozici. Pokud se to podaří, budeme moci říci, že základní stylistický přínos mladé Nerudovy lyriky, jak ho máme osvětlen v analýzách F. X. Šaldy a Arne Nováka, se realizoval také v oblasti veršové stavby.

Historické téma našeho referátu není ani zdaleka vyčerpáno. To však nebylo naším cílem. Chtěli jsme pouze naznačit několik možných přístupů k teoretickému problému sémantické úlohy metra.

К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ МЕТРИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ У ЧЛЕНОВ ЛИТЕРАТУРНОГО КРУЖКА „МАЙ“

Реферат посвящен вопросу семантического аспекта метра. В данный момент поэтического развития существует как инвентарь возможностей запас стихотворных размеров, из которых поэт выбирает такой размер, который по своему значению отвечает потребностям структуры определенного смыслового целого — поэтического произведения. Реферат отмежевывается от ономапоэтических толкований и от тщетного усилия найти однозначную связь между метром и жанром и т. д. Но автор реферата одновременно предполагает, что совокупность метрических форм образует систему, а не нагромождение частей. Семантические соотношения метра носят характер вероятности и к ним следует подходить путем изучения всей совокупности стихотворной структуры, выбор которой осуществляют поэты определенного периода.

При изучении запасов метрических размеров, которыми пользовалось поколение поэтов литературного кружка „Май“ в пятидесятых и шестидесятых годах девятнадцатого века, было установлено, что главные семантически важные контрасты между метрическими формациями в то время были следующие: 1. контраст между стихом *кратким* и *долгим*, параллельный контрасту, существующему между поэзией патетической и песенной, рефлексивной и эмоциональной, „высокой“ и „низкой“. Притом для членов литературного кружка „Май“ характерно предпочтение отдаваемое кратким размером находящиеся в связи с их направленностью к песенной форме. 2. Второй решающий контраст между метрами членов литературного кружка „Май“ находится в области *строфики*. В лирике — это поллярность четверостишия и более сложной строфы — параллельный смысловый контраст существует между поэзией, имеющей свои истоки в фольклорной песне, и лирическим „романсом“. В эпической поэзии прогивополагаются друг другу произведения не строфические, т. е. по большей части эпос, небольшие рассказы в стихах, и произведения строфические, принадлежащие к области лиро-эпического жанра, баллад, романсов и т. д. 3. Семантические различия между *хореем* и *ямбом* не выступают у членов литературного кружка „Май“ слишком ярко (ими часто пользовались также для формальной дифференциации стихов того же типа, цикла и т. п.), но в общем можно сказать, что существующий между ними контраст находится в области прогивополяностей национальной — иностранной, „естественной“ — стилизованной, фольклорной — художественной. Притом характер маркированности постепенно перемещается от ямба к хорее, что находится в связи с переориентировкой чешской поэзии во второй половине 19 века.

Далее автор реферата обращает больше внимания на некоторые особые, но часто встречающиеся формы, как, например, ямбическое четверостишие, состоящее из стихов четырехстопных и трехстопных, которые употребляются в лирических циклах по образцу Гейне, ритмический характер которых имеет прямое отношение к семантике. Кроме того автор рассматривает в своем реферате пятистопный хорей стихов Неруды, который, будучи речевым стихом ранней лирики, давал, вероятно, наибольшую возможность использовать в лирике городской разговорный язык.

Перевела Вера Новотная

ON THE SEMANTICS OF THE METRICAL SYSTEM OF THE "MAY" - POETS

The article deals with this question from the aspect of the semantics of metre. At a particular moment of poetic development there exists a stock of metres as the range of possibilities, from which the poet chooses that measure whose significance corresponds to the constitutional needs of a particular semantic whole, the poetic work. The author neither accepts the onomato-poetic explanation nor does he agree with the vain attempt to find regular connections between metre and genre, etc. At the same time he assumes, however, that the stock of metrical forms compose a system and not a collection of items. The semantic relationships of metre ought to be studied from the point of view of probability, that is to say as one among the whole range of choices of verse forms used by the poets of a certain period.

In studying the metrical range of the "May" generation of the fifties and sixties of last century it was ascertained that the main semantically relevant antitheses between metrical forms were as follows: 1. The contrast between *short* and *long* lines, parallel to the contrast between impassioned poetry and song, reflective poetry and emotional, "lofty" and "low" Typical for the "May"-poets is the prevalence of short lines, in accordance with their tendency to a song form 2. The second decisive contrast in the "May" metres lies in the field of the *stanza*. In the lyric, it is shown in the polarity between the four-line stanza and more complicated stanzas — the analogical contrast in meaning lies between poetry evolved from the song of folk-lore, and the lyrical "romance". In epic poetry there stand contrasted stichic, non-stanzaic forms, i.e. the majority of epic tales and lengthy verse stories, and strophic compositions in the field of lyrically treated short epic ballads, romances, etc. 3. The semantic differences between the *trochee* and the *iamb* are not particularly striking in the "May"-poets (they are often used to create formal differences between poems of the same type, cycle, and so forth); in general however we may say that the contrast between them is at the level of contrasts between native — foreign, "natural" — stylized, folk-form — art-form. At the same time the function of a marked form passes gradually from the iamb to the trochee, a fact connected with the changing orientation of Czech poetry in the second half of the 19th century.

The author further devotes special attention to some forms which occur particularly frequently, such as the iambic four-line stanza composed of lines of four and three feet, used in lyric cycles in the manner of Heine, a stanza whose rhythmic pattern has a direct relationship to semantics, and Neruda's line of five trochaic feet, which as verse destined to be spoken probably opened up the widest possibilities in the early lyric for the pioneer use of colloquial town speech in lyric poetry.

Translated by Jessie Kocmanová