

Hrabák, Josef

Kapitolky o verši Josefa Jungmanna

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1958, vol. 7, iss. D5, pp. [48]-82

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108783>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JOSEF HRABÁK

KAPITOLKY O VERŠI JOSEFA JUNGMANNA

Ú v o d

Básnické dílo je jen okrajovou oblastí životního díla Jungmannova a je zatlačováno do pozadí jeho dílem vědeckým. Význam Jungmannova básnického díla pro vývoj české literatury se sice uznává, ale není zcela plně chápán. Je to patrně proto, že Jungmannovo básnické dílo ztratilo velmi brzo svou aktuálnost, jak ukazuje už básnický ohlas jeho smrti: básněmi ho vzpomněli jen příslušníci jeho generace, kdežto mladým byl jako básník cizí. Jeho básnické dílo splnilo svou úlohu — a odumřelo. Dostalo se mu uznání, ale nedostalo se mu správného výkladu. Tak např. A. V. Š e m b e r a v *Dějínách řeči a literatury československé* (1858) Jungmanna-básníka vlastně nezná a F. S c h u l z v populární monografii *Josef Jungmann*. (1873) má pro něho jenom několik v podstatě fráзовitých, mnoho neříkajících slov. Také autor prvního velikého Jungmannova životopisu V. Z e l e n ý jeho básnické dílo vlastně nedovede zhodnotit. Ve svém *Životě Josefa Jungmanna* (1873) probírá sice jednotlivé básně, ale hodnocení uhýbá.

Rozpaky, s nimiž se přistupovalo k Jungmannovu básnickému dílu, vyplývaly patrně z toho, že si naše starší literární historie nedovedla představit básníka jinak než podle obrazu básníka romantického, a proto se i na Jungmanna dívala příliš očima romantickými. To se prodlužovalo až do vědy pozitivistické. J. V l ě k kladl např. u Jungmanna důraz na romantické složky jeho osobnosti a jeho soud vyzníval asi v ten smysl, že Jungmann byl sice opravdovým básníkem, ale jen pokud šlo o činnost překladatelskou.¹ Podobné vymezení pozorujeme i u J. J a k u b c e, který přiznává Jungmannovi básnické nadání jen v „jistém směru — ovšem dosti úzkém“. V *Literatuře české XIX. století I* (1902) píše, že Jungmannova „vloha se uplatňuje zvláště tam, kde básník může dáti najevo svůj smysl pozorovatelský, kde může snášeti objektivní jevy a ty prostě pronikati jen svou obrazností.“² Charakterisuje ho jako básníka pabásnického a srovnává ho po té stránce s Herdrem.³ Toto konstatování je nepochybně správné, chybí však výklad tohoto postoje a jeho zhodnocení.

Pro Jakubcovo chápání Jungmanna-básníka je tuším zvláště příznačný tento citát: „Jungmanna, jako většinu tehdejších veršovců, nepudily ku překladům ani k původním skladbám básnickým vnitřní podněty, vycházející z duše básnicky zanícené pro veliké cíle umělecké, nýbrž jedině úmysl obohatiti českou literaturu díly, jež si v tehdejší světové literatuře dobyla uznání. Uzná-li potřebu literatury české za naléhavější v jiném oboru, zanechává veršování a stává se lexikografem, literárním historikem. To charakterisuje kromě malých výjimek tehdejší spisovatele české vůbec. Jungmann sám toto své odbočení

od dráhy básnické k činnosti vědecké přisuzoval okolnostem vnějším. Příčina ležela asi hloub, v založení jeho duše.⁴ Celý citát ukazuje, že se Jakubec svou poznávací metodou nemohl dobrat skutečného pochopení Jungmanna-básníka ani že nemohl vysvětlit skutečný význam jeho díla. Přesto se však zdá, že byl na pravé cestě k jeho pochopení, ale nedovedl si ujasnit cíl, který si v poesii kladla Jungmannova generace, či spíše nedovedl tento cíl historicky vyložit. To se ostatně nepodařilo ani E. C h a l u p n é m u, který ve své obranné monografii *Josef Jungmann* (1911) pokládá Jungmanna přímo za předchůdce Březinova: o sonetu *Létaví mravenci* píše, že je to nejhlubší sonet, jaký byl kdy česky napsán a jeho závěr prý ukazuje ke kosmické erotice Březinové;⁵ podobně v Jungmannově překladu Schillerovy *Radosti* vidí předchůdce Březinova Kolozpěvu srdcí.⁶ Zásluha Chalupného byla v tom, že odhalil plánovitost, se kterou si Jungmann počínal při volbě svých překladů. Ukázal také, že pro Jungmanna nebyl obsah překládaných děl irelevantní, celkem však jeho pohled na Jungmanna-básníka podléhá obdobným nedostatkům jako pohled pozitivistické vědy. Tak, jako se na Jungmanna dívali Vlček a Jakubec očima své doby a nedovedli jej proto historicky jako básníka pochopit a vyložit, i Chalupný se na něj díval očima své vlastní generace, vtlačoval jej do kategorií českého symbolismu a tím ho zkresloval.

Názor na Jungmanna jako na autora, u kterého je básnická činnost jenom něčím vedlejším, traduje se i v literární historii pozdější. Proniká v úvodu k *Josefa Jungmanna Vybraným spisům* od K. H i k l a (1918), v definitivním vydání dějin *Jakubcových* (II, 1934) i v dějinách A. N o v á k a (1936 až 1939).

Všechny pohledy na Jungmanna-básníka, které jsme přehlédlí, vyznívají tedy (s výjimkou Chalupného) asi v tento smysl: skvělý jazykový teoretik, výtečný lexikograf, vynikající překladatel — ale ne opravdový básník. Chalupný se pokusil Jungmanna bránit, ale zašel příliš daleko a k tomu ještě šel falešnou cestou. Myslím, že všechny tyto pohledy jsou nesprávné. Chybu došavadního hodnocení vidím v tom, že se odděloval básník od filologa, nebo že se básník stavěl nad filologa a že se obsah pojmu „básník“ absolutisoval podle soudobých představ; zapomínalo se na to, že si každá doba může dělat o básníkovi, jeho funkci ve společnosti i o jeho práci jinou představu.

Jungmann-básník a Jungmann-filolog, to nejsou dvě odlehlé a na sobě nezávislé nebo dokonce navzájem se vylučující oblasti; jsou to nerozlučně spojené dvě strany téže medaile.⁷ U Jungmanna je stále napětí a prolínání mezi básníkem a filologem — básník působí na filologa (srov. tvoreni novotvarů, zaměřování filologie k básnické praxi) a filolog působí zpětně na básníka. Při výkladu Jungmannova básnického díla se zpravidla zapomíná na to, že jeho doba viděla v jazykové tvořivosti estetickou hodnotu. Je to jistě postoj naprosto cizí dnešku, v Jungmannově době — jak ještě ukážeme — měl však své odůvodnění a sehrál pokrokovou úlohu.

V časovém průběhu se sice ukazovalo stále zřetelněji, že není možno dívat se na Jungmanna očima generace romantické a vtlačit ho do ní, ale literární historie nedovedla Jungmanna vyložit ze specificky českých podmínek a z úlohy, jakou v jeho době hrála literatura. A proto, když literární historie cítila, že se do romantismu Jungmann vtlačit nedá, přemísťovala jej ve své registratuře z přihrádky romantiků do přihrádky klasicismu,⁸ ale tím si bezděky sama zahradila cestu k jeho poznání, neboť se na něj nedovedla podívat očima jeho doby a očima prostředí, v kterém žil a tvořil. Starší literární historii byl bližší

rozhled po světových literárních směrech než smysl pro české specifikum, a proto dovedla lépe vidět, čím Jungmann není, než čím skutečně je.

K nedocení Jungmanna-básníka svádělo patrně nejvíce to, že se Jungmann soustředil na básnické překlady a původních básní napsal jenom několik. Vyznívá to ze všech prací, které jsme uvedli. Všude jsou patrné rozpaky nad tím, jak se postavit k autorovi, který jen překládá a jen „pabásní“. Kámen úrazu je však v tom, že Jungmannova doba si kladla problém básnické tvorby jinak než doba pozdější, což bylo dáno společenským a kulturním vývojem. Jungmannův úkol jako básníka byl opravdu především jazykový, a proto Jungmann nekladl důraz na původnost tematů a nehodnotil překlad níže než původní výtvor. Hranice mezi dílem původním a přeloženým se v jeho době stírala. Básník Jungmannovy doby viděl svůj hlavní úkol především v řešení problematiky jazykové a tak filologická erudice mohla zaujímat v jeho tvůrčím procesu obdobné postavení, jaké má u jiných básníků životní zkušenost. Jazyková stránka překladu se stala sama estetickou hodnotou, tím spíš, že vzdělanci znali zpravidla několik jazyků a na překlad se dávalo do jisté míry jako na druh soutěže, na měření sil dvou jazyků. Taková poesie byla jistě — viděna očima romantiků nebo symbolistů — rozumářská a chladná, byla to poesie přímo protikladná představě, jakou si o poesii dělali oni, ale přece jén to byla poesie poctivá a nefalšovaná.

Jestliže je Jungmann jako básník mrtev pro dnešek, neznamená to, že by nebyl básníkem ve své době. A jestliže jej chceme hodnotit jako historický jev, musíme si položit otázku, jaké úkoly jeho básnické dílo řešilo, jak se zapojilo do vývoje naší literatury, co přineslo nového a které jeho složky byly dále rozváděny. Básnické dílo není mrtvá zkamenělina, ale přichází do stále nových kontextů a stále se mění jeho chápání, neboť se stále mění perspektiva, pod kterou se na ně díváme, a literární pozadí, na kterém spočívá, tak jak se stále mění společenská skladba. Na literární dílo se proto nesmíme dívat jako na neměnný tvar, nýbrž jako na historický proces. Východiskem k tomu nám musí být ovšem jeho rozbor na pozadí literární situace, za které vzniklo, a kterou pojímáme jako odraz jistých společenských vztahů. A tu je třeba si uvědomit, že v Jungmannově době nebyla otázka původnosti kladena tak, jak ji klademe dnes, a že „pabásnění“ nebylo poctíváno jako něco méně cenného než tvorba původní.

U básníků Jungmannovy doby bije přímo do očí, že jejich tematika byla zautomatizovaná a že v popředí zájmů básnické tvorby stály otázky formální. To však nesmíme ztotožňovat s formalismem dnešním. Tehdy nešlo o poesii únikového rázu, která by se odkláněla od skutečnosti a která by se snažila žít ve vzduchoprázdnu a daleko od naléhavých úkolů, naopak šlo o řešení prvořadého úkolu. Je to doba, kdy se vytváří novodobý národ a kdy se dostává u nás do popředí otázka jazyka. Jazyk, jako jeden z hlavních znaků národa, musel se tehdy vypracovat, a této úloze byla cele věnována literární tvorba.⁹ Tento proces probíhá ve dvou vlnách; první dává ráz Puchmajer a jeho škola, druhé dává ráz Jungmann. Tak jak se vyvíjí česká buržoasie, klade si literatura náročnější cíle. První obrozenecká generace usiluje o literaturu psanou česky, která by získávala pro české psané slovo široké vrstvy a tím je odtrhovala od kultury německé; generace Jungmannova směřuje již dále, jí jde o vytvoření předpokladů pro literaturu náročnou.¹⁰ Je samozřejmé, že k tomuto cíli bylo nutno vytvořit předpoklady především jazykové a že nejschůdnější cestou byly překlady. Náročná literatura nemohla vzniknout naráz a z ničeho,

soudobý společenský kontext vyžadoval, aby se vznikající novočeská literatura opřela o díla cizí, u nichž náročnost byla dána již předem tím, že šlo o díla vzdělancům známá a vzdělanci ceněná. Pokus o dílo náročné a přitom rovněž invencí původní byl již předem odsouzen k nezdaru, neboť by k němu nebylo mezi publikem, o které česká literatura zápasila, dosti důvěry. Naproti tomu u překladu zaručovalo hodnotu již jméno předního cizího autora.

Jestliže se Jungmann věnoval převážně překladatelství, nelze z toho soudit o jeho malém básnickém nadání. Bylo to dáno zvláštní funkcí jeho poesie. V básnické činnosti mu šlo v první řadě o řešení jazykových problémů — a z tohoto hlediska musíme jeho thematickou nepůvodnost (nebo, jak se říkalo, nedostatek jeho smyslu pro původnost) hodnotit kladně, neboť právě thematická nepůvodnost mu umožňovala soustředit se na jazykový problém. Že při tom nevolil svá témata zcela nahodile, ukázal posledně L. Cejpek v komentáři k novému vydání jeho překladu *Ztraceného ráje*.¹¹

Jungmann si nikterak neulehčoval práci tím, že jako překladatel resignoval na původnost, právě naopak. Jeho metoda ho nutila vyrovnávat se s problémy, které by při původní tvorbě mohl obcházet. I z hlediska jeho publika musíme tuto nepůvodnost hodnotit kladně, neboť přesouvala v očích jeho vnímatelů pozornost na výraz, naznačovala, že dominantou jeho díla je stránka jazyková. A dokonalost této stránky bylo snadno vzdělanému čtenáři měřit originálem nebo překladem do němčiny, kterou každý vzdělanec tehdy dobře ovládal. Chceme-li tedy Jungmannovo básnické dílo plně pochopit, musíme k němu přistupovat mediem jazyka, a ne mediem tematiky a Jungmannovy původnosti.

Tato cesta k zhodnocení Jungmannova básnického díla je však velmi obtížná, neboť předpokládá odpověď na několik dílčích otázek, které budou muset být řešeny v souvislosti s celou tehdejší literární produkcí. Tak bude např. nutno určit, jak přesně Jungmann ve svých překladech vystihoval po obsahové i formální stránce originál, aby pak bylo možno na základě pečlivého srovnání zhodnotit jeho vztah k jiným soudobým překladatelům. Podobně bude nutno — zase ovšem se stálým zřetelem k celému soudobému literárnímu snažení — prozkoumat Jungmannův slovník a syntax. Rovněž bude třeba se zabývat vztahem jazyka jeho literárních projevů k jazyku tehdy mluvenému, prozkoumat vzájemný vztah jazyka jeho prací řešovaných a prozaických atd. Přitom se však bude muset počítat i s tím, že se hodnotící odpovědi na jednotlivé dílčí otázky mohou rozcházet, protože spisovatelův přínos může být v různých oblastech různý a nerovnoměrný.

To všechno je třeba uvědomit si dříve, než přistoupím k vlastním výkladům o Jungmannově verši. Bylo by totiž chybou, kdyby se mezi výsledky mého rozboru Jungmannova verše a mezi celkové hodnocení Jungmanna jako slovesného tvůrce kladlo již předem rovnítko; mé výsledky nemohou a nechťi prejudikovat hodnocení, ke kterému dojde analýsa jiných stránek jazykové výstavby Jungmannova uměleckého díla, neboť verš je jen jednou složkou jazykové výstavby básně. Nicméně se však domnívám, že studium Jungmannova verše má pro poznání jeho básnické činnosti základní význam. Je to už proto, že Jungmannova básnická činnost spadá svým jádrem do období prosodických bojů, v nichž se formovala novočeská poesie a prosodická problematika se stávala přímo klíčovou otázkou našeho básnictví. Důležitost studia Jungmannova verše ještě zvětšuje to, že se Jungmann o prosodické otázky živě zajímal a do jejich řešení zasahoval teoreticky i prakticky.

Jungmannův verš ovšem nebudu zkoumat izolovaně, ale budu se stále snažit o to, abych měl v zorném poli každou zkoumanou báseň jako celistvost a budu se snažit vidět ji v kontextu celého literárního snažení své doby. Při zkoumání se však omezím jenom na ty složky, které pokládám za vývojově důležité. Nemá smysl zatěžovat práci rozborů, které by měly samoučelný ráz; pokusím se sledovat hlavní problematiku a okrajové se jen dotknou. Proto se soustředím na Jungmannovy básně psané přízvučně.

Jungmann tvořil básničky a publikoval skoro po celý život. Básnické dílo, které se navršťuje v dlouhé časové rozloze, nepůsobí však v časovém průběhu jako celek, nýbrž svými jednotlivými výtvoři. Proto je nutno analyzovat Jungmannovo básnické dílo se stálým zřetelem k časovému napětí, v němž vznikalo a působilo. Jako celek existuje v povědomí Jungmannovo básnické dílo vlastně teprve od vydání Jungmannových *Sebraných spisů* — a ty vyšly až v době, kdy byla vývojová vlna, do které Jungmannovy básně patřily, již dávno na odlivu. Metodicky nejplodnější bude proto vyjít z ústředního bodu, který dává klíč k celému dílu; domnívám se, že u Jungmanna je takovým těžištěm celé jeho básnické tvorby překlad *Miltonova Ztraceného ráje*. Jednak proto, že je to jediné dílo, které vyšlo samostatně v knižní podobě (nehledíme-li ovšem k pozdním Sebraným spisům), jednak proto, že se v něm objevují prvky, které Jungmann ve svých dalších dílech rozváděl. Verš *Ztraceného ráje* bude ovšem nutno zkoumat z hlediska dvou vývojových řad: jednak z hlediska básnického vývoje Jungmanna samého, jednak z hlediska vývoje české literatury jako celku.

Jungmannovy prvotiny veršem

Básnická činnost Jungmannova¹² před překladem *Ztraceného ráje* — pokud ji ovšem můžeme sledovat podle dochovaných pramenů — není bohatá; až do r. 1804, kdy byl překlad *Ztraceného ráje* dokončen, známe jenom několik málo drobných básní, hlavně epigramatických. Tak otiskl Jungmann v Puchmajerových almanaších epigramy *O Zdíborce* (1795), *Dívce, která litovala, že mu tajemství zjevila*, *Na vypadlý paní zub*, *Špatný zrak*¹³ a *Zlé ženy* (všechny 1798) a znělku *Těžké vybrání* (1802). Kromě toho napsal v této době několik skladeb, které však byly vytištěny až daleko později: z r. 1797 pochází překlad Goldsmithovy básně *Poustevník*, z následujícího roku epigramy *Múzy a Polovice* a z r. 1799 znělka *Létaví mravenci*.¹⁴ Je to tedy žeň poměrně hubená, která nadto nemohla hlouběji zapůsobit na soudobou českou poesii, už proto nikoli, že bylo z ní otištěno několik málo veršů. Přesto je však vývojově důležitá pro pochopení Jungmanna-básníka. Je však nutno ji vidět na pozadí soudobého českého básnictví, položit si otázku, jaké úkoly české básnictví tehdy řešilo a jak se k těmto úkolům postavil Jungmann. Za tím účelem je nutno sestoupit až k samým počátkům novočeské poesie, představovaným almanachem V. Tháma.

Literární práce byla v poslední čtvrti 18. století dána do služeb formující se buržoasie. Literární vývoj byl nesen snahou zainteresovat o české písennictví drobné měšťanstvo a tím rozšířit okruh publika, které se v té době omezovalo bezmála jenom na venkovský lid. S tímto zaměřením souvisela ovšem i tematika nové poesie. Šlo o to, aby se českému čtenáři dostaly do rukou básnické druhy, které byly tehdy moderní v literatuře německé.

Na první pohled to nedává naší rodici se novočeské poesii dobré vysvědčení, neboť ji to redukuje na okrajovou oblast německé literatury. Ve své době byl však právě takovýto krok nutný. Šlo o to, aby se českému publiku — té jeho části, která četla literaturu německou — dostalo v českém jazykovém rouše to, nač byla zvyklá v rouše německém. Nešlo o nic jiného než o soutěž s literaturou německou. Opakuje se vlastně v jiné poloze totéž, co bylo charakteristické pro rodici se literaturu staročeskou, která se vyvíjela v soutěži s literaturou německou a latinskou, čtenou tehdejšími vzdělanci. Podobně jako šlechta si uvědomovala své češství okolo r. 1300, okolo r. 1800 nacionalisuje se měšťanstvo. Význam jeho nacionalisování byl zvláště veliký proto, že šlo o společenskou vrstvu, která mohutněla, které stále přibývalo souběžně s tím, jak proudil do měst za prací český živel z venkova. Tento nový živel přinášel s sebou i vřelý vztah k ústní slovesnosti venkovského lidu. Nové měšťanstvo se nedívalo proto přes prsty na venkovského člověka, jak tomu bylo dříve: protože samo pocházelo z venkovské krve, cítilo sounáležitost s venkovským lidem a ve svých bojích s ním šlo v jedné řadě.

Vznikající novočeská poesie je proto zaměřena především buditelsky. Výstižně to vyjádřil r. 1785 v předmluvě k *Básním v řeči vázané* Václav Thám, když vykládá příčiny, pro něž vydal svůj almanach: „Předně, abych pozůstalé ještě zlomky našich českých zpěvořečníků v známost uvedl; pak abych ukázal, že se v naší mateřské řeči, na způsob jiných jazyků, všecko básnění i zpívání může . . .“¹⁵ Nejpříznačnější z citátu je bod druhý, neboť ukazuje, že Thám počítal s publikem, které čtlo dosud německy, a že jeho úsilí směřovalo k tomu, aby ukázal, že je možno i česky pěstovat ony básnické druhy, které byly v jeho době moderní, ale česky nebyly pěstovány pro nedostatek publika. To rovněž ukazuje, že právě překlad musel být v Thámově pojetí hodnocen jinak, než jak jej hodnotíme dnes. Jména módních tehdy básníků neměla jen vyplnit mezeru české poesie, ale měla dokumentovat schopnost češtiny vytvořit literaturu podle tehdejšího vkusu. Nešlo tedy o přenesení díla do češtiny pro publikum neznalé němčiny, ale šlo v první řadě o publikum dvojjazyčné. Pro toto publikum také bylo vhodnější podat důkaz jazykových schopností češtiny na překladě než na pokusech o tvorbu zcela novou.

Sociální vývoj byl velmi rychlý a rychle se také měnila kulturní situace. Svědčí o tom o deset let mladší předmluva k prvnímu almanachu Puchmajerovu, *Sebrání básní a zpěvů*. Puchmajer tam píše mimo jiné toto: „Nebot' nemalou o to péči vedouce, aby tyto básně vždy k větší dokonalosti vypsely, a k cíli svému, k povyražení totiž a k vyjasnění myslí krajanů mých milých došly, já i moji milí účastníci, ješto na těchto básních snažně spolu pracovali, bedlivě sme se o ně, majíce kdy, zasadili . . .“¹⁶ Z Puchmajerových slov lze soudit, že právě na přechodu osmdesátých a devadesátých let nastal přelom. Thámův almanach je dílo v podstatě defenzivní, je to vlastně jakási obrana češtiny, která chce podat důkaz, že čeština je schopna pěstovat tematiku, jaká stála v popředí čtenářského zájmu za hranicemi. Puchmajer naproti tomu zahajuje již kulturní ofenzivu, i když dosud nesměle. Hlásí se i k programu uměleckému, k úsilí o větší dokonalost poesie.

Toto dvojí pojetí se nutně projevilo i v básnické formě. Ukáží to na prosodii. Thám se nelišil po prosodické stránce od starší praxe, Puchmajer se však od ní odvrací. Bylo nutno udělat kříž nad starší prosodií, která ostatně sugerovala i souvislost s protireformační poezií. Pro nový obsah poesie, pro úsilí poesie, vyjadřující nový vztah k životu, bylo třeba nové formy. K tomuto cíli

směřovala prosodická reforma Dobrovského, která poznamenala již první Puchmajerův almanach.

Avšak i pro toto nové pojetí poesie a básnické formy bylo nutno opřít se o cizí literatury. Thematická nepůvodnost byla přímo požadavkem a nutným předpokladem k soutěžení české literatury s literaturami cizími. Protože v povědomí nebylo moderních českých forem, muselo zde aspoň po nějakou dobu suplovat literární pozadí cizí, aby bylo lze s čím srovnávat. Doba pro proklamaci radikálního experimentu nebyla zralá. Je příznačné, že při prosodických bojích bylo nadhazováno Dobrovskému, že „němčí“: nová prosodie byla pocíťována jako nečeská, nepochybně pro novou tematiku, která se jevila jako něco cizího proti starší (protireformační) tradici. Nový kánon se však v dané kulturní situaci mohl probíjet jen ve spojení s cizími literaturami. Teprve později, kdy již český živel, konsumující literaturu, zesílil natolik, že si začal uvědomovat závislost na cizí literární tvorbě jako něco nežádoucího, jako stlačování české literatury na oblast kulturní periferie německé, objevují se snahy soutěžit s cizí literaturou nejen jazykově, ale i úsilím o původnost. To se projevilo ovšem i ve veršové formě; vznikají pokusy oživit prosodii Dobrovského příklonem k časoměře, k verši poesie slovanské a staročeské i k verši lidovému.

Jak se zapojují do této situace Jungmannovy prvotiny? Stojí na švu mezi Thámem a Puchmajerem, neboť je na nich patrný vývoj od tradiční prosodie k prosodii Dobrovského (přesněji puchmajerovské) a od drobných forem epigramů k formě náročnější.

První epigramy jsou složeny veršem v podstatě sylabickým, blízkým tradiční poesii, srov. epigram *O Zdíborce*:

*Hezká Zdíborka, hodna lásky políbení,
vždy truchlíc nařiká sama sobě na svět.
Proč? Snad že mladá? Snad že pěkná není?
O ne! Žel' dvacet má, muž' třikrát tolik let.*

Naproti tomu obě z nělk y jsou složeny veršem sylabotonickým, tj. stopovým, srov. začátek *Těžkého vybrání*:

*Divky dvě můj život sladit volí,
popohnulo jich mé vzdychání,
sladké, však jak těžké vybrání!
Obou nelze, jednu vzítí bolí.*

Rozdíl prosodie obou ukázek je patrný na první pohled. Zde stanul Jungmann na počátku nové cesty. Zrodilo se pojetí, které ztělesnil svým překladem Ztraceného ráje, jehož počátky jsou velmi blízké vzniku obou znělek.

Ale i obě tyto znělky stojí svým způsobem na přechodu, neboť přinášejí charakteristické prvky, které hude Jungmann ve své další činnosti dále rozvíjet; při konkrétním řešení nejde v nich však Jungmann dosud tou cestou, kterou půjde později. Tato dvojlomnost je nejlépe patrná v jeho snaze nalézt v českých jazykových prostředcích ekvivalent cizí básnické formy. Ve znělkách hledá Jungmann tento ekvivalent v užití metricky vyhraněného trocheje namísto vzestupného verše originálu. Je to pojetí, které po něm rozvedl ve znělkách Slávy dcery Jan Kollár. Jungmann sám však postoupil v pozdějších

svých pracích dále tím, že hledá v českém jazykovém materiále možnosti pro vytvoření verše vzestupného rytmu. Řešení podává několikrát. Jeho prvním velkým — a úspěšným — pokusem na této cestě byl překlad Ztraceného ráje.

Překlad Ztraceného ráje

Byly proneseny různé názory o tom, proč sáhl Jungmann, ač osvícenec a racionalista, k překladu veliké básně s náboženskou tematikou. V. Zelený např. soudil, že Jungmanna zaujal v první řadě problém jazykový,¹⁷ to se však nesrovnává s Jungmannovým výrokem, podle něhož jej po čtyři roky oblažoval „velebný duch Miltonův“ Jazykový problém konečně mohl být řešen i na některém jiném díle, po stránce ideologické vyhraněně osvícenském. Poněkud jiný názor pronesl J. Vlček, který poukázal na to, že šlo o básně velmi čtenou v sousedním Německu a často vykládanou švýcarskými kritiky.¹⁸ Zelený tedy vykládá Jungmannovu volbu poukazem na Jungmanna-filologa, kdežto Vlček poukazem na Jungmanna-literárního historika. Vlček má jistě pravdu v tom, že soudobá poesie potřebovala náročný epos, jestliže chtěla soutěžit s cizími literaturami, na druhé straně však příliš podceňuje stránku obsahovou. V tomto směru byl snad blíže pravdě Chalupný; ten soudil, že v Miltonově díle — přestože Miltonův světový názor ani jeho náboženské stanovisko v doslovném znění Jungmannovi nevyhovovaly — nacházel Jungmann prvky, které ideovou dominantu paralysovaly: „tóny idylického poklidu rajskeho, hudbu sfér nebeských, harmonickou barvitost přírody pozemské a ideální lásku manželskou — vše, po čem až dosud marně byl toužil a co i teď jenom chvílemi sám zažíval.“¹⁹ Chalupný přeceňuje individuální Jungmannovy motivy volby, ale zcela nepravdu nemá; v Ztraceném ráji opravdu byly složky, které byly Jungmannovi a jeho době blízké, jak ostatně ukázal nejnověji i v citované práci L. Cejp. Zdá se, že se při volbě uplatnily všechny faktory, na které poukázali Zelený, Vlček i Chalupný; všechny tyto prvky byly v dané době žádoucí, šlo vesměs o úkoly, které literatura musela řešit: dát české literatuře náročný epos, dát české literatuře dílo, které by hovělo preromantickému zájmu o vylíčení přírodního člověka (láska prarodičů v ráji), a konečně dát dílo, na němž by se mohla ukázat tvořivost české řeči.

Pro literární vývoj byla nejdůležitější snaha přinést českému čtenáři literárně vysoce náročné dílo. Tím zahajoval Jungmann vlastně novou vývojovou fázi v novočeské poesii, charakteristickou úsilím o vytvoření náročné literatury — což odpovídalo vyvinutější společenské situaci, v které již vzniká vrstva literárně náročného publika. Tímto odvážným pokusem však Jungmann předešel svou dobu o několik let. Společenská situace nebyla ještě dost zralá, aby české publikum mohlo recipovat dílo tak náročné, jako byl Ztracený ráj. Boj o české vzdělance nebyl dosud dobojován, buržoasie nebyla ještě dost silná, aby mohla ze svého středu takové čtenáře vytvořit, její symbiosa s lidem byla dosud příliš živá a nezbytná. Jungmann přecenil ve svém zanícení nosnost publika a tak jeho dílo, které bylo hotovo již roku 1804, mohlo vyjít tiskem teprve o sedm let později, a to ještě s obtížemi.

Naším úkolem je zjistit, jak reprodukoval Jungmann veršovou formu originálu. Budeme ovšem přitom přihlížet k celé básnické struktuře, tj. nebudeme odtrhovat rozbor verše od celkové jazykové výstavby díla.

Při rozboru veršové formy Jungmannova překladu již na první pohled vidíme dva charakteristické rysy ve srovnání s originálem: je to volba rozměru a otázka zachovávání metrické osnovy.²⁰ Miltonova báseň je psána blankversem, tedy veršem spádu vzestupného, Jungmann nahradil jamb trochejem a přidal jednu slabiku, takže vznikl jedenáctislabičný verš mužského zakončení. Pokud jde o zachovávání metrické osnovy, je charakteristické, že Milton mívá nepřesnosti v počtu slabik i v rozložení slovních přízvuků, kdežto Jungmann obojí zachovává velmi přesně, docela ve smyslu soudobých požadavků, kladených na český sylabotonický verš.

Je otázka, jak máme tyto odchylky od Miltonova verše interpretovat. Domnívám se, že vesměs kladně. Tím, že Jungmann nahradil jamb originálu trochejem, ukázal se jako dobrý znalec češtiny, neboť si správně uvědomil, že češtině z hlediska funkčního uplatnění odpovídá trochej asi podobně, jako odpovídal angličtině jamb. Je to u Jungmanna postoj v podstatě stejný jako při jeho znělkách, podrobnější rozbor verše nám však ukazuje, že se překladatel pokusil nově řešit sugerování veršové vzestupnosti. Vzestupnou linii verše napodobil mužským zakončením. Že mu šlo o sugerování vzestupného rytmu, je vidět i z předmluvy k I. vydání, kde svůj verš Jungmann charakterisuje jako variantu verše Miltonova: „... užil jsem jeho vlastního verše, toliko s trochaickým počátkem“.²¹ Jako nadbytečnou slabiku nepokládá tedy klausuli, nýbrž slabiku začáteční. Tak sáhl Jungmann ke kompromisnímu řešení, které by respektovalo sestupnost českého jazyka, ale zároveň sugerovalo vzestupné vyznívání Miltonova verše. Jak ukáží dále, Jungmannův pokus byl neobyčejně důmyslný i plodný.

Pokud jde o přesné zachovávání metra tam, kde Milton má odchylky, bylo toto přesné zachovávání metrického schématu Jungmannovi vytičeno jako nedostatek, ale ne zcela právem.²² Jungmann musel metrickou osnovu přesně zachovávat právě proto, že chtěl najít pro Miltonův verš funkční ekvivalent v domácích formách a musel se tedy podřídit praxi prosodického systému, který u nás v jeho době byl pocítován jako nový, avantgardní. Nezapomínejme, že nešlo o překlad, který se snažil mechanicky přesadit cizí formu, ale že Jungmann chtěl zasadit překlad do kontextu české literatury své doby. Proto je třeba prozkoumat strukturu Jungmannova verše podrobněji a vystopovat jeho specifické rysy v souvislosti se soudobou českou veršovanou produkcí.

Pro Jungmannův verš je především charakteristické pojetí stopy. Jeho verš je v duchu soudobého sylabotonického verše přísně stopový, ale využívá možností, které v něm byly utajeny, pro sugerování rytmické vzestupnosti. Jungmann zachovával sice dělení verše na stopy, ale stopy při tom rozdroboval, neboť do středu stopy kladl s oblibou syntaktické pausy. Všimněme si např. hned prvního verše jeho překladu, který zní

Neposlušnost první člověka, i plod

Z hlediska rozložení slovních přízvuků je to čistý trochej, podívejme se však na rozložení slov. Napřed je slovo čtyřslabičné, mezislovními předěly je tedy vyznačena až třetí stopa, a pak následuje obrat *člověka, i*. Pro Jungmannovo pojetí stopy je příznačný právě tento obrat, neboť podkládá sice mezislovním předělem druhou hranici předposlední stopy, ale zároveň uvnitř této stopy je syntaktická pauza, a tu Jungmann ještě podtrhuje interpunkcí (čárkou

před spojkou *i*). Pausa uvnitř stopy je tedy větší než pauza na konci stopy; při normálním čtení bychom dělili konec verše takto: *člověka // i plod* a nikoli *člověka i // plod*, jak by odpovídalo metrické osnově. Jungmann sice podkládá konec stopy potenciální pauzou, ale jazykovou pauzu klade do jejího středu. Jinými slovy, zachovává potenciálně druhou hranici stopy, ale po stránce syntaktického členění celistvost stopy rozbíjí, členění syntaktické jde tu proti členění, jaké by odpovídalo metrické osnově. Vzniká tak jakési stopové enjambement.

Pramenem tohoto přesahu stopy může být Miltonova praxe, častá neshoda hranice stopy s hranicí slova. Nás však zajímá více význam této Jungmannovy praxe než pramen. A ten — jak ukáží dále — je veliký, neboť je to začátek cesty k novočeskému stopovému jambu.²³

Příkladů na stopové enjambement najdeme v Jungmannově překladu Ztraceného ráje mnoho a jsou rozloženy pravidelně po celém eposu, prostředku je tedy využito záměrně a systematicky. Uvedu několik příkladů ze začátku VII. zpěvu; pro větší názornost označuji hranice stop (resp. dipodií) na místech, kde jde o stopové enjambement, dvěma svislými čarami:²⁴

- 2: *Tak tě || nazývám; již || hlasu božského*
 8: *|| starého; tvá || vlast a sídlo v nebi jest.*
|| Ty, než || pošly hory, než se přejštily
|| studnice, jsi || obcovala s moudrostí
věčnou, s moudrosti; tvou sestrou, pějíci
 15: *(zemský host) se || odvážil, a || oddychal*
empyrejským, umírněným od tebe
|| pověťřím. Šveď || rovnou zase odtavd
bezpečností || mne, a || navrať do živlu
|| přirozeného, by || oř ten bezuzdný
letě nesvalil (jak druhdy dalo se
 22: *dolů || mne, a || já, spad || na pustotiny*
 26: *stoje || na zemi, ni || nad os vznešen jsa,*
 30: *na zlé || jazyky, a || tma jest vůkol mne,*
vůkol nebezpečnosti a samota!
Jednák nesamotný || já, že || ráčíš ty
odvidati mne i v nočních dřimotách
 36: *hodných || vynajdi, ač || málo, slychačů*
 43: *|| ukrutný, a || Múza svého nemohla*
chránit syna. Přispěj || ty, to || prosím, lip
 46: *Pověz, || bohyně, co || následovalo*
po tom || vypravování, jimž || Rafael,
vliďný || archanděl, tak || smutným příkladem
ostřehl odstoupení || Adama, by || co

Vybral jsem takové příklady, kde Jungmann sám naznačil pauzu interpunkcí; potenciálních paus je ovšem mnohem více.

Co tímto stopovým přesahem Jungmann sledoval? Klíč k odpovědi podává sám v citovaném místě z předmluvy k I. vydání svého překladu, kde píše, že užil vlastního Miltonova verše, ale s trochejským počátkem. Podle toho se zdá, že Jungmann usiloval o vyrovnání s jambickým veršem, ale s tou koncesí, že by první stopa byla trochejská, resp. že by jambické zaměření bylo patrné až uvnitř verše a na jeho konci, nikoli na samém začátku. Je to asi podobná koncese, jakou známe u moderních básníků, kteří na počátku jambického verše připouštěli počáteční daktyl. Rozdíl je v tom, že Jungmann má trochejský začátek důsledně.

Pro vzestupné pojetí Jungmannových veršů je příznačná např. hned klau-

sule prvního verše básně: *člověka i plod*; zde při normálním čtení uděláme pauzu za slovem *člověka* a obrat *i plod* čteme jako jambickou stopu. Podobně dostaneme jambické stopy např. z citovaných příkladů ve v. 8 (*tvá vlast*), 19 (*by oř*), 22 (*a já*), 30 (*a tma*) atd. Nicméně se však zdá, že byl tento verš pocíťován jako varianta trocheje a že v něm viděl variantu trocheje i sám Jungmann. Puchmajerova škola znala také „jambické“ verše, v nichž připadaly slovní přízvuky na sudé slabiky a které proto začínaly jednoslabičnými nepřízvučnými slovy. Takové „jamby“ přinesl třeba hned první almanach (1795) v Hněvkovského básni *Dvě sestry*, srov. první sloku:

*Dvě sestry kvetly v mladosti
tak krásně jako já,
z nichž starší v marné radosti
si oblíbila jáj*

O takový verš Jungmann neusiloval, ale snažil se promítat vzestupné tendence na trochejskou osnovu.

Naskýtá se nyní druhá otázka, zda toto stopové enjambement je vývojově důležité. Otázku můžeme rozhodnout jen tehdy, když si uvědomíme, jaké byly důsledky tohoto stopového enjambementu. Domnívám se, že překladem *Ztraceného ráje* začíná ona cesta, po níž šel vývoj k romantickému jambu, který není tvořen řadou trochejů s předcházející jednoslabičnou předrážkou, ale usiluje o vzestupné stopy.

Pro rytmický charakter verše Jungmannova překladu jsou dále příznačné dva prvky:

1. Nejnapadněji z celého verše je vyznačována mezislovním předělem devátá slabika. Tak je po stránce frázování verš asymetrický. Přihlédneme-li k básni Miltonově, vidíme, že Miltonův verš naopak směřuje k členění symetrickému (nejvíce mezislovních předělů připadá před šestou slabiku; schematicky znázorněno: Jungmann směřuje k tvaru 8 + 3, Milton k tvaru 5 + 5). Je vidět, že Jungmann nenapodoboval verš své předlohy, ani pokud šlo o dělení na poloverše.

2. Konec verše bývá u Jungmanna často pointován jednoslabičným slovem. Tím dosahuje Jungmann pocitu vzestupnosti, ale zároveň tím izoluje sousední verše. Při čtení totiž musíme na konci verše, končícího akcentovaným jednoslabičným slovem, udělat malou pauzu, abychom oddělili jeho přízvučný závěr od první slabiky následujícího verše, která nese metrický přízvuk. Uvedu několik příkladů:²⁵

- I, 1: Neposlušnost první člověka, i plod
stromu zakázaný . . .*
*I, 13: vzývám odtamtud tvou pomoc k písni své,
kteráž nád Aonské hory vzlétnouti
směle múní . . .*
*I, 23: . . . osvětiž
mysli temnotu, a zotav mdlou mou,
by lze bylo . . .*
*I, 35: Kdož? Had pekelný! Ten, závistí a mstou
plana . . .*

Vzestupnost zesiluje Jungmann i tím, že rád klade jednoslabičná slova na konec kontextu, při čemž je často doprovodem inverse. Je to prostředek,

kterého později využíval nápadně Mácha. U Jungmanna najdeme celou řadu obrátů, které znějí přímo máchovsky:

- I, 418: ... trub a bubnů chřest*
I, 589: ... s nimi vstane dřevců les
I, 728: soptil ohně proud a valící se kour
I, 833: ... an měsíc, rozsudce,
s nebe pohlédá, a blíže k zemi svůj
bledý kloní běh ...

Vzestupnost zesilují také poměrně četná dvojčlenná spojení typu *lest a klam* (I, 390) jakož i to, že Jungmann vůbec rád klade jednoslabičná slova na konec kontextu, spov. např. *s nimi vstane dřevců les* (I, 589), *soptil ohně proud* (I, 728), *přirázil obrů rod* (I, 625—626) atd.

Na konec verše klade Jungmann často i slova nepřívzvučná, která tak do-
stávají metrický přízvuk a jsou pointována:

- I, 10: z směsice lid učil zvolený; či tě*
hora těší Sionská ...
I, 22: křídly, mocněs nad bezednou snášel se
propastí ...
I, 55: nesmrtnelník, bez dechu. Soud jeho jej
k hněvu schoval většímu ...
I, 88: Ty-lis to — než ach! Jak spadlý, ó jak jsi
nepodobný tomu ...

Zvláštní funkci mají u Jungmanna přesahy veršů. Přesahů užíval hojně i Milton, Jungmann jich však užívá jinak než jeho předloha. Všiml si toho už Štěpaník, který cituje verš 2—3 a 63—64 I. zpěvu²⁶ a ukazuje, že v těchto verších vede sice větná stavba k oddechu na konci prvního verše, ale že Jungmann místo ní navazuje verš další. Rozumím-li dobře, Štěpaník chtěl asi říci tolik, že Jungmannovy přesahy nepůsobí splývavě, nýbrž trhají násilně kontext (je to způsobeno tím, že splývavému čtení vadí sousedství dvou těžkých dob, podložených slovními přízvuky, tj. poslední slabiky prvního verše a první slabiky verše následujícího). Prohlédneme-li větší počet Jungmannových přesahů, vidíme, že rozrušování kontextu přesahem bylo u něho záměrné; šlo mu o systematické odtrhování slov, která k sobě syntakticky a významově těsně patří. Šlo tedy o více než o nápadné odhalování neshody mezi členěním metrickým a syntaktickým.²⁷ Dodávám ještě, že z hlediska členění básně na verše je to obdobný prostředek, jaký jsme pozorovali z hlediska členění verše na stopy (stopové přesahy).

Zajímavé je, že enjambement působí u Jungmanna jinak než u Miliona: u Miliona jím bylo dosaženo splývavé intonační linie, u Jungmanna vzniká naopak dojem linie přerývané, jeho řeč je rozkouskována na jednotlivé, poměrně ostře oddělené verše. To bylo ovšem záměrné, Jungmannovi šlo o iso-
lování verše i slova. Uvedu několik příkladů:

- I, 5: vykoupil, a získal opět blažené*
ono sídlo: — zpívej, Múzo nebeská!
I, 49: v poutech diamantových a v horoucím
ohni ...
I, 89: nepodobný tomu, an se v blažené
světla říší ...
I, 93: rady jednota i myslí, zárovná
naděje a smělost k chvalné výpravě

Vybral jsem případy nejnápadnější, v nichž je odděleno adjektivum od svého substantiva; někde je odtrhování adjektiva od substantiva zdůrazněno ještě inverzním pořádkem slov (v. 5—6: *blažené ono sídlo* m. *ono blažené sídlo*; v. 89—90: *v blažené světla říši* m. *v blažené říši světla*). Uvědomíme-li si, jak důležitou úlohu v básnickém jazyku hraje epitheton, je to tím nápadnější.

Snaha po rozkouskování věty je nápadná i z toho, že Jungmann někdy dělí Miltonovu dlouhou periodu na několik vět kratších, srov. hned úvod básně. Milton začíná šestnáctiveršovou periodou:*)

*Of Man's First Disobedience, and the Fruit
Of that Forbidden Tree, whose mortal taste
Brought Death into the World, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful Seat,
Sing, Heav'nly Muse, that on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That Shepherd, who first taught the chosen Seed,
In the beginning how the Heav'ns and Earth
Rose out of Chaos: or if Sion hill
Delight thee more, and Siloa's brook that flow'd
Fast by the Oracle of God; I thence
Invoke thy aid to my adventrous Song,
That with no middle fight intends to soar
Above th' Anonian Mount, while it pursues
Things unattempted yet in Prose or Rhime.*

Jungman tuto periodu rozdělil na tři, resp. čtyři větné celky:

*Neposlušnost první člověka, i plod
stromu zakázaný, jehož požití
zhoubné vneslo smrt a bidu všelikou
na svět, s ztrátou ráje, až nás Bůhčlověk
vykoupil, a získal opět blažené
ono sídlo: — zpívej, Múzo nebeská!
Ty, jenžs na Orebě, vrchu tajemném,
neb tam na Sinai nadchla pastýře,
aby o nebe a země počátku
z směsice lid učil zvolený; či tě
hora těší Sionská, a Siloe
potok, u svatyně boží tekoucí?
Vzývám odtamtud tvou pomoc k písni své,
kteráž nad Aonské hory vzlétnouti
směle miní po věcech, až dosavád
v proze ani v rytmu nevypravených.²⁸*

Aby dosáhl přerývané intonace, Jungmann mění proti Miltonovi poměr větného členění k členění veršovému, ba i pořad motivů. Jako příklad uvádím dva úryvky z I. zpěvu — v. 157 n. (překlad v. 168 n.) a 258 n. (překlad v. 272 n.):

*Fall'n Cherub, to be weak is miserable,
Doing or suffering: but of this be sure,
To do ought good never will be our task,
But ever to do ill our sole delight,*

*) Všechny citáty z Miltona se zakládají na edici *Milton, Complete poetry & selected prose*, The Nonesuch Library, 1948 (I. vyd. 1938).

*Spadlý Cherube, jest bídno, čiň neb trp,
slabým býti! Toho však buď jist, že se
v dobrém více nebudeme kochati,
ale v zlém, v té naši jedné potěše*

*... th' Almighty hath not built
Here for his envy, will not drive us hence:
Here we may reign secure, and in my choice
To reign is worth ambition, though in Hell:
Better to reign in Hell, then serve in Heav'n*

*... nic tu nestvořil,
čeho by nám závidět mohl, všemocný;
odtud nevypuďí nás: tu bezpečně
panovati budeme; a mním, že jest
panovat, i v pekle, hodno žádosti:
lepší v pekle pán, než sluha v nebesích.*

Ve stylistické výstavbě směřuje k tomu cíli užívání *inversního slovosledu*. Inverse je charakteristická pro styl Miltonův, ale u Jungmanna nabývá někdy specifického rázu tím, že je u něho nejnápadnější takový typ, kde se odděluje adjektivum od svého substantiva, což se někdy kombinuje (jak jsem již naznačil) s přesahe. Uvádím několik příkladů:

- I, 15: směle miní po věcech, až dosavád
v proze ani v rytmu nevypravených*
*I, 18: klamuprázdné srdce slavným předkládáš
chrámům...*
*I, 21: vzpíatými, co holubice lhnoucí,
křídly...*
I, 34: Kdo je zavedl k odboji tak mrzkému?
I, 52: smrtedlnému vyměřují člověku
I, 56: k hněvu schoval většímu...
I, 69: sladké, ač jest všudy, není naděje
*I, 72: Taký obyt věčná odbojníkům těm
připravila spravedlnost...*

V anglickém originále tento stylistický prostředek není při gramatisovaném slovosledu angličtiny soustavněji možný, tam je naopak soudržnost substantiva s adjektivem co nejtěsnější. Ukáží to citováním příkladů, které jsem uvedl výše, v originálním znění:

- 16: Things unattempted yet in Prose or Rhime.
And chiefly Thou, O Spirit, that dost prefer
Before all Temples th' upright heart and pure*
20: ... and with mighty wings outspread
33: Who first seduc'd them to that foul revolt?
51: To mortal men, he with his horrid crew
54: Reserv'd him: to more wrath; for now the thought
*66: And rest can never dwell, hope never comes
That comes to all...*
70: Such place Eternal Justice had prepar'd

Ve verši 17 Jungmann přidal adjektivum; není to případ ojedinělý. Je zajímavé, že v případech, kde Jungmann přidal některé slovo, jde obvykle o epitheton. Takové případy vypočítává Štěpaník v citované studii a konstatuje, že Jungmann „Mnohem častěji rozšířil výrazy Miltonovy, ač málokdy tak, aby porušil smysl. Zároveň však výrazy, jimiž je rozšířil, nikterak neobjasňují myšlenky originálu a jsou úplně zbytečné“.²⁰ Jungmannovi šlo zřejmě o stylistickou konvenci (zálibu v epithetech), a proto volil epitheta tak, aby jimi nepřidával nic k smyslu předlohy. — Rovněž ve verši 69 přidal Jungmann adjektivum.

Takovéto slovosledné inverse zřejmě měly funkci signalisovat „vysoký“ sloh. Zvláště příznačné jsou inverse typu *sliční nebes květové*³⁰ — adjektivum + genitiv + substantivum. Uvedu několik příkladů. Paralelní text originálu ukáže, že inverse jsou prostředkem Jungmannovým, který se neopírá o předlohu, a někdy dokonce Jungmann adjektivum přidává:

- I, 244: hřmící Etny pukne hrozný bok*
232: ... or the shatter'd side
Of thundrig Etna ...
I, 335: sliční nebes květové
316: the flower of Heav'n
I, 341: v květných nebe dolinách
321: as in the vales of Heav'n
I, 352n: na hbitá || vzskočí křídla
332: (sprung) || Upon the wing

Signalisování „vysokého“ slohu inversemi byl prostředek dobře známý puchmajerovcům. V almanaších najdeme velmi mnoho příkladů a je nápadné, že se vyskytují převážně tam, kde jde o báseň „vysokého“ slohu nebo o báseň, která „vysoký“ styl paroduje. Uvedu několik příkladů z prvního Puchmajerova almanachu.

Óda o velikosti božské (Puchmajer):

- 8: Kdy ho lidský postihl duch*
44: rodící se z jiskry plamen
76: ptákův hlučná posílává
hejna k nám rok po roce
111: Kdož ti, světa panovníku,
hodnou vzdáti může díku?

Vinař (V. Nejedlý):

- 12: zlaté hledat poklady*

Živobyť v kraji (Puchmajer):

- 3: vlažným dechem v zkřehlé život háje*
dmýchá plaše zimu jarní jih
24: na měkkoučký lehna sobě mech
57: jakouž radost, v širém chodě poli
62: libým hlasem zvučný cvrčí háj

Z těchto několika příkladů je vidět, že inverzní slovosled nelze vykládat jen jako důsledek snahy zachovat pravidelné rozložení slov, odpovídající metrické osnově. Verš č. 112 z Puchmajerovy ódy mohl znít např. *může vzdáti hodnou díku* nebo příklad z Nejedlého bajky mohl znít *hledat zlaté poklady* — v obou případech bylo by zachováno podkládání těžkých dob verše slovními přízvuky a přitom by byl zachován i normální pořádek slov. Z toho je zřejmé, že puchmajerovcům šlo jednak o signalisování zvláštní stylové kvality, jednak o využití včetněho důrazu. Nejnápadněji to vystoupí, srovnáme-li verš *může vzdáti hodnou díku* s jeho obměnou *hodnou vzdáti může díku*. Původní znění vyžaduje, aby větný důraz připadl na adjektivum, a tím se podtrhuje sestupný ráz verše (na první těžkou dobu, tj. na začátek verše připadá i přízvuk slovní i větný). Větným důrazem podtrhovali puchmajerovci sestupný ráz verše velmi rádi.

Tuto metrickou funkci mají inverse i u Jungmanna. Uvádím několik příkladů, v nichž by bylo lze přemístěním slov inverzi odstranit, aniž by bylo porušeno podkládání lichých slabik slovními přízvuky, ale v nichž se dostává právě inverzí větný přízvuk na adjektivum:

- I, 52: smrtedlnému vyměřuji člověku*
I, 69: sladké, ač jest všudy, není naděje
I, 135: ač jej přehluboké hnětlo zoufání
I, 146: tato vojska hroznou všecka záhubou

V 1. verši by bylo syntagma *smrtedlný člověk* pocitováno jako významový celek, a proto by mělo jeden větný přízvuk; roztržením dostává však větný přízvuk i slovo *člověk* i slovo *smrtedlný* atd.

Tak slouží k odstiňování rytmu větný přízvuk. Nelze však říci, že by Jungmann přesouval větný důraz vždycky na totéž místo ve verši, tj. že by ho automatisoval. Naopak, jeho místo je proměnlivé:

- I, 477: z skály plyne máteřské . . .*
I, 483: temnou modlářského Jůdy ohavnost
I, 498: potok břehy smáčí úrodné . . .
I, 504: vystavil, a mrzké páčil oběti
I, 518: . . . všecko pobil prvorozené
v zemi Egyptské, i lid, i hovada
I, 568: brzy zvyklou sebrav pýchu, hrdými
slovy . . .
I, 613: . . . on šiky zbrojené
zbíhá okem zkušeným . . .

Je vidět, že větný přízvuk směřuje k jisté rozmanitosti: akcentuje někdy první stopu, ale někdy druhou.

Korelátém signalisování vyššího slohu inverzním slovosledem je snaha po „vysokém“ slovníku.³¹ Byla dána již předlohou, v níž je mnoho slov zvláštních a v běžné angličtině vzácných, a výborně ji podporovala struktura puchmajerovského verše, podporujícího pro svou vyhraněnou stopovost izolování slova. U Jungmanna k tomuto izolování slova vydatně přispívá vedle stopovosti, syntaktického vyhocování verše a jeho intonačního rozdrobení též trháni kontextu přesahy a drobení stopy. To všechno bylo živnou půdou pro silné využití neologismů. Metrická struktura byla přizpůsobena základnímu požadavku básnického jazyka Jungmannova období: dominantnímu postavení lexikální stránky, výběru slov.

Dominantní postavení lexika podporuje také opakování týchž slov. I to je prostředek, který dobře znala starší poetika, byl to oblíbený prostředek poetiky barokní a oblíbě se těšil i u puchmajerovců.

Nápadně vystupuje např. v básni V. Nejedlého *Lenka*,³² srov. 7.—9. sloku:

Proč se lékáš? proč, můj milý?
Což bys milé měl se bát?
Z lásky k tobě v noční chvíli
musila jsem z hrobu vstát.

Z lásky, bych ti odpustila,
žeš mne vinný nevinnou,
když sem sliby vyplnila,
zavřhl zrádně pro jinou.

*Coš mé chválil oči černé,
jako oheň jiskřící?
Srdce upřímné a věrné,
srdce pro tě hořící?*

Ještě nápadnější je to ve sloce 13:

*Vzhůru, Milíne, vstaň vzhůru!
proč teď trváš ve spaní?
Vzhůru, milý! z lůžka vzhůru!
kohout, slyš! mne zahání.*

Jiné nápadné příklady uvádím z básně V. Nejedlého *Přemysl Otokar v Prustch*:³³

*1: Král náš milý táhne polem,
král své Čechy k vojně zval
27: Zhurta na ně, s chutí na ně!
29: Kdo cti krůpě v těle cítí,
kdo zná mužně vésti zbraň;*

Jungmann užívá tohoto prostředku v překladu Ztraceného ráje na velmi široké basi. Nejde jen o důsledky paralelismu, ale často jde o spojování obrátů, v nichž se vyskytuje totéž slovo v různých tvarech nebo kde se vyskytují v blízkosti slova z téhož kmene. Někdy se kombinují slovní dvojice, takže vzniká slovní hříčka. Při tomto širokém využití paralelismu opírá se Jungmann sice často o anglickou předlohu, ale ne vždy; jsou příklady, kdy zcela jasně navazuje na tradici puchmajerovské poetiky. — Uvedu několik příkladů:

- I, 92: Tyšs to, jež pospolitá umluva,
radý jednota i myslí, zároveňná
naděje a smělost k chvalné výpravě.
druhdy se mnou spojila, teď bíd a psot
rovnost spojuje . . .*
- 89: And hazard in the Glorious Enterprise,
Joined with me once, now misery hath joined*
- I, 146: tato vojska hroznou všecka záhubou
přikvačila hluboko, tak hluboko*
- 136: . . . and all this mighty Host
In horrible destruction laid thus low,
As far gods and Heav'nly Essences
Can perish . . .*
- I, 263: vítej, hrůzo, vítej, světe pekelný
250: . . . Hail, horrors! hail
Infernal world . . .*
- I, 268: nebe z pekla, peklo z nebe stvořit můž
sobě . . .*
- 255: can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heaven.*

V prvním zpěvu nevystupuje tento prostředek příliš nápadně, ale v dalších zpěvech ho přibývá. Nápadněji vystupuje již v druhém zpěvu, např.:

- II, 3: . . . i nad zlato, i nad perly*
- II, 7: . . . Jak vysoko
nad naději ze zoufání vyníkl,
tak se nad tu výši zpíná vysoko*
- II, 36: nelze sváru zniknouti, kde, oč by znikl,
není . . .*
- II, 41: pevné svornosti a víry pevnější*
- II, 55: opovázlivec, a volil nebýti
naprosto, než býti menším . . .*

- II, 62: *komu potřebí, a jestli komu ne,
v dobu tu ...*
II, 83: *Pomněte! — leč bezpamětné jezero
trudným dosavád vás tíží záchvatem, —
pomněte, an vlastní let náš vyniká*

Pro dokreslení obrazu ještě několik příkladů ze zpěvu sedmého:

- VII, 10: *... jsi obcovala s moudrostí
věčnou, s moudrostí, tvou sestrou ...*
VII, 13: *potěšeného tvým zpěvem nebeským.
Zes mne provodila, v nebes nebe jsem,
(zemský host) se odvážil ...*
VII, 29: *ač jsem na zlé časy, na zlé časy padl,
na zlé jazyky, a tma jest vůkol mne,
vůkol nebezpečství a samota!*

*

Pokusil jsem se ukázat, jakým způsobem řešil Jungmann ve svém překladu Ztraceného ráje problém substituce anglického jambu. Tehdejší vývojové možnosti českého verše ho vedly k řešení kompromisnímu. Nesubstituoval již jamb prostým trochejem (jako ve svých mladistvých znělkách), ale snažil se najít kompromis mezi vzestupným spádem originálu a českým trochejem. Tak vytvořil zvláštní verš trochejský se vzestupnou koncovou kadencí a s některými stopami uvnitř verše, sugerujícími vzestupnost. Tím předjal pozdější romantický jamb, který využil prvků, objevených Jungmanem, systematicky. Snažil jsem se dále ukázat aspoň náznakem na spojitost veršové výstavby s celou výstavbou jazykovou, zejména poukázat k tomu, jak tvar verše přispíval k izolování slova a tím k dominantnímu postavení slovního výběru v básni.

Pro objasnění, v čem viděl sám Jungmann dominantu svého překladu, je poučné i srovnání prvního vydání s vydáním druhým, které připravil sám Jungmann r. 1843 (Novočeská bibliotéka vydávaná Českým museem, sv. 3). Při srovnání je nápadné jednak to, že metrický půdorys zůstává skoro nezměněn, jednak to, že se změny, provedené v tomto vydání proti vydání původnímu, týkají skoro vesměs slovníku. Podle toho je vidět, že Jungmann sám pociťoval jako dominantu slovní výběr. To bylo plně v souladu s potřebami české kultury, která se rozvíjela do hloubky i do šíře.

Pro větší názornost uvedu několik příkladů z I. zpěvu; paralelně otiskují vždy verš v I. vydání a ve vydání II.

- 16: *v proze ani v rytmu nevypravených
prosou ani veršem nevypravených*
36: *... sklamal máteř lidské rodiny
... zklamal matku lidské rodiny*
108: *... kteří smějíce
zhrdnout vládou jeho, vládu obrali
... kteří zhrdnouti
smějíc vládou jeho, vládu obrali*
129: *povedemeť, a zdaříleji, nadím se
povedemeť, naději se, šťastněji*
217: *drží za ostrov, a vmetav do kůry
ná, prý, za ostrov, a vmetav do kůry*

V souvislosti s metrickým rozbohem všimli jsme si i některých prostředků stylistických, zejména ovšem těch, které mají zvláštní význam pro pozdější vývoj českého básnictví. K nim patří v první řadě opakování slov. U Jungmanna najdeme příklady na všechny typy, známé z poetiky. Opakování slov je využito na široké základně. Později — ovšem s jinou motivací — rozvinul tento prostředek Čelakovský v Ohlasu písní ruských.

Jaké je vývojové postavení překladu Ztraceného ráje v díle Jungmannově? Další sledování jeho básnických prací nám ukáže, že se nespokojil s řešením, kterého dosáhl v tomto svém překladu, ale že problematiku českého vzestupného verše řešil znova a novým způsobem — ne již jako různotvar trocheje, ale jako úsilí o jamb stopový.

Básně z let 1804 — 1811

Při studiu básnického díla musíme počítat se dvěma řadami, které mohou sice splývat, ale mohou se také rozcházet; jednu tvoří vývoj básníka samého, druhou tvoří pořadí, v kterém jsou publikována jeho díla. Když se tyto řady rozcházejí, dochází k zjevu, že se básník zúčastní na vývoji literatury jinak, než jak se vyvíjel sám. Příklad spisovatele, který vydává svá díla v jiném pořadí než v tom, v kterém je vytvořil, je Jungmann. Proto musíme vsunout do svých výkladů rozbor jeho básnické činnosti v době, kdy byl překlad Ztraceného ráje již napsán, ale nebyl dosud publikován, tj. v letech 1804 až 1811.

Již výše jsem ukázal, že překlad Ztraceného ráje znamenal po metrické stránce zajímavý pokus o řešení vzestupného rytmu v českém sylabotonickém verši. Na cestě metrického experimentování pokračuje Jungmann i v letech 1804—1811. Hned roku 1804 zabírá se do otázky české prosodie teoreticky a píše rukopisné pojednání *Nepředsudné mínění o prosodii české*, v němž hájí časomíru. Současně s teoretickými úvahami pokouší se o časomíru i prakticky a tak r. 1805 vznikají dva drobné překlady, Horatiovy ódy *Na Neobuli* a Moschovy *selanky* č. 13. Tiskem však tyto drobné překlady vydal Jungmann až daleko později, v České včele 1839. V litoměřické době byl dán také základ k časoměrnému překladu *Hermana a Doroty*, který byl však také vytištěn až po dlouhých letech, 1841.³⁴

Přestože se Jungmann zabýval teoreticky i prakticky časomírou, jeho básnická tvorba těchto let je skoro veskrze p ř í z v u č n á. Patří do ní *Elegie na smrt Stanislava Vydry, 3. prosince roku 1804 zemřelého* (Hlasatel III, 1808), *Lenka* (Hlasatel I, 1806), *Elegie na hrobkách veských* (Hlasatel II, 1807), *Lazebnice* (Hlasatel III, 1808), báseň *o hře v šachy* (otištěná v Hlasateli I, 1806, jako závěr článku *Hra v šachy*) a básnický list *Eloisa Abelardovi* (Hlasatel II, 1807). Z této doby je i romance *Oldřich a Božena* (1806) a počátky překladu Schillerovy *Písně o zvonu*.

Původní jsou z této produkce jen dvě básně, *Elegie na smrt St. Vydry* a *Oldřich a Božena*. Ostatní jsou vesměs přeložené: *Lenka* z Bürgra, *Elegie na hrobkách veských* z Graye, báseň o šachové hře z italského jesuity Dominika Ludovici, *Lazebnice* a *Eloisa Abelardovi* z Popa. Pozorujeme tedy značné rozpětí pokud jde o volbu autorů, ale zároveň nacházíme rozpětí themat a žánrů: je zde báseň elegická, balada, básnický list a báseň humo-

ristická. Už z toho je vidět, že tato tvorba má ráz experimentální. Formální rozbor to jen potvrzuje a ukazuje, že každá báseň řeší vlastně jiný problém.

Pro experimentální ráz této tvorby je charakteristické už to, že každá báseň je psána jinou formou. Skoro vesměs jsou to básně strofické (báseň o šachové hře, Elegie na smrt Vydrovu, Oldřich a Božena, Lenka, Elegie na hrobkách — po sylabické stránce a pokud jde o rozložení rýmů je její verš stejný jako v básni o šachové hře, ale strofa je graficky vyznačena jenom někdy.³⁵ Nastrofická je toliko heroída Eloisa Abelardovi.

Pokud jde o metrickou stránku verše, nejméně nového přinesla *Elegie na smrt S. Vydry*, která je psána výrazným t r o c h e j e m, snažícím se o co neúplnější zachování metra. Její formální nevybojnost je však pochopitelná, jestliže si uvědomíme, že šlo o báseň oslavnou, v níž nebylo místa pro formální experimentování. Oficiálně zaměřená báseň je přímo předurčena k tomu, aby použila formy co možná akademické, tj. prostředků poněkud ztrnulých.

Umělecky je tato skladba málo cenná, tone v konvenčnosti. Snad zarazí, že ji Jungmann přesto zařadil do svých *Sebraných spisů veršem i prosou* 1841, do nichž na druhé straně nepojal některé jiné básně, které jsou při nejmenším stejné úrovně. Není to však nedostatek autokritičnosti, spíše šlo o pohnutku mimoliterární, o projev úcty k oblíbenému bývalému učiteli.

Všechny ostatní přízvučně složené básně tohoto období mají společný rys ve snaze o v z e s t u p n ý rytmus. Jungmann v nich zřejmě rozvíjel podněty ukryté v Ztraceném ráji a budoval na zkušenostech, které při jeho překládání získal. Jsou to básně výrazně experimentálního rázu, jak je vidět už z toho, že při společném zaměření na jamb jsou v jejich metrických půdorysech dosti výrazné rozdíly. Všimneme si jich dále, a to tak, že nejprve probereme básně, v nichž se uplatňuje verš dvanáctislabičný a třináctislabičný, neboť tyto skladby tvoří uzavřenou skupinu. Jsou to oba překlady z Popa a báseň o šachové hře.

Tyto tři básně jsou zajímavé už proto, že žádná z nich nereprodukuje přesně rozměr originálu: obě básně Popovy byly složeny veršem desetislabičným (pětistopým jambem), originál básně o šachu pak hexametrem. Zdá se, že právě tato báseň podává klíč k verši, který byl Jungmannovi předlohou; Jungmann užil při jejím překladu nepochybně verše, který měl funkci anticického hexametru v literatuře francouzské a polské. Pramenem mu byla literatura polská, jak je vidět z toho, že v úvodu k heroidě *Eloisa Abelardovi* přímo poznamenává, že báseň přeložil veršem, který je „Polákům zamilovaný“.³⁶ Také v listě Markovi z 8. X. 1812 doporučuje Jungmann třináctislabičný verš jako vhodný pro básnické listy.

Přesto, že jsou uvedené tři básně složeny příbuznými sylabickými rozměry a jsou si blízké i rýmovou technikou, představují různé žánry: satirická Lazebnice a báseň o šachu patří k „lehčí“ poesii, kdežto básnické poslání Eloisa Abelardovi je příklad poesie vyznívající patheticky. Proto budeme sledovat, zda se tato žánrová různost projevila také v metrické struktuře verše.

Ve verších o šachové hře se střídají verše dvanáctislabičné s třináctislabičnými a jsou sdruženy do slok tvaru 13a13a 12b12b. Obojí verše jsou po metrické stránce vybudovány celkem stejně a liší se vlastně jen klausulí, dvanáctislabičné jsou zakončeny zpravidla slovem dvojslabičným, kdežto

třináctislabičné slovem trojslabičným. Srovnáme-li s veršem básně o šachu verš *Lazebnice*, pozorujeme nápadnou podobnost: i zde se střídají verše dvanáctislabičné s třináctislabičnými, jenže podle opačného schematu (12a12a 13b13b); struktura jednotlivých veršů je však stejná, mezislovními předěly jsou vyznačovány jednotlivé slabiky verše stejně jako v básni o šachové hře.

Verš obou skladeb se dělí na poloverše, takže jeho slabičné schema je 6+7 a 6+6. Pokud jde o frázování verše, vypadá na první pohled tak, jako kdyby byl Jungmann psal metrické řady směřující k schematu 1 2 2 2 atd., tedy trocheje s předdrázkou (nestopový sylabotonický jamb); bližší prozkoumání však ukazuje, že Jungmann uvnitř verše využívá před sedmou slabikou prostředku známého nám už z překladu *Ztraceného ráje*, totiž stopových přesahů. Tak dostáváme frázování, ve kterém první poloverš vyznívá mužsky a druhý začíná předdrázkou; verš zřejmě tenduje k tomuto rozložení slov: 1 2 3 1 2 2 2, resp. 1 2 3 1 2 3. Je patrné, že se oba poloverše začínají jednoslabičným slovem. Vzestupnost je tedy sugerována nejen tím, že první poloverše vyznívají těžkou dobou, ale i nepřízvučným začátkem druhého poloverše.

Všimněme si např. druhého verše z básně o šachové hře

jen když se srovnává, co koná, s počestností

Rozdělíme-li jej na stopy (a dvojstopy), dostaneme takovéto členění:

jen || když se || srovnává, co | koná, || s počestností

Z hlediska přízvukového je to trochejský verš s předdrázkou, v němž lze snadno abstrahovat od dělení na poloverše, protože stopovost je v něm velmi ostrá a verš je jí rozdroben. Počítáme-li však s dělením na poloverše, dostaneme schema

jen | když se || srovnává, || co | koná, || s počestností

a toto členění je pro nás důležité, neboť dosvědčuje, že Jungmannovi šlo o vzestupné ukončení metrického celku uvnitř verše, tj. poslední stopy prvního poloverše. Je tedy zachováno potenciální členění na trochejské stopy, ale zároveň je sugerováno členění jiné, vzbuzující pocit rytmu vzestupného. Vzestupný spád verše se někdy ještě podtrhuje tím, že první poloverš bývá zakončen jednoslabičným slovem.

Pro větší názornost uvedu několik příkladů na verše s jambickým vyzněním prvního poloverše. Jsou to útvary, od nichž vede vývojová cesta k jambu Máchovu.

Báseň o šachové hře:

18: již nastal k bitvě čas, i vyjdou proti sobě
22: však zpátkem nesmí jít, kdy postoupila směle
29: To píšek: ale pop (tak nazvi jinák střelce)
33: slon může sem a tam, však rovnou cestu tříti;
37: Buď prázdno před nimi: neb toto dobře vězte

Lazebnice:

10: a mimo tu, co živ, prý, žádné neviděl
13: Však, nechal čtou, a mně, mohou-li, vysvětlí
17: Že plodit, množit se, Bůh poručil, to vím
28: Též Pavel di, a tenť znal naše náklonnosti,
že lépe jest se vdát, než hořet v palčivosti
31: Toť pravda, a co mní — jste dávno věděli
34: To prý jen rada jest, — a my se s rozvahou

Z uvedených příkladů je vidět, že Jungmann při zakončování poloverše jednoslabičným slovem rád pointuje toto slovo syntaktickou pauzou. Snaha klást před syntaktickou pauzou jednoslabičné slovo, nesoucí důraz, proniká i mimo poloverš (*těž Pavel dí, i nezávidím já*). Zde se blížíme pojetí skutečné jambické stopy, jaké známe později u Máchy. Jambický chod je sugerován jazykovými prostředky, nejde již o prostou trochejskou řadu, před níž stojí jednoslabičné slovo.

Verš heroidy *Eloisa Abelardovi* je vybudován jinak. Nejen tím, že jde o verš důsledně třináctislabičný, ale hlavně tím, že se zde setkáváme s trochejskými řadami, jimž předchází jednoslabičné slovo. Skladba je vyhraněně stopová, verše se dělí důsledně na poloverše podle vzorce 7+6. Skoro každý verš se začíná jednoslabičným slovem, ale pak je již snaha klást hranice slov před sudé slabiky, není tedy stopových přesahů. Podle frázování směřuje tato skladba k schématu 1 2 2 2 + 2 2 2; při podrobnějším rozboru vidíme, že první poloverš je frázován důrazněji než poloverš druhý. Pocit vzestupných stop nevzniká, srov. začátek básně:

*V té hloubi samoty, vážným obývání,
kde jenom bohomyslné sídlí rozjímání,
a kde melancholie v sobě trudná kvílí,
kam v žilách děvy svaté tato bouře cílí?
Proč duch můj sobě ráje krom té poustky tvoří,
proč oheň dávnozhaslý v tomto srdci hoří?*

V uvedeném úryvku je nápadné, že vzestupný ráz verše je sugerován rozložením slov jen ve verši pátém, ale i tam vlastně mizí, protože slovo *můj* se přikloní k slovu *duch*.

Rozdíl mezi našimi básněmi se ovšem výrazně projevuje i v rytmičtém slovníku, hlavně v počtu jednoslabičných slov: v heroidě je jich méně než v *Lazebnici* (30—42%). Už proto také působí jazyk heroidy dojmem značné intonační splyvavosti. K tomu přispívá i poměrně značný počet dlouhých slov; čtyřslabičných a delších slov je zde 14%. (V *Ztraceném ráji* např. jen 5,3%.) Pocit splyvavosti je zesilován i tím, že se dlouhá slova tlačí do rýmů a verš často končí intonační vzestupnou (na konci je otazník nebo vykřičník). Konce veršů nejsou tedy pointovány.

I když však v heroidě není pocit vzestupného rytmu vzbuzován rozložením mezislovních předělů a syntaktických paus, přece jen Jungmann tuto báseň cítil jako jambickou a vzestupnost verše sugeroval větným důrazem: ve všech uvedených verších větný přízvuk se tlačí na poslední slovo prvního poloverše. Snad právě proto, aby se mohl větný přízvuk co nejvíce uplatnit, Jungmann usiluje o intonační splyvavost a nezáleží mu na realizování jambických stop.

Snaha o využití větného přízvuku je podporována i prostředkem, známým dobře puchmajerovcům, totiž odtrhováním adjektiva od substantiva, srov. verš 2. a 3. Tato slovosledná zvláštnost měla zároveň stylistickou funkci, neboť vzbuzovala pocit slavnostního slohu. Slavnost slohu je podporována také hojným opakováním, např.

7: *to ještě, ještě láska!* — Abelarda jméno
31: *o jméno věčně smutné! věčně drahé jméno*
41: *A přece piš, piš všecko! radost jet vše znáti,
a radost moci hořem ohlas hoří dáti*
84: *jenž více chtěli v lásce, nežli lásku, bráti*

Z hlediska panujících metrických konvencí byl odvážnějším činitelem verš básně o šachu a Lazebnice než verš heroidy Eloisa Abelardovi. Jistě nebylo náhodou, že svůj pokus o jamb, kde by byla vzestupnost sugerována podobným způsobem, jako v jambu romantickém, provedl Jungmann právě na básni, zaměřené humoristicky. Byl si asi vědom, že soudobé čtení by nepřivítalo takové experimentování v básni slavnostního slohu, neboť by je cítilo jako příliš odvážné a mohlo je hodnotit proto záporně.

Nyní obrátíme pozornost k ostatním jambickým básním. Jak jsem již uvedl, všechny jsou strofické.

Nejjednodušší strofu má *Elegie na hrobkách veských*.³⁷ Její verš je *d e s e t i s l a b i č n ý* a *j e d e n á c t i s l a b i č n ý*, po metrické stránce je zhruba stejný jako verš básnického listu Eloisa Abelardovi. Podle toho se zdá, že obě básně jsou si blízké časově; obě ostatně vyšly téhož roku (1807). Jde vlastně o trochejské řady s předdrázkou. Je to vidět hned na prvních verších; dojem trocheje s předdrázkou je zesílen ještě tím, že je vyhraněná trochejská stopovost, srov. např. první tři sloky:

*Den dokonává, na klekání zvoní,
brav bečí, k stáji tíhna povlovně;
mdlý rolník s pole k domovu se kloní,
a zůstavuje svět ten tmám a mně.*

*Kraj stkvoucí soumrakem se zasmušuje,
a v hoře ticho slavné přebývá:
jen bzučný chrobák vážně poletuje,
a ospánlivě ovčín zavznívá;*

*jen z oné věže pusté, obmešené
tam děsná sova strašně běduje,
že chodec, jenž se pozdě domů žene,
jí v starém, hrozném sídle burcuje.*

Třetí sloku cituji podle vydání v Sebraných spisech veršem i prózou 1841. V původní versi (Hlasatel II, 1807, 593) zněla poněkud jinak:

*Jen s oné pusté, mechovaté věže
tam děsná sova strašně běduje,
že pozdní chodec, při měsici těže,
jí v starém, hrozném sídle burcuje.*

Srovnáme-li překlad s originálem, je patrné, že Jungmann podržel sice čtyřveršovou sloku originálu i rozložení rýmů, ale změnil rytmus po té stránce, že zavedl střídání ženských a mužských veršů, zatím co originál má jen rýmy mužské. Není pochyby o tom, že zavedením ženských rýmů oslabil jambický ráz skladby.

V uvedeném úryvku není trochejský ráz verše sugerován jen rozložením slov, ale i rozložením paus (srov. v. 1, 2, 9, 12); případy, kdy pauza vzbuzuje pocit chodu vzestupného, jsou však docela ojedinělé, např. předposlední verš předposlední sloky:

dal jemu Bůh, co žádal — přítele

Jiným sylabickým rozměrem — veršem o s m i s l a b i č n ý m — je složena *Lenka*. Také její verš je vlastně řada dvouslabičných trochejchých stop s předrážkou, přesto však, že báseň zachovává tento stopový charakter dosti přesně, působí pocitem vzestupného rytmu daleko více, než *Elegie* na hrobkách veských. Je to už proto, že v mužských verších užívá Jungmann s oblibou v rýmu jednoslabičných slov,³⁸ např.

II, 5: *tu vznikne ples a zpěvu hluk,
a bubnů chřest, a ciňků zvuk*

V druhém z citovaných veršů zesiluje pocit vzestupnosti ještě čárka po slově *chřest*, již Jungmann jednoznačně naznačuje frázování; báseň se sice dá členit na trochejské stopy, ale rozložení paus zároveň sugeruje rytmus vzestupný; trochejské frázování by bylo $\times|\times\times|\times\times|\times\times|\times$, ale lze frázovat také $\times|\times\times|\times||\times|\times\times|\times$. Rozložení paus tedy koriguje potenciální trochejské frázování a místy je mění v pravý opak. Obraty *a bubnů chřest* nebo *a ciňků zvuk* jsou skutečnými jambickými dipodiemi. Podobně je tomu i jinde, srov. např.:

III, 3: *a buď on stár, a buď on mlád*
V, 6: *Pryč s světa, pryč, je lest a klam!*
XIV, 5: *Vilíme, ty? — tak pozdě k nám?*
XVIII, 5: *Dost volná? — Dost, ty rychle pojď*
XX, 3: *jak letěl les, a sad a hrad!*
XXI, 3: *Slyš zvonu zvuk, a zpěvu hluk*

Ve srovnání s předchozími básněmi je zajímavé, že se zde metrické schema dodržuje méně důsledně; verš někdy začíná i slovem trojslabičným. Rytmičtý slovník je ovšem daleko bohatší na jednoslabičná slova než rytmický slovník kterékoli z básní, o nichž dosud byla řeč; jednoslabičných slov je zde neobvykle mnoho, 46 0/0. Často jsou to interjekce: Lze říci, že tato báseň sugeruje jambické metrum ze všech dosud probraných básní nejvíce, dokonce ještě více než *Lazebnice*; to souvisí s krátkostí verše, v kterém se mohly uplatnit dobře mužské jednoslabičné rýmy. Tím je ovšem sugerována také představa rychlého tempa.

Ve vydání básně v Sebraných spisech 1841 je dosti změn. Už nápis je změněn. Pokud jde o obsah, je nápadné, že Jungmann odstranil lokalisaci do Čech; zdá se, že původní text byl lokalisován do Čech pod tlakem podobné lokalisační praxe Puchmajerovy školy. Celkem lze říci, že změny u této básně jsou větší než u kterékoli básně jiné. Zdá se podle toho, že na ní Jungmannovi zvláště záleželo. V oblasti metrické jde o takové změny, které zesilují pocit vzestupného rytmu. Není vyloučeno, že se zde učil Jungmann od jambu romantického. Charakteristické jsou po té stránce takové změny, které mají důsledky rytmické, např.:

VI, 1: *Bůh, Bůh se smiluj, otec náš*
Smiluj se Pán Bůh, otec náš
VII, 1: *Bůh, Bůh, ten otec uslyší*
Bůh, dobrý otec, uslyší
IX, 3: *Smrt, smrt je zisk můj, svět je klam*
Jen smrt je zisk můj, svět je klam
IX, 5: *Zmiz, zmiz ty tělo v hrob a prach*
Ha, zmiz ty tělo v hrob a prach
IX, 6: *krej, krej tě hrůza, noc a strach!*
a kryj tě hrůza, noc a strach!
XI, 5: *zmiz, zmiz ty tělo v hrob a prach*
o, zmiz ty tělo v hrob a prach

Ve všech uvedených příkladech Jungmann odstraňuje opakování téhož jednoslabičného slova. Na první pohled se může zdát, že se chtěl jen zbavit slohové jednotvárnosti, ale podrobnější analýza nás přesvědčuje o tom, že provedené změny směřovaly jinam. V našich příkladech má totiž vždy první z opakovaných slov větný důraz, a jestliže takový verš čteme, musíme udělat mezi oběma opakujícími se slovy pauzu (*Bůh, Bůh se smiluj: X||XXXX*). To právě Jungmann odstraňuje (*Smiluj se Pán Bůh: XXX||XX*). Pro vzestupné zaměření rytmu jsou příznačné ty příklady, kde Jungmann nahradil první jednoslabičné slovo citoslovcem nebo předklonkou, takže vznikla vzestupná stopa: *jen smrt; ha, zmiz; a kryj; o zmiz*.

Poslední z básní, kterých si chceme všimnout, *Oldřich a Božena*, je také jambická. Je psána slokou schematu 8a6b8a6b7c5c. V jejím verši nacházíme jednu zvláštnost, již neměla žádná ze skladeb, kterých jsme si dosud všimli: mužské zakončení lichoslabičných veršů při snaze o vzestupný rytmus. Verše o sudém počtu slabik (tedy první čtyři verše sloky) jsou stavěny celkem jako běžné jambické verše Jungmannovy, jejich frázování směřuje k schematu 1 2 (2) 2 1, resp. 1 2 (2) 3; verše o lichém počtu slabik (druhá část sloky, tvořící jakési její myšlenkové vyhocení) směřují však k sylabickému schematu 1 2 3 1 a 1 3 1 s tou variantou, že místo slova trojslabičného bývá slovo dvojslabičné, spojené se slovem jednoslabičným. Mužské zakončení veršů sudoslabičných není nápadně vyzdvihováno, jsou tam často slova trojslabičná, ale zato v závěrečném dvojverší vystupuje jednoslabičný rým velmi nápadně. Jen ve 4 případech ze 40 je tam slovo čtyřslabičné, ale i to se rýmuje se slovem jednoslabičným.

Jako příklad uvádím druhou sloku básně, na níž jsou odhaleny všechny konstruktivní prvky, o kterých jsem mluvil:

*K své zvlí Oldra kníže byl
a pro své trampoty
kdys v troubu lovčí udeřil,
tu šlechta s holoty
se hrne z Postoloprť,
i lovec i chrt.*

Jambický rytmus je i v této básni sugerován rozložením paus, srov. začátek první sloky:

*Viš ty, kde selskou děvici
vzal kníže za ženu?
Proč Peruc ves, a studnici
tam zovou Boženu?*

Zvláštní postavení ve sloce mají poslední dva verše, které se dosti ostře odlišují od metrické struktury prvních čtyř veršů. Jestliže první čtyři verše jsou jasně jambické, předposlední verš tvoří vlastně logaed, v němž se vedle jambu uplatňuje daktyl; na jeho pozadí jeví se i rytmická struktura posledního verše, spjatého i rýmem, jako verš s daktylem. Sloka představuje zřejmě rytmický experiment velmi odvážný.

Snad právě proto nebyla báseň ve své době publikována, docela stejně, jako oba drobné pokusy o báseň časoměrnou. Jungmann stále ohmatával puls naší literatury a dobře rozmýšlel, co je možno vydat a k čemu ještě literární situace neuzrála. Jistě není náhodou, že právě oslavnou Elegii na smrt Vydrovu napsal veršem, který byl experimentování vzdálen. Proto je třeba důrazně odmítnout Králův názor (O prosodii české 141), že „Jungmann trvá na svém přesvědčení (totiž o vhodnosti časomíry pro čes. poesii — J. H.) neměl odvahy vystoupiti s ním veřejně a brániti je, jak by učinil každý, kdo pevnému přesvědčení svému chce také zjednatí uznání“. Král si zřejmě neuvědomil, že otázka prosodie není jen otázka vědecká a filologická, nýbrž především otázka básnické praxe a celkové literární situace. Na rozdíl od Krále soudím, že Jungmann osvědčil velmi jenné porozumění pro potřeby naší literatury, když své Nepředsudné mínění o české prosodii nepublikoval a počkal i s publikováním časoměrných básní.

Po stylistické stránce nacházíme v básních, vzniklých v letech 1804—1811, rozvádění prvků, které již známe z překladu Ztraceného ráje. Nové prvky zde nejsou; Jungmann se soustředil na pokusy metrické, hlavně na řešení českého jambu. I stylistických reminiscencí na Ztracený ráj je málo.

*

Časoměrnou prosodií napsal Jungmann v tomto období — jak jsem již uvedl — dvě docela kratičké básně, překlad Horatiovy ódy III, 12 Na Neobuli (jonská strofa) a překlad Moschovy selanky č. 13 (hexametr). Je zajímavé, že podle Jungmannova vrocení vznikly oba překlady již r. 1805, tedy dříve než Oldřich a Božena. Pokud jde o prosodickou stránku, obě básně se drží pravidel, která stanovil Václav Rosa. Jungmann tedy vlastně restituuje starou formu. Pokud jde a časoměrný překlad Hermana a Doroty, který byl započat ještě za litoměřického pobytu, tedy snad ještě před vydáním Ztraceného ráje, i jeho prosodie je stejná.

Jungmannova básnická činnost po r. 1811

Pohlédneme-li na Jungmannovu básnickou činnost po vydání Ztraceného ráje z ptáčích perspektivy, vidíme, že Jungmann ztrácí svou izolovanost. Objevují se jeho žáci, především Marek a Polák, kteří dávají ráz I. ročníku nového časopisu, vídeňským Hromádkovým Prvotinám (1813). Zároveň však Jungmann ztrácí svou průbojnost; jeho tvorba přináší méně nového než v prvním desetiletí a dá se celá vyvodit z tvorby starší. Je to v podstatě jen rozvíjení starších podnětů. Jungmann se zkrátka snaží pracovat na již vytyčené dráze a nově teoreticky opřít a formulovat své starší postuláty.

Jungmannovu básnickou činnost po r. 1811 pro větší přehlednost přehledneme ve dvou obdobích; mezníkem bude vydání Počátků.

Po vydání Ztraceného ráje krystalisuje Jungmannova básnická činnost kolem problému časoměry, až do vydání Počátků se však Jungmann pro časomíru veřejně příliš neangažuje, ač vydává první své časoměrné básně tiskem. Jejich řadu zahajuje krátké poslání, složené z 15 hexametrů, *Slavěnka Slavínovi* (Prvotiny 1813). Báseň je zajímavá tím, že je i programovým projevem, doporučujícím časoměrný verš. Slavěnka Slavínovi v původním znění narážela již podtitulem „Viz Hlasatele ob r. 1807, str. 570“ na přízvučné překlady z Biona, Mimnerta a Anakreonta, které pod titulem Kvítí řecké. Slavence. otiskl anonymně v Hlasateli II, 1807, 570 nn. Samuel Rožnay. V Sebraných spisech 1841 je tento podtitul nahrazen marginální poznámkou „Sam. Rožnay († 1815) vydal Anakreona českého v Praze 1812“. Je ovšem logické, že se nyní Jungmann dovolává knižního vydání, ale tím, že byla báseň vztažena na jiný text, než na který byla původně napsána, ztrácí se pravý význam slov Slavín a Slavěnka.

Další časoměrné básně z této doby jsou *Při rozstouání D. C. H. Pána Alexandra Vasilieva* (strofická; Prvotiny 1814) a překlad Popova *Messiáše* (v hexametrech; Nové básně IV, 1814). Před vydáním Počátků vznikly, ale později byly tištěny, časoměrné básně *Zuzana* (strofická; napsána 1814, tisk až v Sebraných spisech 1841) a *Urozenému Pánu Fr. Xav. Tvrděmu* (napsaná 1816, tištěna v České Včele 1839). Celkem tedy časoměrná žeň není bohatá. Bohatší je až po vydání Počátků, kdy Jungmann tiskl z rukopisů starší básně.

Současně s časoměrnými básněmi tvořil Jungmann i dále přízvučně: v Prvo-

tinách 1813 vychází překlad Schillerovy *Radosti*, dále v Puchmajerových Nových básních IV, 1814 vyšel překlad Schillerovy *Rukavičky* a původní báseň *Spokojenost*. V Prvotínách otiskl Jungmann také překlad básně *Ohlášení lásky* od Drydena (1813) a *Piseň pro cis. král. obranu českou* (příloha k l. 26).³⁹ Dvě přízvučné básně, vzniklé v této době, vyšly po prvé až v Sebraných spisech 1841. Jsou to *Žádostka i Blahodal* (podle Jungmannova vročení vznikla 1814) a *Jinotajitelka* (z roku 1816). Je velmi pravděpodobné, že v této době vznikly i jiné básně, otištěné teprve v Spisech.

Podíváme-li se na básnickou produkci mezi vydáním Ztraceného ráje a vyjitím Počátků z hlediska formálního, je na první pohled vidět, že Jungmann pokračuje v úsilí o tvarovou rozmanitost své tvorby. Ukazují to stejně básně časoměrné jako přízvučné. Z pěti časoměrných básní, které jsem uvedl, dvě jsou psány hexametrem, tři ostatní jsou strofické; každá z oněch tří strof je jiná. Stejně nápadné je úsilí o tvarovou rozmanitost v básních přízvučných. Většinou jsou to překlady a Jungmann přitom sahá k básním, jejichž převedení je opravdovým formálním problémem: platí to o strofě Schillerovy *Radosti*, o složitě formě *Rukavičky* i o složitě formě *Písně o zvonu*, na jejímž překladu pracoval Jungmann rovněž již v našem období. Překladačské výkony, pokud jde o tyto tři básně, budí opravdovou úctu a zasloužený obdiv. Ale i nestrofické básně *Žádostka* a *Jinotajitelka* jsou po formální stránce zajímavé. Obě jsou vybudovány na střídání veršů o různém počtu slabik, první na verši osmislabičném a sedmislabičném, druhá na verši devitislabičném a osmislabičném. Pestré jsou i rýmové kombinace, v nichž se však uplatňuje snaha, aby se kombinovaly vždy jen rýmy dva. Tak např. rozložení veršů a rýmů v prvních verších *Žádostky* je takoveto (číslice označují počet slabik ve verši): 8a8a7b8a7b7b8a. Pokud jde o rozložení slovních přízvuků, *Žádostka* směřuje k rytmu trochejskému, *Jinotajitelka* k jambu.

„Počátky“ Jungmann vřele přivítal a po jejich vydání zasahoval do problému časoměry jednak publikováním vlastních časoměrných básní, jednak teoretickými projevy. Z nich je nejstarší pojednání v *Slovesnosti* 1820.⁴⁰ Uznává zde obojí prosodii, ale každé dává jinou funkci. Časoměru pojímá jako formu exklusivní; dobře si uvědomoval, že se časoměra jeví jako forma „těžká“, ale zároveň věděl, že „těžkost“ formy je vlastně dána její novostí, že je věcí zvyku.⁴¹ Dále je příznačné to, že Jungmann doporučuje, aby se časoměrné verše čtly bez přízvukových násilností. Ve *Slovesnosti* napsal na str. XXIX: „Verše dle času měření, dle přízvuku čtení buďte.“ Stejně stanovisko je v *Kroku* I, 2, 1821, str. 143 v *posudku Počátků* (str. 141–145, podepsáno K.): „Když se časoměrné sloky přirozeným způsobem čtou, každé něžné ucho míru a plynlost i libozvučnost jejich cítí. Pakli se všechny prosodicky dlouhé syllaby nezvukují, neméně protivné drkotání znamenati, jako an troucí pila ze suku se vyráží.“ Toto polemicky zahrocené místo dokazuje, že se Jungmann přímo staví proti skandování časoměrných veršů. Časoměrná prosodie byla mu jakousi motivací pro uvolnění přísně stopového a sylabického verše. Nešlo však dosud o cestu k verši volnému. Moderní volný verš rozbíjí tradiční metrická klíše ve jménu uvolnění, kdežto Jungmann motivoval nový metrický útvar uvedením formy „těžší“, než jakou představoval tradiční přízvučný verš stopový.

V tomto úsilí o vytvoření protiváhy sylabotonického verše pokračoval Jungmann teoretickým hlásáním metriky indické ve stati *Krátký přehled prosodie*

<p>○ ○ ○ — — — — — ○ ○ ○ <i>mnoho-li jich jemným šípem raněno,</i> 16</p> <p>○ — — — — — ○ — — — — — ○ ○ ○ <i>kolik hochů bystrých vtípem šizeno,</i> 16</p> <p>○ ○ ○ ○ — — — — — ○ — — — — — ○ ○ ○ <i>a co obojím se dály za příhody</i> 16</p> <p>— — — — — ○ — — — — — ○ ○ ○ <i>než je usmířily slavné hody</i> 16</p>

Podívejme se na tuto strofu z hlediska normálního verše sylabotonického! Změny, které Jungmann navrhuje, týkaly by se uvolnění počtu slabik, při čemž počet těžkých dob by zůstal stejný jako v původním znění. Vzniká tím podobný útvar, jaký známe z přízvuchného hexametru a později z Čelakovského Ohlasu písní ruských, kde (ovšem se zcela jinou motivací) jsou náběhy k verši čistě tonickému.

Hlavním orgánem, usilujícím o zavedení časoměrné prosodie, stal se časopis *Krok*, který vycházel od r. 1821 pod redakcí J. Sv. Presla. Tento „veřejný spis všenaučný pro vzdělance národu českoslovanského“ byl ohniskem „Jungmannovy vědecké školy“, a proto v něm vycházely především teoretické stati věnované časoměře a její propagaci. Většinu z nich napsal Jungmann, ale nechyběly ani práce jiných, např. Šafaříkovy. Vlna zájmu však poměrně brzo opadla. První svazek *Kroku* přinesl práci o časoměře celou řadu,⁴³ v druhém jich však nápadně ubývá (1824—1831)⁴⁴ a v třetím (1833—1836) je stať o časoměře výjimkou.⁴⁵

Krok usiloval i o praktické provádění hlásaných zásad časoměrného básnictví tím, že přinášel časoměrné básně. Přímou symbolická je po té stránce Jungmannova báseň *Krok*, která uvedla první ročník. Dále zde nacházíme básně od Šafaříka, Marka, Purkyně, A. V. Svobody a jiných. Pro další vývoj české literatury měla však časomíra význam vlastně jen negativní, neboť byla jednou z cest, které vedly od tradičního sylabotonického verše, pohříchu to však byla cesta slepá.

Ve vlastní Jungmannově básnické praxi po vydání *Počátků* začíná pochopitelně převažovat časomíra, není však výlučná. Ukáže to přehled hlavních básní, které Jungmann vydal od r. 1818 do konce života; napřed uvedu básně přízvuchné a potom časoměrné.

Z přízvuchných básní podle Jungmannova vročení vznikla r. 1820 *Píseň milostničky*, tj. překlad Goethovy Mignoniny písně. Tiskem ji Jungmann vydal až v Sebraných spisech 1841. Je to vlastně jediná přízvuchná báseň, o které lze bezpečně říci, že vznikla po vydání *Počátků*. Sama o sobě neznamená ovšem mnoho pro posouzení Jungmannova kladného poměru k přízvuchné prosodii, protože šlo o překlad básně tehdy velmi oblíbené, která měla v naší literatuře např. vliv na Turinského Angelinu a ozývá se ještě z písně *Kde domov můj*. — Pokud jde o ostatní básně, napsané přízvuchnou prosodií, nelze o nich sice říci, že vznikly po r. 1818, ale to není podstatné pro obraz Jungmannova básníka. Básníkův vývoj nedá se sledovat jen v jedné rovině, totiž v rovině skladeb, které píše v daných obdobích; pro jeho pochopení jsou příznačné i básně ze starší zásoby, které nově publikuje. A tak vlastně všechny přízvuchné básně, vtištěné nově po r. 1818, jsou svědectvím o tom, že Jungmann nestál výlučně na časoměrném hledisku.

Dvě básně vydal r. 1820 ve Slovesnosti; jsou to překlady *Poslání Karamzina k ** a Goethova *Čarodějnického učedníka*. Přísně vzato, ani tyto básně nejsou průkazné pro Jungmannův poměr k přízvučnému básnictví, protože je můžeme pojímat jako útvary, zařazené do Slovesnosti jen proto, aby plnily funkci ilustrační. Průkaznější je vydání staršího překladu Schillerovy *Písňe o zvonu* (Krasořečník 1823). Vedle toho otiskuje Jungmann v ČČM 1832 překlad Herdrovy české pověsti z 9. století *Kůň z hor*; kdy tato báseň vznikla, nedá se bezpečně říci.

Přízvučné jsou také básně, které poprvé vydává Jungmann v Sebraných spisech: *Žádostka i Blahodal* (z r. 1814), *Jinotajitelka* (z r. 1816), *Oldřich a Božena* (z r. 1806), *Spolku dobrodinců* (bez vrocení), *Létaví mravenci* (z r. 1799), *Múzy* (z r. 1798) a „romance dle Goldsmitha“ *Poustevník* (z r. 1797). Přízvučné jsou také z větší části epigramy — *Nápisové*. Datovány jsou dva rokem 1798 (jeden z nich vyšel v Puchmajerových Nových básních 1798 pod titulem Špatný zrak, sem je přejat pod titulem Nedohlídací v pozměněné podobě). Konečně čteme v Zápisích dva přízvučné epigramy, Rozmluva a Napomenutí (druhý je z Goetha), a dvě básně delší: *Nový věk a Chodící zvon*. Patrně je Jungmann též autorem překladu prvního výstupu z 3. jednání Shakespearova Hamleta (Slovesnost, 2. vydání 1845, str. 661 n.) a lze pomýšlet i na autorství jiných překladů (srov. Král, O prosodii české, 1923, 302), ty však nemohou změnit obraz Jungmauna-básníka ani k němu přidat nové rysy.

Z časoměrných básní přinesla Slovesnost cyklus epigramů *Z anthologie řecké*. Zřejmě jde o básně, jejichž funkce byla ilustrační. To lze říci do jisté míry také o básních, které byly otištěny v Kroku: Do článku „Výměsky z prosodiky a metriky české“ (1821) jsou zařazeny jako příklady překlad z Goetha *Zpěv duchů nad vodami*, *Jeseň*, 1. strofa *Rybářské písňe* a překlad z indického podle angličtiny *Útěcha myslí*. Programového rázu je původní báseň *Krok*, položená do čela 1. čísla. Příležitostná báseň, v níž chtěl v praxi ukázat časomíru jako „vysokou“ formu, je óda *Ke dni 1. března 1832 jakožto čtyřicetiletého panování J. M. císaře a krále Františka I* (Hlasy vlastenců 1832). V ČČM 1832 byl otištěn *Vyučenec Řekův* „dle Klopstocka“. Kromě toho vydal Jungmann několik básní r. 1839 v České včele; ze starší zásoby to jsou *Na Nebuli* (z Horatia, vznik 1805) a *Selanka Moschova IV* (též z r. 1805), oslavná skladba *Urozenému pánu Fr. Xav. Tvrděmu, gub. radě v král. českém* (z r. 1816); nově zde otiskl šestnáctiveršový úryvek z Aristofanových *Oblaků* (III. dějství, 4. výjev). Sebrané spisy přinesly poprvé starší *Zuzanu* (z r. 1814), časoměrné *Nápis*y (nedat.) a *Hermana a Dorotu*. Několik časoměrných básní vydal pak ještě po Spisech: *Troji způsob* („z frančiny od J. J.“, ČČM 1844), *Hvězdohoru* (Květy 1845) a překlad Goethova *Umrličho tance* (Květy 1845). V Zápisích čteme dva časoměrné epigramy, jež nelze ovšem datovat.⁴⁶

V celé této produkci pozorujeme v podstatě tytéž rysy, které jsme našli v produkci starší: je nesena snahou po rozmanitosti forem. U jednotlivých básní je nápadné, že skoro každá má jinou formu. Tak z básní přízvučných mají stejnou formu jen dvě: *Nový věk* a *Chodící zvon*. Jsou strofické, psány běžnou slokou, 8a7b8a7b, jakou známe již z básní *Ohlášení lásky* a *Písň pro cís. král. obranu českou*, které Jungmann otiskl r. 1813 v Prvotínách, ale do Sebraných spisů 1841 nepojal. Také naše dvě básně nebyly zahrnuty do Sebraných spisů, čteme je v Zápisích. Jejich zvláštností je neurčité metrum,

na první pohled působí dojmem básní čistě sylabických. V první (která je propagací časoměry proti německému básnictví přízvučnému) uplatňuje se slabá tendence trochejská, druhá (zveršovaná pověst o hochovi, který v neděli nešel do kostela, a proto byl pronásledován zvonem) jeví spíš tendenci jambickou. Na některých místech je i náběh k odlišné struktuře veršů lichých a sudých, srov. např. první sloku:

*Byl hoch, který se v kostele
dával nerad najíti,
a měl, kdy přišla neděle,
zlý zvyk v polích pobýti*

Verš 1. a 3. tenduje k jambu, 2. a 4. k trocheji. Je však málo pravděpodobné, že by zde šlo o metrický experiment. Metrická neurovnanost bije ovšem u obou do očí a je tím nápadnější, že jde o sloku, která se těšila veliké oblibě u puchmajerovců.

Z nestrofických básní zaujme Kůň z hory užitím nerýmovaného desítlablíčného trocheje. Poslání Karamzina je vybudováno na střídání verše 10slablíčného a 9slablíčného (s odchylkami) a na různém kombinování dvou rýmů (aa, abba, abab); tím se blíží ódě Spolku dobrodinců, která krystalisuje kolem verše 7slablíčného a 8slablíčného; celkem je po sylabické stránce hodně nejednotná.

Stejná polymorfnost je patrná i v básních časoměrných. S výjimkou hexametru není v nich vlastně opakované formy. Velmi zajímavá je pozdní báseň Trojí způsob, v níž tři dívky vyprávějí o svých milých a každá volí jinou formu: vyprávění v podstatě idylické je podáno hexametrem, vyprávění humorné anapestickými tetrapodiemi a vyprávění patheticko-tragické jambickým trimetrem. Je zde jasně patrná tendence po spojení jistých metrických útvarů s typickými thematy. Jungmann ostatně tyto rozměry charakterisuje. Jako neutrální forma je počítován hexametru (jím jsou složeny i spojovací, úvodní a závěrečné verše). Tato zajímavá báseň však vyšla příliš pozdě, v době, kdy již formální problematika, kterou řešila, ztratila aktuálnost.

Přehled časoměrných forem nepodávám; jednak proto, že jde o formy, které vyústily do slepé uličky, jednak proto, že je nalezneme zkatologisovány v Králově Prosodii I, §§ 40 a 41.

Po stránce stylistické uplatňují se v Jungmannových básních, vzniklých po vydání Ztraceného ráje, tytéž prostředky, které známe z dřívější tvorby. Zajímavé je i to, že po stylistické stránce není ostřejšího rozdílu mezi básněmi přízvučnými a časoměrnými. Zvláště oblíbený prostředek pro „vysoký“ sloh je odtrhování adjektiva od substantiva: nápadně vystupuje např. při srovnání překladu Hermana a Doroty s německým originálem.

Z á v ě r

Nejplodnější období ve vývoji Jungmannova verše tvoří první desetiletí devatenáctého století; časovou hranicí může zde být knižní vydání Ztraceného ráje r. 1811. Jungmann se sice vyvíjel jako básník i před tímto obdobím a po něm, ale právě v uvedeném desetiletí vytvořil všechno podstatné, co mělo význam pro další vývoj českého verše. Po roku 1811 ostatně stále více nabývá nad básníkem převahy teoretik.

Jungmann vždy spojoval teoretické přemýšlení s vlastní básnickou praxí; tím se výrazně lišil např. od Dobrovského. Bylo to jeho velikou předností, ale na druhé straně není pochyby o tom, že jeho praktické pokusy z počátku 19. stol. jsou daleko významnější pro rozvoj našeho verše než jeho pozdější teoretické zásahy. Je také zajímavé, že se mu nedařilo teoreticky správně podložit vlastní formální výboje. Největší překážkou mu zde asi bylo to, že se nedovedl (a v jeho době to nebylo ani možné) oprostit od vlivů metriky antické a později staroindické.

Básnická činnost Jungmannova se rozbíhala několika směry, a to se jeví i v jeho verši. Pro český verš byly významné jen jeho pokusy psané přízvukně. I zde je ovšem třeba diferencovat, které z Jungmannových podnětů byly rozvíjeny dále. Obecně lze říci, že je to jeho úsilí o stopový jamb. Plynulý vývoj zde můžeme pozorovat od trochejských znělek přes překlad Ztraceného ráje, přes básně složené veršem dvanáctislabičným a třináctislabičným až k Lence a Oldřichovi a Boženě. Právě zde probíhá jeho dílem vývojová linie, která pokračuje až do nové doby.

Z veršových slabičných rozměrů, kterých Jungmann použil, měly pro další vývoj našeho verše význam hlavně rozměry tři: jedenáctislabičný verš Ztraceného ráje, třináctislabičný verš heroidy Eloisa Abelardovi a osmislabičný verš Lenky. Ani tyto rozměry však nejsou všechny stejně důležité. Třináctislabičný verš rozvíjel sice A. M a r e k, ale tento rozměr se nestal tak oblíbeným, jak tomu je např. v polské literatuře. Později zapadl a moderní alexandrin se v naší literatuře objevuje jako import inspirovaný literaturou francouzskou, bez přímého vztahu k Jungmannovi. Naproti tomu od osmislabičného verše Lenky vede přímá cesta k romantickému jambu Máchovu a tím k verši modernímu. A stejně důležitý byl verš Ztraceného ráje, od něhož vede přímá vývojová řada k modernímu českému blankversu.

Tuto řadu můžeme pozorovat přes Šafaříka a Macháčka. Š a f a ř í k stál pod nepochybným Jungmannovým vlivem. Příznačné je už to, že svou prvotinu Tatranská Múza s lýrou slovanskou (1814) uvádí mottem z Jungmannova překladu Ztraceného ráje. V jednotlivých básních této sbírky se sice Jungmannův vliv neprojevuje nějak nápadně, výrazně se však hlásí k Jungmannovi např. báseň *Lel a Lila* (Prvotiny 1816, 66), která velmi připomíná Lenoru, a Šafaříkovy překlady dramát. Šafařík přeložil brzo po Jungmannově vydání Ztraceného ráje Schillerovu *Marii Stuartovnu* a Aristofanova *Oblaka*.⁴⁷ Oba překlady se nedočkaly vydání ihned,⁴⁸ takže se při povrchním pohledu souvislost s Jungmannem ztrácí, veršový rozbor však odhaluje v podstatě stejné pojetí veršové výstavby, jaké jsme shledali u Jungmanna. Zejména jsou nápadné přesahy stop a kadence verše. U Stuartky je ostatně dosvědčen samým Šafaříkem nejen Jungmannův vliv, ale i přímé jeho zásahy do textu.⁴⁹ Charakteristické je i to, že Schillerovo drama bylo napsáno blankversem a Šafařík pozměnil verš originálu analogicky jako Jungmann verš Miltonův.⁵⁰

Zdá se, že se Šafaříkův pokus nastolit pro drama jedenáctislabičný verš podle pojetí Jungmannova odrazil i v další produkci. Svědčí o tom např. M a c h á č k ů v překlad Schillerovy *Panny Orleánské* z r. 1838. V dalším vývoji — a bylo to patrně v souvislosti s vypracováním romantického jambu — nastupuje na místo jedenáctislabičného verše v podstatě trochejského, ale se vzestupnou kadencí, vzestupný verš desítlabičný. Ten je vlastním počátkem českého blankversu.

Dají se také sledovat spojnice mezi veršem Jungmannovým, Polákovým

a Kollárovým, zavádělo by nás však příliš daleko, kdybychom je sledovali podrobně. Z hlediska vývoje novočeského verše je nepokládám za zásadní. Hlavní vývojový proud směřuje k novodobému jambu osmislabičnému a k blankversu.

Poznámky

¹ V *Dějínách české literatury* (dílu II část 2, 1902—1914). O Ztraceném ráji píše např. toto: „Překlad Jungmannův je veliký kus práce. Kdo složité výjevy epické nebo svěží části malebné nebo silné řečnické pathos i kasuistické finesy dialogu dovedl ztlumočiti s takovou plností a pravdivostí, s jakou text český působí ještě i dnes, ten byl nejen mistr jazyka, nýbrž i opravdový, nadaný básník“. (Str. 288; citováno podle vydání z r. 1951, II.) A dále charakterizuje původní Jungmannovy básně takto: „Původních básní Jungmannových je toliko několik. Z nich zvláštní pozornosti hodna je známá romance o ‚Oldřichu a Boženě‘ (v prvním ročníku ‚Hlasatele‘), jako zralý plod skotských balad Herdrových a Bürgrova baladického umění: látku stěsnati v rychlý chod, ve velké rysy freskové, v úsečný dramatický dialog, v němž jen se kmitají drobné obrázky malby přírodní. I tato význačná faktura nové balady a romance ujala se v básnické škole Jungmannově a nad jiné určitě, jak vidíme, vystupuje také v skladbách jejich nově ‚staročeských‘.“ (Str. 289.)

² Str. 571.

³ Tamtéž, str. 566.

⁴ Tamtéž, str. 565.

⁵ Str. 11.

⁶ Str. 28.

⁷ Pokusil jsem se na to upozornit v článku *Nad Jungmannovým překladem Miltonova Ztraceného ráje*, *List Sdružení moravských spisovatelů 2*, 1947/48, 70.

⁸ Srov. *Přehledné dějiny literatury české* Arna Nováka, 1936—1939, 262 a ve zkráceném vydání *Stručné dějiny literatury české*, 1946, 153. Novákovu pojetí klasicismu podrobil kritice F. Vodička v *Počátcích krásné prózy novočeské*, 1948, 129 n. Pro Jungmannovu dobu zavádí označení preromantismus ve shodě s jinými literaturami evropskými.

⁹ Srov. mé *Studie ze starší české literatury*, 1956, 212 n.

¹⁰ Srov. J. Mukařovský, *Dobrovského „Česká prosodie“ a prosodické boje ji podnícené*, *Česká literatura 2*, 1954, 1; F. Vodička, *Úloha Josefa Dobrovského při vzniku obrozenecké literatury*, sborník *Josef Dobrovský*, 1953, 303.

¹¹ Vyjde v SNKLHU. Cituji podle rukopisu, který mi laskavě dal prof. L. Cejp k dispozici. Tímto mu za jeho laskavost děkuji.

¹² Nejlepší přehled básnické činnosti Jungmannovy podávají jeho *Sebrané spisy veršem i prosou*, 1841, k nimž se druží druhé vydání *Ztraceného ráje* (1843). Pro vědecký rozbor je však nutno jít k prvním vydáním, otiskovaným po časopisech, protože text byl v knižním vydání měněn. Básně, které Jungmann otiskl po r. 1841 nebo které nejsou do Sebraných spisů pojaty, nemají větší význam. Jungmannův soubor je pro nás zajímavý i tím, že ukazuje, co Jungmann sám pokládal ze svého básnického díla za významné, a tak nám odhaluje jeho estetické nazírání. Při citování označuji Sebrané spisy značkou SS.

Josefa Jungmanna Sebrané drobné spisy veršem i prosou (I 1869, II 1873, III 1873) nepodávají dobrý přehled Jungmannova básnického díla proto, že jednotlivé texty nejsou opatřeny bibliografickými údaji, na druhé straně je však do tohoto vydání pojata leccos z básní, které Jungmann nepojal do SS. Zkracuji je SDS. — *Vybrané spisy* pořizené K. Híkem 1918 uvádějí text podle prvního vydání, neodkazují však na SS ani na SDS.

¹³ V SS pod titulem *Nedohledavý* (str. 127; SDS II, 43).

¹⁴ Všechny čtyři básně vyšly po prvé v SS a jsou přetištěny v SDS II.

¹⁵ V novém vydání V. Brtníka, 1916, str. 30.

¹⁶ Str. [1] n. (předmluva není stránkována).

¹⁷ *Život Josefa Jungmanna*, 2. vyd. 1884, 43.

¹⁸ *Dějiny české literatury II*, vyd. 1951, 287.

¹⁹ *Josef Jungmann*, 1911, 13 n.

²⁰ Veršem Jungmannova překladu *Ztraceného ráje* jsem se obíral ve studii citované v poznámce č. 7. Pro charakteristiku puchmajerovského verše jsem vycházel ze studie J. Mukařovského *Obecné zásady a vývoj novočeského verše* (Čs. vlastivěda 3, 1934; knižně posledně v Kapitolách z české poetiky 2, 1948). K tomu srov. nejnověji

K. Horálek, *Počátky novočeského verše*, 1956, 81—83. Horálek poukazuje na základě širokého srovnávacího materiálu na to, že Jungmannův verš Ztraceného ráje nestojí v ostrém protikladu proti verši puchmajerovskému, nýbrž využívá možnosti, které byly v puchmajerovském verši obsaženy.

²¹ V I. vydání (1811) str. [13].

²² K. Štěpáník, *Poznámky k Jungmannovu překladu Ztraceného ráje*, ČMM 49, 1925, 264.

²³ O českém jambu stopovém a nestopovém viz můj *Úvod do teorie verše*, 1956, 84.

²⁴ Čitují podle prvního vydání; číslice znamenají pořadová čísla veršů.

²⁵ Římské číslice označují zpěv, arabské pořadové číslo verše.

²⁶ (plod) stromu zakázaný, jehož požitím zhoubně vneslo smrt a bídu všelikou

.....

žalář přehrozný, a kolem jako pec

velká, planoucí

(V uved. studii, str. 264.)

²⁷ Z hlediska stylistického se obírá Jungmannovými přesahy v cit. práci L. Cejp. Zvláště cenné je jeho zjištění, že Jungmann nacházel ekvivalent i tam, kde se rozcházejí těsná spojení anglická s těsnými spojeními českými, tj. že době substituoval. To podporuje mou these o tom, že Jungmann hledal při překládání funkční ekvivalenty.

²⁸ Další příklady uvádí Štěpáník v uv. studii, str. 267.

²⁹ Str. 270 n.

³⁰ I, 347; u Miltona I, 316: the flower of Heaven.

³¹ Celkovou charakteristiku Jungmannova slovníku ve srovnání s Miltonovým podává v uvedené práci L. Cejp. Upozorňuje zejména na abstraktnost slovníku Miltonova a na Miltonovu zálibu v dlouhých slovech.

³² *Sebrání básní a zpěvů I*, 1795, 8.

³³ Tamtéž, str. 91.

³⁴ V SS. Zde otiskn i překlad z Horatia a Moscha.

³⁵ SS otiskují skladbu in continuo.

³⁶ V *Hlasateli II*, 1807; otisk v SS tuto poznámku nemá.

³⁷ 11a10b11a10b.

³⁸ V *Elegii* je to pouze jednou, a to v poslední sloce rým čest: jest; jinak jsou tam v mužských rýmech důsledně slova trojslabičná.

³⁹ Posledně jmenované dvě básně nepojal Jungmann do SS.

⁴⁰ Str. XXV n.

⁴¹ Srov. list A. Markovi ze dne 1. 3. 1820 (ČCM 1882, 463) a J. Král, *O prosodii české*, 1923, 199 a 464.

⁴² *O prosodii české*, 1923, 234 n.

⁴³ Vedle *Krátkého přehledu prosodie a metriky indické a Výměšků z prosodie a metriky české* (o nichž již byla řeč) vyšel zde Šafařík v článku *O hexametru* (I, 3, 1822) a dva listy *O verši* (tamt.); jeden je podepsán Jan Vladyka, druhý Vlčan. Významná je práce *Výtah z řeči při začetí čtení metrických v *e l. 1819* (I, 1), podepsaná -a-a-; autorem je Šafařík. Z recensí (vedle zmíněné již recenze Počátků) je zde kritika *Hněvkovského Zlomků* (I, 2, 1821, podepsáno — *); autorem je Jungmann a Jungmannův posudek *Polákovy Vznešenosti přírody* (I, 1, 1821). Jungmann zde Polákovu doporučuje, aby zbásnil celou skladbu časoměrně: „Ze ale v též básni na provod časoměrných, na ostatek přízvučných veršův užil, tím nám navrhl, čeho bychom k dokončení jeho chvalného díla konečně žádati měli, aby totiž celou báseň v též jakou provod její obnáší, aneb jiné rytmické formě, vystaviti sobě oblíbil, a tak po sobě zůstavil dílo, které by svým obsahem a slohem již tak výborné, i zevnitřní dobou klasičnost jest chloubou národu po věky býti mohlo.“ (Str. 154.) Časoměry se Jungmann ovšem zastával také v soukromých dopisech. Ještě r. 1842 vyslovuje se pro ni v úvaze o nápěvech k písním Fr. J. Kamernického a v „Zápiscích“ čteme báseň *Nový věk*, namířenou proti přízvučnému básnictví.

⁴⁴ Poznámka na str. 205 (1827) v článku *Domněnky o zčeštění Homérovy Iliady* (podepsaného Ales, autorem je Ant. Liška); jde o to, že překlady z Homéra do češtiny mají být podle autora časoměrné. Uznale o časoměře mluví také posudek knihy *Básně hrádké, elegiacké a lirické ... přeložené od Jana Hollého*. Je podepsán A. M. (1827).

⁴⁵ *Hledy metrického veršování illyrských Slovenův od Šafařika* (1833).

⁴⁶ Stranou stojí překlad libreta Mozartovy opery *Únos ze Serailu*; vyšel r. 1830, ale je z poloviny dvacátých let.

⁴⁷ Srov. J. Vilikovský, *Spisy Pavla Josefa Šafařika I. Básnické spisy*, Bratislava

1938, str. XII n. a XVI n.; zde klade vznik těchto překladů do let 1816—1817 (tedy do doby blízké vzniku básně *Lel a Lila*).

⁴⁸ *Stuartka* vyšla teprve r. 1831 (knižně); z *Oblaků* byly otištěny pouze ukázky v ČČM 1831 (138).

⁴⁹ Srov. Šafaříkův dopis Kollárovi z 25. 10. 1830 (Osvěta 25, 1895, 704), kde Šafařík přiznává, že Jungmann upravoval po jazykové stránce jeho překlad *Stuartky*.

⁵⁰ Zvláštní případ představují *Oblaka*. Originál byl ve své podstatné části složen senárem, tj. časoměrným jambickým trimetrem, v němž počet slabik není konstantní, protože na místo jambu může nastoupit tribrachis.

ЗАМЕТКИ О СТИХЕ ИОСИФА ЮНГМАННА

Поэтическое наследие Иосифа Юнгманна (1773—1847) невелико, но имеет большое значение для развития чешской литературы. Юнгманн много занимался проблемами просодии; своей теорией и поэтической практикой он оказал плодотворное влияние на развитие новочешского стиха. В настоящей работе автор прослеживает на основании разбора типичных для Юнгманна произведений, за развитием его стиха. При этом автор сосредоточивает свое внимание на элементах, важных для дальнейшего развития чешской литературы. Он устанавливает, что таковым является стремление Юнгманна создать чешский восходящий стих, в котором восхождение сигнализировалось бы расчленением на восходящие стопы (т. е. где ямбический стих не был бы заменен хорейческими рядами с односложным безударным словом в начале стиха). Отправной точкой вышеупомянутых опытов Юнгманна был перевод Потерянного рая Мильтона (1800—1804). В данном случае Юнгманн исходит еще от хорейского стиха, но особым расположением словесных групп внутри стиха („стопный перенос“) и мужским окончанием, внушает восхождение ритма. В мелких стихотворениях, написанных после перевода Потерянного рая, он переходит к попыткам создания чешского стопного ямбического стиха. Таким образом Юнгманн предвозвещает романтический ямб Махи.

Перевод: Р. Мразек

SOME CHAPTERS ON THE VERSIFICATION OF JOSEF JUNGMANN

The poetical works of Josef Jungmann (1773—1847) are by no means numerous, but yet they have considerable importance for the development of Czech literature. Jungmann devoted much of his attention to problems of prosody and both his theory and his creative work in verse were of value for the material development of Modern Czech. The present study, based on an analysis of typical compositions of Jungmann, describes the development of his versification, concentrating on those elements which are important for the further course of Czech literature. The author reaches the conclusion that his contribution lies in Jungmann's endeavours to build up an ascendant Czech line, in which the ascendant tendency would be characterized by arrangement in a pattern of ascendent feet (i. e. an iambic line would not be replaced by trochee with a monosyllabic anacrusis). These attempts of Jungmann arose in connection with his translation of Milton's *Paradise Lost* (1800—1804). He still bases his metre on trochaics, but by means of a particular arrangement of verbal units within the line („foot enjambement“) as well as of masculine line-endings, he suggests the ascendant rhythm. In minor verse composed after the translation of *Paradise Lost*, Jungmann went on to attempt the evolution of iambic syllabic metre in Czech. In this he was the precursor of Mácha's romantic iamb.

Translated by J. Kocmanová