Levý, Otakar

Baudelairova technika

In: Levý, Otakar. *Baudelaire, jeho estetika a technika.* Brno: Filosofická fakulta M.U. s podporou Ministerstva školství a osvěty, 1947, pp. [211]-395

Stable URL (handle):
https://hdl.handle.net/11222.digilib/118867
Access Date: 28. 11. 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.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

DÍL II.

BAUDELAIROVA TECHNIKA

MÍSTO ÚVODU

Otakar Levý, který připravil ještě do tisku první díl tohoto spisu („Baudelairova estetika"), neměl již možnost, aby dal konečnou úpravu druhému dílu („Baudelairova technika"), jejž propracovával a na němž piloval do posledních chvil svého života. Protože mnoho do ní nechybělo — i když by byl pravděpodobně ještě leccos rozvedl a doplnil — soudila publikační komise filosofické fakulty Masarykovy university právem, že by měl být vydán spolu s prvním dílem, jehož je nezbytným a podstatným doplňkem. Jsa téhož názoru, podjal jsem se na její žádost a na přání Levého rodiny rád úkolu, abych tento druhý díl připravil pro tisk. Přihlížel jsem při tom k rukopisným poznámkám, jimiž spisovatel opatřil část textu. Provedl jsem drobné stilistické úpravy, které by byl provedl sám. Doplnil jsem některé partie knižními odkazy. Tam, kde místo nebo kapitola zůstaly neukončeny, je to vyznačeno. Věřím, že i v této úpravě podává text věrný obraz autorovy myšlenky a zachycuje výsledek jeho dlouholetého badatelského úsilí.

Jos. Kopal.

1. KOMPOSICE

Když vyšly „Květy Zla", vytklo několik kritiků Baudelairovi, že jeho dílo jest oslavou nemravnosti a ohyzdnosti. Baudelaire se snažil toto obvinění vyvrátit, poukazuje přitom hlavně na to, že je nesprávné hodnotiti knihu podle jednotlivých skladeb. Zdůrazňoval, že je třeba posuzovati ji v celku a že pak z ní „vyplyne strašlivé mravní ponaučení" [1]. Tentýž argument uvedl v svém proslulém obhajobném článku Barbey d'Aurevilly, který vystoupil s tvrzením, že v Baudelairově sbírce je skryta architektura, že je to dílo, které se vyznačuje „nejpevnější jednotou". V souhlase s tímto názorem poukazuje na to, že jednotlivé skladby mají zvláštní hodnotu vzhledem k jejich umístění a se zřetelem k celku. Po jeho soudu nutno je čísti v pořadí, které jim dal básník, nemají-li značně utrpěti jak s hlediska mravního účinu, tak s hlediska umění a estetického dojmu [2]. J. Crépet dává za pravdu Barbeyovi d'Aurevilly, ale kloní se k mínění, že lze-li zde mluviti o skryté architektuře, může běžeti jen o „architekturu a posteriori" [3]. Naproti tomu C. Mauclair tvrdí, že souvislost stavby „Květů Zla" je problematická a že Baudelairovo dílo bylo sotva vytvořeno podle předem pojatého plánu; ale na jiném místě připouští, že když básník složil dosti velký počet skladeb, aby mohl pomýšlet na jejich seskupení, postupoval podle jistého plánu [4]. A. Guex sice uznává, že ze žádné sbírky existující ve francouzské literatuře se nevybavuje s tak velitelskou nutností dojem komposice a vnitřní logiky, odmítá však názor, že lze určiti plán, podle něhož byla sbírka složena, a soudí, že jednotnost, kterou básník sám přisuzoval svému dílu, je výsledkem kombinace činitelů osvojených anebo inherentních básníkovu temperamentu [5].

Řadu literárních historiků, kteří se pokusili osvětlit stavbu „Květů Zla", zahajuje F. L. Benedetto, který se

první snažil prokázat organickou jednotu díla[6]. Autor sice objasnil některé stránky „vnitřní organisace" Baudelairovy knihy, zejména její vztah k básníkovu životu a princip cyklického uspořádání sbírky, ale omezil se na rozbor prvního oddílu „Květů Zla" a přeplnil svou práci digresemi, jež ho odvádějí od vlastního předmětu jeho zkoumání. Kdežto Benedetto se v svém rozboru přidržoval správné zásady, že při studiu komposice díla nutno vycházet z uspořádání sbírky, chtěl G. de Reynold dokázati jednotnost „Květů Zla" nepřihlížeje vůbec k jejich osnově skladebné[7]. Odmítaje dosavadní pokusy odkrýti skrytou architekturu knihy dovozuje, že jednotnost díla je dána jedině jednotností básníkovy osobnosti. Jestliže pojímáme takto Baudelairovu sbírku, vybavuje se z ní podle Reynolda dojem, který dovoluje pokládati „Květy Zla" za moderní protějšek Dantovy „Božské komedie". Nacházel docela v Baudelairově knize thematickou osnovu shodující se v podstatě s ideovým rozvržením díla Dantova. Reynoldův výklad je důmyslný, ale lze stěží předpokládati, že jeho interpretace souhlasí se skutečnými intencemi básníkovými. Průkaznější nástin celkové stavby „Květů Zla" podal R. Vivier, který se kloní k názoru, že komposice sbírky prozrazuje „velitelskou potřebu architektury" a že básník si byl vědom svých schopností „konstruktéra"[8]. Jednotlivé básně jsou podle Viviera utříděny do příslušných oddílů na podkladě logického plánu; pořadí skladeb v jednotlivých oddílech je pojato s dvojího hlediska, s hlediska psychologického účinu a estetického dojmu. Jmenovaný badatel nastínil sice správně celkovou komposici díla, ale načrtl ji příliš povšechně, než aby bylo lze uvedenou kapitolu jeho spisu pokládati za splnění úkolu naznačeného Barbeyem d'Aurevilly. I rozbor A. Ruffa, který prokazoval thematickou ucelenost jednotlivých oddílů a cyklů sbírky, je příliš úhrnný, aby z něho vysvitlo to, co podle našeho názoru charakterisuje „Květy Zla": vnitřní thematická kontinuita díla[9].

Dříve než přistoupíme k rozboru stavby „Květů Zla", musíme zaujmouti stanovisko k otázce, zdali toto dílo bylo Baudelairem pojato tak, aby tvořilo skutečnou „stavbu" básnickou. Na tuto otázku nacházíme částečně odpověď

ve vlastním svědectví autorově. V jednom ze svých dopisů napsal Baudelaire Alfredovi de Vigny, že jediná chvála, kterou požaduje pro svou knihu, jest uznání, že to není pouhé „album", nýbrž dílo, které „má začátek a konec". V témž dopise poznamenává, že všechny nové básně, které zařadil do druhého vydání, byly složeny proto, aby byly začleněny do rámce, který si zvolil. Lze ovšem těžko rozhodnout, zdali pojal rámec sbírky předem, nebo zda v něm klíčil ponenáhlu podle toho, jak vznikal básnický materiál, z něhož utvořil své dílo. Trochu světla možno do této otázky vnésti stručným vypsáním jeho „praehistorie".

První svědectví o tom, že se Baudelaire zabýval úmyslem vydat soubor svých skladeb, pochází z r. 1843. Podle toho svědectví měl už tehdy do tisku připraven jistý počet básní zařaděných do „Květů Zla". Tři léta později chystal do tisku soubor svých básní pod názvem „Les Lesbiennes"; v letech 1848—1851 oznamovaly časopisy, v nichž Baudelaire uveřejnil některé své básně, že otištěné skladby jsou vyňaty z chystané knihy „Les Limbes", která měla „tlumočit neklid a melancholii moderní mládeže". Že Baudelaire měl vskutku už dávno předtím, než vydal „Květy Zla", připraven do tisku rukopisný soubor svých básní, dokazuje jednak dopis jeho poručníkovi Ancellovi z 10. ledna 1850, v němž se zmiňuje výslovně o tomto souboru, jednak svědectví Asselineauovo, podle něhož básník téhož roku ukázal svému životopisci rukopis básnické sbírky, který lze pokládati za první redakci „Květů Zla". Zdali v této první redakci bylo dílo Baudelairovo koncipováno už jako thematický celek, nelze ovšem rozhodnout. Přehlédneme-li však seznam básní, které Baudelaire uveřejnil kolem roku 1850, dojdeme k předpokladu, že rukopisný soubor, o němž se zmiňuje v uvedeném dopise a o němž je řeč ve svědectví Asselineauově, obsahoval už básnické ukázky ze všech oddílů, v něž je rozděleno druhé vydání „Květů Zla". Je-li tento předpoklad správný, možno souditi, že už první redakce díla měla v podstatě týž thematický základ jako konečná verse. Je třeba též podotknout, že první tištěný soubor Baudelairových básní, který vyšel r. 1851 v časopise „Le Messager de l'Assemblée", obsahuje skladby, z nichž velká většina byla zařaděna do téhož oddílu „Květů Zla".

V dalším souboru básní uveřejněném r. 1855 v „Revue des Deux Mondes" dbá Baudelaire zřejmě o to, aby tento soubor tvořil uzavřený celek. Svědčí o tom, že v jeho čelo položil prolog „Au lecteur", který pod názvem „Préface" přešel do knižního vydání sbírky jako úvodní skladba díla, a že na konec souboru umístil epilog „L'Amour et le crâne", který je v knižním vydání „Květů Zla" závěrečnou básní čtvrtého oddílu. Ačkoliv lze vysloviti domněnku, že už při první redakci „Květů Zla" byl básník veden snahou dáti své sbírce jistou kompoziční osnovu, nemá tím ovšem býti řečeno, že se po této stránce prvotní verse shodovala s knižním vydáním díla. Kdyby byl Baudelaire vydal svou knihu už r. 1850, byl by její stavbu bezpochyby postupně zdokonaloval. Nasvědčuje tomu okolnost, že druhé vydání se kompozičním půdorysem liší značně od prvního vydání „Květů Zla". První vydání se skládalo z pěti oddílů, druhé vydání obsahuje šest částí; nový oddíl, „Tableaux parisiens", jest složen ze skladeb zařaděných původně do prvního oddílu „Květů Zla" a z několika nových básní. Některé z ostatních oddílů sbírky doplnil autor v druhém vydání básněmi nepojatými do edice z r. 1857. Přitom, jak uvidíme, dbal o to, aby náležitým umístěním těchto nových skladeb byla lépe vyhraněna architektonika díla.

Pokud se týče třetího, tak zvaného definitivního vydání „Květů Zla", které bylo pořízeno po básníkově smrti péčí Ch. Asselineaua a Th. de Banville, nelze s jistotou rozhodnout, zdali vydavatelé dali této versi díla kompoziční osnovu shodující se se skutečnými intencemi Baudelairovými. „Definitivní" vydání je v podstatě otisk druhého vydání doplněný řadou nových básní, jež jsou vyňaty jednak ze sbírky „Les Épaves", jednak z publikace „Le Parnasse contemporain", v níž Baudelaire otiskl několik skladeb zařaděných do „Trosek" a několik básní uveřejněných v časopisech. Proti tomu, jak byla pojata redakce „definitivního" vydání, možno podati řadu námitek. Předně je třeba upozornit na to, že v úvodní poznámce k „Troskám" podotýká vydavatel, že tato sbírka se skládá z básní, jež Baudelaire nemínil zařadit do definitivní verse „Květů Zla", kterou projektoval právě v té době, kdy vyšla jmeno-

vaná sbírka. Dále zasluhuje pozornosti skutečnost, že některé z oněch nově zařaděných básní, třebaže vyšly před r. 1857, nebyly autorem pojaty do žádné z obou versí díla vydaných za jeho života. Konečně nutno poznamenati, že skladby otištěné v publikaci „Le Parnasse contemporain" jsou zařaděny do tak zvaného definitivního vydání téměř v témž pořadí, v němž vyšly ve jmenované publikaci, a jsou do toho vydání zařaděny tak, že jsou prostě vloženy mezi dvě z posledních básní prvního oddílu „Květů Zla". Lze stěží předpokládat, že by byl Baudelaire věnoval tak malou péči tomu, aby ony thematicky tak odlišné skladby byly náležitě začleněny do komposičního půdorysu díla. Je pravda, že i autor kritické edice Baudelairova díla pokládá „definitivní" vydání za versi pořízenou v intencích básníkových, ale je také nucen uznati, že pořadatelé tohoto vydání zařadili do něho skladby, jimiž porušili značně „architekturu" knihy.

Viděli jsme, že většina autorů, kteří se zabývali otázkou komposice „Květů Zla", dospěli k závěru, že Baudelairova sbírka je složena podle jistého základního plánu. Bylo by tedy zbytečné pojednávati znovu o této otázce, kterou možno pokládat za rozřešenou, a to tím spíše, že výsledky zkoumání příslušných autorů se shodují s vlastními, jasně projevenými intencemi básníkovými. Přihlédneme-li však blíže ke komposiční osnově sbírky, zjistíme, že je to dílo, které je skutečnou „stavbou" nejen v celku, nýbrž i v jednotlivostech. Komposiční osnova díla je dána nejen celkovým „logickým" rámcem: „Květy Zla" se vyznačují i v podrobnostech skutečnou souvislou osnovou, a to do té míry, že jednotlivé skladby tvoří v celkovém rámci sbírky vzájemnými spojitostmi řetěz, jehož články zapadají téměř nepřetržitě do sebe. Nechceme tím říci, že každá báseň souvisí s básněmi sousedními, se skladbou, která předchází a se skladbou, která následuje, ale chceme ukázati, že „Květy Zla" mají souvislou osnovu thematickou.

Proklet vlastní matkou zrodí se básník, aby přinesl lidstvu nové zjevení krásna. Jeho život je trnitou cestou, na níž je vydán všanc krutému nevděku nebo nenávistnému posměchu. Ale přesto nezoufá, neboť nachází útočiště ve víře ve vznešenost svého poslání a v zušlechťující

moc utrpení. Je pravda, že možno ho přirovnat k jednomu z těch obrovských mořských ptáků, jimž jejich velká křídla brání kráčeti po pevné zemi; ale zato s jakou nevýslovnou rozkoší se dovede svým jasnozřivým duchem povznést nad bídu a hořkost života do nadpozemských končin, v nichž lze rozumět řeči němých věcí a postihovat tajemné a hluboké vztahy, jimiž souvisí navzájem jevy vnějšího a vnitřního světa. Hledaje představu krásy, která by mohla uspokojit jeho duši, vrací se v duchu do antického života a pocítí trpký smutek při pomyšlení na to, k jakému úpadku dospěla krása v „neduživých rasách" současné doby. Stejně hlubokým smutkem jako nostalgická vzpomínání na antiku, dobu tělesného zdraví a tělesné krásy, naplní básníkovu duši kontemplace děl novodobého výtvarného umění. Uvědomí si sice, že ta díla, tlumočící „horoucí vzlyky", „kletby, rouhání a nářky", přinášejí představu krásy, jež byla neznáma „starým národům", ale třebaže chápe všechnu tragickou velikost této krásy, přeje si, aby jeho básnická tvorba byla oslavou zdraví a síly a aby se zbaven hmotných starostí mohl svobodně věnovat uskutečňování tohoto básnického programu. Ví, že se dosud příliš oddával neplodné nečinnosti a že ho vzruchy jeho neklidného mládí odváděly příliš od trpělivé, tvořivé práce, ale jestliže ještě nevytvořil díla, jímž by „ze živoucí podívané na svou smutnou bídu učinil práci svých rukou a lásku svých očí", je to také proto, že je vyznavačem těžko uskutečnitelného uměleckého ideálu a že mu štěstí dosud nepřálo, aby snu své duše dal dokonalý tvar a tak došel zasloužené slávy. Protikladem k jeho přítomnému životu, plnému citového a tvůrčího utrpení, vyvstane mu v mysli představa jeho „dřívějšího života": vzpomínka na slastné chvíle prožité pod tropickým nebem na břehu moře zbarveného skvoucími barvami žhnoucího slunce. Od té doby, podoben jsa „cestujícím cikánům", upírá marně k obloze oči zesmutnělé steskem po „vzdálených chimérách" a moře, které mělo kdysi pro něho půvab mnohotvaré a tajuplné krásy, je mu nyní věrným obrazem lidské duše, která podobně jako moře střeží žárlivě svá tajemství neznajíc ani soucitu, ani lítosti, ale která za své smyslové sobectví do-

chází spravedlivého trestu v životě posmrtném a za svou rozumovou pýchu pyká již zde na zemi (I—XVI).

Básník se má vyhýbat všemu, co by ho mohlo odvádět od jeho poslání: od „zbožňování" a tvoření krásy. Jeho „ideálem" nebude ani mramorově chladná a necitelná krása parnasistů, ani krása úpadková, vyhovující vkusu doby: bude to krása vtělená do některých ženských postav Michelangelových nebo krása, v níž dráždivě znepokojující půvab je sdružen s představou hlubokého utrpení. Ježto jedině krása umožňuje snášet tíhu života a ohyzdnost světa. učiní básník krásu předmětem tak horoucího uctívání, že nedbá, je-li principem spásy anebo zatracení. Do služeb svého vášnivého kultu dá nejenom svého ducha, ale též své smysly, i ty, jež nebývají obyčejně zdrojem estetických emocí. I nejprchavější počitky, na příklad vůně, která obestírá tělo milované ženy, jsou mu východiskem „oslňujících snů", snů o vysněné vlasti jeho duše. Rozkošnické kouzlo „černé Venuše" uhranulo jeho smysly do té míry, že ani její necitelná krutost, ani její netečná lhostejnost, ani její nenasytná prostopášnost nemůže mu brániti, aby v té „královně hříchů" neviděl vtělení krásy a nebyl přesvědčen, že si zachová v duši navždy její „tvar a božskou podstatu". Nedobrovolná odloučenost od milované ženy ho naplňuje pocitem chmurné beznaděje, její přítomnost ho činí otrokem jeho vášně, ale místo aby se snažil uniknout svému „prokletému otroctví", libuje si v něm a hledá v něm útěchu. Ani u jiných žen nemůže z mysli vypudit obraz „hnědé kouzelnice", třebaže jejich láska je nenávistný souboj; neboť „černá Venuše" je sice zosobněním hříchu a krutosti, ale je také „milenkou milenek" a je zejména „matkou vzpomínek". Vzpomínky na ni ho rozechvívají kouzlem nostalgie; i v budoucnosti budou možná rozesnívat „lidské mozky", jestliže verše věnované té prokleté bytosti a vzněcovatelce jeho genia učiní ji nesmrtelnou (XVII—XLI).

Básníkovi se zdá, že osudná láska k „černé Venuši" vyčerpala v něm všechny zdroje jeho milostné citovosti a ochromila navždy jeho vůli k životu. A proto, když nová žena, která je pravým opakem „černé Venuše", okouzlí ho svým „dětským" a „andělským" půvabem, chce v lásce, kterou k ní pojal, „opájeti se lží", hledati v ní jenom zosob-

nění krásné iluse, vtělení neznámých „harmonií". Byla-li mu „černá Venuše" zdrojem smyslových okouzlení, „bílá Venuše" je jasem mystického úsvitu básníkovy duše a rozechvěje ji pocity nábožensky vroucí duchovosti: je mu „strážným andělem, Musou a Madonou". Třebaže její bezstarostná veselost a její „oslňující zdraví" vzbuzuje v něm občas přání vdechnout do její duše svůj nevyléčitelný smutek, nalézá u té ženy „plné štěstí, radosti a světla" útočiště v svých úzkostech a výčitkách, ale lidské sobectví, kterému i duchovní vzněty jsou podnětem k tělesným chtíčům, učiní konec této lásce, na kterou bude básník vzpomínat s pocity mystické vroucnosti a opojné závrati a kterou právě tak jako svou lásku k „černé Venuši" učiní možná nesmrtelnou svým dílem (XLII—LII).

Do básníkova života vstoupí další žena. Je obestřena tajemstvím, t. j. něčím, co je po jeho soudu charakteristickým znakem Krásna. V paměti žije mu však stále představa jiné krásy, než je krása té „nebezpečné ženy", která mu připomíná smutek „mlhavých období": obraz „hnědé kouzelnice", jejíž exotický půvab v něm vzněcuje stesk po dalekých končinách, kde vše je „řádem, přepychem a rozkoší". Ale co zbylo z lásky k něžné „nebezpečné ženě"? Zbyly jen neúprosně hlodající výčitky, které mu našeptávají, že jeho vášeň k ní ho odsoudila k zatracení. Podlehne přesto neúkojné potřebě lásky a představa podzimu, sdružená s myšlenkou čekajícího hrobu, budí v něm přání, aby mu něha milované ženy byla „pomíjivým půvabem slavného podzimu anebo zapadajícího slunce". Jsa si vědom, že náleží jinému muži, chtěl by dát průchod své žárlivosti, třebaže uctívá svou „Marii" s oddaností, s níž „kněz uctívá svůj idol", s touž oddaností, s níž uctíval kdysi „černou" a „bílou Venuši" (LIII—LXII).

Básník vzpomíná i na jiné ženy, které znal nebo miloval: na jednu přítelkyni „bílé Venuše", která se přes svůj vzhled galantní amazonky vyznačovala dobrotou srdce, na zbožnou a učenou modistku, kterou opěvuje slohem latinské dekadence, na ženu, s níž se stýkal za svého pobytu na ostrově Mauritiu, na dívku, jejíž představu vyvolává s melancholickým steskem po „ráji dětských lásek". Ale uvě-

domí si, že touží marně po štěstí dávno ztracené citové naivnosti a že v něm je „pekelné tajemství", které ho pudí, aby nad milovanou ženou „vládl hrůzou" a aby v lásce viděl zdroj „zločinu, hnusu a šílenství" (LXIII—LXVII).

Básník hledá útočiště v melancholickém kouzlu noci, jejíž smutek je v souladu se smutkem jeho zklamané duše. Pochopí přitom, že pro člověka v jeho „zralém období" je nejlépe žíti v klidu, vyhýbati se hluku a pohybu, léčiti únavy svého ducha anebo rozněcovati mysl uměním tlumočícím jeho vášně a jeho zoufalství. Největší útěchu poskytuje však básníkovi představa smrti. Bývá sice zobrazována jako hrůzný přízrak, ale tělu rozrušenému prostopášnictvím smyslů a mysli podlomené nadužíváním ducha slibuje smrt toužené zapomnění. Neboť zneužívání tělesných a duševních schopností má za následek chmurnou beznadějnost a bezútěšnou nudu, „ponurou nezvědavost" ke všemu, co jest obdařeno životem. Jaký div, že se básník přirovnává k tmavému hřbitovu, na němž jsou pohřbeny jeho nejdražší vzpomínky, ke králi deštivé země, který přes své mládí je tak nemohoucí, že už nic nemůže oživit otupělou mrtvolu jeho chorobného těla! Jaký div, že za pochmurných dní, kdy déšť promění zemi ve vlhký žalář, zdá se mu, jako by na jeho duši spočíval příklop hrobky a jako by „despotická úzkost vztyčila svůj černý prapor na jeho schýlené lebce"! Příroda, která jiným jest útočištěm, je pro něho plna děsu, moře, které kdysi tak miloval, je mu nyní předmětem nenávisti, a protože naděje přestala rozněcovat jeho ducha a láska pozbyla pro něho kouzla, necítí v sobě jiné touhy než moci spočinout v nicotě. Jak by neměl toužit po nicotě, když to, co jiným je životem, je pro něho smrtí; když i vnější svět mu je symbolem „pekla, v němž si libuje jeho srdce", když „dravá ironie", která rozleptává jeho duši, činí ho obětí a katem sebe sama. Je si vědom toho, že osud naň uvrhl kletbu zla vědomě páchaného, a toto vědomí je pro něho tím děsivější, že každou vteřinu mu nezadržitelný čas připomíná, že již bude brzy pozdě, aby mohl ještě změniti svůj život (LXVIII—LXXXVIII).

První oddíl „Květů Zla", jak vysvítá z této stručné thematické osnovy, je koncipován tak, že tvoří souvislý celek, obsahující lyrický rozbor básníkovy duše rozpolcené

mezi sen a skutečnost, mezi touhu neukojeného srdce a smutek zklamaného ducha. Druhý oddíl sbírky, „Pařížské obrazy", je v organické spojitosti s první částí knihy. Unaven a znechucen ustavičným sebezkoumáním, touží básník vystoupit ze sebe a vnořit se duší do mnohotvárnosti vnějšího světa. Nemoha milovati přírodu, která se mu příčí z důvodů estetických i náboženských, věnuje se kontemplaci tragické a velebné krásy, která se pro něho vybavuje z krajiny velkého města, a snaží se nahlédnout do lidských dramat, jež se odehrávají za tím „bolestným a slavným dekorem civilisace". Ale ukončiv svou pouť vnější skutečností, v níž hledal marně vysvobození z vnitřního utrpení, pocítí stejně zoufalý smutek jako kdysi na konci pouti životem své duše.

Podav celkový obraz krajiny velkoměsta, proti němuž staví představu idylických féerií svých snů, provází nás básník Paříží. Začne starými předměstími, která slunce, zušlechťující vše, čeho se dotkne, zkrášluje, podobně jako umění povznáší do oblasti krásna i to, od čeho se lidé odvracejí s odporem. Vešed do nových čtvrtí, vyvolává si v duchu obraz toho, co stálo kdysi na jejich místě, myslí na ty, jimž jest město bolestným vyhnanstvím, a pocítí soucit s jejich osudem. Když jde ulicemi vnitřního města, naplněnými mlhou, která dodává městu zvláštní tajemnosti, vyvstávají mu v zneklidněné duši podivné přeludy; a stejně mocně jako přízraky „jeho horečného a pobouřeného ducha" vzrušují ho postavy, jež potkává cestou: ubohá, groteskní stařenka, která byla snad kdysi zosobněním půvabu a krásy, slepci, upírající k nebi vyhaslé oči, mimojdoucí žena, jejíž pohled vzbudí v něm marnou touhu po krásné neznámé, již by byl miloval. Zastaviv se na nábřeží, aby si prohlédl sbírku starých rytin, zamyslí se před kresbami kostlivců zobrazených v podobě oráčů nad tím, že snad ani smrt neposkytuje touženého odpočinku, podobně jako obyvatelům Paříže ani večer nepřináší klidu. Večer je naopak doba intensivního života, kdy ulice se naplňují „ječením divadel, sykotem kuchyní a hukotem orchestrů", nemocnice jsou plny vzdechů nemocných, jimž se přitěžuje s blížící se nocí, v hernách se oddávají lidé s urputnou tvrdošíjností své „ďábelské" vášni a v slavnostně osvětle-

ných síních je vidět tančící páry, které v básníkovi vzbuzují děsivou představu „tance smrti". Neuspokojen pochmurným obrazem, který si odnáší ze své pouti krajinou velkoměsta, zalétá básník vzpomínkami do minulosti a vyvolává si v duchu chvíle kouzelné intimity strávené v kruhu své rodiny. Ale tyto vzpomínky v něm probouzejí jednak marné lítosti, jednak představy „truchlivých věcí", jež se snaží ohlušit prostopášnictvím a sněním. Protikladem ke krajině velkého města buduje si v mysli obraz krajiny, již „nikdy nespatřilo oko člověka": krajiny utvořené z kovu, mramoru a vody, nad níž se pod oblohou bez slunce a bez hvězd „vznáší mlčení věčnosti". Když však se probere ze snění, uvědomí si opět všechnu hořkost a bídu života. Dospěv ke konci své pouti vnější skutečností, pozná, že se marně snažil uniknouti sám sobě, že všude, kde se pokoušel vystihnout osud bytostí, zosobňujících podle něho tragiku životních dramat, odehrávajících se za dekorem velkoměstské krajiny, odehrávalo se drama i jeho vlastního života.

Ježto jak vnitřní, tak i vnější skutečnost je básníkovi pouhým zdrojem bolesti a smutku, chce hledati splnění své nesplnitelné touhy ve světě nadskutečna, v říši „umělých rájů". Tento únik do nadskutečna je thematickým podkladem dalšího oddílu sbírky, v němž jest oslavena útěšná moc opojení, způsobeného vínem: opojení, které může býti pramenem tvůrčí inspirace a může vnésti do duše odvahu a bojovnost, ale které může puditi též k zločinu a proměniti lásku v „neúprosnou horečku".

Drama básníkovy duše se odehrává příliš v oblasti rozumové, aby mohlo dojíti vykoupení v snech vyvolávaných umělými prostředky, které ochromují myšlenkový život člověka. Básník pochopí, že ani přirozenými, ani umělými prostředky nemůže zmírnit trýzeň svého ducha a ukojit touhu svého srdce. Uvědomí si, že se marně snaží uniknout kletbě spočívající na jeho duši a na jeho životě, že je vydán všanc hříchu a odsouzen k zatracení. Pozná, že i jeho kult krásy je pouhou nástrahou démona, který bere na sebe někdy podobu „nejsvůdnější z žen" a naplňuje člověka hříšnou touhou, nevyhýbající se ani zločinu. Nezná jiných zákonů nežli ty, jež jsou dány neúkojnými žádostmi, které démon zaněcuje v „obětech věčného pekla". Běda tomu, kdo

hledá útočiště v prostopášnictví: pozná, že jak „záludná vína", tak „kruté děvky", místo aby uspaly hrůzu, naplní ji naopak ještě bolestnějším utrpením. Víno neuspává, nýbrž zbystřuje smysly, láska prodejných žen, které se domnívají, že krása promíjí všechny ničemnosti, neposkytuje touženého zapomnění; proradná a výsměšná, má za následek pocit hnusu k předmětu i k oběti a vystřebává z člověka všechny síly života, mozek, krev a tělo (CXII—CXXIII).

Logickým důsledkem poznání, že člověk je zlomyslnou mocí puzen k vědomému páchání zla, je básníkovi vzpoura proti Bohu, původci truchlivého lidského údělu. Jak nebouřiti se proti Bohu, jemuž vzlyky trpících jsou „bezpochyby opojnou symfonií", který se nesmiloval ani nad vlastním synem, jehož vykupitelská oběť byla ostatně zradou spáchanou na nešťastném lidstvu! Jak neoslavovati ty, kdož jako Kain měli odvahu vzepřít se vůli neúprosného Boha, jak neoslavovat zejména „otčíma těch, jež Bůh vyhnal z pozemského ráje", Satana, nejmoudřejšího a nejkrásnějšího ze všech andělů! I obrací se básník na toho lečitele lidských úzkostí, tvůrce nadějí, strůjce moci a bohatství, aby se smiloval nad jeho osudem a odhalil mu pod stromem vědění tajemství svrchovaného poznání (CXXIV—CXXVI). Jestliže básník v prvních verších „Květů Zla" vzýval s náboženskou pokorou Boha, jenž bolestí připravuje k „svatým rozkoším", nyní, kdy drama jeho duše dospělo k tragické krisi, věnuje duši Satanovi, aby se Stvořiteli pomstil za to, že přes všechno utrpení, jímž poznamenal jeho život, nedal mu dosíci touženého štěstí srdce i ducha.

Ale jako pouhá negace nemůže ani vzpoura básníka uspokojit. Vzpoura není absolutno, je relativní a pomíjející. Zkusiv všechny možnosti, aby rozřešil problém svého bytí, poznal básník, že toho cíle nemůže dojíti v oblasti života, který je podroben ponenáhlému zmaru a konečnému zániku. Jako v životě není ani v přírodě nic stálého a trvalého. Svět vnější a vnitřní skutečnosti uplývá nezadržitelně do nekonečna ležícího mimo lidské bytí. Jedině v oblasti mimolidské a mimoživotní skutečnosti lze snad doufati v konečnou odpověď na otázky, jež člověk klade sám sobě a životu. Na jevišti duševního dramatu básníkova se rýsuje představa smrti jako posledního a pravého útočiště v utrpení

ducha a těla. Už nejednou ji zahlédl nad obzorem svého vnitřního světa, ale byla-li mu dosud spočinutím v zapomenutí anebo návratem v nicotu, je mu nyní branou do neznáma, bezpečnou utěšitelkou v životních bědách i v tvůrčích bolestech, jediným jistým přístavem duše hledající marně vysněnou Ikarii. Smrt je přirozeným thematickým závěrem Baudelairova díla, ale není konečným závěrem a skutečným rozuzlením jeho duševního dramatu. Neboť i ve smrti nehledal básník nic jiného než splnění toho, co marně hledal v životě: splnění nesplnitelné touhy.

Viděli jsme, že lze téměř od básně k básni sledovati thematickou kontinuitu sbírky. Přihlédneme-li po této stránce ještě blíže k Baudelairovu dílu, poznáme, že se básník snaží různým způsobem upevniti souvislost thematické osnovy. Předně je třeba upozorniti na to, že přiřaďuje často k sobě skladby téhož anebo obdobného námětu: „La Muse malade" — „La Muse vénale", „Parfum exotique" — „La Chevelure", „Lesbos" — „Femmes damnées" atd. Druhá báseň rozvádí přitom mnohdy motiv obsažený v skladbě předcházející. Báseň „Correspondances" vychází z myšlenky vyslovené na konci básně „Élévation" (Qui plane sur la vie et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes); „La Géante" doplňuje představu „dcery Michelangelovy", která uzavírá předcházející báseň; „Parfum exotique" má thematickým podkladem verš: „Tu répands des parfums comme un soir orageux", vyskytující se v „Hymne à la Beauté"; báseň „Tu mettrais l'univers..." jest amplifikací motivu „bête implacable et cruelle", vyjádřeného v „Je t'adore..."; východiskem básně „Le Serpent qui danse" je přirovnání (comme ces longs serpents) použité v předcházející skladbě; báseň „Le Flambeau vivant" je založena na přirovnání „son fantôme dans l'air danse comme un flambeau", které se vyskytuje v předešlé básni; „Le Poison" odkazuje k totožnému metaforickému výrazu, jehož použil básník v poslední sloce skladby „Le Flacon"; báseň „Chant d'automne" rozvádí představu podzimu, s níž autor spojuje v předcházející skladbě milovanou ženu; „Horreur sympathique" má za podklad metaforu „le suaire des nuages", vyskytující se v „Alchimie de la dou-

leur"; „L'Irrémédiable" rozvádí motiv „cœur-miroir", který je v předešlé básni atd.

U sousedních básní, které nesouvisí spolu přímo thematickou anebo motivickou spojitostí, lze zjistit často charakteristické shody výrazové. V básni „La Muse malade" čteme: *„Le cauchemar,* d'un poing despotique et mutin..." V předcházející skladbě je verš: Goya, *cauchemar* plein de choses inconnues". V „Châtiment de l'orgueil" se vyskytuje verš: „Si j'avais voulu t'attaquer au défaut / De *l'armure",* v předcházející básni je použito téhož charakteristického výrazu ve verši: „Tout droit dans son *armure".* V básni „Le Chat" je použito obrazu: „cette voix... me réjouit comme *un philtre",* v následující básni čteme: „Tourner *un philtre* noir dans un vase profond". Nezřídka se shodná výrazová jednotlivost vyskytuje v řadě za sebou následujících, ani thematicky, ani motivicky přímo nesouvisících skladeb: „La Géante": enfants *monstrueux;* „Le Masque": en *monstre* bicéphale; „Hymne à la Beauté": *monstre* énorme; „Duellum": ce *gouffre*; „Le Balcon": d'un *gouffre*; „Le Possédé": au *gouffre* de l'Ennui; „A une Madone": de beaux *Souliers* de satin; „Chanson d'après-midi": Sous tes *souliers* de satin; „Sisina": un peuple sans *souliers*; a t. p.

Často se příslušné výrazové shody vyskytují na významných místech sousedících skladeb. Vyskytují se na příklad na konci jedné a na začátku následující básně, takže druhá skladba navazuje přímo na skladbu předcházející: „Le Vampire" — „Une nuit..." (le cadavre-au long d'un cadavre), „Paysage" — „Le Soleil" (un soleil-le soleil); na začátku anebo na konci sousedních dvou básní: „De profundis clamavi" (J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime) — „Le Vampire" (Toi qui, comme un coup de couteau), „Le Guignon" (un secret) — „La Vie antérieure" (le secret). Někdy odkazuje báseň výrazovou shodou nejen k předešlé skladbě, ale také k básni, která předchází před sousední skladbou. „La Muse malade" odkazuje k předešlé básni shora uvedenou shodou a mimo to veršem: *„Phoebus,* et le grand Pan, le seigneur des moissons" odkazuje k básni „J'aime le souvenir" (Dont *Phoebus* se plaisant à dorer les statues); „La Muse vénale" obsahuje charakteristický vý-

raz vyskytující se v předcházející básni (aux *nocturnes* rayons — de visions *nocturnes*) a kromě toho odkazuje k básni „Les Phares" ještě charakterističtější shodou výrazovou (chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère — Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*); v básni „Sonnet d'automne" vedle výrazových shod s předešlou básní (des baisers *froids*, il fera *froid* — ô ma si *froide* Marguerite) je charakteristická jednotlivost odkazující k „Mœsta et errabunda": *Berceuse* dont la main aux longs sommeils m'invite — De cette fonction sublime de *berceuse.*

Četné jsou případy, kdy v sousedních thematicky anebo motivicky přímo nesouvisících básních najdeme tytéž anebo obdobné charakteristické představy. Uvedeme aspoň několik zvláště pozoruhodných dokladů. V básni „Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive" verš: „Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps" vyjadřuje tutéž myšlenku jako verš: „J'étalerai mes baisers sans remord/Sur ton beau corps", vyskytující se v básni „Le Léthé", která byla původně zařaděna před jmenovanou skladbu. V básni „Sonnet d'automne" verš: „Berceuse dont la main aux longs sommeils m'invite" vyslovuje podobnou myšlenku jako počáteční sloka následující skladby „Tristesses de la lune": „Ainsi qu'une beauté... qui d'une main distraite et légère caresse / Avant de s'endormir, le contour de ses seins". V básni „Le Mort joyeux" je verš: „Je hais les testaments et je hais les tombeaux"; po této básni následuje skladba „Le Tonneau de la haine". Báseň „La Cloche fêlée" obsahuje verš: „Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts". Verš vyjadřující podobné představy se vyskytuje též v „Le Tonneau de la haine": „De grands seaux pleins du sang et des larmes des morts". Neméně četné jsou případy, kdy v sousedních thematicky anebo motivicky přímo nesouvisících básních se vyskytují vedle týchž anebo obdobných charakteristických představ též charakteristické shody výrazové. Báseň „Le Chat" odkazuje k předcházející skladbě „Ciel brouillé" jednak obdobnou zvukovou metaforou (Qui font se fondre en pleurs les cœurs ensorcelés — Non, il n'est pas d'archet qui morde / Sur mon cœur parfait instrument), jednak použitím totožných výrazů tendre, mystérieux. Sousední básně „Tristesses

de la lune" a „Les Chats" vedle vztahu daného analogickými zrakovými obrazy v závěrečných slokách obsahují výrazovou shodu: „Ce soir la lune *rêve*... avant de *s'endormir*" — „Qui semblent *s'endormir* dans *un rêve* sans fin". Báseň „Alchimie de la douleur" odkazuje ke skladbě „Le Goût du néant" jednak totožnou představou mrtvoly (un corps pris de roideur — un cadavre cher), jednak totožným výrazem: attisait ton *ardeur* — avec son *ardeur*.

I mezi sousedními skladbami, jež jsou zcela odlišného námětu, lze zjistiti nejednou jisté vzdálenější vztahy, které rozhodly snad o jejich umístění. Tak na příklad báseň „Une Charogne" odkazuje k předcházející skladbě „Le Serpent qui danse" obdobným metaforickým obrazem. V první básni čteme přirovnání: „Que j'aime voir, chère indolente, / De ton corps si beau, / Comme une étoffe vacillante, / Miroiter la peau!" V druhé básni charakterisuje autor „černou Venuši", jíž obě skladby jsou věnovány, metaforou analogického smyslu: „Etoile de mes yeux...". Za „Une Charogne" zařadil básník skladbu „De profundis clamavi", která odkazuje rovněž k předcházející básni, ač je zcela odlišného námětu; v první básni je použito metaforického obrazu (soleil de ma nature), který v pravém, nepřeneseném významu je základním prvkem evokace obsažené v následující skladbě (un soleil sans chaleur... ce soleil de glace...). Po básni „Le Soleil" následuje skladba „A une mendiante rousse", která na první pohled nemá k předcházející básni žádného vztahu. Přihlédneme-li však k těmto dvěma básním blíže, zjistíme, že první se končí verši (Quand, ainsi qu'un poète...), jež lze uvésti ve spojitost s počátečními verši druhé básně. Podobných dokladů, že i mezi sousedními skladbami zcela odlišných námětů bývají jisté výrazové anebo myšlenkové spojitosti, bylo by možno uvésti celou řadu.

A nyní si povšimněme básní, které byly do oddílu „Spleen et Idéal" pojaty teprve v druhém vydání „Květů Zla". Za úvodní skladbou „Bénédiction" následovala původně báseň „Le Soleil"; tato báseň, zařaděná do oddílu „Pařížské obrazy", měla k básni „Bénédiction" jenom velmi volný vztah thematický. V druhém vydání byla za úvodní skladbu zařaděna báseň „L'Albatros", která s ní souvisí the-

maticky i výrazově (oiseaux des bois — oiseaux des mers). Báseň „Les Bijoux" byla v druhém vydání nahrazena básní „Le Masque", která má k předcházející skladbě „La Géante" těsnější vztah než báseň původně za ni zařaděná (jeune géante — corps musculeux, divinement robuste, flanc d'athlète; enfants monstrueux — monstre bicéphale). Báseň „La Chevelure" je přiřaděna k thematicky shodné skladbě „Parfum exotique". „Hymne à la Beauté" odkazuje k předcházející básni antithetičností ideového podkladu. Báseň „Le Léthé", která náleží ke skladbám „odsouzeným", nebyla v druhém vydání nahrazena jinou skladbou; patrně proto, že mezi předcházející básní „Le Vampire" a následující básní „Une nuit..." je vztah daný tím, že se první skladba končí představou (cadavre), jíž se druhá začíná (cadavre). V druhém vydání byla mezi báseň „Le Chat" a „Le Balcon" zařaděna báseň „Duellum"; mezi oběma původně za sebou následujícími skladbami byl sice jistý vztah (na konci obou se vyskytuje totožná představa: parfum), ale zařaděním básně „Duellum" bylo mezi oběma skladbami dosaženo těsnější spojitosti: „Duellum" souvisí s předcházející básní řadou obdobných představ (griffes, dard, le chat v „Le Chat" — ongles, dague, chats-pards v „Duellum"), s následující skladbou „Le Balcon" souvisí představou propasti (ce gouffre — Renaîtront-ils d'un gouffre), vyskytující se v posledních verších obou básní a vracející se v několika dalších přímo za sebou následujících skladbách. Za básní „Le Balcon" následovala původně báseň „Je te donne ces vers..."; mezi těmito dvěma skladbami je jen velmi vzdálená významová spojitost. V druhém vydání zařadil autor mezi ně básně „Le Possédé" a „Un Fantôme". První skladba odkazuje k básni, která ji předchází, totožnými představami, jež se vyskytují na konci jedné a na začátku druhé básně (le soleil, le gouffre); s následující básní souvisí skladba „Le Possédé" těsnou spojitostí thematickou, naznačenou též obdobnými verši (Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore; — C'est Elle! noire et pourtant lumineuse). Báseň „Je te donne ces vers" navazuje thematicky přímo na poslední skladbu cyklu „Un Fantôme". Po básni „Je te donne ces vers" následovala původně skladba „Tout entière", k níž první báseň nemá nejmen-

šího vztahu. V druhém vydání je mezi tyto dvě skladby zařaděna báseň „Semper eadem", která, jak uvidíme, může být pokládána za prolog cyklu „bílé Venuše". Mezi básně „Causerie" a „L'Héautontimorouménos", jež nejsou v žádné spojitosti, zařadil autor v druhém vydání čtyři nové básně, z nichž první, „Chant d'automne", souvisí s předcházející skladbou těsným vztahem thematickým, poslední báseň, „Sisina", nemá sice přímého vztahu k následující básni, ale odkazuje k předcházející „Chanson d'après-midi" charakteristickými shodami (Le désert et la forêt / Embaument tes tresses rudes — Parcourant les forêts... / Cheveux et gorge au vent; Sous tes souliers de satin — un peuple sans souliers). Za báseň „Spleen" (LXXXI) zařadil autor v druhém vydání čtyři skladby, z nichž první, „Obsession", souvisí těsně s předcházející básní thematicky i výrazově (L'Espoir, vaincu, pleure... v „Spleen LXXVIII" — De l'homme vaincu, plein de sanglots... v „Obsession"; un affreux hurlement... v „Spleen" — Vous hurlez comme l'orgue... v „Obsession") a poslední báseň „Horreur sympathique", má podobný námět jako báseň, která po ní následuje. Báseň „Sonnet d'automne" byla zařaděna za báseň „Le Revenant", k níž odkazuje charakteristickou shodou výrazovou, na niž už bylo upozorněno (des baisers froids, il fera froid — ô ma si froide Marguerite), i shodou motivickou (Moi, je veux régner par l'effroi — crime, horreur et folie), báseň „Une Gravure fantastique" byla zařaděna za báseň „Sépulture", k níž má thematický vztah.

A nakonec přihlédněme k básním, které byly v druhém vydání přeřaděny na jiná místa. Báseň „Le Soleil", která původně následovala za básní „Bénédiction", s níž byla jen ve volné spojitosti, byla v druhém vydání umístěna za báseň „Paysage", na niž přímo navazuje (De tirer un soleil...). Báseň „L'Héautontimorouménos" následovala původně za básní „Causerie", k níž neměla vztah; v druhém vydání jest umístěna před thematicky obdobnou báseň „L'Irrémédiable" (le sinistre miroir — un cœur devenu son miroir; la vorace Ironie — un phare ironique; comme un vaisseau... — Un navire pris dans le pôle). Báseň „Brumes et pluies" byla původně za básní „Spleen" (LXXVII), k níž

odkazuje obdobným motivem, vyjádřeným v počátečních verších obou skladeb; v druhém vydání byla umístěna za báseň „La servante au grand cœur", k níž se vztahuje celou řadou motivických spojitostí (les morts — un vague tombeau; Et quand Octobre souffle... — où l'autan froid se joue atd.). Báseň „Le Jeu" byla původně umístěna za básní „A une mendiante rousse", k níž nemá žádného vztahu; v druhém vydání je zařaděna za báseň „Le Crépuscule du soir", v níž je naznačen její námět (Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices). Báseň „La servante au grand cœur" následovala v prvním vydání za básní „Le Crépuscule du matin", s níž není v žádné spojitosti; v druhém vydání byla umístěna za thematicky obdobnou báseň „Je n'ai pas oublié...". Báseň „Le Tonneau de la haine" stála původně za básní „Je n'ai pas oublié...", s níž nijak nesouvisí; v druhém vydání byla zařaděna za báseň „Le Mort joyeux", k níž odkazuje charakteristickými jednotlivostmi (Je hais les testaments et je hais les tombeaux; une larme du monde — des larmes des morts). Báseň „Le Mort joyeux", umístěná původně za básní „Le Revenant", byla v druhém vydání zařaděna za thematicky příbuznou skladbu „Une Gravure fantastique". Báseň „Sépulture", stojící původně za thematicky obdobnou básní „Le Mort joyeux", byla v druhém vydání zařaděna za báseň „La Musique", k níž odkazuje charakteristickou shodou výrazovou (Vers ma pâle étoile, Comme de la toile — A l'heure où les chastes étoiles, L'araignée y fera ses toiles). Báseň „Tristesses de la lune" byla v prvním vydání umístěna za básní „Sépulture", s níž nijak nesouvisí; v druhém vydání byla zařaděna za báseň „Sonnet d'automne", k níž odkazuje charakteristickými jednotlivostmi (Berceuse dont la main aux longs sommeils m'invite — Qui d'une main... caresse avant de s'endormir, le contour de ses seins; ô ma si blanche... Marguerite — les visions blanches; ô pâle marguerite — cette larme pâle). Báseň „La Musique" stála původně za básní „Tristesses de la lune", s níž nijak nesouvisí; v druhém vydání byla umístěna za báseň „La Pipe", k níž odkazuje charakteristickou výrazovou shodou (je berce son âme — me bercent).

Pokusili jsme se ukázati, že „Květy Zla" jsou dílo, které

se vyznačuje souvislostí thematické osnovy. V podaném přehledu thematické osnovy díla nepostihli jsme možná vždy přesně básníkovy intence. Nevíme a nikdy patrně nebudeme věděti, jaké byly básníkovy záměry, pokud se týče vnitřní výstavby sbírky. Jsme po této stránce odkázáni čistě jen na básníkovo dílo. Z něho, jak jsme viděli, lze vyvodit jistou téměř souvislou thematickou linii, uvádějící ve více anebo méně těsnou spojitost jednotlivé skladby sbírky. Podobně jako nemůžeme věděti, jaké byly v podrobnostech architektonické intence básníkovy, nemůžeme ovšem ani věděti, zdali měl básník přímo v úmyslu dáti své sbírce souvislou thematickou osnovu. Upozornili jsme na to, že jednotlivé skladby souvisí nejenom thematicky, ale i výrazově; podrobným zkoumáním bychom došli k poznatku, že téměř vždy najdeme mezi sousedními básněmi „Květů Zla" nějaké charakteristické shodné jednotlivosti. Nemůžeme ovšem zase věděti, zdali básník záměrně používal v sousedních skladbách příslušných shodných výrazových anebo motivických jednotlivostí. Skutečnost, že v celé sbírce téměř každá báseň odkazuje nějakou charakteristickou jednotlivostí ke skladbě, která předchází, a ke skladbě, která následuje, vylučuje snad možnost, že tu jde o pouhou náhodu. Ale dejme tomu, že jde o náhodu, a předpokládejme, že básník neměl přímo ani v úmyslu dáti své sbírce souvislou thematickou osnovu. Jak pak vysvětlíme, že srovnáme-li druhé vydání s prvním vydáním „Květů Zla", dojdeme nesporně k závěru, že básně nově zařaděné a básně v druhém vydání přeřaděné mají skoro vesměs těsnější vztah k sousedním skladbám, než tomu bylo v prvním vydání? Baudelaire ostatně, jak jsme už poznamenali, sám prohlásil, že básně nově pojaté do druhého vydání byly složeny k tomu, aby byly přizpůsobeny zvláštnímu rámci, který si zvolil. Básník nám neprozradil, jaký rámec chtěl dáti své sbírce, ani jakým způsobem přizpůsoboval jednotlivé skladby zvolenému rámci. Navržená thematická osnova sbírky a poznámky k ní připojené podávají snad aspoň částečnou odpověď na tuto otázku.

Mnohem snadněji než komposiční osnovu lze ovšem zjistiti celkovou „architekturu" díla. Thematická stavba oddílu „Spleen et Idéal" jest, možno-li tak říci, koncen-

trická: doprostřed je zařaděna nejrozsáhlejší a po mnohých stránkách nejvýznačnější skupina básní („Hymne à la Beauté" — „Sonnet d'automne"), předcházející básně jsou seskupeny tak, aby připravovaly ponenáhlu thematický podklad skupiny ústřední; následující básně jsou seskupeny tak, aby postupně osvětlily důsledky oné složky básníkova nitra, která je rozebrána ve skupině básní umístěné doprostřed oddílu „Spleen et Idéal". Ústřední skupina obsahuje Baudelairovu erotologii, skupina předcházející podává jeho pojetí básníkova poslání a jeho koncepci krásy, skupina následující líčí následky příliš horoucího kultu krásy ztotožněného s kultem ženy. Ústřední skupina se skládá z několika básnických cyklů, z cyklu „černé Venuše", „bílé Venuše" a „ženy se zelenýma očima", z cyklu J. Duvalové, paní Sabatierové a M. Daubrunové. První dva cykly jsou komponovány obdobným způsobem. Každý z nich má prolog a epilog. Za úvodní skladbu prvního cyklu možno pokládati báseň „Hymne à la Beauté", třebaže nebývá počítána do řady básní inspirovaných J. Duvalovou. Pro tento názor svědčí několik významných skutečností. Tuto báseň zařadil autor teprve do druhého vydání před cyklus „černé Venuše". Personifikovaná krása, kterou apostrofuje v této skladbě, je charakterisována podobně protikladným způsobem jako inspirátorka prvního cyklu. Báseň odkazuje ke skladbě „Je te donne ces vers...", kterou možno pokládati za epilog prvního cyklu, analogickým metaforickým obrazem, jímž básník vyjadřuje necitelnost milované ženy (Tu marches sur des morts. Beauté — O toi qui,... foules d'un pied léger... les stupides mortels). Prologem cyklu věnovaného paní Sabatierové je báseň „Semper eadem", epilogem je báseň „Le Flacon". Úvodní báseň vyjadřuje v závěru podobnou myšlenku jako poslední verše prologu cyklu J. Duvalové. Prolog cyklu paní Sabatierové byl pojat také teprve do druhého vydání sbírky. Báseň „Le Flacon", kterou je zakončen tento cyklus, sdružuje thematický podklad skladeb „Un Fantôme" a „Je te donne ces vers...", posledních dvou básní cyklu předcházejícího. Báseň „Un Fantôme" byla autorem rovněž zařaděna teprve do druhého vydání díla. Také třetí cyklus, věnovaný M. Daubrunové, má prolog a epilog. Prologem je báseň „Le Poison", která odka-

zuje k závěrečné skladbě předcházejícího cyklu; epilogem je báseň „Chant d'automne", kterou autor pojal také teprve do druhého vydání „Květů Zla" a v níž vyjádřil podobnou myšlenku jako v úvodní básni cyklu inspirovaného paní Sabatierovou.

Do druhého vydání „Květů Zla" zařadil Baudelaire, jak jsme viděli, skladby, které umístil jednak před, jednak za jednotlivé cykly, z nichž se skládá ústřední skupina oddílu „Spleen et Idéal". Učinil tak pravděpodobně proto, aby zdůraznil thematickou ucelenost cyklů. Mezi úvodními a závěrečnými skladbami cyklů lze zjistiti motivické vztahy. Básník chtěl tím asi dosíci jistého komposičního paralelismu. Bylo by lze upozorniti ještě i na jiné komposiční paralelismy, jimiž se vyznačuje stavba zkoumaných tří cyklů. Tak na příklad M. A. Ruff nachází v druhém cyklu „à peu près le même mouvement que dans la série précédente"; báseň „Les Bijoux", která v prvním vydání „Květů Zla" zahajovala cyklus J. Duvalové, podává právě tak jako báseň „Tout entière", stojící za prologem druhého cyklu, „la présentation générale... du corps de la bien-aimée", podobně jako v třetím cyklu skladba „Ciel brouillé" naznačuje celkové náladové ovzduší tohoto cyklu. Také ostatní básně oddílu „Spleen et Idéal" jsou uspořádány cyklicky. Básně, jež předcházejí ústřední skupinu, tvoří několik menších cyklů: cyklus líčící zrození a pozemský úděl básníka („Bénédiction" — „Le Guignon"), cyklus vyjadřující marnou básníkovu touhu po útočišti v líčeném utrpení („La Vie antérieure" — „Châtiment de l'orgueil"), cyklus věnovaný kultu krásy. Rovněž ve skupině básní následující po skupině ústřední možno zjistiti několik básnických celků: po skladbách uvádějících prostředky, jimiž se básník snaží utěšovati v svém smutku ze života („Tristesses de la lune" — „Le Mort joyeux"), následuje cyklus podávající obraz básníkova spleenu („Le Tonneau de la haine" — „Spleen"); poslední řada básní tlumočí autorovu touhu po nicotě a chmurné vědomí nezměnitelnosti jeho osudu.

Také ostatní oddíly „Květů Zla" mají jistý „architektonický půdorys". Po prologu „Paysage", v němž je podán nástin krajiny velkoměsta, následuje v „Pařížských obra-

zech" řada skladeb, v nichž se básník snaží vystihnout to, co za jeho potulek pařížskými ulicemi ho zvláště upoutalo anebo vzrušilo („Le Soleil" — „Le Squelette laboureur"); na to následuje řada básní, v nichž je podán obraz nočního života Paříže a vylíčena jeho tragika; v ostatních skladbách vyjadřuje autor lítosti a hořkosti, které v něm vzbuzuje jeho smutné vidění města a které se marně snaží ohlušit architektonickými féeriemi, jež si buduje v duchu. Bylo už upozorněno na to, že jednotlivé básně tohoto oddílu následují po sobě tak, že celková kompoziční osnova je dána chronologickou kontinuitou; k tomu by bylo lze dodati, že skladebná jednotnost oddílu je zdůrazněna na příklad i tím, že předposlední jeho báseň „Rêve parisien", po níž následuje epilog, odkazuje k posledním veršům skladby úvodní (Car je serai plongé dans cette volupté / D'évoquer le Printemps avec ma volonté...) a že epilog „Le Crépuscule du matin" odkazuje k básni „Le Crépuscule du soir", zahajující ústřední básnickou skupinu oddílu „Pařížských obrazů". Pokud se týče dalšího cyklu „Le Vin", je třeba poznamenati, že v úvodní skladbě jsou naznačeny základní thematické složky dalších básní. Autorova snaha uvésti do pořadí jednotlivých básní jistý řád se projevuje zřejmě v následujícím oddílu „Květů Zla". Jako většina básnických celků má i tento oddíl prolog a epilog. Prologem jest úvodní báseň „La Destruction" nastiňující thematiku oddílu, epilogem je závěrečná skladba „L'Amour et le crâne", která lapidárním a výstižným způsobem zhušťuje smysl předcházejících básní. Bylo už poukázáno na to, že básně tohoto oddílu jsou seskupeny po třech skladbách, a to tak, že první trojice líčí „les vices féminins", druhá „dénonce l'union de la Débauche et de la Mort", třetí „marque un retour du poète sur lui-même". V následujícím oddílu „Révolte" podal básník trojí aspekt myšlenky boží nespravedlnosti, jejíž obětí je v první básni Kristus, v druhé Kain, ve třetí Satan. Co se týče posledního oddílu „La Mort", upozorněme aspoň na to, že skladby „La Mort des amants", „La Mort des pauvres" a „La Mort des artistes" odkazují k thematicky obdobným básním oddílu „Le Vin": „Le Vin des chiffonniers", „Le Vin du solitaire" a „Le Vin des amants", a že poslední báseň „Le

Voyage" je vhodným závěrem nejen oddílu „La Mort", ale celého díla.

Přistoupíme-li od „architektury" sbírky ke komposici jednotlivých básní, poznáme, že i tu projevuje Baudelaire potřebu konstrukce, jíž se vyznačuje stavba díla v celku i v jednotlivostech. Všimněme si po této stránce jedné z nejslavnějších Baudelairových skladeb, básně „La Chevelure". Básník je s milovanou ženou v „tmavé alkovně", probírá se jejími hustými vlasy a opojen jejich vůní vrací se vzpomínkami do tropických krajů, v nichž pobyl nějakou dobu v mládí. Tato situace je vyjádřena řadou obrazů, jež rozvádějí daný smyslový dojem. Druhá sloka je jakýmsi preludiem básnické vise obsažené v následujících dvou strofách, jež jsou jádrem básníkovy evokace. V této sloce je nastíněno emotivní ovzduší skladby: v ní vtělují se vzpomínky dřímající ve vůni milenčiných vlasů ve všeobecnou a téměř abstraktní představu „nyvé Asie" a „žhoucí Afriky", „dalekého, nepřítomného a skoro zesnulého světa". V dalších dvou slokách dává básník této všeobecné, neurčité představě plastický obsah a konkretisuje svou emoci v několik obrazů: vidí v duchu tropickou krajinu, kde stromy a lidé „omdlévají" vedrem; „oslňující sen plachet, veslařů, plamenů a stěžňů"; přístav, kde pod čirým, žhoucím nebem klouzají lodi v zlatě a moiru lehce se čeřících vln. V následujících dvou slokách se básník vrací k smyslovému podnětu své evokace a sdružuje počitky, které v něm vzbuzuje vonný „oceán" milenčiných vlasů, s dojmem lahodné nečinnosti, který v něm zanechává představa lodi plující klidně po mořské hladině. Poslední sloka navazuje na počáteční verše básně, zdůrazňujíc opojné kouzlo, jež mají pro básníka vzpomínky vybavující se z vůně vlasů milované ženy. V básni Baudelairově přítomnost a budoucnost, smyslové dojmy a evokace se prolínají navzájem, aby nakonec splynuly v jednotný záchvěv smyslů a ducha. Prolínání a konečné splynutí těchto dvou základních emotivních složek básně je znázorněno nejenom stavbou skladby, ale i slovně: je příznačné, že ve většině slok se střídá zcela pravidelně u použitých sloves přítomný čas s časem budoucím; v poslední sloce se oba časy setkávají, čímž je naznačeno splynutí přítomných smyslových dojmů s evo-

kací zpřítomňující minulost, ale promítnutou do budoucnosti. Ba i volba metaforických obrazů jest určována tímto splýváním smyslového dojmu s jeho plastickou transposicí. Většina použitých metaforických obrazů je podmíněna představou moře, která je základním prvkem evokačního živlu básně. (O toison, *moutonnant*...; Comme d'autres esprits *voguent* sur la musique, / Le mien, ô mon amour! *nage* sur ton parfum; Fortes tresses, soyez *la houle* qui m'enlève! / Tu contiens, *mer* d'ébène...; où mon âme peut boire *à grands flots* le parfum... *Je plongerai* ma tête... Dans ce noir *océan*... Sur les *bords* duvetés de vos mèches tordues.)

Povšimněme si nyní skladby, která není — jako je tomu u básně „La Chevelure" — založena na korespondenci, nýbrž na divergenci emocí, na příklad skladby „Mœsta et errabunda". Podobně jako v předešlé básni podává i tu první sloka nástin thematu, které je v následujících strofách postupně rozvedeno. Na rozdíl od básně „La Chevelure", v níž je východiskem evokace smyslový dojem, je v této skladbě volba prostředků znázorňujících emotivní podklad námětu určována představami metaforickými, obsaženými v první sloce. Metafora „černý oceán nečistého města" vyvolává v básníkovi protikladnou asociací představu „jiného oceánu": obraz skutečného moře symbolisujícího jeho touhu po úniku do dalekých končin jeho snů. A podobně představu „panenství", s níž se mu v mysli sdružuje obraz modrého a jasného moře, přenáší v dalších slokách v evokaci „zeleného ráje dětských lásek", v evokaci znázorňující touhu po dávno zašlém štěstí citové naivnosti, jehož představa je v tak hlubokém protikladu k básníkovu životu, plnému bolestí a smutků. Toto protikladné emotivní ovzduší je zdůrazněno i stavbou básně: v prvních třech slokách je vyjádřena básníkova touha uniknout smutné přítomnosti, v druhých třech slokách je podána evokace toho, co je předmětem autorovy nostalgie. Kdežto předešlá báseň je komponována tak, aby bylo znázorněno prolínání a konečné splynutí smyslových dojmů a evokace, je stavba této skladby pojata tak, aby byla v souladu s antithetickou povahou emotivního živlu.

Zajímavým způsobem jest emotivní živel vkomponován do thematické osnovy v básni „Le Balcon". Básník

chce v této skladbě vyjádřiti „kouzelný půvab minulosti obnovené v přítomnosti“: vzpomínku na nezapomenutelný letní večer, strávený s milovanou ženou. Při četbě této básně se nám zdá, jako by se nám před očima pomalu rozvíral vějíř, jehož jednotlivé díly obsahují části jediného, celistvého obrazu, a to obrazu rozvíjejícího se současně dvojím emotivním živlem: evokací prožitého smyslového okouzlení a reviviscencí citového zanícení, které je provázelo. Tento dvojí emotivní živel určil vnitřní stavbu básně, v níž daný námět je od začátku až do konce rozvinut simultánním vyjadřováním tělesného a duchovního prvku vyvolávané vzpomínky.

Jinak je vnitřní stavba básně uvedena v soulad s jejím emotivním živlem ve skladbě „Lesbos“, která je jedním z nejsložitěji a nejdůmyslněji komponovaných básnických výtvorů Baudelairových. Stavba básně je, možno-li tak říci, řetězcovitá. Téměř každá sloka zasahuje buď přímo přesahem anebo nepřímo opakováním daného výrazového prvku do sloky následující, takže celá skladba působí dojmem souvislého řetězu, jehož jednotlivé články zapadají pevně do sebe. Řetězcovitá stavba básně je zdůrazněna tím, že v každé sloce se opakuje první verš strofy: tím je zesílena článkovitost kompoziční osnovy. Není složitá, ale pevně skloubená stavba básně vhodným architektonickým rámcem thematu, vyjadřujícího osudově velitelskou moc hříšné vášně, z níž se nelze vymanit těm, kdož se stanou její obětí?

Na rozdíl od předešlých básní, v nichž je námět postupně rozvinut souvislou thematickou linií, je na příklad v básni „L'Irrémédiable“ námět rozložen v řadu samostatných a uzavřených motivických prvků, při čemž základní složka thematu je vyjádřena až na konci skladby. Básník podává tu metaforickou formulaci děsivého vědomí nezměnitelnosti svého osudu, osudu, k němuž se sám odsoudil vědomým páchání zla; snaha formulovat obrazně to, co nachází v svém nitru ve chvílích sebezpytné analysy, kdy se srdce stává svým vlastním zrcadlem, určila patrně stavbu básně, která je vlastně pouhým výčtem „emblémů“, jimiž se postupně snaží znázornit obrazně svůj osud. Jako by chtěl naznačiti pronikání sondy ducha do hlubin srdce oddaného hříchu a hledajícího marně v hříchu útočiště!

Výčet je vůbec u Baudelaira oblíbeným prostředkem rozvíjení thematu. Ale i ty básně, které jsou vlastně pouhou enumerací motivických prvků, vyznačují se jistou jednotností pojetí. V básni „L'Irrémédiable" jest jednotícím principem skladby to, že použité metaforické obrazy jsou čerpány téměř vesměs z oblasti představ naznačené v počáteční sloce slovy „Styx bourbeux et plombé" (un nageur, un gigantesque remous, l'humide profondeur, monstres visqueux); všechny obrazné složky mají nějaký vztah k uvedené metafoře, která je vlastním thematickým východiskem skladby. V některých básních enumerativního rázu jest jednotícím principem nikoliv analogická, nýbrž konstruktivní povaha obrazů. Báseň „La Mort des pauvres" na příklad vzbuzuje dojem skladby, v níž je námět rozložen v řadu nesouvislých metaforických motivů, nemajících jiného účelu než podati několikeré obrazné vyjádření věci. Ve skutečnosti jsou jednotlivé metafory součástí jednoho celkového obrazu, který symbolisuje námět daný názvem skladby. Je to obraz podobný tomu, jejž v básni „L'Irréparable" vyjádřil autor verši:

L'Espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge
Est soufflée, est morte à jamais!
Sans lune et sans rayons, trouver où l'on héberge
Les martyrs d'un chemin mauvais!
Le Diable a tout éteint aux carreaux de l'Auberge!

Je to obraz hospody, který v básni „L'Irréparable" symbolisuje život, v této skladbě znázorňuje smrt. Na rozdíl od citovaného obrazu, který je synthetický a statický, je symbolický obraz, jejž lze v básni „La Mort des pauvres" složiti z jednotlivých metaforických prvků skladby, povahy scénické; básník rozvíjí zdánlivým výčtem metafor skutečný symbolický děj, znázorňující smrt chudáků. I některé z nejslavnějších básní Baudelairových jsou sice povahy enumerativní, ale to, co je na pohled výčtem, je ve skutečnosti dějem rozloženým v jednotlivé prvky. Charakteristická je po této stránce na příklad báseň „Femmes damnées". Mohlo by se zdáti, že básník chce zde podati různé typy „prokletých žen": nasvědčuje tomu už sama stavba skladby, která se

skládá z uzavřených motivických celků, obsažených v jednotlivých slokách a zapjatých do thematické osnovy způsobem čistě výčtovým. Ale básník pojal tyto motivické celky, charakterisující zdánlivě různé druhy žen oddaných hříšné vášni, jako dílčí projevy jednoho a téhož hříchu: hříchu nepřirozené lásky. Jemu nešlo o to, aby podal jakousi galerii „prokletých žen", nýbrž aby vystihl postup, jímž se líčená hříšná vášeň rozvíjí od prvních smyslových záchvěvů po „peklo" výčitek a úzkostí. Ze známějších Baudelairových básní je snad jediná skladba enumerativního rázu, jíž dal autor záměrně tento ráz: báseň „Les Phares"; ale ani zde se nespokojil pouhým výčtem: připojil k výčtu, s hlediska thematu zcela odůvodněnému, rozsáhlý básnický komentář, který podává lyrickou synthesu psychických „klimat", charakterisujících tvorbu příslušných umělců.

To, že básník jmenovanou skladbu uzavírá rozsáhlým komentářem, není v Baudelairově poesii něčím ojedinělým. Možno naopak říci, že komentování a glossování toho, co je zpravidla jádrem thematu, náleží k charakteristickým kompositičním postupům Baudelairovým. Komentář bývá obyčejně umístěn na konci skladby jako její přirozený závěr a neodlučitelná součást; může, jako na příklad v básni „Les Petites vieilles", býti vlastním thematem skladby, ba může dokonce, jako na příklad v básni „L'Irréparable", míti podobu samostatné skladby. Je třeba odpověděti na otázku, zdali komentáře a glossy jsou v Baudelairových básních vždy nutným anebo alespoň vhodným prvkem stavebním. Dříve než se pokusíme odpověděti na tuto otázku, povšimneme si toho, jakou funkci mají komentáře a glossy, jež Baudelaire s takovou oblibou vkládá do svých básní.

Komentáře básníkovy mají především za úkol nelyrický námět přenésti do sféry osobního lyrismu. Příklad takového zlyričtění thematu komentářem poskytuje hned úvodní skladba oddílu „Spleen et Idéal". Její poslední sloky obsahují monolog, v němž autor ústy „básníka" vyjadřuje vlastní víru v zušlechťující moc utrpení a ve vznešenost svého poslání. Touto samomluvou Baudelaire zároveň zdůraznil autobiografický a osobní ráz básně. V básni „Le Jeu" zase podává v posledních slokách nejenom dojem, který v něm zanechal jeho „noční sen", ale také výraz touhy po spolu-

účasti na líčeném dění. V básni „Les Petites vieilles" komentuje obraz stařenek ploužících se ulicemi a nejenom že se vžívá do jejich osudu, nýbrž ztotožňuje se s nimi, takže „se jeho znásobené srdce kochá ve všech jejich neřestech a jeho duše se stkví všemi jejich ctnostmi". Uvedli jsme tři nejtypičtější případy, jak básník příslušným komentářem přenáší nelyrický námět do sféry osobního lyrismu. V prvním případě jde o nepřímý výraz zkušeností vlastního nitra, v druhých dvou případech běží o přímý výraz potřeby zúčastnit se alespoň duchem líčeného děje anebo ztotožniti se s danými postavami. V prvém případě je komentář prostředkem lyrické symbolisace, v druhých dvou případech je prostředkem lyrické identifikace.

Často má komentář anebo glossa za úkol podati výklad alegorického thematu. Tak je tomu na příklad v básni „L'Albatros", která by bez závěrečné glossující sloky byla pouhým „malebným" výjevem bez jakéhokoliv hlubšího smyslu, v básni „Une Charogne", která, nebýti posledních tří slok, byla by jen realistickým a velmi výstižným obrazem, v němž bychom marně hledali onen žhoucí spiritualismus, jímž básník překonává svou děsivou visi rozkládající se hmoty; tak je tomu na př. i v básni „Un Voyage à Cythère", v níž poslední komentující sloky dodávají básníkovu líčení jeho vlastní pathetický význam.

Vedle alegorisace příslušného obrazu mívá komentář anebo glossa v Baudelairových básních funkci lyrické synthetisace. V básni „Les Phares" po slokách, v nichž je podána charakteristika velkých umělců, následuje několik slok, v kterých básník zhušťuje do řady metafor celkový ráz jejich tvorby, pokud se týče emotivní působivosti jejich děl; ve „Femmes damnées" podává autor v závěrečných dvou slokách kromě osobního stanoviska k obětem líčené hříšné vášně shrnující formulací lyrické résumé thematu; podobný účel mají též na příklad poslední dvě sloky básně „Le Balcon", s tím rozdílem, že v této básni má komentář nejenom funkci resumující, ale i evokující.

Poznamenali jsme, že v básni „Femmes damnées" zaujímá autor v závěru stanovisko k osudu „prokletých žen". I v jiných skladbách vyjadřuje v komentáři citovou účast na ději anebo na údělu postav. Na příklad v druhé skladbě

téhož názvu, začínající verši: „A la pâle clarté des lampes languissantes", je thema uzavřeno rozsáhlým komentářem, v němž podobně jako v antickém chóru vyjadřuje autor svůj názor na tragické dění líčené v básni a zároveň dává nepřímo výraz svému soucitu s osudem nešťastných žen odsouzených k zatracení. Také ovšem ve většině básní, v nichž komentující závěr má za účel přenésti nelyrický námět do sféry osobního lyrismu, tlumočí komentář i citový postoj autorův k thematu.

Celkem možno říci, že komentáře a glossy, které Baudelaire vkládá tak často do svých básní, mají obyčejně jistou funkci a nebývají nějakým neorganickým přívěskem nehodícím se do celkové stavby. I pokud se týče jejich začleňování do thematu, je zpravidla dbáno o to, aby komentáře a glossy byly pokud možno těsně zapjaty do thematické osnovy. Vidíme to na příklad hned v první básni „Květů Zla", kde autorův komentář je vložen do úst jednající osoby a učiněn takto přímou součástí dramaticky pojatého námětu, při čemž tento komentář jest jedním ze tří monologů, v nichž je vyjádřena všechna hořká velikost dramatu, jež se odehrává mezi duší básníkovou a jeho životem. Ke skladbě „L'Irréparable" jsou připojeny dvě sloky, které jsou graficky odloučeny od vlastní básně, takže se na pohled zdá, jako by neměly vnitřního vztahu k thematu. Ale ve skutečnosti i tato glossa, zdánlivě neorganicky přičleněná k vlastní skladbě, je svým smyslem i výrazem v těsné spojitosti s thematem. Komentář přispívá jednak k identifikaci inspirátorky skladby, jednak konfrontuje chmurný obraz básníkovy beznaděje s neuskutečnitelným přeludem básníkovy touhy. Do thematické osnovy není sice tato glossa začleněna přímo; je však do ní zapjata nepřímo protikladem, v němž metaforický výraz komentáře jest k obraznému živlu předcházejících slok. A nyní si povšimněme básně „Les Petites vieilles", která vlastně není ničím jiným než rozsáhlým komentářem motivu obsaženého v prvních verších skladby. Tento motiv, obraz stařenek ploužících se pařížskými ulicemi, je básníkovi podnětem k reflexím, jimiž odbočuje od námětu, ale opětovně se k němu vrací, aby nakonec opět navázal thematickou nit přetrženou vloženým komentářem. Nelze popříti, že komentář přebujelý na újmu

thematu porušuje jednotnost stavební linie, ale jmenovaná báseň je jednou z mála básnických výtvorů Baudelairových, v nichž komentář anebo glossa není skutečně organickou kompoziční součástí skladby. Je však třeba dodati, že je to jedna z těch básní, v nichž se Baudelaire hlásí k básnické tradici V. Huga, jehož kompoziční methoda byla tak odlišná od „konstruktivní" methody autora „Květů Zla".

Jedním ze zvláště charakteristických znaků kompoziční struktury Baudelairových básní je zřejmý sklon k stavební symetričnosti. Jsou v „Květech Zla" básně, jež jsou komponovány tak, že jejich námět je rozčleněn do přímo pravidelné řady totožných prvků skladebných. Jsou to předně básně, v nichž se jednotlivé sloky tvořící významový celek skládají ze dvou stejných výrazových složek: z přímého a obrazného vyjádření věci. V básni „Le Serpent qui danse" je thema rozvinuto tak, že každá sloka vyjadřuje jistý prvek podávaného popisu, při čemž první polovina strofy obsahuje vždy přímý výraz dojmu, druhá polovina jej interpretuje metaforicky:

Sur ta *chevelure* profonde
Aux âcres parfums,
Mer odorante et vagabonde
Aux flots bleus et bruns

Comme un *navire* qui s'éveille
Au vent du matin,
Mon *âme* rêveuse appareille
Pour un ciel lointain...

Podobným způsobem jsou komponovány ze známějších Baudelairových skladeb na příklad básně „Une Charogne" a „Une Martyre". Nezřídka je symetričnost stavby dána tím, že jednotlivé významové celky jsou do thematické osnovy zapjaty týmž výrazovým prostředkem. Na příklad v básni „Femmes damnées" (Comme un bétail...) první sloka začíná slovy: les unes, druhá sloka: d'autres, třetí sloka: il en est, čtvrtá sloka: et d'autres. Někdy jsou týmž způsobem do thematické osnovy začleněny rozsáhlejší části skladby, jako na př. v básni „Le Crépuscule du matin", v níž druhý a čtvrtý úsek začínají slovy: c'était l'heure...,

v básni „Paysage", kde autor uvozuje obdobné motivické prvky slovy: je verrai..., anebo v básni „Hymne à la Beauté", v níž první sloka začíná slovy: viens-tu, třetí sloka slovy: sors-tu, šestá sloka slovy: que tu viennes... Nelze popříti, že tento sklon k symetričnosti působí někdy dojem jisté mechaničnosti; ale často je symetričnost stavby určena k tomu, aby bylo lépe dosaženo zamýšleného výsledného účinu. Povšimněme si po této stránce na příklad básně „Spleen" (Quand le ciel...). Thematicky je báseň vybudována na několika základních představách, jež jsou rozvedeny tak, že každá sloka tvoří významový celek začínající týmž způsobem (quand le ciel bas, quand la terre, quand la pluie...), při čemž kompoziční souměrnost má za účel utvořiti z příslušných tří slok syntakticky složitou a bohatě členěnou básnickou větu, znázorňující výstižně zamýšlený účin: dojem úzkostlivého čekání, za něhož vězeň naslouchá do děsivého ticha pochmurné noci, až se ozve „vytí" zvonů oznamujících jeho smrt. Někdy je Baudelairova báseň vybudována na pravidelné variaci několika základních motivů, aby tyto motivy byly lépe zdůrazněny a aby byla zesílena jejich emotivní účinnost. Tak je tomu na příklad v básni „Lesbos", která je komponována tak, že vždy ve dvou po sobě následujících slokách jest obsažen jistý společný motiv, při čemž druhá z obou slok podává výrazovou anebo ideovou obměnu základní myšlenky, vyjádřené v sloce předcházející. Symetričnost thematické osnovy je dokreslena symetričností stavby veršové: v každé sloce se první verš opakuje na konci strofy, a mimo to na začátku druhé z obou motivicky souvisících slok se někdy opakuje v pozměněném znění druhý verš předcházející sloky:

1. sloka, 2. verš:
Lesbos, où les baisers languissants ou joyeux...
2. sloka, 1. verš:
Lesbos, où les baisers sont comme les cascades...

5. sloka, 2. verš:
Tu tires ton pardon de l'excès des baisers...
6. sloka, 1. verš:
Tu tires ton pardon de l'éternel martyre...

12. sloka, 2. verš:
Plus belle que Vénus par ses mornes pâleurs...

13. sloka, 1. verš:
Plus belle que Vénus se dressant sur le monde...

Podobně jako v této skladbě jest i v básni „L'Irréparable" thematická osnova rozčleněna v symetrickou řadu reduplikovaných motivů, které zabírají vždy dvě po sobě následující sloky, při čemž druhá z obou slok obsahuje variaci metaforického obrazu podaného v předcházející strofě. Společné motivy jsou obrazné transposice těchto představ: výčitky (1. a 2. sloka), trpícího ducha (3. a 4. sloka), beznadějnosti (5. a 6. sloka), prokletí (7. a 8. sloka). Souměrnost stavby je podobně jako v předcházející básni zdůrazněna tím, že se v každé sloce první verš opakuje na konci strofy: mimo to se druhá polovice skladby počíná téměř totožným způsobem jako první sloka (Pouvons-nous étouffer..., Peut-on illuminer...), sedmá sloka navazuje výrazově na třetí sloku (Dis-le, belle sorcière..., Adorable sorcière, aimes-tu les damnés), v celé skladbě se střídá pravidelně intonace tázací se zvolací. Jde-li v jmenovaných dvou básních o symetrické obměňování několika základních thematických prvků, jde na příklad v básni „Réversibilité" o pravidelnou variaci jednoho motivu, při čemž souměrnost stavby je zdůrazněna tím, že jednotlivé variace motivu jsou podány obdobným způsobem, totiž tak, že po vyjádření myšlenky následuje pravidelně její metaforická transposice. Souměrnost stavby jest dána ovšem také tím, že se na konci každé sloky vrací první její verš a že všechny sloky začínají stejně. Vedle básní, v nichž je podána symetrická variace několika motivů anebo jednoho základního thematického prvku, možno uvésti skladby, jež mají jistý průběžný motiv, který je symetricky začleněn do celkové stavby. Tak je tomu na příklad v básni „Hymne à la Beauté", v níž antithetická myšlenka blahodárné a ničivé moci krásy je vyjádřena tak, že je několikrát použito téhož výrazového prostředku a že se přitom příslušné protikladné představy zcela pravidelně střídají: Viens-tu *du ciel* profond ou sors-tu de *l'abîme* — Sors-tu *du gouffre* noir ou

descends-tu des *astres* — Que tu viennes *du ciel* ou de *l'enfer*, qu'importe — De *Satan* ou de *Dieu*, qu'importe? — *Ange* ou *Sirène*, Qu'importe?... Tímto střídáním uvedl ovšem básník do obdobného výrazu myšlenky jistou rozmanitost, ale rozmanitost, která svou pravidelností je vlastně rovněž symetrisujícím kompositičním prvkem básně.

Sklon k souměrnosti stavby bývá v Baudelairově poesii mnohdy jenom upřílišeným projevem potřeby kompositiční úměrnosti. Tato potřeba se v stavební struktuře Baudelairových básní projevuje několikerým způsobem. Básník obyčejně dbá předně o to, aby jednotlivé kompositiční součásti měly náležitý rozsah. Vezměme na příklad hned první skladbu prvního oddílu „Květů Zla". Báseň „Bénédiction" se skládá ze čtyř částí: z monologu básníkovy matky, ze slok líčících jeho smutný úděl, z monologu básníkovy ženy a ze samomluvy básníkovy. První část se skládá ze tří, druhá ze čtyř, třetí ze čtyř, čtvrtá z pěti slok. Vidíme tedy, že všechny části mají přibližně týž rozsah; při tom monology tvoří pravidelně stoupající řadu 3-4-5, což možno vysvětliti tím, že básník chtěl snad jejich rozsah přizpůsobiti závažnosti jejich obsahu. Báseň „J'aime le souvenir..." se skládá ze tří odstavců, z nichž první má 14, druhý rovněž tolik a třetí 12 veršů. Báseň „Châtiment de l'orgueil" se skládá ze dvou odstavců, z nichž první má 14, druhý 12 veršů. Báseň „Le Masque" se skládá z několika odstavců, jež mají tento počet veršů: 7-9-3-9-3-5. Je příznačné, že všechny odstavce mají lichý počet veršů, že je v něm jistý paralelismus a že mezi jednotlivými odstavci je celkem nepatrné číselné rozpětí. Báseň „Tu mettrais..." se skládá ze dvou odstavců o osmi a devíti verších s jedním veršem jako dovětkem. Kdybychom si povšimli dalších Baudelairových básní nemajících strofického členění, poznali bychom, že obyčejně mezi jednotlivými odstavci není značnějšího číselného rozpětí a že tam, kde takové rozpětí jest, je to odůvodněno thematem. Tak na příklad v básni „Le Crépuscule du soir" první odstavec obsahuje jenom čtyři verše, poněvadž podává celkovou thematickou situaci, další odstavec se skládá ze šesti veršů a vyjadřuje celkový dojem, kterým příchod večera působí na různé druhy lidí, třetí odstavec je mnohem rozsáhlejší, poněvadž podává

obraz večerní Paříže, další odstavec má zase jen osm veršů, poněvadž obsahuje jenom básníkův komentář, a poslední dvouveršový odstavec má za úkol uzavříti skladbu akordem melancholické nostalgie.

Jak básník dbal o úměrnost stavby svých skladeb, se můžeme přesvědčit i tím, že si povšimneme, jak je kompoziční půdorys Baudelairových básní rozčleněn, pokud se týče hlavních a vedlejších složek thematu. Přihlédněme po této stránce na příklad k básni „Le Flacon". Celková kompoziční struktura skladby je, možno-li tak říci, kruhovitá. Jádro thematu: visuální transposice čichového dojmu, jest umístěno ve středu básně. Zabírá tři sloky. Předcházejí je dvě sloky podávající thematickou situaci a po nich následují rovněž dvě sloky, vyjadřující alegorický smysl skladby a navazující na její thematické východisko. Jádro thematu má též svůj ústřední prvek; jest jím plastický, neobyčejně sugestivní obraz, připodobňující vybavující se vzpomínky k motýlům vylétajícím z kukel. Má tedy báseň toto strofické rozčlenění thematu: 2-3 (1-1-1)-2. Podobně „kruhovitou" a zcela úměrnou stavbu má na příklad i báseň „La Chevelure". Jádrem thematu jest evokace tropických krajů, jejímž podnětem jest vůně vlasů milované ženy. Tato evokace zabírá pět slok; předchází je sloka, která formou básnické apostrofy naznačuje thematický podklad, za nimi následuje sloka navazující na úvodní strofu básně. Ústřední složka thematu je podobně jako v předešlé básni rozvinuta tak, že jádro evokace: obraz přístavu a lodí, klouzajících na klidné mořské hladině pod rozpálenou oblohou, jest umístěno opět doprostřed jádra thematu. Strofické rozčlenění thematu je tedy: 1-5 (2-1-2)-1. Podobně úměrnou stavbu má na příklad též báseň „Un Voyage à Cythère". Jádrem thematu jest obraz mrtvoly visící na šibenici. Zabírá čtyři sloky, zaujímající střed skladby. Předchází je šest a za nimi následuje pět slok. Šest úvodních slok možno rozděliti ve tři kompoziční prvky po dvou slokách. První dvě sloky naznačují thema, druhé dvě jsou nostalgickou retrospekcí, třetí dvojice je přípravou k popisu oběšence. Závěrečné sloky obsahují básníkův komentář, který můžeme rozděliti na dvě kompoziční složky, na tři sloky, v nichž se básník připodobňuje

oběšenci, a na dvě sloky, zdůrazňující alegorický význam básně. Strofické rozčlenění thematu je tedy toto: 6 (2-2-2) -4-5 (3-2). Lze ovšem uvésti případy, kdy báseň nemá jednotné, nýbrž rozpolcené thema. Tak je tomu na příklad v básni „Mœsta et errabunda". Ale i zde dbá básník o úměrnost stavby. Ve skladbě jest vyjádřena dvojí nostalgie: thema prostorového a časového úniku z přítomnosti. V souhlase s rozpolceností thematu je skladba komposičně i thematicky rozdělena ve dvě samostatné části, z nichž každá obsahuje tři sloky. Podobně jako v této skladbě je na příklad i v básni „L'Héautontimorouménos" stavba básně v souladu s nejednotností thematu. Báseň se skládá ze dvou částí po třech slokách, při čemž čtvrtá sloka je spojovacím článkem obou těchto komposičně i thematicky samostatných oddílů, takže strofické rozčlenění thematického živlu jest: 3-1-3. V básni „Les Métamorphoses du vampire" je rozpolcenost thematu dána představou „proměn" upíra; přitom je každá z obou proměn vyjádřena týmž počtem veršů, ačkoliv je to skladba bez strofického členění.

Nakonec, abychom se přesvědčili, jak pečoval Baudelaire ve svých básních o úměrnost jejich stavby, přihlédneme alespoň ještě ke skladbě „Femmes damnées", líčící hříšnou lásku Delphiny a Hippolyty, a k básni „Le Voyage". Thematickým jádrem prvé básně jsou čtyři přímé řeči, z nichž první tři jsou po čtyřech slokách, poslední zabírá necelé tři strofy. Dialogickou část básně předchází thematická exposice zaujímající šest slok a na konci skladby je apostrofující komentář básníkův o pěti slokách. Úvodní a závěrečný oddíl básně má tedy právě tak jako jednotlivé části ústředního oddílu skoro týž počet slok: 6-4-4-4-3-5. Báseň „Le Voyage" je rozdělena v sedm oddílů. (Poloverš graficky označený jako pátý oddíl připojujeme k následující části.) Jednotlivé oddíly mají tento počet slok: 6-6-2-7-6-7-2. Z tohoto schematu je patrno, že pět oddílů má skoro týž počet slok, zbývající dva oddíly jsou oba o dvou slokách. Že mezi oněmi pěti a dvěma zbývajícími oddíly je tak značné číselné rozpětí, lze vysvětliti funkcí, již ty dva krátké oddíly mají v celkové thematické osnově. První dvojice slok, tvořící třetí oddíl, jest určena

k tomu, aby byla spojovacím článkem připínajícím následující přímou řeč k tomu, co předchází. Druhá dvojice slok tvoří závěrečný oddíl skladby a je třeba uznati, že je to závěr, který právě svou lapidární stručností dovršuje výrazně výsledný účin básně. Thematickým jádrem skladby je fiktivní odpověď „cestovatelů", kteří vzpomínají na to, co viděli na své pouti světem. Tato ústřední součást thematu zabírá dva oddíly a jest umístěna asi uprostřed básně. Úměrnosti celkové stavby odpovídá kompoziční úměrnost jednotlivých oddílů. Povšimněme si po této stránce aspoň prvních dvou. Úvodní oddíl se skládá ze šesti slok, jež možno rozdělit ve tři thematické složky. První sloka vyjadřuje základní myšlenku básně, další sloka uvozuje celkovou charakteristiku „cestovatelů", která se skládá ze dvou částí o dvou slokách. Strofické členění thematické osnovy je tedy: 1-1-2-2. Druhý oddíl se skládá též ze šesti slok. Třetí a čtvrtá sloka tvoří thematické jádro; je dáno alegorickým obrazem, jímž je lidská duše připodobněna ke korábu marně „hledajícímu svou Ikarii". Předcházející dvě sloky připravují tento obraz, poslední dvě strofy obsahují jednak básnickou otázku, jednak přirovnání, které na ni navazuje. Strofické členění thematické osnovy je: 2-2-1-1.

Jako celková stavba díla vyznačuje se i komposice jednotlivých básní zpravidla kontinuitou thematické osnovy. Jenom zřídka najdeme v „Květech Zla" skladby, v nichž thema je rozdrobeno v řadu nesouvislých thematických prvků. V takových básních jest diskontinuita thematické linie obyčejně vyvážena nějakým jednotícím činitelem. Povšimněme si na příklad thematické linie básně „Le Goût du néant". Není to linie plynulá, nýbrž několikráte lomená, což autor ostatně zdůrazňuje tím, že mezi jednotlivé sloky vsunul samostatné verše. Stavba básně působí dojem mosaiky: je to tříšť představ a obrazů, mezi nimiž jsou celkem jenom vzdálené významové souvislosti. Ale tato rozdrobenost thematické výstavby jest vyvážena jednotností stavby metrické: skladba je vybudována na dvou rýmech, při čemž vsunuté verše se rýmují s posledním veršem předcházející sloky. Je-li v této básni jednotícím činitelem rým, je v básni „Harmonie du soir", vyznačující se rovněž diskontinuitou thematické linie, jednotícím činitelem vedle rýmu též opa-

kování veršů a volba metafor. Báseň, v níž téměř všechny verše tvoří samostatné významové celky, je také vybudována na pouhých dvou rýmech; v každé sloce se opakují dva verše strofy předcházející a hlavní metaforické obrazy jsou čerpány z téže oblasti představ (encensoir, reposoir, ostensoir). Někdy je diskontinuita thematické linie vyvážena symetričností stavby. Tak je tomu na příklad v básni „L'Irréparable", jejíž námět je rozložen v několik samostatných thematických složek, ale jednotlivé složky thematu jsou, jak jsme viděli, pojaty způsobem svědčícím o zřejmé tendenci k symetrii výrazové i skladebné.

POZNÁMKY K 1. KAPITOLE

[1] Cit. E. Crépet a G. Blin, Les Fleurs du Mal 1942, s. 248.

[2] Les Fleurs du Mal (Calman-Lévy), Appendice, 375.

[3] Srov. také E. Crépet a G. Blin, Les Fleurs du Mal, s. 247 n.

[4] Le Génie de Baudelaire 1933.

[5] André Guex, Art baudelairien, bez data.

[6] L'architecture des Fleurs du Mal. Ztschft. für franz. Sprache und Litt. XL, 1912.

[7] Gonzague de Reynold, Charles Baudelaire 1920, s. 197, 144.

[8] R. Vivier, L'originalité de Baudelaire, 1926, str. 21.

[9] A. Ruff, Sur l'architecture des „Fleurs du Mal", Rev. d'hist. litt. de la France, 1930, str. 51—69, 393—402.

2. VERŠ

Především se budeme zabývati otázkou, jak je *vnější forma* jednotlivých básní „Květů Zla" diferencována vzhledem k stavbě celého díla, v jakém poměru jest jejich metrická struktura ke kompoziční struktuře celku. Tato otázka zasluhuje, aby byla blíže objasněna, ježto Baudelairova sbírka je, jak jsme viděli, dílo, které má jistou vnitřní „architekturu", projevující se jednak snahou dáti knize souvislou thematickou osnovu, jednak tendencí k cyklisaci skladeb. Jde tedy o to, abychom zjistili, zdali potřeba „konstrukce" a „komposice", o níž svědčí v celku i v jednotlivostech stavba díla, charakterisuje též metrickou formu básníkových skladeb, pokud se týče použitých strofických útvarů a cyklického uspořádání sbírky.

První oddíl „Květů Zla" se skládá, jak jsme ukázali, z několika cyklů, jejichž skladby souvisí spolu danou thematickou složkou. Úvodní cyklus tohoto oddílu zahrnuje básně I—XI. Všechny skladby jsou isometrické a kromě jedné jsou všechny napsány veršem dvanáctislabičným. Čtyři básně (I, II, III, VI) se skládají ze slok čtyřveršových, při čemž tři mají rýmy střídavé, jedna rýmy obkročné; jedna báseň (V) nemá strofické členění a šest skladeb (IV, VII, VIII, IX, X, XI) má útvar znělky. Všechny znělky mají odlišnou rýmovou osnovu. V 11 skladbách, z nichž se skládá tento cyklus, nacházíme tedy 9 metrických útvarů. Druhý cyklus tvoří básně XII—XVI. Jsou též všechny isometrické, o verších dvanáctislabičných. Z těchto pěti básní dvě mají formu znělky (XII, XIII) odlišné rýmové osnovy, dvě (XIV, XV) jsou složeny v slokách čtyřveršových, při čemž jedna báseň má rýmy obkročné, druhá rýmy střídavé; poslední skladba nemá strofického členění. Básně tohoto cyklu jsou tedy vesměs odlišné metrické formy. Třetí cyklus obsahuje básně XVII—XX. Všechny básně jsou isometrické o verších

dvanáctislabičných. Skládají se ze tří znělek, z nichž každá má jinou rýmovou osnovu, a z jedné básně nemající strofické členění. Do čtvrtého cyklu patří básně XXI až XXXIX. Báseň „Un Fantôme" se skládá ze čtyř skladeb, takže tento cyklus obsahuje celkem 22 básní, a to 14 znělek a 8 básní jiného druhu. Ze znělek je devět (XXII, XXVI, XXVII, XXX, XXXII, XXXIII, XXXV, XXXVII, XXXIX) o verších dvanáctislabičných, čtyři („Un Fantôme") mají verše desetislabičné, v jedné (XXXIV) se střídají verše desetislabičné s osmislabičnými. Ze znělek napsaných alexandrinem mají tři totožnou rýmovou osnovu, ale jedna má odlišné uspořádání mužských a ženských rýmů (MFFM, MFFM); šest ostatních znělek se liší od sebe, pokud se týče použitých rýmů. Z devíti znělek o dvanáctislabičných verších má tedy sedm odlišnou a jenom dvě touž osnovu rýmovou. V znělkách napsaných desetislabičným veršem jsou rýmové osnovy vesměs odlišného rázu. Čtrnáct znělek, jež se vyskytuje v tomto cyklu, je tedy v třinácti metrických útvarech. Z ostatních osmi básní dvě (XXIII, XXXVI) se skládají z pětiveršových slok o dvanáctislabičných verších a mají odlišné rýmy; dvě básně (XXIV, XXV) o dvanáctislabičných verších a sdružených rýmech nemají strofické členění, dvě básně (XXVIII, XXIX) jsou heterometrické, při čemž jedna se skládá z veršů osmi- a pětislabičných, druhá z veršů dvanácti- a osmislabičných; jedna báseň má verše osmislabičné (XXXI) a jedna se skládá ze čtyřveršových slok o verších dvanáctislabičných (XXI). Ve čtvrtém cyklu, obsahujícím 22 básní, vyskytuje se tedy 20 metrických útvarů. Pátý cyklus zahrnuje básně XL—XLVIII. Skládá se ze čtyř znělek o verších dvanáctislabičných, jež mají všechny odlišnou rýmovou osnovu (XL, XLII, XLIII, XLVI), a z pěti básní jiného metrického útvaru. Z těchto pěti básní dvě mají čtyřveršové sloky o dvanáctislabičných verších s odlišnou rýmovou osnovou (XLVII, XLVIII), jedna se skládá z pětiveršových slok (XLIV), jedna ze čtyřveršových slok o verších osmislabičných (XLI) a jedna ze čtyřveršových slok o verších dvanácti- a osmislabičných (XLV). Básně tohoto cyklu mají tedy vesměs odlišnou formu metrickou. Šestý cyklus obsahuje básně XLIX—LVII. Čtyři skladby jsou heterometrické a mají všechny odlišnou met-

rickou strukturu (XLIX, LII, LIII, LIV); z básní isometrických jedna má útvar znělky (LV), jedna se skládá ze čtyřveršových slok o verších osmislabičných (LI), jedna nemá strofické členění (LVII), dvě básně jsou složeny ve čtyřveršových slokách o verších dvanáctislabičných s odlišnými rýmy (L, LVI). Devět básní, z nichž se skládá tento cyklus, je tudíž v devíti různých metrických formách. Po tomto cyklu následuje řada básní, jež nejsou sice tak uspořádány v básnické celky jako skladby předcházející, ale jež podle Ruffa [1] tvoří přece několik cyklů. První z těchto cyklů obsahuje básně LVIII—LXIV. Ze sedmi básní tvořících tento cyklus čtyři mají formu znělky (LIX, LXI, LXIII, LXIV), z ostatních básní jedna je složena ve verších sedmislabičných (LVIII), druhá ve verších osmislabičných (LX), třetí ve verších dvanáctislabičných (LXI). Všechny znělky mají odlišnou podobu metrickou. Další cyklus je podle Ruffa utvořen skladbami LXV—LXXII. Mají kromě jedné básně (LXXI) vesměs formu znělky, ale ani jedna skladba nemá touž metrickou formu. Do následujícího cyklu možno zařaditi básně LXXIII—LXXVIII. Skládají se ze tří znělek, z nichž každá má jinou metrickou podobu, ze dvou básní složených dvanáctislabičným veršem bez strofického členění a z jedné básně v čtyřveršových slokách. Šest básní tohoto cyklu je tedy v pěti metrických formách. Poslední cyklus tvoří skladby LXXIX—LXXXV. Obsahuje tři znělky vesměs odlišného metrického útvaru (LXXIX, LXXXI, LXXXII), dvě básně ve čtyřveršových slokách o verších osmislabičných (LXXXIII, LXXXIV) a dvě básně složené veršem dvanáctislabičným, ale odlišné podoby metrické (LXXX, LXXXV). Sedm básní tohoto cyklu je tedy v šesti metrických formách.

Druhý oddíl Baudelairovy sbírky „Tableaux parisiens" se skládá z osmnácti básní, a to ze tří znělek o verších dvanáctislabičných s odlišnou rýmovou osnovou (XCII, XCIII, CI), ze šesti básní nemajících strofické členění (LXXXVI, LXXXVII, XCV, XCIX, C, CIII), ze šesti básní o dvanáctislabičných verších ve čtyřveršových slokách s rýmy střídavými (LXXXIX, XC, XCI, XCVI, XCVII, XCVIII), ze dvou básní v slokách čtyřveršových o verších osmislabičných s odlišnou osnovou rýmovou (XCIV, CII)

a z jedné básně v čtyřveršových slokách skládajících se ze tří sedmislabičných veršů a z jednoho verše čtyřslabičného (LXXXVIII). Osmnáct básní tohoto oddílu je tedy v osmi metrických útvarech. Další oddíl „Le Vin" obsahuje dvě znělky (CVII, CVIII), z nichž jedna má verše dvanáctislabičné, druhá verše osmislabičné, dvě básně o verších dvanáctislabičných ve čtyřveršových slokách s odlišnými rýmovými osnovami (CIV, CV) a jednu báseň o verších osmislabičných v slokách čtyřveršových (CVI). Všech pět básní má tedy různou metrickou formu. Oddíl „Fleurs du Mal" se skládá z devíti básní, a to ze tří znělek (CIX, CXII, CXIII) s odlišnými rýmovými osnovami, ze dvou skladeb o dvanáctislabičných verších ve čtyřveršových slokách s rýmy jednak střídavými, jednak obkročnými (CXI, CXVI), ze dvou básní nemajících strofické členění (CXIV, CXV) a ze dvou básní heterometrických (CX, CXVII), z nichž jedna má verše dvanácti- a osmislabičné, druhá verše osmi- a pětislabičné. Devět básní tohoto oddílu je tedy v osmi metrických útvarech. Oddíl „Révolte" obsahuje tři básně, z nichž první má dvanáctislabičné verše v slokách čtyřveršových, druhá verše osmislabičné, třetí verše dvanáctislabičné v dvojverších s jedním veršem jako refrénem. Poslední oddíl „La Mort" se skládá ze čtyř znělek o verších dvanáctislabičných s odlišnými rýmovými osnovami, z jedné znělky o verších osmislabičných a z jedné básně v čtyřveršových slokách o verších dvanáctislabičných.

„Květy Zla" mají tudíž vzhledem k cyklické stavbě tuto diferenciaci použitých útvarů metrických:

Cyklus	Počet básní	Počet metrických útvarů
I	11	9
II	5	5
III	4	4
IV	22	20
V	9	9
VI	9	9
VII	7	7
VIII	8	8
IX	6	5

Cyklus	Počet básní	Počet metrických útvarů
X	7	6
„Tableaux parisiens"	18	8
„Le Vin"	5	5
„Fleurs du Mal"	9	8
„Révolte"	3	3
„La Mort"	6	6

Z tohoto přehledu vysvítá, že v devíti z patnácti cyklů jsou všechny básně odlišného útvaru metrického. V ostatních cyklech jsou básně metricky diferencovány, jak je vidět, takto: 11 : 9, 22 : 20, 6 : 5, 7 : 6, 18 : 8, 9 : 8. Z tohoto soupisu počtu metrických útvarů, jež se vyskytují v jednotlivých cyklech, vyplývá, že bylo-li básníkovou snahou vytvořit dílo vyznačující se jednotností stavby, pečoval naproti tomu o to, aby do jednotlivých součástí této logicky i architektonicky vyhraněné stavby uvedl velikou diferenciaci metrickou. Je třeba odpovědět na otázku, zdali tendenci diferencovat co možná značně jednotlivé cykly po stránce metrické odpovídá táž tendence, pokud se týče použitých forem strofických. Počet strofických forem vyskytujících se v „Květech Zla" je poměrně nepatrný proti tak velké metrické diferenciaci jednotlivých cyklů. Jestliže přehlédneme strofické formy, jichž básník použil, dojdeme k tomuto výsledku: 60 znělek, 25 básní v čtyřveršových slokách o verších dvanáctislabičných, 17 básní v alexandrinech bez strofického členění, 8 básní ve čtyřveršových slokách o verších osmislabičných, 4 básně v slokách pětiveršových o verších dvanáctislabičných, 3 básně v slokách čtyřveršových o verších dvanácti- a osmislabičných a po jedné básni v těchto strofických útvarech: 8-5-8-5, 12-7-12-7-12, 12-12-8-12, 5-5-7-5-5-7 (2×) + 7-7, 12-8-12-8-12, 7-7-7-7, 8-8-8, 12-12-12-12 + 12, 7-7-7-4, 8-5-8-5, 8-8, 12-12 + 12. V 129 básních „Květů Zla" (2. vydání) vyskytuje se tedy jenom 18 různých strofických forem. Poměrně nepatrnou strofickou diferenciaci sbírky zvyšuje ještě to, že z těch 18 strofických forem jest 11 zastoupeno jenom jednou básní, takže ze 129 básní díla 118 skladeb je v pouhých šesti strofických útvarech. Strofická diferenciace jednotlivých cyklů je tato:

Cyklus	Počet básní	Počet strofických forem
I	11	3
II	5	3
III	4	2
IV	22	7
V	9	5
VI	9	8
VII	7	4
VIII	8	2
IX	6	3
X	7	4
„Tableaux parisiens“	18	5
„Le Vin“	5	3
„Fleurs du Mal“	9	5
„Révolte“	3	3
„La Mort“	6	2

Srovnáme-li strofickou diferenciaci jednotlivých cyklů s jejich diferenciací metrickou, dojdeme k několika pozoruhodným poznatkům. Předně je třeba upozornit na to, že v prvním přehledu nacházíme devět, v druhém jenom jeden cyklus, v němž všechny básně jsou odlišného veršového útvaru. Strofická diferenciace jednotlivých cyklů jest asi padesátiprocentní, jejich diferenciace metrická je však téměř dvojnásobná, jsouc více než devadesátiprocentní. Celková strofická diferenciace sbírky je, vyjádřeno procenty, dána číslem 13; nepřihlížíme-li k básním, v nichž použité strofické formy jsou zastoupeny jenom jednou skladbou, dostaneme pro ostatních 118 básní dokonce jen koeficient 5. Vzhledem k nepatrnému počtu strofických forem je tedy celková metrická diferencovanost jednotlivých cyklů poměrně značná. Na otázku, v jakém poměru je strofická a metrická diferencovanost jednotlivých cyklů ke stavbě celého díla, možno tudíž odpovědět takto. Snaze vytvořit tímto dílem thematicky a skladebně jednotný celek odpovídá tendence použíti jenom málo různých strofických forem. Na druhé straně projevuje však básník tendenci právě opačnou: tendenci rozrůzniti značně metricky komposiční součásti této vnitřně jednotné stavby a dosíci takto snad oné rozmanitosti v jednotě, kterou

autor „Romantického umění" a „Estetických zajímavostí" pokládal za význačný princip uměleckého krásna.

Princip rozmanitosti v jednotě je vůbec jednou z charakteristických vlastností veršové techniky Baudelairovy. Projevuje se zejména snahou uvésti do strofické formy co možná nejvíce metrických variací. O tom se můžeme přesvědčiti především tím, že si povšimneme po této stránce Baudelairových znělek. Autor „Květů Zla", jak jsme viděli, se přiznal, že znělka mu byla básnickým útvarem, který vyhovoval obzvláště jeho potřebě „konstrukce" a „komposice" [2]. Ale právě proto, že tato strofická forma je založena na tak přesných pravidlech, snažil se Baudelaire, veden svou zásadou, že „překvapení" je stejně mocným požadavkem ducha jako pravidelnost, uvésti do přesné pravidelnosti této pevně vyhraněné formy velkou rozmanitost struktury metrické.

V tak zvaném „definitivním" vydání „Květů Zla" se vyskytuje celkem 72 znělek. Kromě dvou („Le Chat", „La Musique") jsou všechny isometrické. Většina znělek (52) je v alexandrinech, pět znělek je složeno ve verších desetislabičných a třináct ve verších osmislabičných. Ze znělek o dvanáctislabičných verších má čtyřiadvacet ve čtyřverších navzájem se rýmující slova. Z nich má deset znělek rýmy střídavé; v trojverších je rýmová osnova v pěti variacích. Čtyři znělky mají ve čtyřverších rýmy abba baab; v trojverších je rýmová osnova v třech variacích. Osm znělek má rýmy obkročné; v trojverších je rýmová osnova v pěti variacích. Dvě znělky mají ve čtyřverších rýmy sdružené; v trojverších je táž rýmová osnova. Znělky, mající ve čtyřverších navzájem se rýmující slova, jsou tedy vzhledem k rýmové osnově trojverší ve čtrnácti metrických kombinacích:

Rýmy ve čtyřverších	Rýmy v trojverších	Znělky (strana vyd. Bever)
abab abab	ccdeed	25, 109, 124, 288
	ccdede	106, 235, 287
	ccddee	23
	cddcee	206
	ccdccd	232
abba abba	ccdeed	29
	ccdede	42, 47, 63, 290

Rýmy ve čtyřverších		Rýmy v trojverších	Znělky (strana vyd. Bever)
		cdcdee	58
		baabab	113
		cddcee	233
abba	baab	ccdeed	24, 291
		cddcee	28
		ccdede	68
aabb	aabb	cddcee	178, 207

Znělek, které nemají ve čtyřverších navzájem se rýmující slova, je 28. Z toho má deset znělek ve čtyřverších rýmy obkročné se šesti variacemi rýmové osnovy v trojverších. Dvanáct znělek má ve čtyřverších rýmy střídavé, v trojverších pět variací rýmové osnovy. Rýmovou osnovu abab cbcb mají ve čtyřverších čtyři znělky; rýmová osnova trojverší je ve třech variacích. Po jedné znělce má rýmovou osnovu ve čtyřverších: abba acca, aabb ccdd. Znělky, které nemají ve čtyřverších navzájem se rýmující slova, jsou tedy, pokud se týče rýmů v trojverších, v 16 metrických kombinacích:

Rýmy ve čtyřverších		Rýmy v trojverších	Znělky
abba	cddc	efefgg	17, 35, 162
		eeffgg	54
		effegg	79
		eefgfg	115
		eefeef	161
		eefggf	194, 267, 289
abab	cdcd	eefgfg	26, 72, 199
		eefggf	36, 69, 114, 284
		efefgg	60, 97, 73
		effegg	130
		eeffgg	123
abab	cbcb	ddefef	37, 121
		deedff	48
		dedeff	122
abba	acca	deedff	57
aabb	ccdd	eeffgg	299

Úhrnem: 52 znělek o verších dvanáctislabičných je, vzhledem k použitým osnovám rýmovým, ve 30 útvarech met-

rických. Jenom čtyři z těchto skladeb mají formu znělky pravidelné (abba abba ccdede); všechny ostatní nutno podle Banvilla pokládati za znělky nepravidelné.

Znělky ve verších desetislabičných mají všechny odlišnou osnovu rýmovou, a to jak ve čtyřverších, tak i v trojverších (64: abba cddc ececff, 65: abba baab cddcee, 66: abba abba ccdeed, 67: abab cdcd efefgg, 231: abab abab ccdede). Znělky o verších osmislabičných mají všechny odlišné osnovy rýmové:

Rýmy ve čtyřverších		Rýmy v trojverších	Znělky
abba	abba	cddcee	117
		cdcdee	286
abba	cddc	eefggf	27
		eefgfg	116
		eefeff	132
abab	abab	cddcee	133
abab	cdcd	eefggf	119
		efeffe	234
		eeffgg	283
aabb	ccdd	eefggf	112
aabb	ccbb	dedeff	195
abba	ccde	edfggf	285
abaa	babb	aaabbb	300

Z těchto přehledů vysvítá, že v 72 znělkách vyskytujících se v „Květech Zla" nacházíme celkem 50 metrických útvarů. Metrická diferenciace Baudelairových znělek je tudíž téměř sedmdesátiprocentní. Formu „pravidelného" sonetu má necelých šest procent básníkových znělek.

Z ostatních básní „Květů Zla" je 78 v slokách isometrických a 12 v slokách heterometrických. Z isometrických skladeb je 58 složeno ve verších dvanáctislabičných, 17 ve verších osmislabičných a jedna ve verších sedmislabičných. Z básní v alexandrinech jest 31 v čtyřveršových slokách v 6 variacích rýmové osnovy (18 básní má rýmy střídavé: 9, 14, 20, 31, 40, 98, 128, 150, 153, 156, 167, 169, 173, 187, 204, 236, 247, 257; 9 básní má rýmy obkročné ve třech variacích rýmové osnovy: FMMF, FMMF, 3; FMMF, MFFM, 15, 130, 219, 249, 298; MFFM, FMMF, 30, 211, 304; 3 básně mají rýmy

sdružené: 81, 85, 189; jedna báseň má rýmovou osnovu: abba baab: 80). V jedné básni (131) ve čtyřveršových slokách je mezi jednotlivé sloky vložen samostatný verš, rýmující se s posledním veršem předcházející sloky. Z pětiveršových slok se skládá 5 básní, jejichž rýmová osnova je ve třech variacích (abaab: 43, ababa: 61, 110, 253, abbaa: 74). Jedna báseň má sloky šestiveršové (275), jedna sloky dvojveršové s jedním veršem jako refrénem (224). Dvacet básní (18, 33, 38, 45, 46, 100, 120, 125, 127, 143, 145, 165, 175, 176, 183, 208, 209, 263, 268, 273) nemá strofické členění. Padesátosm isometrických básní v alexandrinech je tedy v 13 metrických útvarech. Ze 17 isometrických skladeb ve verších osmislabičných 13 je v slokách čtyřveršových s rýmovou osnovou ve dvou variacích (abab: 55, 70, 179, 270, abba: 86, 134, 136, 163, 191, 251, 272, 292, 305), jedna báseň (280) má sloky pětiveršové, jedna (296) sloky osmiveršové a po jedné básni mají sloky dvojveršové (224) a trojveršové (107). Isometrické básně ve verších osmislabičných jsou tedy v šesti metrických útvarech.

Z heterometrických básní pět je v čtyřveršových slokách o dvanácti- a osmislabičných verších ve třech variacích (12-8-12-8: 51, 76, 200; 12-12-8-12: 89; 12-12-12-8: 293). Dvě básně se skládají ze čtyřveršových slok o verších osmi- a pětislabičných (49, 215). Z pětiveršových slok se skládají dvě básně, z nichž jedna má verše dvanácti- a osmislabičné (94), jedna verše dvanácti- a sedmislabičné (83). Jedna báseň má čtyřveršové sloky o verších sedmi- a čtyřslabičných (147). Báseň „L'Invitation au voyage" se skládá z dvojitých slok útvaru 5-5-7-5-5-7 a s dvojveršovým refrénem o verších sedmislabičných; „Le Jet d'eau" se skládá z osmiveršových slok o verších osmislabičných a ze šestiveršového refrénu o verších šesti- a čtyřslabičných. Ve dvanácti heterometrických skladbách nacházíme tedy devět různých metrických útvarů.

Shrneme-li výsledky těchto soupisů, dojdeme k závěru, že 161 básní „Květů Zla" je v 82 metrických útvarech. Vyjádříme-li tento poměr procenty, dostaneme číslo 51, označující metrickou diferenciaci Baudelairovy sbírky.

Aby bylo lze odpověděti na otázku, zdali možno tento závěr pokládati za poznatek charakterisující veršovou tech-

niku Baudelairovu, srovnáme po této stránce „Květy Zla" aspoň s několika význačnými básnickými sbírkami vyšlými do roku 1857.

První dvě básnické knihy V. Huga „Odes et Ballades" a „Orientales" předčí sice s tohoto hlediska značně dílo Baudelairovo, ale velká metrická diferenciace těchto sbírek, která u první z nich přesahuje 100%, je způsobena hlavně neobvyklým množstvím skladeb heterostrofických, mezi nimiž nejedna má každou jednotlivou sloku v jiném útvaru metrickém. Vezmeme-li zřetel jenom k básním isostrofickým, poznáme, že se v nich vyskytuje asi tolik metrických útvarů (52%) jako v „Květech Zla". Od prvních dvou sbírek se metrická diferenciace básnických děl Hugových značně zmenšuje. Následující tři básnické knihy mají sice ještě asi stejnou rozmanitost použitých útvarů metrických („Feuilles d'automne" 50%, „Chants du crépuscule" 52%, „Voix intérieures" 53%), ale v dalších sbírkách vyšlých do r. 1857 číslo udávající metrickou diferenciaci je čím dále tím menší („Les Rayons et les Ombres" 43%, „Les Châtiments" 39%, „Les Contemplations" I. 27%, II. 24%). Celkem možno říci, že v posledních z uvedených básnických knih pečoval Hugo méně než Baudelaire o metrickou diferenciaci svých děl. Totéž lze říci o Gautierovi, jehož „Espaňa" obsahuje 43 básně v 18 metrických útvarech a jehož „Emaux et Camées" jsou, až na tři poslední skladby, složeny vesměs ve čtyřveršových slokách a osmislabičných verších.

Ve Vignyho „Poèmes antiques et modernes" je z 19 isometrických básní patnáct složeno dvanáctislabičným veršem bez strofického členění; v ostatních skladbách se vyskytuje sedm jiných metrických útvarů. Poměrně vysoké číslo (37) udávající metrickou diferenciaci této sbírky je dáno tím, že ve třech heterostrofických básních je několik odlišných metrických útvarů.

Podobně je tomu i v „Poèmes antiques" Leconta de Lisle, kde hojnost heterostrofických skladeb zvyšuje značně metrickou diferenciaci sbírky (asi 70%), kde však v ostatních básních (63) nacházíme jenom 29 (46%) útvarů metrických. Celková metrická diferenciace této sbírky předčí jen zdánlivě metrickou diferenciaci „Květů Zla". Mnohé z jednotli-

vých metrických útvarů vyskytujících se v díle Leconta de Lisle jsou dány toliko jedinou slokou, kdežto u Baudelaira je vždy celá skladba složena v téže formě metrické.

Ze soudobých básníků byl to — vedle Huga prvních básnických sbírek — jedině Th. de Banville, jehož díla se vyznačují větší diferenciací použitých útvarů metrických než básnická sbírka Baudelairova: „Cariatides" 55%, „Stalactites" 55%, „Odes funambulesques" 61%. Je však třeba upozorniti na významný znak, jímž se „Květy Zla" v své metrické diferenciaci liší od básnických děl Banvillových. Banville je veden zřejmě snahou uváděti do svých sbírek velké množství rozmanitých strofických forem, Baudelaire používá v podstatě jenom málo strofických forem, které obměňuje nejrůznějším způsobem. Viděli jsme, že v druhém vydání „Květů Zla" 118 básní jest jenom v 6 různých strofických formách a že, přičteme-li k nim strofické formy zastoupené jedinou skladbou, dostaneme číslo 17, označující strofickou diferenciaci sbírky. V „Cariatides" se vyskytuje 30, v „Stalactites" 16, v „Odes funambulesques" 35 různých strofických forem. Vyjádřeno procenty: „Květy Zla" 5% (13%), „Cariatides" 30%, „Stalactites" 43%, „Odes funambulesques" 50%. Dále je třeba poznamenati, že mezi Banvillovými básněmi se vyskytují i skladby heterostrofické, kdežto Baudelairovy básně jsou vesměs isostrofické. A konečně je nutno podotknout, že na rozdíl od Baudelaira, který používá většinou jenom obvyklých forem strofických a který jen zřídka skládá své básně ve slokách heterometrických, Banville si libuje v neobvyklých strofických formách a v heterometrických útvarech veršových. Možno tedy říci, že ačkoliv dílo Baudelairovo se vyznačuje přibližně stejnou metrickou diferenciací jako básnické sbírky Banvillovy, je rozrůzněnost strofických forem v „Květech Zla" svědectvím jiné básnické tendence než metrická diferencovanost sbírek Banvillových. Lze-li po této stránce Banvilla charakterisovati jako umělce usilujícího o rozmanitost v mnohosti, nutno v Baudelairovi viděti básníka, který i metrickou diferenciací strofických forem se snažil uskutečnit onu rozmanitost v jednotě, jíž se vyznačuje celková stavba jeho díla, a ono spojení pravidelnosti a obvyklosti s nepravidelností a s „pře-

kvapením", které je podle něho jedním z nejbohatších zdrojů estetických emocí.

Rozboru *zvukové stavby* Baudelairových veršů byla už věnována poměrně značná pozornost. Příslušné práce zabývaly se však většinou jenom studiem asonančního a aliteračního živlu, který je význačnou vlastností zvukové stránky Baudelairových básní. Ale i v této věci je třeba povšimnout si ještě několika zvláštností charakterisujících veršovou techniku básníkovu a náležitě nezdůrazněných ani v práci Cassagneově [3]. Týká se to především toho, že asonance a aliterace nebývají v Baudelairových verších dány zpravidla opakováním jedné hlásky: velmi často a snad většinou se eufonie Baudelairových veršů zakládá na několikerém opakování zvukových prvků. Používáním mohonásobné aliterace a asonance bývá obyčejně zesílen anebo dovršen zvukový účin verše. Uvedeme několik veršů, v nichž se vyskytuje trojí až šesteré opakování hlásek, znázorňující jednak dojmy zvukové, jednak představy pohybu.

Několikeré opakování hlásek znázorňující dojmy zvukové:

L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre [4] („Paysage")

```
          a    a          a  /a/a/          1
      t  t     t                     t      2
   m                    m     m             3
```

Le faubourg secoué par les lourds tombereaux

```
 e          e          /e/          e   1
      ou      ou          ou            2
        r                   r       r   3
```

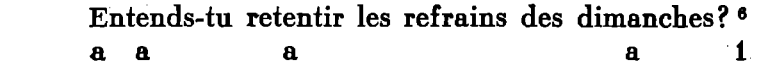
(„Les Sept vieillards")

Les violons vibrant derrière les collines [5]

```
  /v/i    /v/i          /i/        i   1
 e                  e  e   e          2
l     l                   l     l     3
                r     r  r            4
```

(„Mœsta et errabunda")

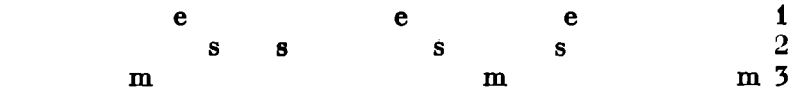
Entends-tu retentir les refrains des dimanches? [6]



(„L'Âme du vin")

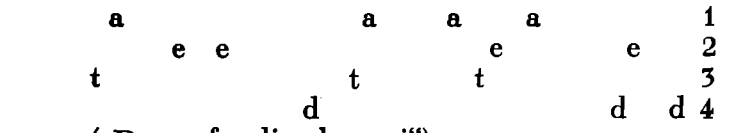
Několikeré opakování hlásek znázorňující představy pohybu:

Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme



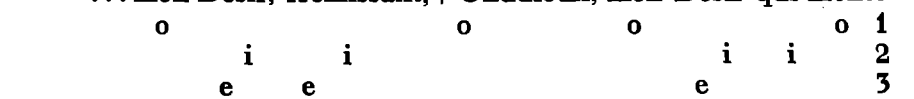
(„Causerie")

Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!

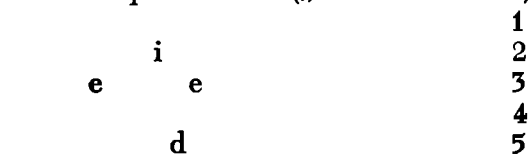


(„De profundis clamavi")

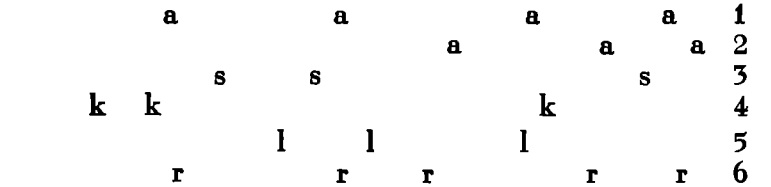
... mon Désir, frémissant, / Onduleux, mon Désir qui monte



et qui descend („A une Madone")



Qui caressent le soir les grands lacs transparents



(„Femmes damnées")

Vedle mnohonásobné asonance a aliterace používá Baudelaire k znázornění anebo zvukovému dokreslení dojmu anebo představy velmi často opakování příbuzných hlásek: opakování samohlásky a téže samohlásky nosové, samohlásky otevřené a zavřené, znělé a neznělé souhlásky a pod.

Opakování příbuzných samohlásek:

ã-a: Qu*an*d l*a* V*en*ge*an*ce b*a*t son infern*a*l r*a*ppel
(„Réversibilité").
(Označené opakování znázorňuje zvuk bubnu.)
A l*a* p*â*le cl*a*rté des l*am*pes l*an*guiss*an*tes
(„Femmes damnées").
(Tlumené, dohořívající světlo.)
*Ent*en*d*s, m*a* chère, *ent*en*d*s l*a* douce Nuit qui m*a*rche
(„Recueillement").
(Zvukovou představou, která je znázorněna označenými hláskami, je vystiženo ponenáhlé padání soumraku.)

õ-o: C*o*mme de l*on*gs éch*o*s qui de l*o*in se c*on*f*on*dent
(„Correspondances").
(Dojem zvuků splývajících v dálce nejasnou ozvěnou.)

i-u: Adieu donc, chants d*u* cu*i*vre et soup*i*rs de la fl*û*te!
(„Le Goût du néant").
Et le Temps m'englout*i*t m*i*n*u*te par m*i*n*u*te, [7]
(„Le Goût du néant").
(Představa nezadržitelného plynutí času, zdůrazněná opakováním hlásky t.)

Otevřené a zavřené ou:

P*ou*r tr*ou*ver le repos c*ou*rt t*ou*j*ou*rs comme un f*ou*
(„Le Voyage").
(Neklidný, uchvátaný běh.)

Opakování příbuzných souhlásek:

t-d: *T*ant son *t*imbre est *t*en*d*re et *d*iscret („Le Chat").
(Tichý, tlumený zvuk.)
Et sa chau*d*e poi*t*rine es*t* une *d*ouce *t*ombe
(„L'Âme du vin").
(Dojem měkkého spočinutí v klidném útočišti.)

s-z: Comme un visage en pleurs que les brises essuient
(„Le Crépuscule du matin").
(Lehký dotek větru vzbuzující jemné zachvění.)
k-g: Crève et crache son âme grêle („L'Amour et le crâne").
(Zvuk prasknuvší a do vzduchu se rozplynuvší bubliny.)

O tom, jak vhodně dovede básník příbuznými hláskami zvýšiti účin asonance anebo aliterace, svědčí na příklad i tyto verše:

D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume [8]
(„La Cloche fêlée").

(Zvukový paralelismus *eee eu-iii u* dokresluje představu dohořívajícího ohně.)

Et, dès que le matin fait chanter les platanes
(„A une Malabaraise").

(Nasalisace asonujících hlásek zvyšuje výstižně příslušný zvukový dojem.)

Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre [9]
(„Le Vin des chiffonniers").

(Neklidné plápolání plamene znázorněno asonancí hlásky *a* a nosovými *a* stojícími na konci rytmických úseků.)

Que la lune onduleuse envoie au lac tremblant
(„Le Vin du solitaire").

(Asonance nosového *a* a opakování hlásky *a* zesiluje představu lehce zčeřené vodní hladiny, znázorněné rytmem verše a aliterací hlásky *l*.)

Des cocotiers absents les fantômes épars [10]
(„A une Malabaraise").

(Opakování hlásek *ooo, aaa* ve spojení s asonujícím *e* dokresluje obraz nejasných obrysů stromů kolébaných větrem.)

Dont la serrure grince et rechigne en criant („Le Flacon").

(Skupiny *gr, cr* zesilují zvukový dojem znázorněný aliterací hlásky *r*.)

Dans une terre grasse et pleine d'escargots
Je veux creuser... („Le Mort joyeux").

(Podobný účin jako v předešlém verši.)

Často v řadě po sobě následujících veršů se opakuje jistá hlásková skupina, která ve spojení s jinými opětova-

nými zvukovými prvky zvyšuje účin daného textu. Uvedeme několik příkladů.

V „Bénédiction" ve slokách, v nichž básníkova matka proklíná Boha za to, že ji učinil matkou básníkovou, opakování souhláskové skupiny *tr* (ventre, entre, être, triste, monstre, instrument) ve spojení s opakováním skupiny *ir* a *ri* (nourrir, plaisirs, rejaillir, dérision, mari, rabougri) vyskytující se v rytmicky přízvučných slabikách a v slovech rýmových zesilují emotivní vibraci vyjádřené představy: nenávistné zloby, kterou chová matka k nešťastnému synovi. Zajímavý doklad toho, jak básník opakováním jistých hláskových skupin v několika po sobě následujících verších zesiluje zvukově sugestivní účin textu, poskytuje na příklad též báseň „Parfum exotique":

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,
Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

Opakování označených hláskových skupin (ar, er, or, le) dokresluje zvukově představu vzdouvajících se mořských vln tříštících se o pobřeží. Účin tohoto opakování je tím výraznější, že jedna z opětovaných skupin (ar) se vrací ve většině slov rýmových, která kromě jednoho obsahují ještě totožnou slabiku (ma) a samohlásku *i*. V básni „La Cloche fêlée" přirovnává autor svou duši k puklému zvonu, jehož hlas se podobá chropotu umírajícího vojáka:

Il arrive souvent que sa voix affaiblie
Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de *sang*, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, *sans* bouger, dans d'immenses efforts.

Opakující se skupiny znázorňují výstižně příslušnou zvukovou představu, při čemž trojí opakování skupiny *sa* zvyšuje pochmurnost obrazu podaného v citovaných verších. Asonance nosového *a* v slovech souvent, grand, dans, immen-

ses přispívá rovněž k zamýšlenému účinu. V básni „Chant d'automne" autor řadou opakujících se hláskových skupin obsahujících touž souhlásku znázorňuje výstižně líčený sluchový dojem: hluk, který způsobují polena dopadající na dlažbu dvora. Aby vzbudil náležitý zvukový účin, použil těchto opakujících se skupin: cou (courts, cours, j'écoute, coups), co (colère, comme, écho, comme), cõ (qu'on, succombe, qu'on), oc (chocs, bloc, choc). Opakováním těchto skupin vystihl dobře ve spojení s jinými zvukovými prvky (na příklad rýmy: tombe, sourd, succombe, lourd) suchý, dunivý zvuk rozléhající se temnou ozvěnou.

Ještě častěji snad než asonancí, aliterací a opakování hláskových skupin používá Baudelaire konsonancí, to jest opakování, které je dáno souzvukem slov. Povšimneme si nejdříve konsonancí daných souzvukem zásloví. Tento druh konsonance může býti výrazným činitelem zvukovým i rytmickým. Na souzvučné prvky připadá totiž často rytmický přízvuk, takže mají pak funkci silných dob rozčleňujících verš v jednotlivé rytmické úseky. Jen opakování týchž zvukových prvků na konci rytmických úseků může zvláště výrazně zesíliti danou představu anebo zvýšiti účin dojmu. Uvedeme několik příkladů konsonance zásloví, v níž na opakující se hlásky připadá rytmický přízvuk:

Ta m*ain* / se glisse en v*ain* / sur mon s*ein* / qui se pâme („Causerie").

(Opakování týchž rytmicky přízvučných hlásek dokresluje představu zdvíhající se a klesající hrudi.)

Comme l'*air* / dans le ciel / et la m*er* / dans la m*er*; („Les Phares").

(Opakování hlásek, na nichž spočívá rytmický přízvuk, přispívá ke vzbuzení představy vlnícího se moře.)

Aman / te *ou sœur,* / soyez / la d*ouceur* / éphémère („Chant d'automne").

(Konsonancí ou sœur — douceur na místech rytmicky přízvučných je zvukově zdůrazněna významová asociace příslušných dvou slov.)

Et, comme un long linceul / traîn*ant* / à l'Orient
En*tends,* / ma chère, / en*tends* / la douce Nuit / qui marche („Recueillement").

(Souzvučná rytmicky přízvučná zásloví zdůrazňují dojem tichých kroků a představu padajícího soumraku.)

Konsonance násloví nemají ovšem takové zvukově sugestivní anebo evokační působivosti jako konsonance zásloví, ježto jenom zřídka připadá na ně rytmický přízvuk. Tam, kde souzvučné hlásky stojí pod rytmickým přízvukem, může zvukový účin býti stejně působivý jako u konsonance zásloví.

Tant son timbre est *ten*dre et discret („Le Chat").

(Opakování označených zvukových prvků ve spojení se slovem en*tend*, které se vyskytuje v předcházejícím verši, zvyšuje výrazně akustický účin verše.)

Il me *sem* / ble parfois / que mon *sang* / coule à flots,
Ainsi qu'une fontaine aux rhythmiques *san*glots
(„La Fontaine de sang").

(V prvním verši jsou označené zvukové prvky pod rytmickým přízvukem a ve spojení se souzvučným slovem, v druhém verši zdůrazňují zvukově dvojí představu krve a vzlykání.)

A la pâle clarté des *lam*pes *lan*guissantes
(„Femmes damnées").

(Konsonance označených násloví, z nichž první je rytmicky přízvučné, přispívají značně ke vzbuzení zamýšleného zvukového účinu: k vyvolání dojmu měkkého, zastřeného světla.)

Et cette *con*fidence horrible chuchotée
Au *con*fessionnal du cœur („Confession").

(Označená konsonance zvyšuje zvukovou působivost aliterace hlásek *s* a *š*, znázorňujících tichý šepot zpovídajících se úst.)

Vedle vnějších, záslovných a náslovných konsonancí používá básník hojně konsonancí vnitřních, t. j. opakování zvukové skupiny, skládající se ze souhlásky a samohlásky, uvnitř slov téhož verše.

Où par les longues nuits la gi*rou*ette s'en*roue*
(„Brumes et pluies").

(Slovo enroue je zde zřejmě voleno k tomu, aby zvýšilo označenou konsonancí dojem zvuku, který vydává korouhvička točící se ve větru.)

Comme un *visa*ge en pleurs que les br*ises* essuient
(„Le Crépuscule du matin").

(Opakování skupiny is uvnitř slov ve spojení se skupinou iss vyskytující se v následujícím verši ve slově frisson naznačuje dobře představu chvějivého mizení „prchajících věcí".)

En*tends*-tu re*ten*tir les refrains des dimanches
(„L'Âme du vin").

(Označená konsonance má za úkol dokresliti zvukově významovou stránku verše.)

Mnohdy je konsonance dána souzvukem násloví se zvukovým prvkem uvnitř druhého slova:

Pour *engl*outir mes *sangl*ots apaisés („Le Léthé").

(Slovo engloutir dokresluje zvukově význam druhého označeného slova.)

J'ai senti comme une *iro*nie
Le soleil déch*ir*er mon sein („A Celle qui est trop gaie").

(Opakování skupiny ir zvyšuje dojem ostrého předmětu vnikajícího do těla.)

Les *houle*s, en *roulant* les images des cieux
(„La Vie antérieure").

(Konsonance znázorňuje vzdouvání mořských vln.)

K vnitřním konsonancím možno počítati též konsonance zvratné, které záleží v tom, že se zvukový prvek opakuje v opačném pořadí hlásek. U Baudelaira se vyskytuje tento druh konsonance velmi často. Někdy jím dosahuje výrazných zvukově sugestivních účinů:

Dans une terre grasse et pleine d'escargots /
gra arg
Je veux creuser... („Le Mort joyeux")

(Uvedenými skupinami ve spojení se skupinou *cr* v slově creuser je dobře znázorněn suchý a ostrý zvuk drcených hlemýždích ulit.)

Et ceux de ton amant creuseront leurs ornières
reu ro eur or
Comme des chariots ou des socs déchirants
co ch-ari oc ch-ira
(„Femmes damnées")

(Označenými zvratnými konsonancemi je zvukově dokres-

lena představa těžké jízdy vozu, jehož kola se boří hluboko do půdy.)

Et cognent en volant les volets et l'auvent
vol vol lauv
(„Le Crépuscule du soir")

(Znázorněna představa „démonů" narážejících v letu na okenice.)

Que la lune onduleuse envoie au lac tremblant
lu ul
(„Le Vin du solitaire")

(Zdůrazněn dojem vlnění.)

Tant l'écheveau du temps lentement se dévide
ta ta at
(„De profundis clamavi")

(Pohyb odvíjejícího se klubka.)

S oblibou používá básník konsonancí smíšených, t. j. spojení různých z uvedených druhů souzvuků. Uvedeme několik příkladů:

Mon cœur, comme un tambour voilé, /
ta
Va battant des marches funèbres („Le Guignon")
ta

(Souzvukem násloví se záslovím v označených slovech je zesílen zamýšlený zvukový účin.)

Qui font se fondre en pleurs les cœurs ensorcelés
fo fo eur eur
(„Ciel brouillé")

(Je zde spojení náslovní se záslovní konsonancí, jež zvyšuje melancholické ladění verše.)

La rue assourdissante autour de moi hurlait
ru our our ur
(„A une passante")

(Naznačen uvedenými konsonancemi líčený zvukový dojem.)

Et leur peau fleurira l'aridité des ronces („Duellum")
leur leur-ira ari

(Použitými konsonancemi je zvukově znázorněna představa vyprahlosti.)

Hojně se vyskytují v Baudelairových básních verše,

v nichž je nahromaděno několik souzvučných a několik podobných zvukových skupin:

La couronne, et son cœur, meurtri comme une pêche,
our oeur eur
Est mûr, comme son corps, pour le savant amour
mur or our mour
(„L'Amour du mensonge")

(Hluboká zvuková resonance, způsobená nahromaděním označených souzvučných a podobných skupin obsahujících temné hlásky, dodává verši pochmurného ladění, které jest v souladu se smyslem textu.)

O fureur des coeurs mûrs par l'amour ulcérés („Duellum")
reur oeur mur mour

(Podobný zvukový účin.)

Comme un visage en pleurs que les brises essuient
is leur ri-is ssui
L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient
lair ri-iss
(„Le Crépuscule du matin")

(Nahromadění souzvučných a podobných zvukových skupin podporuje značně evokační působivost účinotvorného slova frisson.)

L'aurore grelottante en robe rose et verte
lau-ro re lo ro ro er
(„Le Crépuscule du matin")

(Označené skupiny dokreslují zvukově význam slova grelottante a přispívají ke vzbuzení představy ženy chvějící se chladem.)

Uvedli jsme řadu dokladů na důkaz toho, že Baudelaire se zvláštní oblibou používá v svých verších vedle asonancí a aliterací též konsonancí, t. j. opakování hláskových skupin, skládajících se ze souhlásky a samohlásky. Citovali jsme dosud většinou jenom jednotlivé verše, v nichž se vyskytuje tento zvukový činitel charakterisující veršovou techniku Baudelairovu. Ale možno uvésti celé básně, jež mají zvukové tkanivo upředené z rozmanitých konsonancí. Uvedeme jako příklad báseň „Bien loin d'ici":

C'est ici la *case sacrée*
Où *cette* fille *très*-parée,
Tranquille et toujours *préparée*,

D'une main *éventant ses seins*,
Et son *coude dans* les *coussins*,
Ecoute pleu*rer* les bassins;

C'est la *chambre* de Dorothée.
— La brise et *l'eau chantent au loin*
Leur *chanson* de sang*lots* heurtée
Pour bercer cette enfant gâtée.

Du haut en bas, avec grand soin,
Sa peau *délicate* est frottée
D'hu*ile* odorante et *de* benjoin.
— Des fleurs se pâment dans un coin.

Všechny uvedené konsonance nemají ovšem zvukově sugestivní působivosti. Nejvýraznější jsou souzvuky ve třetí sloce, kde střídání označených souzvučných zvukových prvků znázorňuje zvuk vodotrysku „zpívajícího" a „vzlykajícího" v dálce. V některých básních Baudelairových se vyskytují konsonance v takové míře, že lze v nich vytknout jenom málo slov, jež nejsou zvukově spjata s jinými slovy. Uvedeme aspoň jednu takovou báseň, v níž označíme konsonance a opakující se slova.

Le Guignon.

P*our soul*ever un poids *si lourd*, (our oul si lou-our)
*Sisy*phe, il faudrait ton *cou*rage! (si si c-our)
Bien qu'on ait du *cœur à l'ouv*rage, (c-œur al ra)
L'Art est long et le *Temps est court* (ta c-our la-ar)

*Loin des sé*pult*ures célèbres*, (sé ur cé le res)
Vers *un* cimetière isolé, (er er)
Mon *cœur, comme un tambour* voilé, (c-œur ta our)
Va b*attant des* mar*ches* fu*nèbres* (ta ches nèbres)

Maint joyau d*or*t enseveli (or)
Dans les t*énèbres* et l'oubli, (nèbres)
Bien loin des pio*ches* et *des son*des; (ches son)

Mainte fl*eur* épanche *à regre*t (eur ar-re re)
Son par*f*um doux *comme* un sec*re*t (son re)
Dans les *soli*tu*des* profon*des.* (so des des)

V básni jest jenom několik slov, jež netvoří konsonanci anebo vyskytuje se toliko jednou v celé skladbě. Ale přihlédneme-li blíže k těmto slovům, zjistíme, že i ona jsou většinou alespoň asonancemi a aliteracemi spjata zvukově se slovy nablízku stojícími. Slovo il faudrait v první sloce končí touž hláskou jako slovo qu'on ait v následujícím verši; slovo long souzní se slovy ton, on; slovo doux ve čtvrté sloce obsahuje aliterující hlásku *d.* Slovo va v druhé sloce obsahuje asonující hlásku *a.* Je v básni snad jediné slovo (un poids), jež není zvukově spjato s jinými slovy. Ani tímto zjištěním není ovšem ještě plně charakterisována zvuková stránka básně. Bylo by třeba povšimnouti si, jak je v jednotlivostech pečováno o to, aby se vhodně volenými prostředky dosáhlo zvukově evokačních účinů: jak v prvním verši aliterujícím *ou* a přesahem slova Sisyphe je výrazně znázorněno zdvíhání těžkého břemene, jak v druhé sloce aliterací hlásek *k, m, r, b,* asonancí hlásky *a,* temnými (œu, o, ou) a nosovými samohláskami (o, ö, a) je vystižen tlumený, pochmurný zvuk bubnu, jak ve třetí a ve čtvrté sloce aliterace hlásky *d* dokresluje zvukově představy vyjádřené v příslušných verších.

Nakonec je třeba upozorniti na to, že s obzvláštní oblibou opakuje Baudelaire jistý souzvučný zvukový prvek v posledních verších svých básní. Mnohdy se zdá, jako by básník jakýmsi zvukovým finalem chtěl zesílit výsledný účin skladeb. V básni „Le Mort joyeux" se snaží v souhlase s námětem zdůraznit myšlenku, že smrt, třebaže vzbuzuje představu děsivého tělesného rozkladu, je bytosti unavené životem útěšným spočinutím v zapomnění a nicotě. Zdůrazňuje tuto myšlenku tím, že v posledních verších používá slov, jež se končí skupinou obsaženou v slově *mort*:

Voyez venir à vous un mort libre et joyeux;...
A travers ma ruine allez donc sans remords,
Et dites-moi s'il est encor quelque torture
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts!

Účin použité konsonance je vedle čtverého opakování významově nejdůležitějšího slova *mort* zvýšen několikerým opakováním hláskové skupiny *or* v jiných slovech (dormir, implorer, corbeaux, oreilles, torture), jakož i osnovou rýmových hlásek, jež v deseti ze čtrnácti veršů obsahuje temné hlásky *ô o*. Podobného účinu dosahuje básník konsonancí ve skladbě „La Cloche fêlée", která se končí těmito verši:

Au bord d'un lac de *sang*, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, *sans* bouger, dans d'immenses efforts.

V básni „Les Chats" podává básník obraz koček, jejichž boky jsou plny „magických jisker" a jejichž zřítelnice jsou „ohvězděny" částečkami zlata. Představu klidu, jiskření a mihotavého světla, která uzavírá báseň, znázornil Baudelaire několikerou konsonancí:

Ils prennent en s*onge*ant les no*bles* attitudes
Des grands sphinx all*ongés* au fond des solitudes,
Qui *semblent s'en*dormir dans un rêve *sans* fin;

Leurs reins féconds sont pleins d'étin*celles* magiques,
Et des par*celles* d'or, ainsi qu'un sa*ble* fin,
Étoilent vaguement leurs prun*elles* mystiques.

V prvním trojverší nasalisované hlásky *o*, *a* přispívají k představě nehybného klidu vyjádřené v těchto verších; ve druhém trojverší opakování označené skupiny ve spojení s asonancí nosového *e* zvyšuje dojem mihotavého, jiskřícího se světla, líčený v závěru skladby.

Viděli jsme, s jakou oblibou a jak rozmanitým způsobem používá Baudelaire nejenom opakování hlásek, aliterací a asonancí, ale i opakování širších zvukových prvků, vnějších a vnitřních konsonancí. Viděli jsme též, že opakování těchto zvukových prvků se vyskytuje netoliko v jed-

notlivých verších anebo slokách, ale že zasahuje do zvukové struktury i celých skladeb. Možno uvésti dále řadu básní na doklad toho, že někdy jsou Baudelairovy skladby zvukově vybudovány jako organické celky, jimiž prostupuje jistá dominanta, s níž jest ostatní eufonický živel skladby spjat četnými konsonancemi a korespondencemi. Přitom bývá vhodně volenou zvukovou osnovou nejenom znázorněn smyslový dojem, nýbrž i evokováno příslušné náladové ovzduší. Na příklad v básni „Chant d'automne" chtěl autor vystihnout jednak zvuk polen dopadajících na dlažbu dvorů, jednak představu „čekající" smrti, kterou v něm vzbudila myšlenka blížící se zimy. Báseň je protkána dvěma zvukovými osnovami, z nichž jedna jest určena k tomu, aby znázornila uvedený sluchový vjem, druhá má za účel připraviti ponenáhlu jeho náladovou resonanci. Dominanta první osnovy je dána zvukovými činiteli obsaženými v slovech *choc monotone,* dominanta druhé osnovy je dána zvukovými prvky slov *la tombe attend.* Aby znázornil suchý, dunivý zvuk padajících polen, použil básník jednak opakování hlásky *c,* vracející se v celé první části skladby většinou ve spojení s temnými samohláskami (courts, cours, colère, comme, cœur, j'écoute, qu'on, écho, succombe, coups), jednak výrazných souzvučných slov (chocs, bloc, choc) a rýmů, jež obsahují temnou samohlásku (courts, cours, tombe, sourd, succombe, lourd; monotone, automne) a z nichž některé tvoří souzvuk se slovy stojícími v téže sloce (sourd, lourd-tour, monotone, automne-sonne). Zvuková působivost slov tomber, tombe, succombe, dokreslující zvuk polen dopadajících na dlažbu dvoru, připravuje duševní ohlas smyslového dojmu, vyjádřený v druhé části básně slovy la tombe attend. Tato slova obsahují základní prvky zvukové dominanty druhé části skladby, nosové *o* a *a,* tvořící vhodný zvukový doprovod melancholické a nostalgické emoce, dovršující „podzimní píseň" básníkovu.

V básni „Duellum" je zvuková stavba skladby organisována tak, aby jednak znázornila obraz vyjádřený nadpisem, jednak aby dokreslila alegorický smysl tohoto obrazu. Jako v předešlé básni používá autor i zde opakování jistých zvukových prvků, aby jím vystihl smyslový vjem i představu duchovního rázu. Ale na rozdíl od předešlé básně,

v níž je zvukový živel z oblasti smyslového dojmu do oblasti náladové emoce přenesen ponenáhlu, prostupují tuto skladbu, v souladu s její thematickou osnovou, tytéž zvukové prvky souběžně. Báseň je thematicky stavěna tak, že její alegorický živel je rozložen v několik obrazných složek, jež jsou sdruženy s příslušnou interpretací obrazu. S tímto skladebným paralelismem se shoduje též zvuková struktura básně. Dominantou její zvukové osnovy jest aliterace souhlásky *r* a sykavek, to jest zvukových prvků, jež mohou znázornit právě tak pochmurnost líčeného děje jako citovou resonanci jeho alegorického významu. Uvedený zvukový činitel se vyskytuje jak ve verších vyjadřujících danou smyslovou představu, tak i ve verších interpretujících obrazný živel básně. Uvedeme aspoň jeden příklad pro aliteraci hlásky *r*:

Et *leur* peau f*leurira l'ar*idité des ronces. (leur leur ira ari)
O *fureur* des *cœurs* mûrs par l'amour ulcérés!
(ur eur œur ur)

V obou verších, z nichž první vyjadřuje představu smyslovou, druhý představu duchovní, jest použito jednak totožných, jednak podobných prvků zvukových. Celkový zvukový účin básně zesiluje opakování aliterujících hlásek ve většině rýmových slov (armes, *sang*, vacarmes, vag*issant*, jeune*sse*, a*cérés*, *traîtresse*, ulcérés, onces, ronces) a opakování skupin eur, air, er, jež tvoří řadu souzvučných slov (leur, l'air, lueurs, fer; chère, fureur, cœurs; leur, fleurira; enfer, ardeur).

Podobně jako v této básni dokresluje i v básni „Spleen" (Quand le ciel...) zvuková osnova právě tak náladové ovzduší skladby jako dané dojmy a představy smyslové. Základní zvukový prvek je dán asonancí nosového *a* a *o*. První tři sloky jsou uzavřenou kompoziční součástí skladby, což je zvukově zdůrazněno tím, že každá sloka se začíná slovem *quand*, které je v každé z nich zvukově spjato s několika slovy souzvučnými (gémissant, embrassant, battant, se cognant, étalant); melancholická resonance nosového *a* je zesílena opakováním této hlásky v jiných slovech (en, embrassant, changée, Espérance, immenses, tendre) a opa-

kováním nosového *o* (longs, horizon, son, plafonds, prison, au fond). Kdežto v prvních třech slokách jest uvedené opakování určeno k tomu, aby znázornilo zrakový dojem (le ciel bas et lourd, la pluie) a jeho obraznou transposici (cachot, prison) a citovou resonanci (l'esprit gémissant), má v další sloce za účel vystihnout dojem sluchový (des cloches...) s příslušnými přidruženými představami metaforického (esprits errants) a emocionálního rázu (geindre). Vniknutí tohoto druhého smyslového činitele do dané thematické sféry je znázorněno jednak rytmickým přelomem, způsobeným střetnutím přízvučných slabik v slovech stojících v sousedství caesury (Des cloches tout à coup // sautent avec furie), jednak tím, že v posledních dvou slokách jsou nahromaděna slova obsahující nosové *a*, zvukově dokreslující jak sluchový dojem (zvonění zvonů), tak obrazný (corbillards) a emocionální (l'Espoir, vaincu) živel těchto dvou slok. Rytmický hiát v posledním verši skladby (Sur mon crâne incliné // plante son drapeau noir) odpovídající rytmickému hiátu v počátečním verši (Quand le ciel bas et lourd // pèse comme un couvercle) a rytmickému hiátu, jímž na začátku čtvrté sloky vstupuje do básně nový motiv, dovršuje jednotnost zvukové struktury této skladby.

A nyní si povšimněme básně „La Cloche fêlée", v níž na rozdíl od předešlých tří skladeb živel smyslový má převahu nad metaforickým a emocionálním živlem námětu. Thematickým podkladem je znázornění sluchových dojmů vzbuzených zvukem zvonů, zaznívajících zimní nocí. Básník se nespokojuje volbou zvukové osnovy, která by dokreslila celkový účin daného sluchového dojmu, nýbrž se snaží vystihnouti trojí druh sluchových dojmů; první je dán zvukem: le bruit des carillons qui chantent dans la brume, druhý zvuk vydává: la cloche au gosier vigoureux, třetí dojem je vzbuzen představou puklého zvonu, k němuž básník připodobňuje svou duši. Rozrůzněnost základního sluchového dojmu naznačuje básník odlišnými zvukovými prvky, které se odrážejí od dominujícího nosového *a*, zaznívajícího celou skladbou. V první sloce se básník snažil znázorniti zvuk zvonků, nesoucí se z dálky mlhavým zimním večerem do jeho pokoje, matně ozářeného „chvějícím se" ohněm kouří-

cích kamen. Přihlédneme blíže jenom k verši, v němž je vyjádřen daný dojem sluchový:

Au bruit des carillons qui chantent dans la brume
bru-i a-ri i a a a bru

V básni je použito jednak náslovní konsonance, zdůrazňující zvukově poslední, významově důležité slovo verše, jednak kombinace podobných hlásek *i-u, a-a,* které svými zvukovými kvalitami a svým umístěním ve verši dokreslují dojem zvonkové hry „zpívající" v dálce. Aby znázornil hluboký zvuk velkého zvonu, použil básník v počátečním verši druhé sloky v hojné míře temných hlásek *eu, o, ou:*

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
eu-reu o au go gou-reu

Hlásková instrumentace verše naznačuje dobře, zejména ve spojení se zvučnými rýmy portante, tente, dojem hluboce a silně znějícího zvonu, při čemž zvukové sepětí uvedených dvou rýmových slov s významově i zvukově velmi výrazným slovem chantent, stojícím v posledním verši předcházející sloky, zvyšuje značně celkový akustický účin. V trojverších rozvádějících motiv puklého zvonu je sluchový dojem znázorněn jednak nahromaděním nosového *a*, které jako zvuková dominanta zaznívá celou skladbou, jednak opakováním skupiny *bl*, naznačujícím chrapot umírajícího, k němuž básník přirovnává líčený zvuk:

Il arrive souv*ent* que sa voix affai*bl*ie

Semble le râle épais d'un *bl*essé qu'on ou*bl*ie
Au bord d'un lac de *sang*, sous un gr*and* tas de morts,
Et qui meurt, *sans* bouger, *dans* d'imm*en*ses efforts.

Jak viděti z tohoto stručného rozboru, zvuková struktura básně jest organisována tak, že celou skladbu prostupuje jistý základní fonický prvek (nosové *a*), znázorňující celkový ráz smyslového dojmu (zvuk zvonů), a na tomto zvukovém podkladu je vhodnými aliteracemi, asonancemi a

konsonancemi vystižen trojí druh příslušných zvukových dojmů (zvuk zvonkové hry, velkého zvonu, puklého zvonu).

Je přirozené, že básník, který s takovou oblibou používal asonancí, aliterací a konsonancí, používal hojně též *opakování* širších zvukových činitelů, opakování slov, veršů i celých slok.

Opakování jednotlivých slov se vyskytuje v Baudelairových básních ve všech obvyklých útvarech: na začátku („Semper eadem"), uvnitř („Que diras-tu..."), na začátku a na konci téhož verše („Les Yeux de Berthe"); na začátku („Que diras-tu...") anebo na různých místech dvou („A une Madone") anebo několika po sobě následujících veršů („Les Yeux de Berthe"); na začátku několika po sobě následujících slok („Spleen", „Quand le ciel..."), na konci jedné a na začátku následující sloky („Semper eadem"). Opakování slova ve verši je většinou určeno k tomu, aby zvýšilo emotivní působivost obratu majícího zpravidla podobu básnického zvolání: O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie („L'Ennemi"); Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge („Semper eadem"); Loin! loin! ici la boue est faite de nos pleurs („Mœsta et errabunda") anebo k tomu, aby ve spojení s nějakým přívlastkem určilo blíže danou představu: De tes yeux, de tes yeux verts („Le Poison"); La mer, la vaste mer, console nos labeurs („Mœsta et errabunda"); Son cœur, cœur racorni, fumé comme un jambon („L'Imprévu"). Někdy má opakování slova ve verši za účel vytvořiti gradaci: Même pour un ingrat, même pour un méchant („Chant d'automne") anebo zdůrazniti enumerativní ráz básnické věty: On s'y soûle, on s'y *tue*, on s'y prend aux cheveux! („Causerie"). Opakování slova na začátku anebo na různých místech dvou anebo několika následujících veršů má většinou týž účel jako opakování slova ve verši. Tento druh opakování se vyskytuje mimo to i v jiných případech: opakující se slovo uvádí verš rozvádějící danou představu: Dis, connais-tu l'irrémissible? Connais-tu le Remords, aux traits empoisonnés... („L'Irréparable"), stojí na počátku následující paralelní básnické věty: Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières... Ils marchent, ces divins frères... („Le Flambeau vivant"), je po každé spojeno s jiným přívlastkem, obměňujícím danou

představu: Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant, Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant („A une Madone"), uvádí členy složitého souvětí zabírajícího celou sloku („Madrigal triste", 2. a 3. strofa) anebo řadu po sobě následujících slok („Le Reniement de Saint Pierre", 4. až 7. sloka).

Mnohem výraznějších účinů než pravidelným opakováním jednotlivých slov dosahuje Baudelaire opakováním téhož slova vracejícího se v celé básni na různých místech. Tento druh opakování, zvláště charakteristický pro veršovou techniku Baudelairovu, uvádí do zvukové struktury básně ono spojení pravidelnosti s nepravidelností, jež autor „Květů Zla", jak jsme viděli, pokládal za jeden ze znaků básnického krásna. Uvedeme několik dokladů toho, jak opakováním jistého, vhodně voleného slova, zaznívajícího celou skladbou a zvukově zdůrazněného jinými prostředky veršového výrazu, dovede básník dosíci zamýšleného účinu.

V básni „L'Horloge" několikeré opakování slova souviens-toi na různých místech skladby znázorňuje neodbytnou myšlenku nezadržitelného plynutí času. Na první pohled se zdá, že místa, kde se vyskytuje opětované slovo, jsou určována jedině kontextem. Přihlédneme-li k nim blíže, zjistíme, že umístění opakujícího se slova jest určováno i jinými zřeteli. Předně je třeba upozornit na to, že toto slovo se vyskytuje buď na konci verše jako slovo rýmové (v 1. a 5. sloce), anebo na konci poloverše (v 3. a 4. sloce); jednou se vrací na začátku sloky (v 5. strofě); latinské znění slova jest umístěno na konci verše, anglické znění na začátku verše. Opakování slova je tedy v básni rozloženo tak, že opakující se slovo se vrací na rytmicky významných místech, to jest na začátku, na konci anebo uprostřed verše. Rytmické zdůraznění opětovaného slova přispívá ovšem k zesílení zamýšleného účinu. Básník umístil mimo to opakující se slovo tak, že pokud nestojí samo v rýmu, je v souzvuku se slovy rýmovými anebo se slovem stojícím v témž verši:

Dont le *doigt* nous menace et nous dit: Souviens-*toi*...
Trois mille six cents *fois* par heure, la Seconde
Chuchote: Souviens-*toi*! — Rapide, avec sa *voix*
D'insecte, Maintenant dit: Je suis *Autrefois*...

Souviens-*toi* que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la *loi.*
Le jour dé*croît;* la nuit augmente; souviens-*toi!*

Těmito souzvuky zesílil básník zvukovou resonanci opětovaného slova a slov rýmových téhož zakončení, která, aby byla ještě více zdůrazněna myšlenka nezadržitelného plynutí času, se vracejí pravidelně v každé druhé sloce (1. sloka: souviens-toi—d'effroi; 3. sloka: voix—autrefois; 5. sloka: la loi—souviens-toi). Celkem možno říci, že opakující se slovo ve spojení se slovy souzvučnými a stejně zakončenými slovy rýmovými znázorňuje výstižně nejenom základní myšlenky básně, ale přímo i smyslový dojem nezadržitelného plynutí času: šelestivý zvuk hodinové ručičky, šeptající každou vteřinu svým hlasem „hbitým jako hmyz": nezapomeň, že bude brzy pozdě.

V básni „De profundis clamavi" přirovnává autor beznadějný smutek svého zoufajícího srdce k pusté krajině, která je půl roku ponořena do tmy a půl roku ozářena „ledovým sluncem". Představa té pusté krajiny, na niž je ponurejší pohled než na „polární zemi", je zdůrazněna zvukově opakováním slova *nuit* a podobné hláskové skupiny *ni:*

J'implore ta pitié, Toi, l'u*ni*que que j'aime,...
C'est un u*ni*vers morne à l'horizon plombé,
Où nagent dans la *nuit* l'horreur et le blasphème,...
Et les six autres mois la *nuit* couvre la terre;
C'est un pays plus nu que la terre polaire;
Ni bêtes, *ni* ruisseaux, *ni* verdure, *ni* bois!...
Et cette immense *nuit* semblable au vieux Chaos; ...

V básni „Le Goût du néant", vyjadřující chmurnou resignaci duše unavené životem a toužící po spočinutí v nicotě, je marnost všeho, co by duši mohlo navrátit životu, zdůrazněna opakováním slůvka *plus;* účin tohoto opakování zesiluje jednak opakování hláskových skupin obsahujících zvukové prvky, vyskytující se v opětovaném slově (lu, pu), jednak to, že mnoho slov, z nichž většina jsou slova rýmová

(8 z 15 rýmových slov má hlásku *u*) a slova rytmicky přízvučná končí touž hláskou jako slovo plus:

Morne esprit, autrefois amoureux de la *lu*tte...
Ne veut *plus* t'enfourcher! Couche-toi sans *pu*deur...
Esprit vainc*u*, fourb*u*! Pour toi, vieux maraudeur,
L'amour n'a *plus* de goût, non *plus* que la dis*pu*te;
Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la fl*û*te!
Plaisirs, ne tentez *plus* un cœur sombre et boudeur!

Le Printemps adorable a perd*u* son odeur!

Et le Temps m'engloutit min*u*te par min*u*te,...
Et je n'y cherche *plus* l'abri d'une cah*u*te,
Avalanche, veux-t*u* m'emporter dans ta ch*u*te?

Někdy se opakuje v celé básni několik slov anebo slovních skupin zdůrazňujících dojem anebo představu. Uvedeme aspoň dva doklady. V „Mœsta et errabunda" se opakuje v celé básni slovo *loin*, a to tak, že se vrací nejméně jednou téměř ve všech slokách; mimo to se v skladbě opakuje slovo *paradis*, které se vrací po každé v prvním a posledním verši třetí až páté sloky. Opakování těchto dvou slov zesiluje vhodně nostalgické náladové ovzduší básně, v níž je vyjádřena jednak touha uniknouti přítomnému životu, jednak stesk po nevinnosti „dětských lásek". Už pouhé opakování těchto dvou významově výrazných slov by bylo stačilo ke vzbuzení zamýšleného účinu. Ale i v této básni jest účinnost opakování zvýšena umístěním opakujících se slov. Slovo *loin*, které v prvních třech slokách má význam prostorový, v druhých třech slokách význam časový (v souhlase se stavbou básně, která v první části vyjadřuje přání prchnouti daleko od „černého oceánu špinavého města", v druhé části tlumočí nostalgii po dávno minulém „ráji" mladosti) vrací se na začátku a na konci obou částí, při čemž několikerému opakování tohoto slova ve třetí sloce odpovídá v závěrečné strofě asonance jeho koncové hlásky (pl*ein*, l*oin*, *In*de, pl*ain*tifs, pl*ein*). Báseň „Les Yeux de Berthe" obsahuje řadu slov, jež se několikrát vracejí v různých významových souvislostech. Tato báseň jest už předzvěstí

skladeb Verlainových,[11] podávajících pouhé variace jisté slovní skupiny:

Vous pouvez mépriser *les yeux* les plus célèbres,
Beaux yeux de mon enfant, par où filtre et s'enfuit
Je ne sais quoi de bon, de doux *comme la Nuit!*
Beaux yeux, versez sur moi vos charmantes ténèbres!

Grands yeux de mon enfant, arcanes adorés,
Vous ressemblez beaucoup à ces grottes magiques
Où, derrière l'amas des ombres léthargiques,
Scintillent vaguement des trésors ignorés!

Mon enfant a des yeux obscurs, profonds et vastes,
Comme toi, Nuit immense, éclairés *comme toi!*
Leurs feux sont ces pensers d'Amour, mêlés de Foi,
Qui pétillent au fond, voluptueux et chastes.

Význačnou vlastností básnické techniky Baudelairovy je dále to, že podobně jako Poe používá i autor „Květů Zla" opakování téhož verše, aby znázornil lépe „les obsessions de la mélancolie ou de l'idée fixe". Tento druh opakování se vyskytuje v Baudelairových básních v několika podobách. Nejjednodušší případ je ten, že se první verš sloky vrací na konci strofy v totožném znění. Tak je tomu však jenom v jediné básni „Mœsta et errabunda". V básních „Le Balcon" a „L'Irréparable" se sice rovněž první verš vrací na konci sloky, ale v jedné skladbě je opakující se verš v poslední strofě poněkud obměněn, v druhé básni je ve dvou případech obměněn první poloverš. V básni „Réversibilité" se opakuje na začátku a na konci všech slok týž verš v různých variacích (Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse / Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine / Ange plein de santé, connaissez-vous les Fièvres / Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides / Ange plein de bonheur, de joie et de lumières). V básni „Lesbos" se vrací na konci každé sloky její první verš v totožném znění, při čemž se v některých slokách opakuje, ale ve znění odlišném, druhý verš sloky předcházející. V básni „Le Monstre" („Les Épaves") se opakuje na konci některých slok první verš v to-

tožném anebo odlišném znění, na konci jiných slok se vrací v posledním verši jenom koncové slovo verše počátečního (na př.: Nargue des amants ridicules — Et je plains ces gens ridicules). V „Litanies de Satan" se opakuje v celé skladbě verš vložený mezi jednotlivé sloky, v básni „Abel et Caïn" se opakují na začátku jednotlivých dvojverší střídavě poloverše: Race d'Abel — Race de Caïn, v básni „Harmonie du soir" se vrací druhý a čtvrtý verš každé sloky, a to tak, že tvoří první a třetí verš sloky následující. Z tohoto přehledu vysvítá, že v každé z těchto skladeb se vyskytuje opakování v jiném útvaru a že někdy porušuje básník pravidelnost opakování variacemi slovního znění opakujícího se verše. Pozoruhodné jest i to, že nejednou opětovaný verš neuzavírá sloku, nýbrž přesahuje do sloky následující; tím porušuje básník symetričnost struktury uvedenou do skladby opakováním veršů, ale zato připíná náležitý verš syntakticky k následujícímu prvku opakování:

Mais le vert paradis des amours enfantines (konec sloky).
L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs (začátek následující sloky, „Mœsta").
Mère des jeux latins et des voluptés grecques (konec sloky).
Lesbos, où les baisers sont comme les cascades (začátek následující sloky, „Lesbos").
Et depuis lors je veille au sommet de Leucate (konec sloky).
Pour savoir si la mer est indulgente et bonne (začátek následující sloky, „Lesbos").

Celkem možno říci, že Baudelaire používá poměrně dosti často opakování jednotlivých veršů, t. j. činitele zvukově i významově jednotícího, ale že projevuje zřejmou tendenci uvésti do tohoto výrazového prostředku co možná nejvíce variací.

Méně často než opakování jednotlivých veršů se vyskytuje v Baudelairových básních opakování celých slok. Je však pozoruhodné, že v každé ze čtyř skladeb, v nichž se opakuje táž sloka, je opakování odlišného rázu. V básni „Hymne" se vrací první sloka na konci skladby, v „Invitation au voyage" se opakuje za každou dvanáctiveršovou heterometrickou slokou isometrické dvojverší, souvisící

metricky s předcházející slokou, v „Le Jet d'eau" je mezi osmiveršové isometrické sloky vložena heterometrická šestiveršová strofa, která metricky nesouvisí se slokou předcházející, v básni „Le Beau navire", skládající se z heterometrických slok, se opakuje několik slok téhož metrického útvaru podle schematu: ABC*A*D*E*B*F*G*C*. Je zřejmé, že podobně jako opakování veršů prozrazuje i opakování slok tendenci dosíci použitím tohoto výrazového prostředku onoho spojení symetričnosti s nepravidelností, která je tak významným znakem veršové techniky Baudelairovy. Viděli jsme, že ve druhé z jmenovaných skladeb je mezi sloky heterometrické vložen refrén isometrický, že ve třetí skladbě je mezi sloky isometrické vložen refrén heterometrický a že ve čtvrté básni, která je celá téhož heterometrického útvaru, je princip pravidelnosti zachován tím, že vždy po dvou slokách se vrací první, druhá a třetí strofa skladby.

Opakování jednotlivých veršů a opakování slok jest nejenom jednotícím, ale i výrazově sugestivním činitelem Baudelairových básní. U Baudelaira není opakování veršů a slok podmíněno jistým útvarem básnickým, v němž takové opakování je pravidlem. Refrén jest básníkovi zpravidla prostředkem jak zvýšiti emotivní působivost námětu, ať už jde o to zesílit pocit melancholické nostalgie („Le Balcon", „Mœsta et errabunda"), zdůraznit neodbytnost neúprosné výčitky („L'Irréparable"), vystihnout úzkosti duše mučené sebetrýzněním („Réversibilité") anebo znázornit únavnou jednotvárnost opětované prosby („Litanies de Satan"). Také v těch básních, v nichž se opakuje několik veršů, je opakování obyčejně výrazovým prostředkem přispívajícím k zesílení zamýšleného účinu. V básni „Le Jet d'eau" má refrén za účel vzbudit jednak dojem sluchový: šplouchání vodotrysku v nočním tichu, jednak dojem zrakový: obraz vodotrysku v měsíčním světle, jednak dojem citový: melancholii letní noci. Refrén jest organickou součástí skladby, obraz vodotrysku je těsně spjat s představami vyjádřenými v jednotlivých slokách: zvuk vodních krůpějí padajících do nádrže je tichým hudebním doprovodem líčeného milostného vytržení, stoupání a klesání vodotrysku znázorňuje horoucnost rozkoše a smutek ukojení, melancholická krása vodometu naříkajícího v měsíční

noci je zrcadlem básníkovy lásky. Aby naznačil pohyb rozjíždějící se lodi nespokojil se Baudelaire v básni „Le Beau navire" heterometričností slok; chtěje celkovou rytmickou stavbou básně dosíci výsledného dojmu, který by byl v souladu s námětem, opakuje některé sloky, a to tak, že se první sloka vrací za třetí, druhá sloka za šestou, třetí sloka za devátou strofou básně. Tímto opakováním ve spojení s heterometričností slok dal básník své skladbě rytmickou strukturu zvukově výstižně dokreslující představu lodi, „složité, ale eurytmické bytosti".

Sklon k opakování, charakterisující veršovou techniku Baudelairovu, se někdy projevuje i ve volbě *rýmů*. Nejedna z Baudelairových básní jest vybudována jenom na dvou rýmech. V „Harmonie du soir" se opakují nejenom některé verše, ale i tytéž dvojice rýmů na -ige a -oir. V znělce „Sonnet d'automne" jsou v trojverších tytéž rýmy jako v čtyřverších podle schematu: abba, abba, baa, bab. Mimo to poslední verš druhého tercetu se končí stejně jako první verš tohoto trojverší (marguerite-Marguerite). V básni „Bien loin d'ici", mající podobu znělky, jejíž první dvě sloky jsou trojveršové, druhé dvě sloky čtyřveršové, je rýmová osnova: aaa, bbb, abaa, babb. V básni „Le Goût du néant" je za jednotlivé stejně se rýmující sloky vložen samostatný verš, který se rýmuje s posledním veršem předcházející strofy; rýmová osnova básně je: abba-a, baab-b, abba-a. Básník se však v těchto skladbách nespokojuje homofonií v použitých rýmových osnovách: jednou, jak jsme viděli, opakuje na konci verše i totéž slovo, opakuje bezprostředně po sobě i tři souzvuky rýmové. Kromě toho používá v těchto básních někdy též rýmů, v nichž se vyskytují tytéž slovní celky („Harmonie du soir": tige-vertige, encensoir-soir; „Sonnet d'automne": animal-mal, guérite-marguerite; „Bien loin d'ici": parée-préparée, seins-coussins-bassins) a rýmů s touž opěrnou hláskou („Le Goût du néant": ar*deur*, pu*deur*, marau*deur*, bou*deur*, o*deur*, roi*deur*, ron*deur*). V uvedených skladbách je volbou rýmových slov ještě zesílena homofonie rýmových souzvuků. Básníkova záliba v rýmech homofonní osnovy projevuje se i v jiných skladbách než v těch, jež jsou vybudovány na pouhých dvou rýmech. V básni „La Muse vénale" není na příklad ani jediného

jenom dostačujícího rýmu; ze sedmi rýmových dvojic čtyři mají sice podobu obyčejných rýmů bohatých, ale vyskytují se mezi nimi slova stejně (palais-palais) anebo téměř stejně znějící (violets-volets); ostatní rýmy jsou homofonní rýmy složené (soir-encensoir, guère-vulgaire, appas-pas). Podobně je tomu na příklad i v básních „Le Mort joyeux" a „À une Mendiante rousse", kde je použito většinou rýmů homofonních a homofonních rýmů složených. V první z uvedených dvou skladeb jsou vedle obyčejných rýmů bohatých (tombeaux-corbeaux, pourriture-torture) rýmy: escargots-os, profonde-onde, monde-immonde, yeux-joyeux, remords-morts; v druhé básni polovina jsou rýmy homofonní (court-cour, lits-lys) a homofonní rýmy složené (roux-trous, velours-lourds, longs-talons, troués-roués, or-encor, radieux-yeux, eau-Belleau, fers-offerts, rimeurs-primeurs, lois-Valois, dessous-sous, pardon-don). V některých básních se v řadě po sobě následujících slok opakuje táž rýmová samohláska anebo týž rým: „Don Juan aux enfers", 2.—4. sloka: firmament, mugissement, tremblant, blanc, amant, serment; „Mœsta et errabunda", 2.—3. sloka: labeurs, grondeurs, labeurs, pleurs, douleurs, 5. a 6. sloka: enfantines, collines, enfantines, Chine, argentine; „Bénédiction", 11.—13. sloka: vins, divins, main, chemin, sein, dédain, 17.—19. sloka: enfers, univers, mer, clair, lumière, entière; v jiných básních se opakuje v rýmových slovech jistý slovní celek („Sed non satiata": nuits, minuits, nuits, ennuis) anebo týž prvek zvukový („Parfum exotique": cl*imats, mâts, ma*rine, *ma*riniers). Pokud se týče výrazové účinnosti opakování rýmových souzvuků, jest ovšem třeba podotknout, že někdy není toto opakování nijak odůvodněno významovou stránkou příslušných veršů; v některých případech zvyšuje však značně výrazovou působivost básně. V „Harmonie du soir" opakování rýmové dvojice -ige, -oir ve spojení s opakováním veršů přispívá značně k evokaci dojmu vyjádřeného slovy: Valse mélancolique et langoureux vertige; v básni „Le Goût du néant" opakování rýmů na -utte, -eur zvyšuje pochmurné náladové ovzduší skladby, v básni „Mœsta et errabunda" protiklad mezi temnou rýmovou hláskou *eu* a jasnou rýmovou hláskou *i* zdůrazňuje protikladnou emoci básníkovu: smutek, jímž ho naplňuje pomyšlení na jeho

přítomný život a nostalgii po idylickém ráji citové naivnosti, který si vyvolává ve vzpomínkách.

S tendencí zesilovati rýmovou souzvučnost používáním stejnozvučných zvukových činitelů souvisí u Baudelaira záliba v rýmech nadbytečně bohatých, t. j. v rýmech, v nichž příslušný souzvuk zabírá i slabiku před opěrnou souhláskou, ba i hlásky stojící před slovy rýmovými. V rýmech[12]: colère-polaire (98), monotone-automne (99), climats-frimas, mouillé-brouillé (85), miraculeux-nébuleux (83), paresse-caresse (114) a pod. předchází před opěrnou souhláskou též samohláska, ve slovech couvert-ou vert (95), et clairs-éclairs (90), ravie-la vie (69), très parée-préparée (300) a pod. zabírá souzvuk i hlásku stojící před jedním z rýmových slov. Někdy je nadbytečně bohatý souzvuk dán spojením rýmů s asonancí, po případě i s aliterací: havane-la savane, pavane-caravane (47), et riche-et défriche (272), les cheveux-Je le veux (284), vieillard-Vie et de l'art (67) a pod. O tom, v jak značné míře používal Baudelaire v některých skladbách nadbytečně bohatých rýmů, svědčí na příklad báseň „Parfum exotique". V básni jsou tyto rýmy: automne-monotone, chaleureux-heureux; donne-étonne, savoureux-vigoureux; climats-mâts, marine-narine, tamariniers-mariniers. Ze sedmi rýmových dvojic, kromě rýmu donne-étonne, který je jenom dostačující, není ani jedné pouze bohatě rýmující dvojice. Všechny rýmy jsou nadbytečně bohaté; příslušný souzvuk zabírá u všech i hlásku před opěrnou souhláskou anebo je dán homofonií rýmových slov (climats-mâts); mimo to se před rýmovými slovy vyskytují asonující hlásky: chaud d'automne-monotone, chaleureux-rivages heureux, par la vague marine-la narine, des verts tamariniers-des mariniers. Podobně v básni „Le Mort joyeux" jsou kromě jedné homofonní dvojice (profonde-onde) vesměs bohaté rýmy a z nich téměř všechny jsou bohaté nadbytečně (les tombeaux-les corbeaux, pourriture-torture, remords-les morts, du monde-immonde). Jsou zde uvedeny i podobné hlásky před opěrnou souhláskou. V básni „Le Beau navire" jsou v jedné sloce takové nadbytečné souzvuky: la moire-belle armoire, bombés et clairs-des éclairs a pod. Nezřídka je resonance rýmů v Baudelairových básních zesílena tím, že se v několika po sobě následujících verších opakují hlásky

obsažené v slovech rýmových, hlásky, které tvoří v těchto verších aliteraci nebo asonanci, po případě obojí zároveň. Příklad pro aliteraci, která je dána opakováním hlásek vyskytujících se v řadě po sobě následujících rýmových slov:

Il la *ter*rasse au bord d'un gouf*fr*e *s*écula*ir*e,
Où, Lazare odorant déchirant *s*on *s*ua*ir*e,
*S*e meut dans *s*on *r*éveil le cadavre *s*pect*r*al
D'un vieil amou*r* ran*ci*, cha*r*mant et *s*épul*cr*al
(„Le Flacon").

Příklad pro asonanci hlásky obsažené v rýmových slovech:

Ay*an*t l'exp*an*sion des choses infinies,
Comme l'*am*bre, le musc, le benjoin et l'*enc*e*n*s,
Qui ch*an*tent les tr*an*sports de l'esprit et des s*en*s.
(„Correspondances").

V následujících verších jest asonance a aliterace hlásek vyskytujících se v rýmových slovech:

Qu*an*d tu vas b*a*la*y*a*n*t *l'*air de ta jupe *l*arge,
Tu fais *l'*effet d'un beau vaisseau qui pr*en*d *le l*arge,
Chargé de toile, et va rou*l*a*n*t
Suiv*an*t un rhythme doux, et paresseux, et *l*e*n*t
(„Le Beau navire").

Někdy je resonance rýmů zesílena tím, že se ve skupině veršů vyskytují slova mající v násloví tytéž hlásky jako slovo rýmové:

L'innocent paradis, *pl*ein de *pl*aisirs furtifs,
Est-il déjà *pl*us loin que l'Inde et que la Chine?
Peut-on le rappeler avec des cris *pl*aintifs ... ?
(„Mœsta et errabunda").

Jindy dosahuje básník účinu tím, že opakuje ve skupině veršů slova, jež celá anebo více než jednou slabikou souznějí se slovem rýmovým:

Tu *tires* ton pardon de l'éternel mar*tyre*,
Infligé sans relâche aux cœurs ambitieux,
Qu' a*ttire* loin de nous le radieux sour*ire* („Lesbos").

Dále možno uvésti případy, kdy resonance rýmu je zesílena souzvukem rýmové slabiky a náslovím anebo záslovím počátečního slova verše:

L'*irré*sistible Nuit établit son emp*ire*
(„Le Coucher du soleil romantique").
S'emp*lissent* de catins et d'escrocs, leurs comp*lices*
(„Le Crépuscule du soir").
P*âles*, le sourcil peint, l'œil câlin et fat*al* („Le Jeu").

Konečně je třeba upozornit na to, že zvuková účinnost rýmu je někdy zvýšena souzněním rýmového slova s několika slovy ve skupině veršů:

Quand, les d*eux yeux* fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'od*eur* de ton sein *chaleureux*,
Je vois se dérouler des rivages *heureux*
Qu'éblouissent les f*eux* d'un soleil monotone.
(„Parfum exotique").

Častým zjevem vyskytujícím se v básních Baudelairových je tendence používati v jednotlivých anebo i několika po sobě následujících slokách rýmujících slov, majících jednotnou anebo jen nepatrně diferencovanou vokalickou osnovu. Tak na příklad v básni „Mœsta et errabunda" druhá sloka má rýmy obsahující vesměs hlásku *eu*, posledních deset veršů má osm rýmů obsahujících hlásku *i*. Báseň „Recueillement" má přes polovinu, a to přímo po sobě následujících rýmů, obsahujících rovněž hlásku *i*, v básni „Le Mort joyeux" deset ze čtrnácti rýmových slov obsahuje hlásku *o* a pod. V některých básních řada slok má tutéž hláskovou osnovu rýmovou. Na příklad v „Bénédiction" tři za sebou následující sloky mají rýmy s vokalickou osnovou: i-e-i-e: Myrrhe-vins-admire-divins; impies-main-harpies-chemin; palpite-sein-favorite-dédain; v sloce, která předchází, jsou rýmy: publiques-antiques a v sloce, která následuje, rýmy:

splendide-lucide, takže v příslušné partii básně z dvaceti rýmových slov deset obsahuje hlásku *i*. Nezřídka je v Baudelairových básních vokalická osnova rýmů dána jenom dvěma hláskami vracejícími se v rýmových slovech celé skladby. V básni „Sed non satiata" jsou rýmy: nuits-havane-savane-minuits; nuits-pavane-caravane-ennuis; âme-flamme-fois; libertine-abois-Proserpine. V rýmových slovech skladby vracejí se tedy hlásky *i* a *a*. V „La Mort des artistes" jsou rýmy: grelots-caricature-nature-javelots; complots-armature-Créature-sanglots; Idole-affront-front; Capitole-nouveau-cerveau. Hlásková osnova rýmů je dána hláskami *o* a *u* a pod.

*

Pokusili jsme se ukázat, že rým není Baudelairovi samobytným a svébytným činitelem zvukovým, nýbrž že je nejrozmanitějším způsobem sepjat s jinými slovy básně i zapjat do celkové zvukové osnovy básní. Celkem možno říci, že volba rýmů svědčí u Baudelaira o dvojí tendenci: o sklonu ke zvýšení jejich sugestivní zvukové účinnosti a o snaze zastříti jejich zvukovou účinnost (zvýšiti anebo ztlumit resonanci rýmů) *.

Ve svém „Pojednání o francouzském básnictví" upozorňuje Banville, že není bez významu míti zřetel též k délce rýmových slov [13]. Naznačuje přitom, že je třeba dbáti na to, aby rýmová slova nebyla téhož sylabického rozsahu. Chceme-li zkoumati s tohoto hlediska veršovou techniku básníkovu, nestačí podati statistiku isosylabických rýmů (t. j. rýmů 1 : 1, 2 : 2, atd.), vyskytujících se v jeho díle: mnohem poučnější je tuším povšimnouti si toho, jaká je po této stránce struktura použitých rýmů v jednotlivých básních. Aby-

* Podle několika zanechaných poznámek chtěl autor v této souvislosti pojednat také o básních s pouhými dvěma rýmy, v jejichž malém rýmovém rozrůznění nacházel činitele jednotícího. Jako příklad si poznamenal báseň „Harmonie du soir", skládající se z motivů samostatných. Jednotný rým v ní má funkci svorníku, spínajícího thematickou rozdrobenost, a mimo to účel emocionálně sugestivní: týž rým, vracející se jako pohyb v tanci, má budit taneční dojem. Autor tu také nadhodil otázku, zda rýmová jednotnost nemá nadto u Baudelaira funkci kompoziční, zdůrazňujíc, jako na příklad v básni „Mœsta et errabunda", thema, náladové ovzduší atd. *J. K.*

chom alespoň částečně zjistili, zdali a do jaké míry vyhovují rýmy Baudelairových skladeb požadavku naznačenému Banvillem, přihlédneme k tomu, jak je diferencována sylabická osnova rýmových slov v básníkových znělkách. Dojdeme k poznatku, že co se týče jejich sylabického rozsahu, jsou rýmová slova v Baudelairových znělkách diferencována takto: šest rýmových dvojic má odlišný sylabický rozsah ve 13, pět v 32, čtyři v 22, tři v 4, dvě v 1 básni. Z toho vysvítá, že velká většina znělek obsahuje rýmy, jež jsou ve čtyřech až šesti variacích sylabického rozsahu. Uvážíme-li, že znělky mají jenom sedm rýmových dvojic a že z 72 Baudelairových znělek 67, t. j. přes 90% má více než polovici rýmových dvojic v odlišném rozsahu, můžeme usouditi, že tento druh Baudelairových skladeb se vyznačuje, pokud se týče celkové sylabické osnovy rýmujících slov, značnou rozmanitostí. Přihlédneme-li však k tomu, v jaké míře používá Baudelaire v těch 67 básních rýmů isosylabických, dojdeme ke zcela jinému závěru o diferenciaci jejich sylabické osnovy rýmové. Z básní, jejichž rýmy jsou v šesti sylabických variacích (13), tři obsahují čtyři a pět obsahuje tři isosylabické rýmy; z básní, jejichž rýmy jsou v pěti sylabických variacích (32), šest obsahuje tři, čtyři obsahují čtyři a pět isosylabických rýmů; z básní, v nichž jsou čtyři sylabické variace rýmujících slov (22), šest obsahuje tři, sedm obsahuje čtyři, dvě obsahují pět isosylabických rýmů. Ze 67 básní, jejichž rýmy jsou ve čtyřech až šesti variacích sylabické osnovy, 36 obsahuje tři až pět isosylabických rýmových dvojic. Z tohoto přehledu vysvítá, že hojné používání isosylabických rýmů je na újmu rozmanitosti sylabické struktury rýmových slov. Dodáme-li k tomu, že v jednotlivých básních jak heterosylabické rýmy (na př. rýmy 1 : 3, 3 : 1, 2 : 4, 3 : 2 a pod.), tak rýmy isosylabické jsou z velké většiny isometrické, t. j. obsahují stejný počet slabik, můžeme uzavříti, že Baudelaire neuskutečnil v praxi snad neuskutečnitelný požadavek absolutní rozmanitosti, který kladl Banville na volbu sylabické struktury rýmových slov. K podobnému závěru dojdeme, povšimneme-li si toho, do jaké míry lze na veršovou techniku Baudelairovu aplikovati Banvillovu zásadu, podle níž „les mots courts appellent des mots longs et ... cette combinaison commande un

rappel d'autres mots longs et courts". Baudelaire jenom zřídka rýmuje krátká slova s dlouhými a dlouhá slova s krátkými. Najdeme v jeho verších málo dvojslabičných rýmových slov ve spojení se slovy pětislabičnými a šestislabičnými. Možno uvésti jenom tyto doklady: involontaire-frère (5), charmant-amoureusement (41), irrémissible-cible (95), héréditaire-terre (277), incontestable-table (296), moment-avertissement (285), bibliothèque-grecque (273), clarté-immortalité (270), santé-immortalité (271), hanté-insensibilité (291), diable-irrémediable (137). Stejně zřídka rýmuje Baudelaire slova jednoslabičná se slovy čtyř-, pěti- a víceslabičnými: feux-majestueux (28), grands-indifférents (33), atrocement-ment (39), voluptueux-veux (294), délicieux-ceux (295), délicieux-yeux (281), vie-inassouvie (270), ensorcelé-clé (137), ment-sempiternellement (164), gants-extravagants (169), yeux-laborieux (184), désaltéré-pré (200), sang-abrutissant (241). Různoslabičnost rýmů nepřesahuje v Baudelairových verších zpravidla rozsah dvou slabik. Tento druh rýmových slok tvoří jenom 7% Baudelairových rýmů. Pokud se týče Banvillova požadavku, podle něhož je třeba vyhýbati se spojení dvou dlouhých rýmových slov, projevuje Baudelaire tendenci spíše opačnou. Ve shodě se svou zálibou v dlouhých slovech, na niž upozornil už Th. Gautier, rýmuje Baudelaire velmi často slova mnohoslabičná o stejném i nestejném počtu slabik. Na příklad slova čtyřslabičná: tranquillité-férocité (10), agilité-anxiété (18), hérédité-fécondité (19), innombrables-implacables (30), souterraine-Antisthène (31), précocité-maturité (267) atd., slova čtyřslabičná a pětislabičná: dérision-expiation (9), intelligence-opulence (33-4), enchanteresse-chasseresse (109), slova pětislabičná: majestueuse-tumultueuse (278), inquiétude-décrépitude (155), slova pětislabičná a šestislabičná: apocalyptique-épileptique (120), incuriosité-immortalité (126). Téměř nikdy nerýmuje Baudelaire slova více než dvojslabičná se slovy, jež mají o tři slabiky větší rozsah. Našli jsme v jeho verších jediný doklad: hurlement-opiniâtrément (128).

Shrneme-li výsledky tohoto zkoumání sylabické struktury Baudelairových rýmů, dojdeme k tomuto závěru. Rýmy Baudelairových básní vyhovují jenom v nepatrné míře požadavku naznačenému Banvillem. Básníkovy skladby (ale-

spoň jeho znělky) vyznačují se sice značnou diferenciací sylabické osnovy, pokud se týče rozsahu rýmových slov v jednotlivých básních, ale hojné používání isosylabických rýmů, nepatrné procento rýmů, jejichž sylabická diferenciace přesahuje dvě slabiky, a záliba ve spojování mnohoslabičných rýmových slov nasvědčují tomu, že Baudelaire nepřikládal zvláštní důležitost tomu, aby i jednotlivé rýmy byly co do jejich rozsahu diferencovány tak, jak to požadoval Banville.

Banville kladl velký důraz na to, aby v rýmech byla spojována co možná nejméně slova téže gramatické kategorie. „Tâchez," praví, „d'accoupler le moins possible un substantif avec un substantif, un verbe avec un verbe, un adjectif avec un adjectif. Mais surtout ne faites jamais rimer ensemble deux adverbes, si ce n'est par farce et ironie" [14]. Ale právě tak jako předešlou zásadu neuskutečnil Banville sám ani tento požadavek ve své vlastní technice veršové. Bylo zjištěno [15], že celých 60% jeho rýmů obsahuje slova téže gramatické kategorie, kdežto u Baudelaira jest jenom 52% tak zv. homologních rýmů, u Musseta 48%, u Gautiera 45%. O sémantice Baudelairových rýmů bylo už obšírně pojednáno v práci H. Olovssona „Étude sur les rimes de trois poètes romantiques [16]. Jmenovaný autor podává však jenom celkovou statistiku homologních a heterologních rýmů Baudelairových, nevšímaje si vůbec otázky, která jest asi mnohem důležitější, totiž toho, jak jsou použité rýmy diferencovány, pokud se týče sémantických tříd, v jednotlivých skladbách básníkových.

Provedeme příslušné zkoumání aspoň u Baudelairových znělek, omezujíce konečné výsledky tohoto šetření jenom na tuto část básníkových skladeb, ačkoliv lze souditi, že by asi náležitý rozbor všech rýmů vyskytujících se v „Květech Zla" nekorigoval nějak zvláště výsledky, dosažené zkoumáním tohoto druhu básní, který činí téměř polovinu Baudelairových skladeb.

Podobně jako celková sylabická jest i celková sémantická diferenciace rýmů v jednotlivých Baudelairových znělkách poměrně dosti značná. Jenom 4 z 72 skladeb obsahují rýmy, náležející toliko ke dvěma sémantickým třídám. Skoro polovina znělek (35) obsahují rýmy, jejichž

slova patří ke třem gramatickým kategoriím. Ke čtyřem gramatickým kategoriím patří rýmová slova 22, k pěti 9 a k šesti 2 znělek. Celkem obsahuje tedy 94% Baudelairových znělek rýmující dvojice, náležející k více než dvěma odlišným gramatickým kategoriím. Zcela jinak jeví se však sémantická diferenciace Baudelairových rýmů, přihlížíme-li k tomu, v jakém poměru se vyskytují v básníkových skladbách rýmy homologní, to jest rýmy, v nichž obě rýmující slova náležejí k téže gramatické kategorii. Bez homologního rýmu je jedna skladba, jeden homologní rým mají dvě skladby, dva pět, tři dvanáct, čtyři dvaadvacet, pět dvacet, šest devět, sedm jedna skladba. Z 72 znělek má tedy 64, t. j. skoro 90%, více než dva homologní rýmy; z toho má 51, t. j. 79%, čtyři až šest homologních rýmů. Zbývá ještě povšimnouti si toho, jak jsou diferencovány v jednotlivých skladbách rýmy náležející k téže sémantické třídě. Vezmeme-li zřetel jenom k básním, obsahujícím více než tři homologní rýmy, dojdeme k tomuto výsledku:

Počet homol. rýmů	Počet básní	Počet variací	Počet básní
4	22	1	4
		2	17
		3	1
5	20	1	4
		2	16
6	9	1	1
		2	4
		3	4

Z 51 básní, obsahujících 4—6 homologních rýmů, jsou v 46 skladbách rýmy téže gramatické kategorie jen v 1—2 variacích.

Z podaného přehledu je patrno, že přes poměrně dosti značnou celkovou sémantickou diferenciaci rýmů v jednotlivých skladbách nevyznačuje se veršová technika Baudelairova nějakou zvláštní péčí o to, aby se v rýmujících dvojicích nesetkávala slova téže gramatické kategorie.

Skutečnost, že podobně jako sylabická jest i sémantická diferenciace Baudelairových rýmů v podstatě dosti nepatrná, lze vysvětlovati tím, že básník „Květů Zla" přihlížel

při volbě svých rýmů hlavně k jejich stránce zvukové. Je to patrno v tom, že používá s velkou oblibou rýmů homonymních. Podle Olovssona je v Baudelairově sbírce 60% bohatých rýmů (1242). Homonymních rýmů napočítali jsme v „Květech Zla" celkem 409. Z toho vyplývá, že z bohatých rýmů celá třetina jsou rýmy homonymní. Z homonymních rýmů 33 jsou hláskově úplně shodné (typu vague-vague), 376 jsou homonymní rýmy složené (typu mer-amer). Z homonymních rýmů druhého typu víc než polovina (191), z homonymních rýmů prvního typu tři čtvrtiny (23) jsou heterografické. Je tedy zřejmé, že více než o grafickou shodu šlo Baudelairovi o homofonii použitých homonymních rýmů. Záliba v homonymních rýmech má u Baudelaira za následek, že nezřídka v téže básni používá v bezprostřední blízkosti i několika rýmujících slov tohoto rázu: „Sed non satiata": nuits-minuits, nuits-ennuis; „La Muse vénale": palais-violets, volets palais; „Chant d'automne"; amer-mer, mère-éphémère; „La Musique": étoile-voile, toile-voile; „Une Charogne": vague-vague, vent-van; „Le Beau navire": large-large, roulant-lent, grasses-grâces. Pokud se týče sémantického rozrůznění homonymních rýmů, je pozoruhodné, že z rýmů druhého typu náleží jenom 42% a z rýmů prvního typu dokonce jen 25% rýmujících slov k téže gramatické kategorii. Je to svědectvím toho, že v rýmech zvukově totožných anebo vyznívajících stejným slovním celkem dbal Baudelaire mnohem více o sémantickou diferenciaci rýmových slov než v ostatních rýmech, dostatečných anebo prostě bohatých.

*

Cassagne upozornil na významný znak charakterisující veršovou techniku básníkovu: na tendenci uváděti do verše rytmus prosy. Tendence k prosaisaci veršového rytmu se podle něho projevuje u Baudelaira předně tím, že slova, z nichž se skládá verš, jsou uváděna do tak těsné významové spojitosti, že je co možná nejvíce oslabena caesura za prvním poloveršem, dále tím, že před caesuru jsou kladena nepřízvučná slova, a konečně tím, že je často používáno trimetru a veršového přesahu [17]. Pokud se týče přesahu, vší-

má si Cassagne jenom překročování syntaktického celku do následujícího verše a nevěnuje náležité pozornosti tomu, že mnohdy dosahuje básník výrazných účinů též přesahem uvnitř verše, t. j. překročením prvního půlverší do druhého poloverše. Několik příkladů:

Et, bien que votre voix / soit *douce,* taisez-vous! („Semper eadem"). Prodloužením prvního poloverše je postaveno označené slovo do popředí; jeho zastřená zvuková resonance je připravena opakováním temných hlásek ve sloce.

Son fantôme dans l'air/*danse* comme un flambeau („Que diras-tu ce soir..."). Podobný účin jako v předcházejícím verši. Slovo *danse* je postaveno do popředí svým umístěním na konci překročujícího poloverše; asonancí hlásky *a* paterým opakováním slova *dans* v téže sloce a střetnutím rytmicky přízvučných slabik v sousedství caesury je zamýšlený účin zesílen.

Où dans la volupté / pure le cœur se noie („Mœsta et errabunda"). Překročením prvního půlverší do druhého poloverše je položen důraz na významově zvláště důležité slovo, jehož zvuková účinnost je zvýšena souzvukem se slovem *azur,* stojícím v druhém verši sloky před caesurou.

Někdy je přesahem ve verši vyzdviženo nikoliv slovo, jímž se končí první poloverš, nýbrž naopak ostatek verše:

Ou dans une maison déserte quelque armoire
Pleine de l'âcre odeur des temps, *poudreuse et noire*

(„Le Flacon"). Slova postavená do popředí obsahují hlásku (*r*) aliterující v předcházejících verších.

Vous êtes un beau ciel d'automne, *clair et rose* („Causerie"). Souzvuk slova clair s rýmovými slovy la mer, amer, bohatý rým: rose-morose, zvyšují zvukovou účinnost označených slov.

Tyto doklady nasvědčují tomu, že volba slov rytmicky zdůrazněných přesahem ve verši jest určována nejenom jejich hodnotou významovou; nezřídka bývá daný účin zvýšen zvukovou hodnotou příslušných slov.

Mnohdy je v Baudelairových básních řadou vnitřních přesahů rytmická osnova skladby přizpůsobena námětu. Tak je tomu na příklad v básni „Causerie", jejíž rytmika je v souladu s thematem, které je naznačeno názvem skladby.

V pěti ze čtrnácti veršů je caesura na neobvyklém místě:

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose! ... (8-4).
Mais la tristesse en moi monte comme la mer ... (7-5).
Par la griffe et la dent féroce de la femme ... (8-4).
Un parfum nage autour de votre gorge nue ... (4-8).
O Beauté, dur fléau des âmes, tu le veux! (8-4).

Účin těchto neobvyklých caesur je zvýšen tím, že v rytmické stavbě ostatních veršů se projevuje tendence právě opačná proti té, jež charakterisuje toto hojné použití vnitřního přesahu. V ostatních verších je za rytmickými úseky (za silnou dobou, za caesurou) syntaktická pausa (na př.: Ne cherchez plus mon cœur, les bêtes l'ont mangé; On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux), zdůrazňující jejich rytmické členění, anebo je v nich rytmický přízvuk rozložen souměrně v obou poloverších, při čemž je dokonce ve všech těchto verších týž číselný poměr jednotlivých rytmických úseků:

Le souvenir / cuisant / de son limon / amer (4-2-4-2).
Mon cœur / est un palais / flétri / par la cohue (2-4-2-4).
Calci / ne ces lambeaux / qu'ont épargnés / les bêtes (2-4-4-2).

V jediném verši majícím caesuru na obvyklém místě není ani syntaktické pausy, ani pravidelného členění rytmické osnovy, ale zato jsou silné doby zdůrazněny asonancí:

Ta m*ain* se glisse en v*ain* sur mon s*ein* qui se pâme.

Celkem lze tedy říci, že v básni se projevuje dvojí rytmická tendence: jedna směřuje k tomu, aby bylo oslabeno rytmické členění verše a porušeno pravidlo o umístění caesury, druhá se naopak vyznačuje jednak tím, že v příslušných verších jsou zesíleny rytmické přízvuky, jednak tím, že mají číselně analogickou osnovu rytmickou. Je snad zbytečné upozorňovati nějak zvlášť na to, že druhá rytmická tendence dává vyniknout účinu, jehož dosahuje básník poměrně hojným použitím vnitřního přesahu, že právě kontrastem k rytmické organisaci ostatních veršů se uplatňuje výrazněji rytmika oněch veršů, jejichž nepravidelný, možno-li tak říci, „hovorový" rytmus je v souladu s námětem.

Podobnou funkci jako v této skladbě má poměrně hojný výskyt vnitřního přesahu na příklad v básni „Le Rebelle". Thematem je spor nevěrce s andělem. V básni jsou čtyři verše (tedy více než třetina), mající caesuru na neobvyklém místě:

Pour que tu puisses faire à Jésus, quand il passe (9-3).
Tel est l'Amour! Avant que ton cœur ne se blase (4-8).
Et l'Ange, châtiant autant, ma foi! qu'il aime (10-2).
Mais le damné répond toujours: „Je ne veux pas!" (8-4).

Na rozdíl od předešlé básně, v níž tři z pěti asymetrických veršů mají caesuru za touž slabikou (8-4), je v této skladbě v každém z uvedených veršů caesura na jiném místě. Z ostatních veršů čtyři mají silné doby zdůrazněny syntaktickými pausami (Et dit, le secouant: „Tu connaîtras la règle! Car je suis ton bon Ange, entends-tu? Je le veux! / Sache qu'il faut aimer, sans faire la grimace, / Le pauvre, le méchant, le tortu, l'hébété"). Ze zbývajících šesti veršů v pěti je rytmická osnova dána dvěma konstantami (3-3, 2-4, 4-2), jež tvoří právě tak jako v předešlé básni týž rytmus veršů se syntakticky zdůrazněnými silnými dobami:

Un An / ge furieux / fond du ciel / comme un aigle, (2-4-3-3)
Du mécréant / saisit / à plein poing / les cheveux, (4-2-3-3)
Un tapis / triomphal / avec / ta charité (3-3-2-4)
A la gloi / re de Dieu / rallu / me ton extase; (3-3-2-4)
De ses poings / de géant / tortu / re l'anathème (3-3-2-4).

Srovnáme-li rytmickou strukturu obou básní, poznáme, že celkový rytmus druhé básně je nepravidelnější: asymetrické verše jsou vesměs odlišného členění, proti pěti veršům v první básni mají zde jenom tři verše souměrné rozložení rytmických přízvuků v poloverších a ve všech asymetrických verších je nepravidelné umístění caesury zdůrazněno syntaktickou pausou. Silnější tendence k rytmické nepravidelnosti je plně odůvodněna námětem: v první básni je thematem causerie, v druhé svár.

Vedle přesahů vnitřních vyskytují se v Baudelairových básních často též přesahy vnější, a to nejen přesahy

veršové, ale i přesahy strofické. Možno uvésti hojně případů, kdy básnická věta překročuje ze sloky do sloky následující, při čemž přesah může býti nejrozmanitějšího rozsahu, od jediného slova po složitě stavěnou periodu vinoucí se celou básní.

Jediným slovem překročivším do následující sloky bývá v Baudelairových skladbách básnická věta ukončena poměrně jen zřídka. Ale právě tímto druhem strofického přesahu dosahuje básník někdy výrazných účinů. Uvedeme aspoň dva příklady, jak jediným slovem retardovaným až do následující sloky dovede básník rytmicky vhodně zdůrazniti danou myšlenku:

Tout à coup un vieillard dont les guenilles jaunes
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,

M'apparut. („Les Sept Vieillards".)

Hélas! le poison et le glaive
M'ont pris en dédain et m'ont dit:
„Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
A ton esclavage maudit,

Imbécile! („Le Vampire".)

V prvním případě je příslušný účin zdůrazněn kontrastem mezi členitostí předcházející sloky a stručností strofického přesahu, v druhém případě je zvýšen tím, že se v předešlých verších opakuje několikrát hláska *i*, která je též v přízvučné slabice překročujícího slova. Časteji ukončuje autor básnickou větu v následující sloce několika slovy anebo celým veršem. I tu bývá přesah určen k tomu, aby přispěl k účinu podmíněnému textem:

Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux („Recueillement").

Strofický přesah, jímž citovaný trimetr překročuje do následující sloky, zvyšuje silně rytmický účin tohoto verše,

jehož členění je přizpůsobeno představě. Neméně výrazného účinu dosáhl básník použitím strofického přesahu na příklad ve skladbě „Les Petites vieilles", kde obraz shrbených žen je rytmicky dokreslen tím, že skupina slov syntakticky těsně spolu souvisících je rozpolcena do dvou slok:

Où se pend un Démon sans pitié! Tout cassés

Qu'ils sont.

Také tam, kde sloka překročuje do sloky následující celým veršem, bývá přesah prostředkem k dosažení zamýšleného účinu. Uvedeme dva příklady: v prvním má přesah funkci zvukově sugestivní, ve druhém má úkol intelektuálně obrazivý.

Quand il miaule, on l'en*tend* à peine,

Tant son timbre est *ten*dre et discret („Le Chat").

Překročující verš prodlužuje zvukovou resonanci předcházející sloky, vzbuzenou asonancí hlásky *a* (dans, en, appartement, charmant, quand, entend).

Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire
Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,

Je serai ton cercueil, aimable pestilence! („Le Flacon").

Přesahem je zdůrazněna ta část básnické věty, která vyjadřuje nejdůležitější významovou složku syntaktického celku. Někdy se v Baudelairových skladbách naopak básnická věta začíná posledním veršem strofy a zabírá celou následující sloku. Tento druh strofického přesahu se vyskytuje obzvláště v básníkových znělkách, ve skladbách, v nichž je pravidlem, že syntaktické členění slok se shoduje s jejich členěním rytmickým. Tak na příklad v básních „Sisina" a „Alchimie de la douleur" překročuje první troj-

verší do druhého, v básních „Un Fantôme IV" a „l'Aube spirituelle" překročuje druhé čtyřverší do prvního tercetu. Pozornosti zasluhuje i to, že některé Baudelairovy znělky jsou zkonstruovány z jediné básnické věty, zabírající celou anebo skoro celou skladbu, takže je v nich ještě více porušena obvyklá shoda mezi syntaktickou a rytmickou strukturou sonetu (na př. „Remords posthume", „Je te donne ces vers..."). Celkem lze říci, že strofického přesahu používá Baudelaire v znělce k tomu, aby jím uvolnil pravidelnou stavbu tohoto básnického útvaru, aby do něho uvedl onu nepravidelnost v pravidelnosti, charakterisující podle Gautiera [18] Baudelairovy sonety. Toto spojení nepravidelnosti s pravidelností, anebo lépe řečeno porušení pravidelnosti stavby asymetrií rytmu, je na příklad v poslední ze jmenovaných znělek prostředkem zvukově evokačním: dokresluje představu pohybu v liniích, již vzbuzuje metaforický obraz lodi zahajující a do jisté míry ovládající celou skladbu.

Baudelaire se však nespokojuje tím, že přizpůsobuje rytmickou strukturu svých veršů velmi často zamýšlenému účinu: mnohdy dbá o to, aby zvolená rytmická osnova vyhovovala v daném případě s téměř „matematickou přesností". Autor „Květů Zla", jak známo, zdůrazňoval, že básnická věta může — a tím se podle něho poesie stýká s hudbou a s „matematickou vědou" — „napodobiti vodorovnou čáru, přímku vzestupnou, přímku sestupnou..., spirálu..., parabolu..., klikatou čáru". Ti, kdož si povšimli této estetické zásady Baudelairovy, omezili se na to, že uvedli pro jednotlivé druhy příslušných veršů několik dokladů, nezabývavše se vůbec otázkou, v čem je třeba hledati příčinu lineární různosti v rytmických osnovách citovaných veršů. Pokusíme se odpověděti na tuto otázku, abychom ukázali, že rytmická struktura těchto veršů je vskutku určována spojením živlu „hudebního" se živlem „matematickým", to jest prostředky zvukovými a číselnými poměry v rozložení rytmických přízvuků.

Verše vodorovné:

1. Et tes pieds / s'endormaient / dans mes mains / fraternelles (3-3-3-3, „Le Balcon").

2. Et mes yeux / dans le noir / devinaient / tes prunelles, (3-3-3-3, „Le Balcon").
3. Statue/aux yeux/de jais/,grand an / ge au front /d'airain! (2-2-2-2-2-2, „Je te donne . . .").
4. Je hais / le mouvement / qui dépla / ce les lignes (2-4-3-3, „La Beauté").
5. Je vois / se dérouler / des riva / ges heureux (2-4-3-3, „Parfum exotique").
6. Elle se dévelo / ppe avec indifférence (6-6, „Avec ses vêtements . . .").
7. Sur le sol / raboteux / traînant / son blanc / plumage (3-3-2-2-2, „Le Cygne").

Verše vzestupné:

1. Au-dessus / des étangs /, au-dessus / des vallées (3-3-3-3).
2. Des monta / gnes, des bois, / des nua / ges, des mers (3-3-3-3).
3. Par delà / le soleil, / par delà / les éthers (3-3-3-3).
4. Par delà / les confins / des sphè / res étoilées . . . (3-3-2-4).
5. Heureux celui / qui peut / d'une ai / le vigoureuse (4-2-2-4).
6. S'élancer / vers les champs / lumineux / et sereins (3-3-3-3, „Élévation").
7. Montant / paisiblement / dans le matin / vermeil (2-4-4-2, „Le Calumet de paix").
8. Il fait / s'évaporer / les soucis / vers le ciel (2-4-3-3, „Le Soleil").

Verše sestupné:

1. J'écou / te en frémissant / chaque bû /che qui tombe (2-4-3-3, „Chant d'automne").
2. J'ai peur / du sommeil / comme on a peur / d'un grand trou (2-3-4-3, „Le Gouffre").
3. Avalan / che, veux-tu / m'emporter / dans ta chute? (3-3-3-3, „Le Goût du néant").
4. Sous les coups / du bélier / infatiga / ble et lourd (3-3-4-2, „Chant d'automne").
5. S'ouv / re et s'enfon / ce avec l'attiran / ce du gouffre (1-3-5-3, „L'Aube spirituelle").

Verše, jejichž rytmus opisuje křivku:

1. Comme des papillons, / e / rrent en flamboyant,
(6-1-5, „Les Phares").
2. Sur ton ven / tre orgueilleux / dan / se amoureusement
(3-3-1-5, „Hymne à la Beauté").
3. Et t'ai / me d'autant plus, / be / lle, que tu me fuis,
(2-4-1-5, „Je t'adore . . .").
4. Son fantô / me dans l'air / dan / se comme un flambeau
(3-3-1-5, „Que diras-tu ce soir . . .").
5. Ta Ro / be, ce sera mon Désir / frémissant
(2-7-3).
6. Onduleux, / mon Désir / qui mon / te et qui descend
(3-3-2-4, „A une Madone").
7. Je la veux / agiter / dans l'aír / comme un mouchoir
(3-3-2-4, „La Chevelure").
8. Quand tu vas / balayant l'air / de ta jupe large
(3-4-5, „Le Beau navire").

Verše vodorovné mají většinou pravidelný rytmus, který je dán opakováním číselně týchž rytmických úseků (v 1., 2., 3., 6.); ve verších, v nichž nejsou rytmické přízvuky rozloženy v stejných intervalech, jsou číselně tytéž úseky alespoň v druhém půlverší (v 4., 5., 7.); hojnost mnohoslabičných slov (endormaient, fraternelles, devinaient, prunelles atd.) a okolnost, že silné doby připadají většinou na dlouhé samohlásky, zdůrazňuje pomalý a klidný rytmus dokreslující dojem ticha, nehybnosti, nostalgie, netečnosti. Vertikálnost vzestupných veršů je způsobena jednak opakováním slov, jednak nahromaděním jasné hlásky *e* na konci veršů. Opakování slov zesiluje dojem stoupání, nahromadění asonujícího *e* na konci veršů dojem stoupání a vznášení ve výšinách. Ve dvojverší 5—6 je vzestupnost dána jednak slovem vigoureuse, jež naznačuje výstižně rozmach křídla, jednak slovem élancer, které svou jasnou hláskou na začátku a na konci vzbuzuje představu vzletu, jednak setkáním několika kvalitativně i kvantitativně různých *e* na konci druhého verše, čímž je dobře znázorněno stálé stoupání a konečné klidné vznášení v nekonečném prostoru. V souladu

se zamýšleným účinem je rytmická osnova veršů rozložena většinou v číselně stejné úseky (v. 1., 2., 3.) anebo má v poloverších paralelní rozložení rytmických přízvuků (v. 5., 7.). Ve skupině veršů sestupných jsou silné doby většinou na temných samohláskách (v. 1: ou, u, o; 2: eu, eu, ou; 3: u, u; 4: ou, ou; 5: Ou, o, ou), jež vzbuzují dojem tíhy a klesání; tento dojem jest ještě zvýšen tím, že verše se končí temnými hláskami rýmovými. Druhý a pátý verš mají caesuru na neobvyklých místech, za pátou a za čtvrtou slabikou. Asymetrická rytmická struktura druhého verše naznačuje podle G. de Reynolda[19] „váhání, couvání před bezednou jámou" a opisuje „lomenou sestupnou linii". Takovou linii opisuje též rytmická osnova pátého verše, v němž asymetrická struktura ve spojení se ženský zakončenými elidujícími rytmickými úseky dokresluje výstižně neodolatelný pocit, jímž člověka stojícího na okraji propasti přitahuje hloubka; zamýšlený účin dovršuje paralelismus: -ouvre-once-ance-ouffre. Křivka, kterou opisuje rytmická osnova veršů poslední skupiny, je způsobena jednak číselnou nesouměrností rytmických úseků a umístěním caesur na neobvyklých místech, jednak setkáváním přímo po sobě následujících silných dob a neobyčejně značným sylabickým rozsahem posledního rytmického úseku v jednotlivých verších.

Z tohoto stručného rozboru vysvítá, že „lineárnost" rytmické osnovy v jednotlivých veršových skupinách se řídí zhruba těmito pravidly: „vodorovnost" a „křivkovitost" rytmické osnovy je způsobena hlavně rozložením silných dob, v prvním případě pravidelností, v druhém případě nepravidelností rytmického členění, číselnou nesouměrností poloveršů a značnými intervaly mezi posledními rytmickými úseky verše. Je-li v těchto dvou skupinách veršů lineárnost jejich rytmické osnovy způsobena hlavně činiteli rytmickými, jest u veršů „vzestupných" a „sestupných" způsobena hlavně činiteli zvukovými: převahou jasných hlásek v prvním, temných hlásek v druhém případě.

Tendence voliti rytmickou osnovu tak, aby přispívala k vytvoření zamýšleného účinu, projevuje se u Baudelaira nejenom v rytmické organisaci verše anebo básnické věty, ale i v rytmické organisaci celých skladeb. Povšimněme si

po této stránce na příklad básně „La Beauté" a „Le Gouffre", z nichž prvá vyjadřuje představy nehybného klidu, chladné necitelnosti a horoucího obdivu, druhá představy horečného nepokoje, neodbytné úzkosti a děsivé závrati. Celková rytmická struktura obou skladeb je přizpůsobena jejich thematice. Rytmus první básně je celkem pravidelný; je dán dvěma rytmickými konstantami typu 3-3, 2-4; první konstanta se vyskytuje buď v celých verších nebo v celých poloverších, při čemž v druhém poloverši je druhá konstanta. V básni není ani jediného přesahu, caesury jsou vesměs za šestou slabikou. Docela jinak vypadá rytmická osnova druhé básně. V celé básni nemá ani jediný verš rytmických úseků o stejném počtu slabik, jenom tři verše (v. 1., 3., 8.) mají totéž rozložení silných dob (2-4-3-3), ostatní verše nejenom že mají vesměs odlišnou rytmickou stavbu, ale ze zbývajících dvaceti dvou poloveršů jenom čtyři mají osnovu typu 3-3, pět typu 2-4, kdežto všechny ostatní poloverše jsou rovněž rytmicky odlišné. K tomu přistupuje ještě hojnost vedlejších caesur (v. 2.,3.,5.,6.,12.), přesahů na konci a uvnitř verše (v. 3., 6., 9.) a asymetrických řezů (v. 6., 9., 12.). Nejednou je zamýšlený rytmický účin naznačen už vnějším rytmem básní, zejména heterometričností strofického útvaru. Ale v těchto básních se autor snaží účinnost vnějšího rytmu zesíliti vhodně volenými prostředky rytmu vnitřního. V básni „Le Beau navire" je použití nestejného metra určeno k tomu, aby byla naznačena představa lodi vyjíždějící na širé moře. Ale přes to, že nepravidelnost strofického útvaru (12-12-8-12) ve spojení s pravidelným opakováním prvních tří slok dokresluje už sama sebou danou představu, snaží se básník rytmickými prostředky vystihnouti dokonce i „la multiplication successive et la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet". Aby znázornil tento „pohyb v liniích", zesílil básník nepravidelnost vnějšího rytmu danou heterometričností slok nepravidelností rytmické osnovy jednotlivých veršů. Až na nepatrné výjimky mají alexandriny v jednotlivých slokách odlišné rytmické členění, v některých slokách (2., 8., 9.) jest asymetrická caesura, zejména ve sloce vyjadřující základní myšlenku básně:

Quand tu vas / balayant l'air // de ta jupe large, (7-5).
Tu fais l'effet / d'un beau vaisseau // qui prend le large, (8-4)
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rhythme doux // et paresseux, / et lent (6-6).

Jiným způsobem zvyšuje básník zamýšlený rytmický účin v „L'Invitation au voyage", kde použití heterometrického útvaru strofického má podobný účel jako v předešlé básni, ale s tím rozdílem, že má znázorniti nejen představu visuální: obraz lodi v pohybu, ale i danou emoci: touhu po vysněném kraji. „Arabeskovou linií", již tvoří celková rytmická osnova skladby, zesiluje básník tím, že spojuje syntakticky verše nestejného rozměru podle schematu: 5-5-7, 5-5-7, 5-5-7, 5-5-7. To znamená, že se v každé sloce vyskytují tři syntaktické celky, z nichž první a druhý jest utvořen ze dvou pětislabičných a jednoho sedmislabičného verše, třetí spojením prvních dvou veršových skupin. Jedině na konci třetí sloky je syntaktická pausa před posledními dvěma verši. Tímto souměrným spojením veršů o nestejném počtu slabik v syntaktické celky o stejném počtu veršů zesílil básník dojem, daný jednak „pravidelností a souměrností", jednak „složitostí a harmonií", vybavující se podle něho z pohledu na loď v pohybu; tento dojem je naznačen už vnější rytmickou osnovou skladby použitím strofického útvaru, skládajícího se z veršů nestejného a k tomu lichého počtu slabik, při čemž vždy po dvou verších téhož rozměru následuje verš rozměru odlišného, a použitím refrénu, který je rovněž jedním ze symetrisujících činitelů celkového asymetrického rytmu básně. A nyní si povšimněme alespoň ještě Baudelairovy básně „La Musique". Základní představou této básně je podobně jako v předcházejících dvou skladbách představa plující lodi. Jako v předešlých dvou skladbách použil autor i zde nestejného veršového metra, verše dvanácti- a pětislabičného. Už samo střídání verše o sudém počtu slabik s veršem o lichém počtu slabik vzbuzuje dojem rytmické nepravidelnosti. Báseň má formu znělky; ale třebaže už použití nestejnoslabičných veršů v tomto druhu básní je neobvyklé, zvyšuje autor zamýšlený účin nepravidelnosti zcela nepravidelnou osnovou rýmů: první čtyřverší má rýmy střídavé, druhé čtyřverší rovněž, ale v obou čtyřverších se navzájem rýmují druhý a

čtvrtý verš (abab, cbcb); v trojverších první čtyři rýmy jsou střídavé, poslední dva jsou sdružené (ded, eff). Z toho možno souditi, že i v ustáleném básnickém útvaru snažil se autor i za cenu úplného porušení platných pravidel přizpůsobiti celkový rytmus skladby „rytmu" dané představy. Na rozdíl od předešlých dvou básní, jejichž rytmika jest upravena tak, aby dokreslila dojem onoho „pohybu v liniích", v němž pravidelnost je sdružena s nepravidelností, nenacházíme v této básni ani jediného rytmického činitele, jenž by uvedl nějak symetrii do celkové rytmické asymetrie: i vnitřní rytmus skladby je přizpůsoben zamýšlenému účinu, t. j. znázornění pohybu lodi zmítající se v „křečích" bouře. Všechny alexandriny kromě dvou mají odlišnou rytmickou osnovu, některé verše tvoří syntaktické celky, jiné tvoří básnickou větu ve spojení s následujícím nestejnoslabičným veršem, první trojverší přesahuje syntakticky až do druhého verše druhého trojverší přesahem, dokreslujícím představu lodi, která vyzdvihnuta byvši vysokou vlnou chystá se sklouznouti do „nesmírné propasti".

Význačnou vlastností veršové techniky Baudelairovy je hojné používání tak zvaného rytmického hiátu, vznikajícího střetnutím dvou přízvučných slabik. O tom pojednal už Cassagne v své knize o Baudelairově verši, ale upozornil jenom na dva druhy rytmických hiátů, na případy, kdy dvě přízvučné slabiky se setkávají na konci prvního anebo druhého půlverší, to jest v páté a šesté, jedenácté a dvanácté slabice alexandrinů. Ve skutečnosti možno z Baudelairovy sbírky uvésti mnoho veršů, v nichž se rytmický hiát vyskytuje na jiných místech a v nichž je tohoto porušení tradiční struktury veršové použito k tomu, aby bylo dosaženo jistého zamýšleného účinu. Obzvláštní výrazovou působivostí vyznačuje se rytmický hiát stojící na rozhraní obou půlverší. V tomto případě totiž se setkávají dvě přízvučné slabiky, z nichž první (6.) je pod jedním z obou konstitutivních rytmických přízvuků alexandrinu, druhá (7.) následuje za jeho hlavní rytmickou pausou. Je přirozeno, že slovo, jež tvoří rytmický hiát v tomto umístění, je postaveno do popředí proti všem ostatním slovům verše; jeho výrazová hodnota může se ovšem plně uplatniti jenom tehdy, jestliže rytmický účin způsobený střetnutím dvou

přízvučných slabik je zdůrazněn sematickým účinem, daným smyslem příslušného slova. Jestliže přehlédneme případy, v nichž je v Baudelairových verších použito tohoto druhu rytmického hiátu, poznáme, že vyhovují většinou tomuto požadavku. Ve všech verších, jež uvedeme, je použití rytmického hiátu úplně odůvodněno představou, která je v nich vyjádřena:

Le Poète serein / *lève* ses bras pieux („Bénédiction").
Un soleil sans chaleur / *plane* au-dessus six mois
(„De profundis clamavi").
Dans des yeux où longtemps / *burent* nos yeux avides
(„Réversibilité").
Les sons et les parfums / *tournent* dans l'air du soir
(„Harmonie du soir").
Approfondit le temps, / *creuse* la volupté („Le Poison")
Les nerfs trop éveillés / *raillent* l'esprit qui dort
(„Ciel brouillé").
Mais la tristesse en moi / *monte* comme la mer
(„Causerie").
Ce bruit mystérieux / *sonne* comme un départ
(„Chant d'automne").
Quand le ciel bas et lourd / *pèse* comme un couvercle
(„Spleen LXXVIII).
Des cloches tout à coup / *sautent* avec furie (tamtéž).
Sur mon crâne incliné / *plante* son drapeau noir (tamtéž).
Un Ange furieux / *fond* du ciel comme un aigle
(„Le Rebelle").

Je nutno poznamenati, že výrazovou působivost rytmického hiátu stojícího na rozhraní obou půlverší zvyšuje okolnost, že slovo stojící za caesurou tvoří zpravidla jednoslabičný, ženský zakončený rytmický úsek; tím je přízvučná slabika tohoto slova ještě více zdůrazněna. Upozorniti je třeba i na to, že někdy je v příslušných případech rytmický hiát utvořen slovem přesahujícím do druhého půlverší. Ale i v takových verších dosahuje někdy básník působivých výrazových účinů. Lze to vysvětliti tím, že setká-li se na rozhraní obou poloveršů rytmický hiát se slovním přesahem, oslabí se intensita přízvuku ve slabice stojící před

caesurou a slabika, která po ní následuje, vytvoří silnou dobu. Tak je tomu na příklad ve verších: Souvent, à la clarté *rou/ge* d'un réverbère („Le Vin des chiffonniers"), Semblable aux visions *pâ / les* qu'enfante l'ombre („Une Martyre").

I na jiných místech než před šestou a dvanáctou slabikou nebo za caesurou je použití rytmického hiátu básníkovi prostředkem, jak postaviti do popředí jisté, významově zvláště důležité slovo verše:

Sois ce que tu voudras, nuit *noire,* rouge, aurore;
(„Le Possédé").
Un parfum *nage* autour de votre gorge nue („Causerie").
Mon cœur ne sera plus qu'un bloc *rouge* et glacé
(„Chant d'automne").
Haine, frissons, horreur, labeur *dur* et forcé (tamtéž).
De l'arrière-saison le rayon *jaune* et doux (tamtéž).
Quel démon a doté la mer, *rauque* chanteuse
(„Mœsta et errabunda").
Agite sans repos son corps *maigre* et galeux
(„Spleen LXXV").
Vaincu, *pleure,* et l'Angoisse atroce, despotique
(„Spleen LXXVIII").
Un brouillard *sale* et jaune inondait tout l'espace
(„Les Sept vieillards").
Ou dansent, sans vouloir danser, *pauvres* sonnettes
(„Les Petites vieilles").
Pour entendre un de ces concerts, *riches* de cuivre
(tamtéž).
Comme s'ils regardaient au loin, *restent* levés
(„Les Aveugles").

Možno uvésti z Baudelairových veršů doklady, v nichž je rytmického hiátu použito v řadě po sobě následujících veršů, anebo v nichž jsou dva rytmické hiáty v jednom verši:

Il est des parfums *frais* comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, *verts* comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, *riches* et triomphants
(„Correspondances").
Comme d'autres esprits *voguent* sur la musique

Le mien, ô mon amour! *nage* sur ton parfum
(„La Chevelure").
Où l'eau *creuse* des trous *grands* comme des tombeaux
(„L'Ennemi").
Sur mon crâne incliné *plante* son drapeau *noir*
(„Spleen LXXVIII").

V některých verších je rytmickým hiátem postaveno do popředí slovo obsahující aliterační anebo asonanční prvek daného textu, po případě zdůrazněna použitá konsonance.

*M*ais la tristesse en *m*oi *monte comm*e la *m*er („Causerie").
Haine, frissons, horreur, labeur *dur* et forcé
(„Chant d'automne").
Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux *râles*
(„Obsession").
Il me semble parfois que mon sang *coule* à flots
(„La Fontaine de sang").
Dont le vent *bat* la flamme et tourmente le verre
(„Le Vin des chiffonniers").
Pour trouver le repos *court* toujours comme un fou
(„Le Voyage").
Que ce soit *dans* la nuit et *dans* la solitude,
Que ce soit *dans* la rue et *dans* la multitude,
Son fantôme *dans* l'air *danse* comme un flambeau
(„Que diras-tu ce soir . . .").

Velmi četné jsou v Baudelairových verších případy, kdy rytmický hiát jest utvořen slovem stojícím na začátku verše. Pokud se týče výrazové hodnoty tohoto rytmického hiátu, působí tu nejenom okolnost, že příslušné slovo následuje za silnou dobou danou předcházející slabikou, ale i to, že touto slabikou je slabika rýmová, nejvýznamnější činitel veršového rytmu. Tím si vysvětlíme, že rytmické napětí způsobené střetnutím dvou přízvučných slabik, z nichž první je na konci verše, druhá na začátku verše následujícího, je snad ještě intensivnější než v těch případech, kdy dvě přízvučné slabiky se setkávají na rozhraní obou půlverší:

Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié („Bénédiction").
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois (tamtéž).
Lasse, la font s'étendre à travers la campagne („La Géante").
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire („La Chevelure").
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers („Le Poison").
Pâles, le sourcil peint, l'oeil câlin et fatal („Le Jeu").
Roulent comme l'encens sur un jardin de roses („Un Voyage à Cythère").

Jenom zřídka setkáváme se v Baudelairových verších s rytmickými hiáty, jež nejsou odůvodněny kontextem daného verše. Několik příkladů:

J'eusse aimé *vivre* auprès d'une jeune géante („La Géante").
Ils marchent, ces divins *frères* qui sont mes frères („Le Flambeau vivant").
Ces monstres disloqués *furent* jadis des femmes („Les Petites vieilles").
Mon gosier de métal *parle* toutes les langues („L'Horloge").
O blafardes saisons, *reines* de nos climats („Brumes et pluies").

Stejně působivých účinů jako vhodným použitím rytmického hiátu dosahoval Baudelaire i jinými prostředky poskytovanými výrazovými možnostmi veršového rytmu. Se zvláštní oblibou využíval výrazové účinnosti dvojslabičných slov, na jejichž první slabiku připadá silná doba, to jest slov rozštěpených ve dva rytmické úseky. Tato slova končící zpravidla polohlasným *e,* zvyšujícím rytmickou intensitu přízvučné předcházející slabiky, nabývají zvláštní výraznosti zejména tehdy, když všechny ostatní rytmické úseky verše jsou zakončení mužského. Uvedeme z Baudelairových veršů několik dokladů alespoň pro tento způsob rytmického zdůrazňování dané představy:

J'arracherai / ce cœur / tout *rou* / *ge* de son sein („Bénédiction").

Et l'obscur / Ennemi / qui nous *ron* / *ge* le cœur
(„L'Ennemi").

Au milieu / de l'azur, / des *va* / *gues,* des splendeurs
(„La Vie antérieure").

Qui *mon* / *tent* dans l'azur / comme des floraisons
(„Tristesses de la lune").

Ton souvenir / plus clair, / plus *ro* / *se,* plus charmant
(„L'Aube spirituelle").

Cher poison / préparé / par les *an* / *ges!* Liqueur
(„Le Flacon").

Lze ovšem z Baudelairovy sbírky uvésti verše, v nichž je téhož rytmického účinu dosahováno i použitím slova trojslabičného:

L'Enfant / déshérité / s'*eni* / *vre* de soleil („Bénédiction").

Et pareil / au mourant / *qu'écra* / *sent* les blessés
(„L'Irréparable").

Et qui meurt, / sans bouger, / dans d'*immen* / *ses* efforts
(„La Cloche fêlée").

Nutno však konstatovati, že básník dává v příslušných případech přednost spíše slovům dvojslabičným, zejména proto, že se tato slova hodí lépe k tomu, aby se zamýšlený rytmický účin mohl projeviti v několika po sobě následujících verších. Jsou v Baudelairových básních celé sloky, v nichž neobvykle hojný počet ženský zakončených rytmických úseků je plně odůvodněn kontextem. Tak je tomu na příklad v této sloce, v níž převaha dvojslabičných slov končících polohlasným anebo němým *e* dokresluje výstižně představu vlnivého pohybu:

J'irai là-bas où l'ar / bre et l'ho / mme, pleins de sève,
Se pâ / ment longuement sous l'ardeur des climats;
For / tes tre / sses, soyez la hou / le qui m'enlève!
Tu contiens, mer d'ébè / ne, un éblouissant rêve
De voi / les, de rameurs, de fla / mmes et de mâts.
(„La Chevelure".)

Zvláště vhodným způsobem jsou v těchto verších postavena do popředí sémanticky nejvýznamnější slova *se pâment* a *la houle,* jejichž evokační působivost je zvýšena tím, že jsou rozštěpena ve dva rytmické úseky. K zamýšlenému rytmic-

kému účinu přispívá konečně i to, že se ve třetím a čtvrtém verši setkávají dva ženské rýmy a že se ve většině veršů vytkytují aliterující hlásky (l, m).

POZNÁMKY K 2. KAPITOLE

[1] V. M. A. Ruff, Sur l'architecture des „Fleurs du Mal", Revue d'hist. litt. de la France, 1930.

[2] Lettres, 238—9.

[3] A. Cassagne, Versification et métrique de Ch. Baudelaire, 1906.

[4] Varianta: Et l'émeute aura beau tempêter à la vitre (jediná aliterace).

[5] Varianta: Les violons mourant derrière les collines (jenom trojí opakování).

[6] Varianta: Entends-tu résonner les refrains des dimanches (jenom trojí opakování).

[7] Varianta: Le Temps descend sur moi minute par minute (o jednu asonující a aliterující hlásku — *i*, *t* — méně).

[8] Varianta: De sentir près du feu qui palpite et qui fume (v původním znění není hláskového paralelismu).

[9] Varianta: Que le vent de la nuit tourmente dans leurs verres, Que le vent de la nuit tourmente dans son verre (ani v první, ani v druhé variantě není znázorněno plápolání světla).

[10] Varianta: Des cocotiers natifs les fantômes épars, Des cocotiers aimés les fantômes épars (v definitivní versi nosové *a* v slově absents zvyšuje melancholické ladění představy).

[11] Uvedeme několik zvláště pozoruhodných příkladů z básní Verlainových. Poèmes saturniens: V „Soleils couchants" vracejí se jednak tatáž slova (mélancolie, défilent), jednak skupina slov, obsažených v nadpisu, a to buď v jednom anebo ve dvou po sobě následujících verších. V „Crépuscule du soir mystique" vyskytují se dvě dvojice totožných veršů; první je dána počátečním a posledním veršem, druhá veršem, vracejícím se uvnitř skladby. V „Promenade sentimentale" opakují se jednak jisté skupiny slov v různém umístění (na konci a na počátků veršů), jednak jistá slova v různém spojení. V „Sérénade" opakují se první dvě sloky; počáteční sloka se vrací za 3. slokou, druhá na konci básně. Romances sans paroles: V básni „Il pleure dans mon coeur" opakují se v posledním verši každé sloky slova, jimiž se končí první verše; v básni „O triste, triste était mon âme" opakují se jednak některá přímo za sebou následující slova, jednak dva verše, tvořící sloku, jednak skupina slov, stojících na začátku veršů několika po sobě následujících slok, jednak skupina slov stojící na konci sloky a na začátku sloky následující. V „Chevaux de bois" opakuje se jisté slovo jednou anebo dvakrát jednak na začátku každého verše téže sloky, jednak v prvním a posledním verši některých strof. V básni „Birds in the night" opakuje se táž sloka v pozměněném znění. V básni „A poor

young shepherd" opakuje se první verš na konci sloky a první sloka na konci básně. Sagesse: V „XIX" opakuje se jednak na konci sloky první verš strofy v totožném anebo pozměněném znění, jednak totožné slovo, vracející se na začátku několika po sobě následujících slok.

[12] Rýmy jsou číslovány podle vydání Van Beverova (Les Éditions G. Crès et Cie, Paris 1930).

[13] Banville, Op. cit., 71.

[14] Petit traité de poésie française (Charpentier, 1922), 75.

[15] H. Grein, Studien über den Reim bei Th. de Banville, 1903, 50.

[16] H. Olovsson, Etudes sur les Rimes de trois poètes romantiques, 1924, 153 n.

[17] Cassagne, Op. cit., 39 n.

[18] Ch. Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Calmann-Lévy, XLII.

[19] G. de Reynold, Charles Baudelaire, 1920.

3. VÝRAZ SLOVNÍ

Jako jeden z charakteristických znaků substantiva u Baudelaira uvádí Vivier hojné používání podstatných jmen abstraktních. Je to podle něho svědectvím, že „substantivum slouží u Baudelaira spíše k tomu, aby vyjadřovalo pojmy jisté obecnosti, než k tomu, aby fixovalo daný konkretní a zvláštní aspekt“ [1]. Už při běžném čtení „Květů Zla“ zjistíme, že se v nich vyskytuje skutečně poměrně mnohem více abstraktních substantiv než v dílech kteréhokoliv ze současných francouzských básníků. Tuto vlastnost básnického slovníku Baudelairova možno snad především vysvětlovati tím, že thematika „Květů Zla“ podmiňovala ve zvýšené míře používání abstraktních substantiv. Je přirozené, že aby vyjádřil hlavně stavy své duše, byl básník nucen používati často výrazů abstraktních. Je to tím pochopitelnější, že se nespokojoval pouhým líčením vnitřních zkušeností a skutečností, nýbrž byl veden snahou podati jejich analysi a jejich formulaci. Ale je třeba upozorniti na to, že abstrakta jsou u Baudelaira zpravidla odabstraktněna. Téměř nikdy nefigurují jako pouhý pojem. Pokud jest abstrakta používáno v jeho funkci pojmové, bývá to obyčejně v souvislosti s nějakým záměrem anebo účelem výrazovým. Používání abstrakt je básníkovi předně prostředkem výrazové úspornosti. Vezměme na příklad hned první báseň „Květů Zla“. Tam v monologu básníkovy matky čteme:

„Ah! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette *dérision!*
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon *expiation!*

Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
Pour être *le dégoût* de mon triste mari...

Označená abstrakta vyjadřují jediným slovem to, co by jinak potřebovalo k vyjádření řady slov anebo celé věty. Nejen to: příslušná substantiva jsou svou abstraktností v protikladu ke konkretním, obrazným a vulgárním výrazům, jichž je použito v jejich sousedství. Tento protiklad mezi intelektualisací a vulgarisací daných představ je též vhodným prostředkem charakterisačním; charakterisuje mluvící osobu, její čistě vnějškovou rozumovou kultivovanost a vnitřní citovou otrlost. Jindy používá básník abstraktních substantiv proto, poněvadž zapadají vhodně do rámce thematického ovzduší. Uvedeme aspoň jeden charakteristický příklad. V básni „Spleen" (Pluviôse) zní první sloka takto:

Pluviôse, irrité contre la ville entière,
De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
Aux pâles habitants du voisin cimetière
Et *la mortalité* sur les faubourgs brumeux.

Slovo mortalité, abstraktní výraz vzatý jakoby z nějakého statistického pojednání, podobně jako slovo habitants v předcházejícím verši, je zde patrně úmyslně voleno proto, aby zesílilo celkový účin básně. V první sloce podává autor thematickou situaci a používá přitom co možná šedých, nebásnických slov, zdůrazňujících situaci — dojem deštivé chladné noci v předměstí velkoměsta — a shodujících se s „šedým" ovzduším, do něhož nás uvádějí ostatní verše básně. Jsou v „Květech Zla" básně, v nichž většina použitých substantiv jest abstraktního anebo obecného rázu jakožto výrazový ekvivalent thematu. Tak je tomu na příklad v básni „Le Balcon", která patří k nejdokonalejším skladbám Baudelairovým. Ačkoliv emotivní podklad thematu je velmi „smyslné" povahy, volí básník svá substantiva tak, že podává jen celkovou náladovou charakteristiku příslušných dojmů; používá k tomu substantiv, jež jsou tak málo jednoznačná, že je lze, aniž se tím dopustíme násilí na textu, vzájemně substituovati. Tak na příklad v první sloce by vzhledem k dalšímu kontextu bylo možné obraty „la beauté des caresses", „la douceur du foyer" a „le charme des soirs" nahraditi obraty „la douceur des caresses", „le charme du foyer" a „la beauté des soirs", aniž by tím nějak utrpěla újmu

významová stránka veršů, ba možno říci, že toto znění by se více shodovalo s textem následujících slok. Je pravda, že abstraktní ráz substantiv použitých v první strofě bylo by lze přičísti též na vrub tomu, že v této sloce podává básník celkový thematický podklad skladby; ale i tam, kde autor vyjadřuje skutečnosti konkretní, používá výrazů obecného rázu. Vyvolávaje představu krbu ozařujícího pokoj plápolajícím ohněm, spokojuje se veršem: les soirs illuminés par l'ardeur du charbon; když oslavuje krásu letního večera, zmiňuje se jen o „krásných sluncích" a o „hlubokém prostoru"; stmívání vyjadřuje veršem: la nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison, atd. Místo obrazu pokoje ozářeného krbem podává tedy básník neurčitou, širokou představu „večera", místo krajinného dekoru obecné jevy: slunce, prostor, noc atd. Tento obecný charakter použitých substantiv je v souladu s thematickou situací, která je dána retrospekcí minulosti, tedy nikoli přímou emocí, nýbrž emocí promítnutou vidmem synthetisující, „odindividualisující" vzpomínky. Tím si vysvětlíme skutečnost, že vyvolávaje v sobě kouzlo vzpomínky na chvíle milostné něhy a vášně vyhýbá se básník zřejmě výrazům, jež by jeho evokaci ponechávaly v oblasti příliš konkretní smyslovosti.

Se zvláštní oblibou používá Baudelaire na označení jediné věci spojení dvou substantiv, z nichž jedno je konkretního, druhé abstraktního rázu. Tuto zálibu v konkretněabstraktních substantivních spojeních možno vysvětlovati tím, že v nich abstraktum ustupuje do pozadí, jsouc pouhým přívlastkem konkretního substantiva. Na příklad ve spojení l'escalier de vertige („Sur le Tasse en prison") vidíme především konkretisaci daného abstrakta, obraz schodů, a teprve dalším postupem můžeme tuto konkretní představu „zduchovniti" ve smyslu abstraktní myšlenky, kterou znázorňuje. Podobně je tomu ve spojeních: l'oreiller du mal, le fer de la raison, les chancres du cœur, l'écheveau du temps a j. („Préface", „J'aime le souvenir . . .", „De profundis clamavi"). Ve všech těchto případech jest abstraktum z oblasti pojmové přeneseno do oblasti obrazné, při čemž ovšem daná konkretisace má po stránce významové převahu nad transponovanou abstrakcí: konkretní substantiva tím, co vyjadřují, vstřebávají v sebe, možno-li tak říci, to, co znázorňují.

Poměrně hojně používá Baudelaire zpodstatnělých adjektiv. Podobně jako někdy abstrakt jest i zpodstatnělého přídavného jména u Baudelaira nezřídka užito z důvodů výrazové úspornosti. Tak na příklad ve verších: Car je cherche le vide, et le noir, et le nu („Obsession"), Insatiablement avide / De l'obscur et de l'incertain („Horreur sympathique") substantivovaná adjektiva nahrazují předmětné věty. Vedle zúsečnění výrazu má zpodstatnění přídavného jména v prvním z obou citovaných veršů za účel zobecniti v jistém smyslu konkretní význam použitých adjektiv. Tam, kde substantivuje básník adjektiva abstraktního rázu, jako na příklad v druhém verši anebo ve verších: Verse le goût de l'éternel („Hymne"), Que le Réel étouffe entre ses quatre murs („Sur le Tasse en prison") a pod., dodává zpodstatnění přídavných jmen vyjádřeným obecným představám jisté „individuálnosti". Vcelku možno říci, že básník substantivuje adjektiva hlavně proto, aby přídavným jménům konkretního rázu dodal obecnějšího významu a aby dodal osobitějšího významu přídavným jménům povahy abstraktní.

Zvláštní pozornosti zasluhuje skutečnost, že Baudelaire klade často podstatné jméno v jednotném čísle tam, kde bychom očekávali číslo množné, v množném čísle tam, kde bychom očekávali číslo jednotné. Používání singuláru místo očekávaného plurálu je podle Viviera projevem básníkovy tendence k výrazové obecnosti a abstraktnosti. Jmenovaný badatel uvádí však jenom jediný příklad generalisujícího singuláru: Où l'homme est las d'écrire et la femme d'aimer („Le Crépuscule du matin"). K tomu dokladu nutno poznamenati, že v citovaném verši je singuláru použito spíše z důvodů veršově tektonických než významových: kdyby byl básník položil příslušná substantiva do množného čísla, měl by verš o dvě slabiky více; nebyl by to alexandrin, nýbrž verš čtrnáctislabičný. Zvukové zřetele rozhodovaly patrně i v mnoha jiných případech, kdy básník použil singuláru místo očekávaného plurálu. Tak na příklad ve verši: Par la griffe et la dent féroce de la femme jest použitím členu v jednotném čísle dosaženo zvukového paralelismu (a-a, e-a-en / e-a-a); ve verši: La morsure et le baiser je singulár nutný, poněvadž by se jinak první substantivum neelidovalo a druhé podstatné jméno by se neshodovalo se

slovem, s nímž se rýmuje; ve verši: De l'arrière-saison le rayon jaune et doux by použití množného čísla u slova le rayon rovněž porušilo sylabismus verše, a tak pod. („Causerie", „Chanson d'après-midi", „Chant d'automne".) Používání singuláru místo plurálu není třeba, jak činí Vivier, pokládati za svědectví Baudelairovy záliby ve výrazové obecnosti a abstraktnosti: téměř ve všech případech použil básník jednotného místo množného čísla jenom proto, že to vyžadovala zvuková struktura příslušných veršů. Jinak je tomu však v těch případech, kdy básník substantivum pluralisuje. Je zvláštností Baudelairova slovníku, že na příklad slovo „soleil" je v „Květech Zla" často použito v množném čísle. Ve většině případů bývá tím dosaženo jistého odkonkretisování představy vyjadřované daným slovem. Jestliže na příklad v básni „L'Ennemi" použil autor obratu „de brillants soleils", zdůraznil tím skutečnost, že nejde zde o skutečné slunce, nýbrž o alegorické znázornění chvil plodné tvůrčí inspirace; jestliže v básni „L'Invitation au voyage" mluví o „soleils mouillés", „soleils couchants", je tím naznačeno, že zde neběží o přímý smyslový dojem, nýbrž o anticipující evokaci; jestliže v básni „Ciel brouillé" jest použito daného slova ve spojení „les soleils des brumeuses saisons", možno to vysvětlovati tím, že představa slunce je zde součástí obrazu metaforického, to jest přirovnání, v němž básník připodobňuje milovanou ženu k příslušné krajinné scenerii.

Pluralisací slova soleil je v uvedených příkladech zastřena konkretní smyslová stránka představy vzbuzované tímto slovem. Jak je plurálu místo očekávaného singuláru používáno v případech, kdy představy vyjadřované náležitými substantivy nemají pro básníka individuální konkretnosti, svědčí na příklad i báseň „La Vie antérieure", založená na lyrické retrospekci. V této skladbě nejenom slovo soleil, ale i řada jiných substantiv je proti očekávání v čísle množném. Pluralisace těchto slov (na př. portiques, grottes, houles) přispívá k dojmu jisté ztlumenosti smyslové konkretnosti daných obrazů; zdá se, že se líčené věci jeví básníkovi jakoby obestřeny závojem vzpomínky: nevidí určitou „sloupovou síň", v níž „dlouho pobýval", nýbrž má v mysli už jenom nejasnou představu „rozsáhlých verand,

jež mořská slunce zbarvovala tisíci ohni"; neslyší skutečný hukot mořského příboje, nýbrž vyvolává si jen v duchu „všemocné akordy jeho bohaté hudby"; nesleduje zrakem hru barev, jež zapadající slunce vykouzluje na hladině moře, nýbrž připomíná si jen „obrazy nebes" odrážející se v moři.

Za význačný rys substantiva u Baudelaira pokládá Vivier hojné používání archaismů. Upozorňuje na to, že je velký rozdíl mezi archaismy básnického jazyka Baudelairova a archaismy, jež byly uvedeny do módy romantickými básníky. Na rozdíl od romantiků, kteří přejímali z jazyka středověké a renesanční literatury šťavnaté, malebné a podobné výrazy, výrazy obdařené „konkretní evokativností", používá Baudelaire archaických substantiv převzatých z jazyka literatury klasické, jejímž „úsilím bylo zbavovati slova jejich slupky skutečnosti, aby se přiblížila znakům abstraktních pojmů". Jestliže Baudelaire napsal „tes appas" místo „ton corps", „une beauté" místo „une belle femme", nahradil podle Viviera intelektuální konvencí přímý obraz věci. Časté používání archaismů je podle jmenovaného badatele dalším svědectvím, že se substantivum u Baudelaira vyznačuje tendencí k výrazové abstraktnosti. K těmto Vivierovým tvrzením je třeba připojiti několik poznámek. Předně je třeba lišiti mezi archaismem a poetismem. Většina příkladů, jež Vivier uvádí, je pokládati za poetismy, nikoliv za skutečné archaismy. Autor dále nepřihlížel při volbě svých příkladů dostatečnou měrou ke kontextu, v němž se příslušné výrazy vyskytují. Tak je tomu hned v uvedeném citátu týkajícím se slova „appas". Vivier uvádí dva doklady z básníkových veršů (Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas, C'est la volupté vraie aux durables appas, „Tu mettrais . . .", „Le Rebelle"), ale ani jeden neobsahuje toto slovo ve významu slova „corps"; v obou případech je ho použito ve významu slova „charmes", tedy ve významu slova, jímž jest abstraktní výraz, nikoliv výraz konkretní, jak tvrdí Vivier, substituován výrazem abstraktním. Mimo to je třeba míti zřetel k tomu, že v obou příkladech je slovo appas rýmovým slovem k následujícímu verši končícímu se částicí pas. Někdy je skutečný anebo domnělý archaismus uvedený Vivierem volen zřejmě k tomu, aby jím bylo dosaženo jistého

účinu zvukového. Tak na příklad ve verši: Ta main se glisse en vain sur mon *sein* qui se pâme („Causerie") označené slovo, jež Vivier uvádí mezi příklady archaismu, jest jedním z činitelů veršové eufonie, znázorňující opakováním rytmicky přízvučného nosového *e* (ain, ein) výstižně představu zdvíhající se a klesající hrudi; ve verši: Dans cette grande plaine où *l'autan* froid se joue označený poetismus tvoří konsonanci se slovem au temps vyskytujícím se v dalším verši („Brumes et pluies"); používání slova souris místo sourire ve verších: Pour tirer un souris de ce jeune squelette a Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte („Spleen, Je suis comme le roi...", „Hymne à la Beauté") jest odůvodněno tím, že by jinak byl překročen náležitý počet slabik. Úhrnem lze říci, že archaismy mají u Baudelaira obyčejně nikoliv významovou, nýbrž zvukově-výrazovou funkci.

Jednou z otázek, jimž je při rozboru slovního výrazu Baudelairova třeba věnovati zvláštní pozornost, jest otázka, v jaké míře používá autor „Květů Zla" epitheta k tomu, aby jím charakterisoval barevnou tvářnost věcí. Kdybychom srovnali jeho básnický jazyk po této stránce se slohem Chateaubriandovým, Gautierovým anebo Hugovým, poznali bychom, že na rozdíl od nich používá Baudelaire malebných epithet celkem poskrovnu a že chromatická stupnice těchto epithet jest u něho poměrně chudá. Střídmost v používání malebných epithet je však v Baudelairových básních nezřídka vyvážena evokační působivostí zvolených výrazů. Několik vhodně volených epithet mu stačí, aby vytvořil barevné ovzduší odpovídající danému námětu anebo aby zdůraznil kolorit daného obrazu. V básni „Don Juan aux enfers" se vyskytují jenom tři přídavná jména vyjadřující barvu, ale jsou volena a umístěna ve skladbě tak, že stačí ke vzbuzení zamýšleného barevného účinu. Ve shodě s námětem je barevný živel omezen na nejmenší míru: v pochmurném temnu podsvětí, pod *černou* oblohou brázdí loď, odvážející dona Juana, *černou* hladinu podzemní řeky. Tato dvě epitheta udávají základní tón obrazu; většina postav je pojata tak, aby náležitě vynikla barevná dominanta skladby: od černého podkladu se odrážejí rozhalená těla žen, *bílé* vlasy hříšníkova otce, kamenná postava komandérova, s níž kontrastuje smuteční šat don Juanovy ženy.

Převládá černá barva, barva smutku, symbol hříchu, prokletí a smrti, a označená tři epitheta dokreslují výstižně pochmurné ovzduší líčeného děje. S podobnou střídmostí a s nemenší evokační účinností použil básník malebných epithet ve skladbě „Un Voyage à Cythère". Na pusté skále *černého* ostrova se tyčí jako *černý* cypřiš k nebi šibenice s tělem oběšence, do jehož *krvavého* masa klove hejno havranů a u jehož nohou se potuluje stádo *černých* pardálů. Těmito několika epithety vyjádřil básník celkový barevný živel obrazu, který je tím působivější, že je zasazen do rámce hluboce modré oblohy a kontrastuje tak silně s tradiční představou ostrova lásky. Někdy stačí básníkovi malebné epitheton jediného druhu, aby vystihl kolorit daného obrazu. V básni „Les Sept vieillards" je podán obraz ulice velkoměsta zahalené do *špinavě žluté* mlhy deštivého zimního dne. Barevná představa vyjádřená označeným přívlastkem je základním tónem obrazu: domy vzbuzují dojem „břehů", mezi nimiž se valí špinavě žluté vody řeky, stoupající pod přívalem dešťů; ulicí se belhají ohyzdní starci, odění do *žlutých* cárů, které „napodobují barvu té deštivé oblohy", a nohy se jim boří do špinavě žlutého bláta rozměklého sněhu. Je snad zbytečné upozorňovati na to, že barevný živel obrazu zdůrazněný oběma označenými epithety je v souladu s povahou námětu, s ohavnou podívanou na přízračný průvod obludných starců, ploužících se hustou mlhou k neznámému cíli.

V některých básních jediným, vhodně voleným malebným epithetem symbolického významu synthetisuje Baudelaire thematickou anebo náladovou atmosféru skladby. V jedné z básní, jimž dal jednotný název „Spleen" („Je suis comme le roi d'un pays pluvieux") přirovnává se k mladému, ale nemohoucímu králi, jehož tělo není možné rozehřáti ani „v lázních krve", poněvadž v té „otupělé mrtvole proudí místo krve *zelená* voda Lethy". Označené adjektivum symbolisuje představu jedu (l'élément corrompu), který rozleptal bytost mladého krále, jedu, který se nudou, tou „ohavnou" chorobou duše, vstřebal do krve. V básni „L'Irréparable", v níž dal výraz beznadějnému vědomí svého prokletí, táže se autor: Peut-on illuminer un ciel *bourbeux et noir?* Použitým přívlastkem je výrazně znázorněna základ-

ní myšlenka skladby: myšlenka, že se básníkova duše odsouzená k zatracení snaží marně ohlušiti hlas neúprosné výčitky. Obloha pokrytá těžkými černými mraky, v nichž každý paprsek světla uvízne a je pohlcen jako v bezedném bahně, je výstižným znakem vyjádřené beznadějnosti. Druhá část básně „Chant d'automne", tlumočící autorovu touhu po citovém uklidnění, končí se verši:

Courte tâche! La tombe attend; elle est avide!
Ah! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
De l'arrière-saison le rayon *jaune* et doux!

Epitheton použité v posledním verši dovršuje celkové náladové ovzduší skladby. Milovaná žena je zde sdružena s představou podzimu a touto představou charakterisuje básník též svůj citový vztah k milence. Adjektivum jaune, vzbuzující dojem tlumeného světla obestírajícího západ podzimního slunce, vystihuje dobře, zejména kontrastem k přívlastku blanc, vyvolávajícímu dojem dusného letního vedra a symbolisujícímu horoucnost vášně, citovou něhu plnou lítostivé resignace, která je náladovým laděním básně.

Nejúčinnější evokační působivostí je však obdařena řada veršů, v nichž Baudelaire použil malebných epithet, svědčících o jemném malířském cítění básníkově. Jsou to epitheta vyznačující se impresionistickou sugestivností. Jejich výstižnost vysvitne obzvláště tehdy, když si povšimneme blíže kontextu, v němž se vyskytují. Báseň „Sed non satiata" se začíná veršem: Bizarre déité, *brune* comme les nuits. Představa „hnědé" noci zapadá dobře do obrazného živlu skladby, který v souladu s námětem — báseň je věnována mulatce J. Duvalové — je vzat většinou z prostředí orientálního. Použité adjektivum vystihuje barevně i náladově dojem tropické noci, nasycené dusnou vlhkostí a obestřené těžkou smyslností. Neméně výstižně znázornil básník v jiné skladbě („La servante au grand cœur ...") slovy une nuit *bleue* et froide de décembre dojem chladné zimní noci anebo v básni „Tristesses de la lune" přívlastkem „satiné" hedvábný odlesk bílých mraků ozářených měsíčním světlem. Jak jemným barevným smyslem byl básník obdařen, svědčí

zejména tento příklad. V básni „La Chevelure" napsal o vlasech „černé Venuše": cheveux *bleus,* pavillon de ténèbres tendues . . ., v básni „Le Serpent qui danse", věnované téže ženě: Mer odorante et vagabonde / Aux flots *bleus et bruns.* V obou případech vyjádřil barevný odstín černých vlasů, ale jak jemně odlišil daný odstín vzhledem k odlišnému rázu vyjádřeného zrakového dojmu! V prvním případě jde o obraz statický, což je zdůrazněno připojenou metaforou, ve druhém případě jde o obraz v pohybu, což je naznačeno už názvem skladby. Tím si vysvětlíme, že se básník v prvním případě spokojil jedním epithetem, kdežto v druhém případě použil dvou epithet: použitými dvěma adjektivy chtěl znázorniti mihotavé odlesky vlasů houpajících se v chůzi. S takovými epithety, vyznačujícími se impresionistickou sugestivností koloritu, se setkáváme i v řadě jiných Baudelairových básní: v básni „L'Aube spirituelle", kde symbolický úsvit vstupující do duše prostopášníka „ve společnosti hlodajícího Ideálu" je znázorněn slovy „l'aube *blanche* et *vermeille*", v básni „A une dame créole", kde koruny stromů „laskané" sluncem jsou „un dais d'arbres tout *empourprés*", v básni „Le Crépuscule du matin", kde svítání je personifikováno osobou, „grelottante en robe *rose* et *verte*", v básni „Le Voyage", kde autor mluví o „neklidném zanícení", jež zažehuje v lidských srdcích obraz moře ozářeného slunečním jasem: „la gloire du soleil sur la mer *violette.*

O tom, jak střídmě používá Baudelaire v svých básních barevných epithet, můžeme se přesvědčiti, přihlédneme-li po této stránce k některým jeho skladbám deskriptivního rázu. Všimněme si nejdříve básně „Chanson d'après-midi", která je pokládána za jeden z nejcharakterističtějších básnických výtvorů Baudelairových. Báseň podává obraz „černé Venuše", ztělesnění „světla a barvy". Barevný živel daného básnického popisu je vyjádřen jediným, u Baudelaira v této souvislosti stereotypně se vyskytujícím adjektivem „brune". Jinak kromě metaforického epitheta v obratu „noire Sibérie" nejen že se v básni nevyskytují jiná barevná adjektiva, ale ve jmenované skladbě není téměř vůbec epithet „konkretních". Obraz ženy je zde podán většinou epithety abstraktního rázu (sourcils méchants, air étrange,

yeux alléchants, poses langoureuses, charmants pieds atd.). V básni „Le Serpent qui danse", jejímž námětem je rovněž popis „černé Venuše", jest jenom jediné barevné epitheton, a i to není přímo deskriptivního, nýbrž metaforického rázu (mer ... aux flots bleus et bruns). V básni „Le Crépuscule du soir", třebaže thematem jest líčení, jehož předmětem jest obraz večerní Paříže, nenajdeme ani jediné barevné epitheton; z použitých adjektiv jest jediné „konkretního" rázu: přídavné jméno „tmavý" ve spojení s personifikovanou Nocí, „la sombre Nuit". V básni „Paysage", v níž je proti obrazu Paříže viděné z podkrovní světničky postavena vysněná krajina básníkovy touhy, je použito jediného barevného epitheta, přídavného jména „bleuâtres". V „nejbarvitějším" popisu, který nacházíme v oddílu „Pařížské obrazy", v básni „Le Crépuscule du matin", jsou dvě adjektiva vyjadřující barvu, jedno ve spojení „une tache rouge", druhé v uvedené personifikaci: l'aurore grelottante en robe rose et verte. Tato střídmost projevující se v používání malebných epithet i ve skladbách deskriptivních není však na újmu sugestivní výraznosti příslušných obrazů. Bylo už na to poukázáno, že Baudelairovi stačí mnohdy jedno dvě barevná adjektiva, aby dal plně se uplatnit ostatním malířským „valeurům" svých slovních evokací popisovaných osob anebo líčených výjevů.

Možno říci, že Baudelaire používá v svých básních se značnou střídmostí nejenom barevných epithet, nýbrž přídavných jmen vůbec. Ale vedle skladeb, v nichž je adjektivum celkem podružným činitelem básnického výrazu, vyskytují se v „Květech Zla" básně, v nichž je přídavných jmen použito v tak značném množství, že je nasnadě domněnka, že se v těchto básních autor převahou dané slovní kategorie snažil dosíci jistého výsledného účinu. Tuto domněnku lze vysloviti na příklad o cyklu básní majících jednotný název „Spleen" a obsahujících proti jiným Baudelairovým básním nepoměrně velký počet adjektiv. Zvážíme-li v těchto skladbách výrazovou účinnost jednotlivých kategorií slov, poznáme, že svou životní únavu a chmurnou beznadějnost vyjádřil zejména v použitých přídavných jménech, v slovní kategorii, která se ovšem hodí lépe k tlumočení líčených duševních stavů než substantivum anebo

sloveso. Vyhledáme-li z básně „Spleen" použitá epitheta, dostaneme tuto řadu adjektiv: ténébreux, galeux, vieux, tristes, frileux, enfumée, enrhumée, sales, vieille, défunts. Nevyjadřují už tato přídavná jména představu rozkladu, neduživosti, zchátralosti a hnusu? Anebo si povšimněme přídavných jmen vyskytujících se v jiné skladbě uvedeného cyklu, v básni začínající veršem: Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle. Duševní stav vyjádřený v této básni je značně odlišný od emotivního podkladu předešlé skladby, třebaže tu i tam dává autor výraz své ochromené vůli k životu. V této básni se přidružuje k pocitu únavy a hnusu ze života pocit děsivé úzkosti: na básníkově duši spočívá beznadějný smutek s tak drtivou tíhou, že se mu zdá, jako by byl za živa pohřben v žaláři, v němž s hrůzou čeká na svou popravu. Přídavná jména, jichž básník použil, jsou téměř vesměs volena tak, aby zdůraznila povahu námětu: le ciel *bas et lourd,* l'esprit *gémissant,* aux *longs* ennuis, un jour *noir,* un cachot *humide,* son aile *timide,* des plafonds *pourris,* ses *immenses* traînées, une *vaste* prison, un peuple *muet d'*infâmes araignées, un *affreux* hurlement, des esprits *errants,* de *longs* corbillards, L'Angoisse *atroce, despotique,* mon crâne *incliné,* son drapeau *noir.* Jak promyšlená je volba přídavných jmen v Baudelairových skladbách, svědčí na příklad báseň „Ciel brouillé". Milovaná žena je zde charakterisována krajinnými obrazy, jejichž východiskem je dojem, který působí její „tajuplné", jakoby mlhou zastřené oči, o nichž lze těžko říci, jsou-li „modré, šedé anebo zelené". Uvedená přídavná jména mají význam symbolický; odpovídají jim v duševním smyslu přívlastky „tendre, rêveur, cruel". Krajinné obrazy, s nimiž básník sdružuje milovanou ženu, jsou metaforickou ilustrací těchto přívlastků. Emotivní obsah prvního přívlastku určil citové ladění prvního krajinného obrazu: Tu rappelles ces jours blancs, tièdes et voilés, Qui font se fondre en pleurs les cœurs ensorcelés. Druhý přívlastek jest „ilustrován" dalším obrazem krajinným: Tu ressembles parfois à ces beaux horizons Qu'allument les soleils des brumeuses saisons. Přívlastku „cruel" koresponduje představa „neúprosné zimy", která uzavírá báseň. Krajinné obrazy nejsou individualisovány, „konkretisovány"; jsou to, možno-li tak říci,

jen pocity krajinné. Neurčitost použitých krajinných představ je zdůrazněna epithety, jež jsou povšechného rázu, právě tak jako podstatná jména, s nimiž jsou spojena: ces *beaux* horizons, des *brumeuses* saisons, paysage *mouillé,* un ciel *brouillé.* I v nejslavnějších Baudelairových básních se vyskytuje poměrně málo epithet, při čemž převládají výrazy obecného anebo abstraktního rázu. Na příklad v básni „Le Balcon", skládající se z třiceti veršů, je jenom devět epithet, z toho jen dvě jsou konkretní (vapeurs *roses, chaudes* soirées), ostatní jsou povahy obecné anebo abstraktní: *impérissables* choses, mains *fraternelles,* minutes *heureuses,* beautés *langoureuses,* baisers *infinis,* soleils *rajeunis,* mers *profondes.*

Podle Viviera je volba epithet u Baudelaira vůbec, podobně jako volba substantiv, charakterisována tendencí k výrazové obecnosti. Vivier dokazuje, že básník „Květů Zla" používá často adjektiv, jejichž zevšeobecňující ráz způsobuje, že příslušné spojení podstatného jména se jménem přídavným možno přirovnati k „vědecké definici": je to spojení, které „je platné vždy a všude". Doklady, jež uvádí, neprokazují však nikterak jeho tvrzení. Uvedené doklady jsou vytrženy z kontextu, takže není vůbec dbáno výrazové funkce daných epithet. Hned první doklad je toho rázu. Jako příklad adjektiva použitého v obecném smyslu cituje Vivier spojení: des divans *profonds.* Jestliže však připojíme k tomu ostatní slova verše Vivierem zamlčená: comme des tombeaux, pozbude označené adjektivum svého „obecného" rázu; v kontextu, v němž se vyskytuje, je naopak aktualisováno ve velmi zvláštním, „individuálním" významu, který je odlučuje od jeho substantiva a uvádí ve vztah k slovu „tombeau". Jako další doklad cituje Vivier spojení de brillants soleils, ale ani tu nemá použité epitheton za úkol „definovati" věc v její obecnosti, nýbrž docela prostě utvořiti antithesi ke spojení: un ténébreux orage, vyskytujícímu se v předcházejícím verši. Podobně antithetickou funkci má obrat l'autan froid ke spojení tiède renouveau, které se vyskytuje v téže sloce. Jestliže v básni „La Géante" je použito obratu „aux humides brouillards", nemá epitheton charakter „obecnosti", nýbrž je podmíněno rovněž kontextem: je zde řeč o vlhkém,

zastřeném lesku očí. A jestliže v básni „Confession" čteme o hudebním nástroji, v němž se chvěje „la radieuse gaîté", musíme míti zřetel k tomu, že použité epitheton připravuje následující optickou metaforu, představu „jiskřícího se rána". Ostatní doklady uváděné Vivierem na důkaz básníkova tíhnutí k výrazové obecnosti jsou vesměs slova rýmová. V těchto případech lze sotva mluviti o výrazové intenciálnosti dovozované autorem, zejména tam, kde dané epitheton je druhé z rýmujících se slov. Podobně je tomu s doklady, jež uvádí Vivier na důkaz svého tvrzení, že jenom v jistých případech, kdy epitheton „vyjadřuje hodnotu psychologického řádu, ustupuje obecnost větší partikulárnosti a větší přesnosti". Většina uvedených dokladů jsou slova rýmová, u ostatních jde na příklad o pouhou personifikaci a ne o „hodnotu psychologického řádu": la vorace Ironie, les chastes étoiles. Nelze-li souhlasiti s tím, jak se Vivier snaží prokázati svou charakteristiku básnického slovníku Baudelairova, nemá tím býti řečeno, že Baudelaire se ve volbě epithet vyhýbal výrazům obecným anebo zevšeobecňujícím. Jsou, jak jsme poznamenali, v Baudelairově sbírce básně, v nichž většina epithet je obecného anebo abstraktního rázu, ale volba epithet v příslušných skladbách bývá obyčejně odůvodněna povahou thematu anebo přispívá k celkovému výslednému účinu. Jestliže na příklad v básni „Le Balcon", jak jsme viděli, použitá epitheta jsou téměř vesměs obecného anebo abstraktního rázu, možno to vysvětliti tím, že zde nejde o vyjádření smyslových dojmů, nýbrž o tlumočení citových emocí, a to emocí, jež časová vzdálenost učinila méně „individuálními" a méně „konkretními". A jestliže na příklad v básni „Une Martyre" podal básník podle názoru Mauclairova „jednu z nejdokonalejších ukázek své malířské schopnosti", je tomu tak nikoliv přes to, nýbrž proto, že „všechna epitheta vztahující se k dekoru jsou abstraktní". Neboť „abstraktnost" dekoru je zde prostředkem dát lépe vyniknouti konkretnosti obrazu, který je zasazen do rámce daného prostředí.

Viděli jsme, že většina dokladů, jež Vivier uvádí na důkaz svého tvrzení, že volba epithet se u Baudelaira vyznačuje tendencí k výrazovému zevšeobecňování, jsou slova

rýmová, to jest slova, jejichž volba bývá určována nejenom významovými, ale též zvukovými zřeteli. V této souvislosti poznamenáváme, že nelze souhlasiti s Thibaudetem, podle něhož „mnohá Baudelairova znělka má svých čtrnáct rýmů v banálních epithetech". Thibaudetovo prohlášení se neshoduje se skutečností. Především je třeba upozorniti na to, že v Baudelairově sbírce není ani jedné znělky, v níž by všechna rýmová slova byla epitheta. Nejvíce epithet v rýmových slovech se vyskytuje v básni „Spleen" (Pluviôse), ale těch devět adjektiv, stojících na konci veršů, jest — jak jsme poznamenali — jedním z opravdu „konstitutivních" výrazových činitelů skladby. Proti Thibaudetovi nutno zdůrazniti, že Baudelaire v rýmových slovech používá poměrně málo adjektiv. Kdyby se Thibaudetovo tvrzení shodovalo se skutečností, mohli bychom se domnívati, že Baudelaire používá mnohdy epithet jen k tomu, aby jimi vyplnil sylabickou osnovu verše anebo rýmovou osnovu sloky. Abychom mohli lépe odpověděti na otázku, zdali a do jaké míry bývá epitheton umístěné na konci verše v Baudelairových básních pouhou metrickou vsuvkou (t. zv. cheville), nemající jiného účelu než vyplniti příslušný počet slabik anebo poskytnouti rýmový souzvuk, povšimneme si těch případů, kdy se verš končí nikoliv jedním, nýbrž dvěma epithety. Tam totiž, kde na konci verše stojí více než jedno epitheton, je mnohem větší pravděpodobnost, že druhé adjektivum by mohlo míti funkci pouhé výrazové výplně. Jestliže s tohoto hlediska přihlédneme k dvojicím epithet, jež se vyskytují na konci veršů, dojdeme k závěru, že se Baudelaire téměř úplně vyhnul tomu, aby druhý člen dvojčlenného epitheta byl zbytečným výrazovým činitelem určeným jenom k tomu, aby tvořil rýmové slovo. Je příznačné, že jen zřídka mají dvojitá epitheta stojící na konci veršů ráz výrazu pleonastického. Ale i u těch několika případů je třeba jisté opatrnosti při posuzování výrazové funkce druhého člena přívlastkové dvojice, neboť někdy je použití druhého epitheta sice po stránce významové zbytečné, ale po stránce zvukové je výrazným činitelem zamýšlené evokační působivosti. Je velmi pravděpodobné, že na příklad ve verších:

A ce beau diadème éblouissant et clair („Bénédiction")
Et je chéris, ô bête implacable et cruelle
(„Je t'adore...").
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage
(„L'Homme et la mer")

má druhé epitheton jen ten úkol, aby vyplnilo veršovou osnovu náležitým rýmovým slovem; naproti tomu na příklad ve verši: Sous les coups du bélier infatigable et lourd („Chant d'automne") druhé epitheton, které s hlediska významového je rovněž zbytečné, má důležitý úkol zvukoslovný; asonující a konsonující skupinou ou-r zvyšuje a svým postavením na konci sloky dokresluje příslušný sluchový dojem: dunivý zvuk polen dopadajících na kamennou dlažbu dvora. Se zvláštní oblibou klade Baudelaire na konec verše dvojčlenné epitheton, jehož druhý člen vyjadřuje citovou, náladovou resonanci dané představy. Tak je tomu na příklad ve verši: Et que leurs grands piliers, droits et majestueux („La Vie antérieure"), kde koncové slovo je členem řady epithet, jimiž básník charakterisuje krásu tropického večera na břehu moře zbarveného paprsky zapadajícího slunce: vastes, grands, *majestueux*, solennelle, mystique, tout-puissants, riche. Označené epitheton zapadá docela přirozeně do uvedené řady adjektiv, určených k tomu, aby vyjádřila celkový dojem krajinného obrazu evokovaného básníkem. Ve verši: Où jamais n'entre un rayon rose et gai („Un Fantôme I") má druhé epitheton antithetickou funkci k představě smutku vyjádřené v předcházejících dvou verších, podobně jako ve verši: De l'arrière-saison le rayon jaune et doux („Chant d'automne") je druhé adjektivum postaveno proti epithetu, jímž se končí předcházející verš: Goûter, en regrettant l'été blanc et torride. Báseň „Bénédiction" se končí veršem: Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs, veršem, kde druhé adjektivum nejenom že „zlidšťuje" mystický idealismus vyslovený v posledních slokách skladby, ale přispívá též k tomu, že horoucí finale básně vyzní nakonec melancholickou kadencí tiché resignace. Kdybychom si povšimli ostatních případů, kdy druhý člen přívlastkové dvojice přenáší danou představu do oblasti emocionální, zjistili bychom, že i v nich

je volba příslušného epitheta zpravidla určována nejenom zvukovými, nýbrž i významovými zřeteli, to jest náležitým kontextem.

Zajímavá je, pokud se týče použitých slovesných výrazů, na příklad báseň „Spleen" (Quand le ciel bas et lourd...). Povšimněme si nejdříve tří sloves, jež se vyskytují na význačných místech skladby: v počátečním verši (Quand le ciel bas et lourd *pèse* comme un couvercle), v prvním verši čtvrté sloky (Des cloches tout à coup *sautent* avec furie) a v posledním verši (Sur mon crâne incliné *plante* son drapeau noir). Všechna tři slovesa jsou postavena do popředí rytmickým hiátem, a to tím více, že stojí za caesurou. Slovo pèse udává jaksi náladový tón první části básně (1. až 3. sloka); jest asociačním východiskem představ, jež nízká a tmavá obloha vyvolává v metaforické obrazivosti básníkově: představy příklopu spočívajícího na „sténajícím duchu", představy „vlhkého žaláře", v němž naděje jako netopýr bije křídly o zdi a naráží o strop, představy vězení, v něž déšť proměnil zemi. Do pochmurného ticha, za něhož beznadějný smutek jako „hnusný pavouk" napíná „své sítě" v básníkově mozku, zazní náhle silný hlas zvonů. Aby naznačil tento náladový přelom, použil básník slovesa sautent, které je významově protilehlé slovesu pèse a kontrastuje i s ostatními předcházejícími slovesnými výrazy: embrassant, s'en va battant (les murs), se cognant, étalant, tendre. Neobyčejnou výrazovou údernost slovesa sautent zvyšuje ještě to, že náladový přelom znázorněný použitím významově protilehlých sloves je zdůrazněn i syntaktickou strukturou příslušné básnické věty a tvaroslovnou stránkou použitých sloves. Celá skladba je vlastně jediná složitá básnická perioda, v níž většina slovesných výrazů, které předcházejí verš, v němž se vyskytuje sloveso sautent, má tvar přítomného přechodníku; tento slovesný tvar jest jedním z činitelů syntaktického napětí, jímž se vyznačuje slovní výraz básně, a připravuje účin způsobený slovesem sautent: jako by do napjatého čekání zazněl náhle těžký úder, pod nímž se roztrhne na chvíli pletivo děsivých představ, jež se pod dojmem pochmurné nálady rozpřádají v básníkově mysli. Sloveso plante v posledním verši je významově příbuzné slovesu pèse stojícímu v počátečním

verši skladby: zdůrazňuje neodbytnost tíživého smutku, beznadějné úzkosti, která rozleptává básníkovu duši ochromenou spleenem.

Viděli jsme, jak volbou náležitých slovesných výrazů dovede básník výstižně znázorniti změnu náladového živlu; neméně pozoruhodným způsobem se projevuje básníkova péče o vhodnou volbu slovesných výrazů na příklad tam, kde ve dvou básních je zpracováno obdobné thema. Poučné je srovnati, pokud se týče použitých sloves, báseň „La Beauté" s básní „Hymne à la Beauté". Námět je v podstatě týž, zpracování je však zcela odlišné, a odlišnosti zpracování je přizpůsobena i volba použitých sloves. V první z obou básní, mající podobu monologu, je krása znázorněna obrazem mramorové sochy, v druhé básni, mající podobu apostrofy, je krása zosobněna představou ženy, která je „Andělem a Sirénou" v téže osobě. V první básni jsou slovesa téměř vesměs volena tak, aby byla v souladu se statickou povahou „kamenného snu", jímž básník znázorňuje krásu. Převahu mají slovesa abstraktního anebo neutrálního rázu (je suis, est fait, j'unis, je hais, j'ai, font, déplace, emprunter, consumeront), která svou nepatrnou obrazivou výrazností jsou přizpůsobena plastické visi básníkově a s ní souvisící představě klidné nepohnutosti a chladné netečnosti. Na rozdíl od této básně, v níž se nevyskytuje ani jediné sloveso vyjadřující pohyb, je v druhé skladbě použito naopak většinou sloves tohoto druhu (viens-tu, sors-tu, descends-tu, tu sèmes, tu marches, danse atd.); převaha sloves významu pohybového je v souladu s „dramatickým" pojetím krásy, pokládané v této básni za princip dobra a zla zároveň, za projev Boha i Satana. Básníkovi nejde tu jako v předešlé skladbě o to, aby podal představu krásy zhmotnělou ve skulpturální visi, nýbrž aby vyjádřil svou dualistickou „filosofii" krásy, aby dal výraz hluboké antinomii, kterou nachází mezi její blahodárnou a ničivou mocí. Této „dramatické" koncepci krásy je přizpůsobena i volba slovesných výrazů: pohyb je hlavní jevovou oblastí, k níž odkazují, právě tak jako pohyb je podkladem většiny použitých básnických obrazů.

Slovesem zintensivňuje básník nezřídka vyjádření smyslového dojmu anebo duševního stavu. Je pozoruhodné,

jak často používá na příklad sloves ronger, mordre, déchirer v přeneseném i vlastním významu tam, kde by k vyslovení dané věci stačilo sloveso méně energické smyslové názornosti. Přitom se nespokojuje tím, že uvedenými slovesy zesiluje výraz dojmu téhož smyslového řádu, nýbrž naopak zintensivňuje jimi zpravidla výraz dojmu náležejícího odlišné sensorické oblasti. Nalezl jsem v Baudelairových verších jediný doklad pro případ, kdy použité sloveso a vyjádřený podnět jsou téhož smyslového řádu: ve slovech la glace qui les mord („Le Voyage") je hmatový počitek vyjádřen slovesem téhož smyslového významu. V ostatních případech slovesa ronger, mordre, déchirer vyjadřují na příklad počitek chuťový: liqueur qui me ronge („Le Flacon"), ta salive qui mord („Le Poison"), l'horrible soif qui me déchire („Le Vin de l'assassin"), dojem sluchový: il n'est pas d'archet qui morde sur mon cœur ... que ta voix („Le Chat"), dojem sluchově-zrakový: le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux („Le Crépuscule du matin"), atp. Zesiluje-li básník uvedenými slovesy daný výraz tím, že příslušný smyslový podnět přenáší nejdříve do jiné sensorické oblasti, zintensivňuje jimi výraz duševních stavů k tomu, aby je vyjádřil s přímo fysicky účinnou výrazností. Mluvě v básni „L'Héautontimorouménos" o „dravé Ironii", praví: Grâce à la vorace Ironie qui me secoue et qui me *mord;* v jiné básni (À Celle qui est trop gaie) používá podobného metaforického obrazu: J'ai senti comme une ironie le soleil *déchirer* mon sein; v básni „Une Martyre" čteme: Son âme exaspérée et ses sens par l'ennui *mordus*. Baudelaire používá ovšem i jiných sloves k výrazovému zintensivnění daného podnětu. Aby vyjádřil přímo obludnou nenávist, kterou matka básníkova chová k svému nešťastnému synovi, používá autor v básni „Bénédiction" obrazu: Et *je tordrai* si bien cet arbre misérable, v němž je příslušná emoce vyslovena podobně jako v předešlých dokladech s téměř fysicky sugestivní výrazností. Chtěje ve skladbě „Le Soleil" vystihnouti dojem neúprosně žhnoucího slunečního žáru praví: le soleil cruel *frappe* à traits redoublés. V básni „Obsession" představa lesů děsících básníka je zesílena obrazem: *vous hurlez* comme l'orgue, podobně jako v básni „A une passante" představa hlučící ulice: la rue

assourdissante autour de moi *hurlait* a v básni „Le Crépuscule du soir" představa hlučícího divadla: on entend... les théâtres *glapir*. Ve všech třech případech jsou zintensivňující metaforické obrazy dány slovesem zosobňujícím daný smyslový podnět.

Nejčastěji ovšem má sloveso u Baudelaira za úkol vyjadřovati představy pohybu. Motorická funkce slovesa se v jeho verších projevuje do té míry, že možno uvésti z nich hojně případů, kdy slovesnými výrazy jsou metaforisovány v pohybové obrazy i dojmy odlišného smyslového řádu. Zejména často přenáší básník v kinetické obrazy dojmy sluchové: des cloches tout à coup *sautent* avec furie („Spleen", Quand le ciel...), les sons... *tournent* dans l'air du soir („Harmonie du soir"), une note plaintive... s'échappa, *tout en chancelant* („Confession"). Se zvláštní oblibou konkretisuje básník slovesem v pohybový obraz abstraktní představy a duševní stavy: grâce à la vorace Ironie qui me *secoue* (L'Héautontimorouménos"), le long Remords qui vit, *s'agite* et se *tortille* („L'Irréparable"), et mon âme *dansait, dansait,* vieille gabarre („Les Sept vieillards"), ton souvenir ...à mes yeux agrandis *voltige* incessamment („L'Aube spirituelle"), le Vertige *saisit* l'âme vaincue et la *pousse* à deux mains vers un gouffre... („Le Flacon"). Ze sloves, jichž používá v těchto případech, dává přednost těm, jež vyjadřují představu chvění, anebo téměř neznatelného pohybu. Slovesa vibrer, nager, s'évaporer a pod. jsou z těch, jež se vyskytují zejména často v Baudelairových verších, a to nejenom tam, kde básník metaforisuje představy duchovního rázu, ale i tam, kde znázorňuje dojmy smyslové. Několik příkladů: chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles („Obsession"); de vous, riche et sonore instrument où ne vibre que la radieuse gaîté („Confession"); je sens vibrer en moi toutes les passions („La Musique"); les violons vibrant derrière les collines („Mœsta et errabunda"); où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème („De profundis clamavi"); un air subtil, un dangereux parfum nagent autour de son corps brun („Le Chat"), un parfum nage autour de votre gorge nue („Causerie"), une odeur de tombeau dans les ténèbres nage („Le coucher du soleil romantique"); le mien (l'esprit), ô mon amour! nage sur ton parfum („La Chevelure"); cha-

que fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir („Harmonie du soir"), il fait s'évaporer les soucis vers le ciel („Le Soleil") atd.

*

Pokud se týče větné stavby Baudelairových básní, možno v nich zjistiti zřejmou tendenci k bohaté rozvitosti a složitosti syntaktické osnovy. Daná syntaktická struktura bývá přitom zpravidla určována jistým záměrem anebo jistou thematickou situací. Záměr, jímž jest určeno použití bohatě členěné anebo složité básnické věty, může býti různé povahy. Může to býti na příklad důsledné dodržení daného syntaktického impulsu, jako v básni „La Géante", kde autor specifikuje thema vyjádřené v první sloce (slovy: j'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante) řadou stejných větných členů (voir, grandir, deviner, parcourir, ramper, dormir) závislých na vazbě j'eusse aimé; může to býti několikeré označení věci, jako v básni „Le Vampire", kde je příslušná věta rozvita řadou příslovkových určení, jež označují jednak objekt, jednak subjekt thematu (Toi qui..., comme...), může to býti mnohonásobná alegorisace myšlenky, jako v básni „L'Irrémédiable", která jest jedinou básnickou větou rozčleněnou v řadu rozvitých podmětů, z nichž každý má platnost „emblému". Povšimli jsme si nejjednodušších případů, kdy věta má ráz enumerativní, rozčleňující činitelé jsou téhož syntaktického útvaru a struktura věty je řetězcovitá, to jest jednotlivé členy následují přímo po sobě. Takové rozvité věty slouží obyčejně specifikaci anebo enumeraci. Používání básnických period je naproti tomu podmíněno většinou povahou thematu. Jsou v „Květech Zla" skladby, které jsou vlastně jediným bohatě rozvětveným souvětím, při čemž syntaktická linie je v souladu s linií thematickou, ať už tím myslíme linii ve smyslu prostorovém anebo linii ve smyslu časovém. Pro první případ možno uvésti na příklad báseň „Je te donne ces vers...", která po stránce syntaktické je velmi složitá: je to podřadné souvětí, v němž jsou záměrně odloučeny od sebe větné součásti k sobě náležející, které samy zase jsou rozvity dalšími větnými členy, takže celek vzbuzuje dojem onoho „pohybu v liniích", charakterisujícího podle Baudelaira představu plující lodi, představu, která je též základním obrazným

prvkem skladby. Pro druhý případ: soulad syntaktické linie s thematickou linií ve smyslu časovém možno uvésti na příklad báseň „Spleen" (Quand le ciel bas et lourd...). Thematická situace je dokreslena syntaktickou strukturou periody vinoucí se téměř celou skladbou, oddalující hlavní významovou složku, která je dána představou úzkostlivého čekání, jež zakouší k smrti odsouzený vězeň, k němuž básník připodobňuje svou duši.

Nejenom celková syntaktická struktura periody, ale i rozsah předvětí a závětí bývá v příslušných Baudelairových básních v souladu s thematickou situací. V první z obou jmenovaných skladeb zahrnuje předvětí jenom počáteční slova: je te donne ces vers a ostatek je řada vedlejších vět, jejichž „syntaktický pohyb" je snad určen k tomu, aby znázornil vzdouvání a klesání mořských vln a pouť onoho symbolického korábu k „břehům vzdálených dob". V druhé básni je obrácený poměr mezi rozsahem předvětí a závětí. Předvětí zabírá zde tři sloky, závětí jednu strofu. Tento nepoměr zdůrazňuje vhodně povahu významového ovzduší. Předvětí trojím záběrem (Quand le ciel bas et lourd..., quand la terre..., quand la pluie...) vytváří syntaktické napětí odpovídající thematické situaci: představě „mozku" vposlouchávajícího se do tichého šumění ustavičně padajícího deště; závětí, zejména rytmickým vyzdvihnutím slova sautent, uvolní náhle napětí vyznačující tuto situaci: zazní zvuk zvonů, který roztrhá „pavučinu", již „hnusní pavouci" napínají v básníkově mozku. Podobně na př. v básni „Un Fantôme I" dlouhé předvětí, zabírající první dvě sloky a rozčleněné několikanásobným označením věci (lokalisací thematu), podporuje opakováním téhož syntaktického vzorce (přívlastkových vět) dojem nekonečné noci, v níž básník čeká na příchod „krásné návštěvnice". V básni „Le Vampire" nesouměrnost rozsahu předvětí a závětí zdůrazňuje na příklad emotivní podklad dané thematické situace. Předvětí se zde rozvíjí řadou týchž syntaktických útvarů emfaticky stupňujících vyjádřenou emoci a náhle se ukončí třemi slovy (Maudite, maudite sois-tu!) tvořícími závětí, jež svou stručností vyvrcholuje vhodně citovou vzrušenost básnické periody zabírající první tři sloky básně, to je polovici skladby.

Proti případům, kdy syntaktický půdorys básnické periody se vyznačuje velkou nesouměrností, pokud se týče rozsahu předvětí a závětí, možno uvésti z Baudelairových básní případy, kdy předvětí a závětí nejenže jsou téměř stejného rozsahu, ale mají též paralelní syntaktickou stavbu. Všimněme si po této stránce na př. básně „Le Reniement de Saint-Pierre". Čtvrtou až sedmou sloku zabírá básnická perioda, jejíž předvětí a závětí je rozloženo do dvou slok. Tato souměrnost členění je zesílena symetričností ve stavbě předvětí a závětí: předvětí i závětí obsahuje po čtyřech časových větách, uvozených v předvětí dvakrát spojkou lorsque a quand, v závětí uvozených čtyřikrát spojkou où. Hlavní věta (Rêvais-tu de ces jours si brillants et si beaux?), která má zde funkci syntaktické osy, jest umístěna na rozhraní předvětí a závětí doprostřed periody. Předvětí i závětí je rozvinuto čtyřikrát analogickým syntaktickým impulsem (předvětí: lorsque..., et lorsque..., quand..., quand; závětí: où..., où..., où..., où). Strukturní souměrnost periody je v souladu s thematickou situací: v předvětí je vylíčeno Kristovo utrpení, v závětí je vylíčena doba „skvělých a krásných dní" Spasitelových. Souměrností vnitřní stavby se vyznačují vůbec i nejsložitější básnické periody Baudelairovy. Vraťme se na příklad k básni „Le Vampire", jíž jsme si už shora povšimli. Básnická věta vinoucí se třemi prvními slokami se skládá ze dvou hlavních částí, což autor naznačil pomlčkou před slovem Infâme, jímž se začíná druhý hlavní úsek věty. Obě části začínají se vokativním zvoláním, které v obou částech je rozvinuto touž příslovkovou větou uvozenou částicí comme. Obě části mají týž rozsah veršový (šest veršů); u obou je paralelní číselný poměr větných členů daný číslicí 2: dvě příslovečná určení v první části, čtyři v druhé; dva přívlastky a dva předměty v první části, opakování téhož slova na konci druhé části. Anebo vraťme se k básni „Spleen". Předvětí je rozvinuto do tří slok, při čemž každá sloka tvoří významový celek; každá sloka se začíná významově nejdůležitějším slovem (le ciel, la terre, la pluie); v každé sloce je použito přítomných přechodníků, které jsou nositeli syntaktického napětí; všechny sloky se začínají touž časovou spojkou. Jedna z nejsložitějších básnických period se vyskytuje ve

skladbě „Madrigal triste", ale i zde je zřejmá snaha po souměrnosti syntaktické struktury. Báseň se skládá ze dvou částí o čtyřech slokách. Thematickým podkladem je v obou částech výčet specifikující daný význam. Druhá část, mající podobu rozvětvené periody vinoucí se všemi čtyřmi slokami, vyznačuje se symetričností syntaktické struktury, a to nejenom sama o sobě, nýbrž také vzhledem k první části básně. Jednotlivé pětiveršové sloky se v syntaktické stavbě rozpadají ve dva úseky po třech a dvou verších a pěti příslovečným určením odpovídá v první části pět příslovečných vět začínajících spojkou quand.

Důležitou vlastností charakterisující u Baudelaira poměr mezi větným a metrickým členěním jeho básní je vlastnost, kterou možno snad formulovati jako sklon k syntaktické eurytmii. Je to vlastnost, která je do jisté míry protichůdná básníkově tendenci k bohaté a složité členitosti syntaktické osnovy. Básnická věta je zpravidla v jeho skladbách rozvinuta do jedné sloky, a to tak, že vždy dva a dva verše tvoří významový celek. Tam, kde významový celek nemá rozsah dvou veršů, ale je dán jedním veršem, jsou také ostatní verše skladby obyčejně samostatné významové celky. Jako doklady možno uvésti hned první dvě básně „Květů Zla", báseň „Bénédiction" a „L'Albatros". V první skladbě nejenom že se syntaktické členění kryje s členěním metrickým, t. j. jednotlivé sloky obsahují uzavřené významové celky, ale celá skladba má dvoutaktní syntaktický rytmus, t. j. jednotlivé sloky jsou po stránce významové dvojčlenné. V druhé básni je dvoutaktní syntaktický rytmus přerušen ve třetí sloce, která je rozčleněna ve čtyři významové celky, ale poslední sloka má opět základní syntaktický rytmus skladby. Jsou ovšem v „Květech Zla" básně, v nichž některé sloky mají jiné významové členění, t. j. v nichž čtyřveršové strofy nejsou symetricky rozčleněny ve dva nebo čtyři významové celky. Uvedeme několik příkladů. Druhá sloka básně „Correspondances" zní takto:

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Citovaná strofa obsahuje dva významové celky, ale není zde symetrického metrického členění jako v předešlých dvou uvedených dokladech; schema syntaktického rytmu není 2-2 anebo 1-1-1-1, nýbrž 3-1: první významový celek zahrnuje tři verše, druhý je dán posledním veršem sloky. Tímto nesouměrným metrickým členěním je postaven poslední verš do popředí, což je tím výraznější, že tento verš je po stránce významové nejdůležitějším thematickým činitelem básně. Někdy je význam ukončen nikoliv na hranici, nýbrž uvnitř verše, jako na příklad v této sloce básně „Les Phares":

Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules
Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts.

Slovy et se lever počíná se v druhém verši nový významový celek, takže schema syntaktického rytmu sloky je 1 1/2-1/2-2. Tato metrická asymetrie přispívá opět k zesílení jistého výrazového účinu; výšin ze syntaktického a významového kontextu zdůrazňuje danou představu: představu „přeludů" náhle se vynořivších ze soumračného přítmí. Podobného účinu dosahuje básník nesouměrností metrického členění významového živlu na příklad v závěrečných verších skladby „Je te donne ces vers...":

— O toi qui, comme une ombre à la trace éphémère,

Foules d'un pied léger et d'un regard serein
Les stupides mortels qui t'ont jugée amère,
Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!

Je to ukončení znělky, v níž poslední čtyři verše mají metrickou formu čtyřverší; v tomto čtyřverší jsou dva významové celky podle schematu 3-1. Poslední verš, syntakticky i významově odštěpený od celkového kontextu, uzavírá báseň plastickou visí, kterou nesouměrné členění strofy ještě zdůrazňuje. Ačkoliv, jak nasvědčují uvedené doklady, metricky nesouměrné členění významového živlu bývá obyčejně v Baudelairových básních odůvodněno daným výrazovým

účinem, jest přece — jak bylo řečeno — základní tendencí charakterisující v čtyřveršových slokách poměr mezi větným a metrickým členěním zřejmý sklon k syntaktické eurytmii. Téměř ve všech skladbách o čtyřveršových slokách je buď od začátku do konce dvoutaktní syntaktický rytmus, anebo je v nich v některých slokách rytmus čtyřtaktní, při čemž zpravidla počáteční a koncové strofy mají rytmus dvoutaktní. Je pozoruhodné, že zcela jiného rázu, pokud se týče jejich syntaktického rytmu, jsou Baudelairovy básně věnované V. Hugovi: „Le Cygne", „Les Sept vieillards" a „Les Petites vieilles". Povšimněme si po této stránce první z nich. Skládá se ze dvou částí: první má sedm, druhá šest slok. Ze sedmi slok první části jenom jedna strofa (3.), ze šesti slok druhé části jenom dvě strofy (1. a 6.) jsou uzavřené významové celky. V obou částech se metrické členění významového živlu vyznačuje značnou asymetričností. Syntaktický rytmus v první části má toto schema: I—II. 1/2-1/2 4-1-1/2-1/2 1; III. 1-1-1-1; IV—VII. 1-1/2-1/2 2-3-2-1-1-4-1. Syntaktický rytmus druhé části je tento: I. 1/2-1/2-1/2 1-1; II—III. 1-1-1 1/2-1/2 1-1-1-1; IV—V. 1-1/2-1/2 2-1 1/2-1/2 1-1; VI. 2-2. Z třinácti slok uvedené básně mají tedy jenom dvě strofy (III. sloka první části a poslední sloka druhé části) symetrické významové členění. Ve většině slok se vyskytují významy končící se anebo začínající se uvnitř veršů (označeny 1/2). Asymetričnost syntaktického rytmu zvyšuje mimo to okolnost, že většina významových celků překročuje do následujících slok. K podobnému výsledku bychom došli, kdybychom přihlédli k vnitřnímu členění dalších dvou uvedených básní věnovaných V. Hugovi. Jestliže uvážíme, že vnitřní členění Hugových básní se vyznačuje vcelku asymetričností syntaktického rytmu, můžeme souditi, že věnoval-li Baudelaire dotčené skladby Hugovi, učinil tak patrně proto, že v nich chtěl napodobiti Huga i po stránce výrazové. Neboť jak jinak bylo by lze vysvětliti skutečnost, že ani jedna z ostatních básní „Květů Zla" nemá tak asymetrické členění syntaktické a významové jako uvedené tři skladby? Na doklad, že i ty Baudelairovy básně, v nichž se jeho sklon k syntaktické eurytmii projevuje nejméně, jsou ve vnitřním členění mnohem „symetričtější" než uvedené tři skladby, možno podati na příklad schematický pře-

hled syntaktického rytmu básně „Danse macabre" a srovnati ji po této stránce s básněmi věnovanými V. Hugovi. Schema syntaktického rytmu jmenované skladby je toto: I. 2-2; II. 1-3; III. 2-2; IV. 1-2-1; V. 3-1; VI. 1 1/2-1/2 2; VII. 2-2; VIII. 1-1-2; IX. 2-1-1; X. 1 1/2-1/2 2; XI. 2-1-1; XII—XIII. 2-1 1/2-1/2 4; XIV. 1 1/2-1/2 2; XV. 2-2. Na rozdíl od básně „Le Cygne", v níž jenom tři sloky jsou uzavřené významové celky, překročuje v této skladbě jenom v jednom případě význam do sloky následující. Ačkoliv je to jedna ze syntakticky nejméně symetrických básní Baudelairových, vyskytuje se v ní pět, t. j. třetina souměrně členěných slok, kdežto v básni „Le Cygne", skládající se ze třinácti slok, jsou jenom tři souměrně členěné strofy. V básni „Le Cygne", jak jsme viděli, ve většině slok se vyskytují významy, které se končí anebo začínají uvnitř veršů, v „Danse macabre" se takové významy vyskytují jenom ve čtyřech slokách. A nyní srovnejme tuto skladbu s ostatními dvěma básněmi věnovanými Hugovi. Schema syntaktického rytmu v básni „Les Petites vieilles" (I) je toto: I. 2-2; II—III. 1 1/2-1/2-1/2-1/2-5; IV—V. 1-1-1/2-1/2-1/2-1/2 1-1-2; VI—VIII. 2-2-2-2-2; IX. 1-1-2. Báseň „Les Sept vieillards" má tento syntaktický rytmus: I. 2-2; II—III. 3-2-3; IV—V. 2-2-1/2-1/2-1/2-1/2-2; VI.—VII. 1/2-1/2 1-3-1-1-1; VIII. 1-1 1/2-1/2 1; IX. 1-1-2; X. 2-2; XI. 3-1; XII. 1 1/2-1/2 2; XIII. 1-1-2. V první básni z devíti slok jenom dvě strofy jsou uzavřené významové celky, tři sloky mají dvoutaktový syntaktický rytmus, významy, jejichž konec anebo začátek připadá dovnitř veršů, jsou poměrně hojné (6 krát); v druhé básni ze třinácti slok jenom dvě strofy mají dvoutaktový syntaktický rytmus, jenom pět slok jsou uzavřené významové celky, významy končící se anebo začínající se uvnitř veršů se vyskytují zde osmkrát. Z podaných schematických přehledů syntaktického rytmu vysvítá, že báseň „Danse macabre" má značně symetričtější vnitřní členění než kterákoliv z uvedených tří básní věnovaných V. Hugovi. Toto zjištění potvrzuje shora vyslovený názor, že vnitřní členění básní o čtyřveršových slokách se u Baudelaira vyznačuje vcelku sklonem k syntaktické eurytmii.

Pokud se týče skladeb o slokách pětiveršových, jest otázka komplikována tím, že v „Květech Zla" jsou dva

druhy těchto skladeb: básně, kde se v jednotlivých slokách opakuje první verš jako refrén, a básně, jež nemají refrén. Z básní bez refrénu uvedeme alespoň skladbu „La Chevelure" a povšimneme si jejího vnitřního členění. Schema syntaktického rytmu jmenované básně je toto: I. 1-1/2-1/2-1/2-1/2 2-1; II. 3-2; III. 2-1-2; IV. 2-3; V. 2-3; VI. 2-3; VII. 2-1-2. Z toho přehledu je viděti, že tři sloky (IV, V, VI) mají týž dvoutaktový a dvě sloky (III, VII) týž trojtaktový syntaktický rytmus. Báseň má tedy celkem symetrické vnitřní členění. Podobně je tomu u básně „Le Poison", kde dvě ze čtyř slok (III, IV) mají týž trojtaktový syntaktický rytmus (2-1-2) a jedna sloka má rytmus 2-2-1 (I), a u básně „Madrigal triste", kde kromě počáteční a koncové sloky mají vždy dvě sousední strofy týž anebo paralelní syntaktický rytmus, a to II. a III. sloka rytmus trojtaktový (2-1-2), IV. a V. sloka rytmus dvoutaktový (3-2), VI. a VII. sloka má schema: 2-1-1-1-1-1-1-2. Básně o pětiveršových slokách s refrénem mají obyčejně metrickou formu čtyřverší, k němuž je připojen počáteční opakující se verš. Podobně jako v básních o čtyřveršových slokách má i v těchto skladbách převahu dvoutaktové syntaktické členění, při čemž poslední opakující se verš tvoří zpravidla samostatný syntaktický takt. Tak je tomu na příklad v nejrozsáhlejší pětiveršové skladbě Baudelairově, v básni „Lesbos", která má tento syntaktický rytmus: I—II. 1-3-1, 2-2-1; III—V. 1-1-1-1, 4-2-3-1; VI. 2-2-1; VII. 2-2-1; VIII. 1-2-1-1-1; IX—XI. 2-2-1, 2-2-2-3-1; XII. 2-2-1; XIII. 4-1; XIV. 1-3-1; XV. 1-2-1-1. Téměř všechny sloky tvořící uzavřené významové celky mají totéž symetrické členění: 2-2-1 (VI, VII, XII), které se vyskytuje i v přesahujících slokách (I—II, IX—XI). Dvoutaktové symetrické členění má převahu i v jiných pětiveršových skladbách básníkových, na příklad ve skladbě „L'Irréparable", jejíž syntaktický rytmus je: I. 2-2-1; II. 2-2-1; III. 2-2-1; IV. 2-1/2-1/2 1-1; V. 1-3-1; VI. 2-2-1; VII. 1-1-2-1; VIII. 2-2-1; IX—X. 2-2-3-3, anebo v básni „Réversibilité", která má toto schema syntaktického rytmu: I. 2-2-1; II. 2-2-1; III. 4-1; IV. 1-1/2-1/2 2-1; V. 3-2.

Tíhnutí k dvoutaktovému symetrickému syntaktickému rytmu se projevuje i v Baudelairových básních nemajících strofické členění. Jako doklady uvedu počá-

teční verše alespoň tří nestrofických skladeb z oddílu „Tableaux parisiens". První básní tohoto oddílu je báseň „Paysage", která se začíná takto:

Je veux, pour composer chastement mes églogues,
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
Et, voisin des clochers, écouter en rêvant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.
Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.

Tento odstavec tvoří vlastně dvě čtyřverší, z nichž každé je uzavřeným významovým celkem rozčleněným významově, syntanticky, ba i interpunkčně (středník v třetím verši od konce!) v symetrické dvoutaktové skupiny o dvou verších. Za touto básní následuje skladba „Le Soleil", jejíž první odstavec zní:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Tyto verše nemají už tak zřejmý čtyřveršový půdorys jako verše předcházející, ale i v nich jak významově, tak i syntakticky se projevuje sklon k symetrickému členění, podle schematu: 2-2, 1-1-1-1. A nyní si povšimněme poslední skladby jmenovaného oddílu, básně „Le Crépuscule du matin". Počáteční verše zní takto:

La diane chantait dans les cours des casernes,
Et le vent du matin soufflait sur les lanternes.

C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants
Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents;

Où, comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge,
La lampe sur le jour fait une tache rouge;
Où l'âme, sous le poids du corps revêche et lourd,
Imite les combats de la lampe et du jour.

Uvedené místo má pravidelné dvouveršové členění, které v ostatních verších je porušeno jenom dvakrát tím, že jednou je dvojverší rozštěpeno mezi dva odstavce (v. 11, 12), po druhé je rozděleno ve dva verše (v. 23, 24). Jinak je syntaktický rytmus skladby zcela symetrický; místy, zejména na konci, má báseň po stránce významové půdorys čtyřverší.

*

„Vy dramatisujete znělku", napsal Baudelaire J. Soularymu v dopise, v němž mu děkoval za zaslání jeho sbírky sonetů. Tato slova možno aplikovati též na autora „Květů Zla", a to nejenom pokud se týče jeho znělek, ale také pokud se týče jiných jeho skladeb básnických. Sklon k dramatisaci thematu projevuje se na příklad hned v první básni Baudelairovy sbírky, v básni „Bénédiction". Jádro thematu: romantická koncepce básníkova „prokletí" a myšlenka zušlechťující moci utrpení, je zde vyjádřeno třemi monology vloženými do úst hlavních tří jednajících osob. V první samomluvě básníkova matka dává výraz nenávisti, kterou chová k vlastnímu synu, v druhé samomluvě básníkova žena dává průchod výsměšnému pohrdání, jež cítí k svému muži, v třetí samomluvě básník žehná Bohu za utrpení, k němuž byl jím nikoliv odsouzen, nýbrž vyvolen. Zajímavým způsobem je dramatisováno thema básně „Le Masque" podávající básnickou transposici „alegorické sochy v renesančním slohu". Statický námět skladby jest uveden v přímou řeč, v níž se básník jednak obrací k fiktivním divákům a k předpokládanému partnerovi, jimž sděluje své dojmy, jednak rozpřádá svou samomluvu v monologický rozhovor, v němž si klade otázky, na něž sám vzápětí odpovídá. Někdy je v Baudelairových básních dramatisace thematu provedena jenom částečně. Tak na příklad v básni „Une Martyre" zaujímá autor zprvu postoj pouhého diváka, obdařeného schopností viděti danou podí-

vanou s hlediska výtvarného umělce; ale ponenáhlu se tento „objektivní" postoj „subjektivuje", autor od deskriptivního podání námětu přechází k monologickému komentování „kresby neznámého mistra", kterou transponoval do své skladby. Oslovuje mrtvolu zavražděné ženy, klade jí otázky, na něž ovšem nedostává odpovědi, a na konec jí projevuje účast s truchlivým jejím osudem. K uvedeným skladbám, svědčícím o autorově sklonu k dramatisování námětu, možno připojiti zejména báseň „Femmes damnées" (À la pâle clarté des lampes languissantes), při jejíž četbě, jak bylo už upozorněno [2], myslíme na Racina. Báseň má v podstatě totéž thema jako druhá stejnojmenná skladba Baudelairova začínající veršem: Comme un bétail pensif sur le sable couchées. Ale jak rozdílným způsobem pojal Baudelaire v těchto dvou básních uměleckou realisaci daného námětu! V druhé skladbě dává defilovati celé řadě žen symbolisujících hříšnou vášeň a tyto ženy jsou umístěny do rámce několika krajinných obrazů; v první básni vystupují jenom dvě ženy a dějištěm je pokoj, anebo lépe řečeno lože obou obětí neúkojné touhy po „nekonečnu". Hlavní thematickou složkou básně je rozhovor obou „prokletých žen", který následuje po úvodních slokách, seznamujících čtenáře s jednajícími osobami. Tento dialog mezi ženou velebící kouzlo neřesti a dívkou vyjadřující mučivé výčitky svědomí je básníkovi prostředkem k tomu, aby dramatickou formou vystihl „peklo", jež stravuje tělo i duši žen oddaných hříchu. Báseň se končí pathetickou apostrofou, v níž se básník obrací k „bědným obětem" hříšných žádostí a předpovídá jim tragický osud, který je očekává. Tyto závěrečné sloky mají v básni, jak bylo už ukázáno, podobnou funkci jako chór v klasické tragedii.

Sklon k dramatisaci thematu jest u Baudelaira ve spojitosti s tendencí, kterou bychom mohli formulovati jakožto snahu o zpřítomnění předmětu básnického výtvoru. Je to patrno především u básní deskriptivní povahy. Uvedeme několik příkladů. V oddílu „Spleen et Idéal" zpracoval Baudelaire v básních „Avec ses vêtements ondoyants et nacrés" a „Le Serpent qui danse" v podstatě totožný námět: v obou těchto sousedících skladbách podává dojem, který v něm vzbuzuje pohled na milovanou ženu. Ale kdežto v první básni mluví

o ní ve třetí osobě, t. j. jako o nepřítomném objektu, v druhé básni ji přímo oslovuje apostrofickou řečí, předpokládající její ne-li skutečnou, tedy alespoň myšlenou přítomnost. V básni „Le Beau navire" snaží se autor vystihnouti krásu milované ženy tím, že ji připodobňuje ke „krásné lodi". Jako v předešlé skladbě jest i zde námětu dána forma přímé řeči oslovující ženu, jejíž krása má být vylíčena; ale v této básni nejenom že je předpokládána přítomnost předmětu básníkova líčení, ale básníkovo líčení je přímo adresováno osobě, jejíž krása má býti znázorněna: Je veux te raconter, ô molle enchanteresse! Les diverses beautés qui parent ta jeunesse... O tom, jak se snaží básník deskriptivní themata podávati formou monologické „promluvy", svědčí na příklad i báseň „Une Charogne". Námět, popis hnijící mrchy, je zde opět pronášen ústy básníkovými jako přímá řeč, obracející se tentokrát k osobě, o níž se předpokládá, že byla přítomna líčené podívané, kterou se jí autor snaží zpřítomniti retrospektivní evokací.

Z uvedených příkladů vysvítá, že hlavním prostředkem, jehož používá Baudelaire k dramatisujícímu zpřítomňování thematického předmětu, jest apostrofa. Je možno říci, že většina Baudelairových básní má podobu apostrofického monologu, který jest ovšem různé povahy, pokud se týče jeho stylistického a funkčního zaměření. Nemá za úkol jenom zpřítomniti předmět básníkova líčení, nýbrž též vzbuditi, možno-li tak říci, fikci simultánnosti prožití a tvoření. Jako příklad uvedeme alespoň báseň „La Chevelure". Námět této básně je zpracován také v sousedící skladbě „Parfum exotique". Ale na rozdíl od této básně, v níž autor o daných dojmech prostě lyricky referuje myšleně přítomné osobě, která jest jejich vzněcovatelkou, v básni „La Chevelure" oslovuje přímo vlasy milované ženy a předpokládaje její skutečnou přítomnost, stylisuje svůj apostrofující monolog tak, jako by jeho skladba byla přímou básnickou realisací líčených dojmů. Někdy, jako na příklad v básni „Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire" apostrofuje autor sám sebe, ale neoslovuje se přímo, nýbrž obrací se k své duši anebo k svému srdci a zdvojuje se takto v mluvícím subjektu. Jinde, jako na příklad v básni „Le Goût du néant" má samooslovení za následek zpřed-

měnění mluvícího subjektu: autor zde svého ducha nejenom apostrofuje, ale konkretisuje jej v metaforické obrazy. Možno uvésti též případy, kdy apostrofa je důležitým komposičním činitelem skladby. Tak je tomu v básni „Réversibilité", kde se každá sloka začíná několikrát obměněnou apostrofou vracející se v posledním verši strofy, anebo v básních „Abel et Caïn" a „Les Litanies de Satan", v nichž se táž apostrofa opakuje jednak na začátku každého dvojverší, jednak v refrénu.

Ve většině shora uvedených případů oslovuje básník, jak jsme viděli, osobu anebo věc, jejíž přítomnost je suponována, anebo apostrofuje přímo i nepřímo sám sebe. Někdy je v Baudelairových básních předpokládána přítomnost dvou mluvících osob, básníka a myšleného partnera, jemuž básník odpovídá na suponovanou otázku. Báseň dostává takto podobu fiktivního dialogu, v němž básník je mluvčím osoby oslovující a osoby oslovené předpokládaným účastníkem rozhovoru. Báseň „Semper eadem" na příklad se začíná těmito dvěma verši reprodukujícími přímo slova domnělého účastníka domnělého rozhovoru:

„D'où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange,
Montant comme la mer sur le roc noir et nu?"

Na futo suponovanou otázku básník odpovídá:

— Quand notre cœur a fait une fois sa vendange,
Vivre est un mal!...

V dalších verších sice básník neuvádí už přímo slova myšleného partnera, ale pokračuje tak, jako by na ně reagoval:

Et, bien que votre voix soit douce, taisez-vouz!
Taisez-vous, ignorante! âme toujours ravie!...

Zajímavým příkladem fiktivního dialogu je báseň „Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire", v níž se autor v monologu rozdvojuje v osobu, která nepřímo oslovuje sama sebe a nepřímo si sama odpovídá. Básník se táže své duše a svého srdce:

Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire,
Que diras-tu, mon cœur, cœur autrefois flétri,
A la très-belle, à la très-bonne, à la très-chère...

A na tuto otázku odpovídá jakožto mluvčí své „osamělé duše" a svého „kdysi zvadlého srdce":

Nous mettrons notre orgueil à chanter ses louanges...

V následujícím trojverší pokračuje básník ve své promluvě jako osoba nezúčastněná na fiktivním rozhovoru podaném v obou čtyřverších, kdežto v poslední sloce dává promlouvati přímou řečí zosobněnému „přeludu" milované ženy. Možno tedy říci, že v uvedené znělce, to jest v rozsahu pouhých čtrnácti veršů, je dialogický monolog básníkův rozvržen mezi tři mluvící osoby, které jsou ovšem ve skutečnosti jedinou osobou: mezi básníka, zosobněnou básníkovu duši a ženu, jíž je skladba věnována. V první básni se začíná fiktivní dialog suponovanou otázkou myšleného partnera, v druhé básni se začíná otázkou, kterou autor klade sám sobě, v básni „Sonnet d'automne" se začíná otázkou, o níž se ani nepředpokládá, že byla pronesena:

Ils me disent, tes yeux, clairs comme le cristal:
„Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite?"

Na tuto otázku, která ani domněle nebyla pronesena, básník odpovídá:

— Sois charmante et tais-toi!...

K uvedeným skladbám možno připojiti konečně báseň „Horreur sympathique", která má podobu samomluvy, v níž se básník obrací na sebe přímou otázkou a přímo na ni odpovídá. Básník se táže sám sebe, tedy nikoliv svého srdce, své duše anebo podobně:

De ce ciel bizarre et livide,
Tourmenté comme ton destin,
Quels pensers dans ton âme vide
Descendent? réponds, libertin.

V následujících verších na tuto otázku přímo odpovídá:

— Insatiablement avide
De l'obscur et de l'incertain,
Je ne geindrai pas comme Ovide...

Z uvedených dokladů vysvítá, že se básník nespokojuje vždy ve snaze po dramatisaci thematu tím, že dává námětu podobu monologu; někdy, jak jsme viděli, uvádí do monologu živel dialogický, což přirozeně svědčí ještě více o dramatisující tendenci, jíž se vyznačuje výrazové pojetí jeho skladeb.

Obzvláště často používá básník tázací anebo zvolací intonace v závěrečných verších svých skladeb. Četné básně „Květů Zla" se končí básnickou otázkou, která ovšem nevyžaduje odpovědi, aktualisujíc danou věc sama sebou s dostatečnou výrazností. Ba možno říci, že básnickou otázkou uzavírající skladbu dosahuje autor mnohdy větší výrazové účinnosti, než kdyby byl v příslušném případě použil obyčejné vypovídací věty. Básnické otázky stojící v závěrečných verších mají většinou podobu apostrofy, jíž se autor obrací buď k předmětu, o nějž v jeho skladbě jde, anebo sám k sobě. Tyto závěrečné tázací apostrofy bývají zpravidla koncipovány tak, že zhušťují do několika slov buď význam apostrofovaného předmětu, nebo smysl daného thematu, po případě obojí zároveň. V básni „La Chevelure" na příklad jest evokační působivost vůně milenčiných vlasů nakonec zhuštěna do těchto dvou závěrečných veršů:

N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

V básni „Le Goût du néant" závěrečná básnická otázka:

Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?

vyjadřuje stručně a výrazně to, co v předcházejících verších je toliko naznačeno anebo napověděno, t. j. touhu po naprostém spočinutí v nicotě. V básni „Hymne à la Beauté" závěrečná tázací apostrofa má dvojí úkol: jednak konkre-

tisuje hlavní atributy básníkovy koncepce krásna, jednak charakterisuje povahu básníkova kultu krásy:

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,
Rhythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! —
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

Ještě častěji ovšem než básnickou otázkou se končí Baudelairovy skladby básnickým zvoláním. I tu bývají příslušné závěrečné verše, mající též obyčejně podobu apostrofy, určeny zpravidla k tomu, aby resumovaly daný předmět anebo kondensovaly smysl thematu. Uvedeme několik příkladů. V básni „Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle" vyjadřuje autor krutou necitelnost „černé Venuše" a nakonec vyslovuje myšlenku, že příroda používá ženy, té „královny hříchů", k tomu, aby „uhnětla genia". Báseň jest uzavřena zvoláním vyjadřujícím ve výrazné zkratce antithetickou podstatu básníkovy koncepce ženství:

O fangeuse grandeur! sublime ignominie!

Závěrečná báseň cyklu „černé Venuše" se končí veršem, v němž autor několika slovy promítl v plastickou symbolickou visi představu necitelné, milované a nenáviděné ženy:

Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!

Na konci básně „Le Balcon" vrací se jako refrén, mající podobu básnického zvolání, verš zhušťující do tří substantiv emotivní ovzduší skladby:

— O serments! ô parfums! ô baisers infinis!

Celkem možno říci, že tam, kde používá Baudelaire v závěrečných verších svých skladeb tázací anebo zvolací intonace, nemívají básnické otázky anebo básnická zvolání pouhou rétorisující a pathetisující funkci; někdy mají též funkci resumující a kondensující: podávají buď stručné shrnutí anebo zhuštěné vyjádření daného předmětu anebo thematu.

Jsou v „Květech Zla" básně, které se vyznačují střídáním zvolací a tázací intonace. Možno vytknouti několik odlišných případů, podle toho, jak je střídání obou intonací organisováno v celkovém komposičním půdorysu skladby. Nejjednodušší případ je ten, že se jednotlivé sloky končí střídavě tázací a zvolací větou. Tak je tomu na příklad v básni „L'Imprévu", kde následuje po sobě řada slok, které na konci anebo celé mají podobu přímé řeči, při čemž se — až na jednu strofu — obě intonace zcela pravidelně střídají. Složitějšího útvaru je střídání intonace na příklad v básni „L'Irréparable". První dvě sloky mají intonaci tázací, druhé dvě strofy intonaci zvolací; další čtyři sloky mají střídavě intonaci zvolací a tázací. V básni „Mœsta et errabunda" první sloka má intonaci tázací, další dvě sloky se začínají každá větou zvolací a končí se větou tázací, na to následuje věta intonace zvolací a poslední dvě strofy mají opět intonaci tázací. Báseň „Réversibilité" se skládá z pěti slok, z nichž čtyři mají intonaci tázací, poslední sloka má intonaci zvolací. Uvedli jsme tyto příklady na doklad, že intonace je v Baudelairových básních nejednou nejenom emotivním, ale i komposičním činitelem. O tom svědčí i básně, jež mají v podstatě jednotnou intonaci. Povšimněme si po této stránce na příklad básně „Le Balcon". Báseň se začíná zvolací větou, která jako by dala intonační impuls celé další skladbě. Text básně je protkán exklamacemi, jež jsou v jednotlivých slokách umístěny podle jistého systému. První sloka začíná se exklamací, která zabírá počáteční dva verše, při čemž druhý verš obsahuje dvě zvolání, z nichž každé má rozsah poloverše:

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
O toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!

Tak je tomu též ve třetí sloce, která se rovněž začíná dvojveršovou exklamací, při čemž druhý verš obsahuje dvě zvolání zabírající poloverš:

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!
Que l'espace est profond! que le cœur est puissant!

Obě sloky se mimo to končí veršem zvolací intonace. V dru-

hé sloce se vyskytuje zvolací věta uprostřed strofy, t. j. ve třetím verši, a to věta obsahující dvě zvolání zabírající poloverš:

Que ton sein m'était doux! que ton cœur m'était bon!

Podobně je tomu ve čtvrté sloce, v níž třetí verš rovněž obsahuje větu zvolací, která je též dvojdílná:

Et je buvais ton souffle, ô douceur, ô poison!

Další sloka se končí tázací větou, za níž následuje opakující se první verš strofy ve zvolací intonaci:

Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux?
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses!

Právě tak je tomu v poslední sloce, která se končí takto:

Après s'être lavés au fond des mers profondes?
— O serments! ô parfums! ô baisers infinis!

V uvedené básni je tedy jistý intonační paralelismus daný opakováním týchž intonačních útvarů ve slokách 1-3, 2-4, 5-6, t. j. ve dvou lichých, ve dvou sudých a v obou posledních strofách.

POZNÁMKY K 3. KAPITOLE

[1] Robert Vivier, L'Originalité de Baudelaire (Bruxelles 1926), s. 55.
[2] Albert Thibaudet, Intérieurs (Plon 1924), s. 44 n.

4. OBRAZY

Poesie Baudelairova se vyznačuje neobyčejně mocnou zálibou ve výrazu metaforickém. Autor „Květů Zla" používá v neobvyklé míře obrazných prostředků výrazových, při čemž přisuzuje metafoře důležitější funkci než ostatní soudobí básníci francouzští. Odmyslíme-li si na příklad v básních Gautierových anebo Hugových jejich metaforický živel, zůstane nám ještě dosti jiných prvků, abychom mohli rekonstruovat námět anebo myšlenku autorovu. Vyloučíme-li z básní Baudelairových jejich živel obrazný, zbude nám často jenom několik bezvýrazných slov. Romantikové, jak dovozoval už P. Leroux, provedli v básnickém výraze významnou revoluci. Klasikové, používají-li obrazného prostředku výrazového, na příklad přirovnání, rozvádějí pečlivě předmět a jeho obrazné vyjádření, romantikové naproti tomu rozvádějí s oblibou jenom obrazné vyjádření předmětu: znak mívá v jejich obrazech převahu nad označenou věcí. Baudelaire učinil další krok: u něho je obrazné označení věci často pravým thematickým živlem jeho básní.

Sklon k thematisaci znaku se projevuje v Baudelairově poesii do té míry, že bylo vysloveno mínění, podle něhož „Květy Zla" nejsou ničím jiným než „organisací metaforických figur schopných napovídati duchovní hmotným". I když nelze souhlasiti s tímto názorem, který jednak přepíná funkci obrazného živlu Baudelairovy sbírky, jednak není práv jejímu básnickému smyslu, je třeba uznati, že ve většině skladeb „Květů Zla" jest obraz opravdu věcí hlavní, výrazovým činitelem nadřaděným thematu. O tom se můžeme přesvědčiti, přihlédneme-li k tomu, jaký jest v Baudelairových básních poměr obrazu k námětu.

Povšimněme si nejdříve básní popisného rázu. Přihlédneme-li k těmto skladbám, pokud se týče poměru jejich

obrazného živlu k thematu, zjistíme, že jenom v málokterých básních toho druhu se autor spokojuje tím, že jednotlivé složky popisovaného předmětu anebo líčeného výjevu podává přímou reprodukcí smyslových dojmů. Je příznačné, že v jediné deskriptivní básni, ve skladbě „Rêve parisien", je námět téměř úplně podán jenom čistě popisným způsobem bez přenášení smyslových prvků do oblasti obrazné. Ale to je báseň, v níž autor líčí visi, nikoliv dojmy poskytnuté vnější skutečností. Pokud Baudelaire reprodukuje předmět anebo výjev založený na přímém smyslovém vnímání, nespokojuje se zpravidla s pouhým popisem, ale jednotlivé deskriptivní složky znázorňuje i obrazně. Tato tendence se projevuje v některých jeho básních v takovém rozsahu, že živel obrazný zaujímá v nich skoro tolik místa jako živel čistě popisný. Jsou v „Květech Zla" skladby, v nichž — jako na příklad v básních „Un Serpent qui danse", „Une Charogne", „Une Martyre" — deskriptivní thema je rozvinuto pravidelnou řadou složek obsahujících jednak přímé, jednak obrazné vyjádření věci.

V podobném poměru je přímý a obrazný živel v básních, v nichž stránka popisná ustupuje do pozadí před stránkou evokačně náladovou. Tak na příklad v „Harmonie du soir" je deskriptivní podklad námětu dán několika dojmy z různých smyslových oblastí: vůní květů, zvukem houslí, obrazem zapadajícího slunce. Každý z těchto smyslových dojmů je vyjádřen i obrazně: květy jsou přirovnány ke kadidelnicím, hlas houslí „se chvěje jako zarmoucené srdce", večerní červánky jsou připodobněny k proudům tuhnoucí krve a obloha k oltáři, na němž září monstrance symbolisující vzpomínku na milovanou ženu. U tohoto druhu básní je někdy obrazný živel ve značné převaze nad znázorněnou věcí. V básni „Spleen" (Quand le ciel bas...) je na příklad obraz oblohy pokryté tmavými mraky východiskem rozvedených přirovnání, metafor a personifikací, jež zabírají téměř celou skladbu.

Převaha obrazného živlu nad zobrazenou věcí je patrna zejména v básních ideového rázu. Charakteristická je po této stránce báseň „Bénédiction". Aby vyjádřil svou romantickou koncepci básníka a svou víru v zušlechťující moc utrpení, rozehrál Baudelaire celý rejstřík básnických

obrazů od metafor a personifikací po podobenství a symboly, od obrazů obtížených orientální smyslovostí po obrazy utkané ze světla z odlesků světla. Vlastní thema je přitom vyjádřeno jen několika bezvýraznými slovy. V básni „Le Guignon" je základní myšlenka vyslovena jediným veršem: L'Art est long et le Temps est court. Ostatek básně jest jen obraznou ilustrací této myšlenky. Se zvláštní oblibou podává Baudelaire několikeré metaforické osvětlení dané myšlenky. Tak je tomu na příklad v básni „L'Horloge", kde šesterým obrazným způsobem vyjadřuje myšlenku nezadržitelného plynutí času, v básni „Hymne", kde čtyřmi metaforickými obrazy, čerpanými v téže oblasti představ, znázorňuje představu věčnosti své lásky, v básni „Causerie", kde motiv popleněného srdce je ilustrován trojí obraznou transposicí. Někdy má toto několikeré obrazné osvětlení myšlenky podobu metaforického výčtu, jak je tomu na příklad v básních „La Mort des pauvres", „L'Héautontimorouménos", „L'Irrémédiable", anebo je naopak thema rozvinuto výčtem jednotlivých motivů, při čemž tyto motivy jsou znázorněny obrazy, jež zabírají většinu ostatních veršů; tak je tomu na příklad v básni „Réversibilité". V této souvislosti je třeba upozorniti na poslední sloky básně „Les Phares", v nichž dlouhou metaforickou enumerací uzavírá autor svou básnickou interpretaci význačných představitelů výtvarného umění, jejichž tvorbu charakterisuje synthetickými symbolickými obrazy.

Záliba v používání obrazných prostředků výrazových se u Baudelaira projevuje dále tím, že často předmět, k němuž je daná věc přirovnána, rozvádí v rozsáhlý samostatný obraz, tvořící vlastní námět skladby. V básni „La Musique" je sice thematickým podkladem myšlenka, že hudba uchvacuje někdy básníka jako moře, ale skutečným námětem není myšlenka vyjádřená v tomto přirovnání, nýbrž básnický obraz, v nějž je rozveden druhý člen daného přirovnání. Podobného rázu je báseň „Spleen" (Je suis comme le roi...), jejímž námětem je rovněž rozsáhlý básnický obraz, kterým autor nepřímo, v podobě podobenství rozvádějícího dané comparatum, znázorňuje svou nevyléčitelnou životní únavu. V následující básni (Quand le ciel bas...) podává autor dokonce několikerou variaci základního motivu, který je

rozveden v obrazné transposice, jež souvisí spolu jenom myšlenkou vyjádřenou v počátečním verši skladby: Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle.

Nejvíce ovšem svědčí o Baudelairově zálibě v obrazných prostředcích výrazových skutečnost, že v souhlase se svým názorem na obzvláštní estetickou hodnotu alegorie dával svým námětům často formu alegorickou, t. j. formu, v níž živel obrazný je svébytným a autonomním prostředkem básnického výrazu. Jak dovedl v svých alegorických skladbách rozvinout svou mimořádnou potřebu a schopnost obrazného způsobu vyjadřování, dokazuje na příklad báseň „Le Flacon". Thematickým jádrem skladby je připodobnění básníkova údělu k zaprášenému flakonu, pohozenému v koutě staré skříně. Tato představa je Baudelairovi podnětem k vytvoření řady obrazů, které zatlačují do pozadí vlastní alegorický smysl básně a stavějí do popředí nikoliv znak, nýbrž věc symbolisovanou atributem daného znaku. Mnohem více než o rozvití příslušného alegorického motivu jde tu básníkovi o to, aby znázornil obrazně „duši" flakonu, jeho trpkou a opojnou vůni, s níž ztotožňuje svou vlastní duši. Vůně starého, zaprášeného flakonu probouzí v něm „tisíce myšlenek", ale ty myšlenky nevyjadřuje přímo, nýbrž znázorňuje je krásným obrazem motýlů vylétajících ze svých „truchlivých kukel". Myšlenky se precisují v „opojné vzpomínky", které však opět nejsou vyjádřeny přímo, nýbrž zosobněny v představu „Závrati" strhující básníkovu duši k propasti, v níž se probouzí k životu „přízračná mrtvola" jeho lásky. A vyjádřiv alegorický smysl skladby, znázorňuje básník analogii uvádějící jeho dílo, odsouzené možná k zapomenutí, ve vztah k představě starého pohozeného flakonu opět řadou metaforických obrazů: podobně jako on našel kdysi v koutě staré skříně zaprášený flakon, jehož vůně v něm probudila tolik vzpomínek, najde někdo někdy v koutě knihovny jeho zapomenuté dílo, podávající svědectví o tom, jak „vzácný jed připravený anděly" opájel a sžíral jeho srdce. Z tohoto stručného rozboru vysvítá, že alegorisující živel je v této skladbě mnohem více ve službách obrazivé než „intelektualisující" schopnosti básníkovy; nikoliv myšlenka, nýbrž smyslový dojem obdařený pro básníka zvláštní evokační působivostí (vůně)

určil způsob, jímž pojal a zpracoval alegorický námět. Také v jiných alegorických skladbách Baudelairových je základním alegorisujícím činitelem spíše smyslově-evokační dojem než intelektuální koncepce. Jestliže v básni „La Cloche fêlée" představa puklého zvonu je mu znakem jeho zmučené duše, je to proto, že zvuk zvonů nesoucí se mlhavou zimní nocí vyvolá v něm dojem, který je v souladu se smutkem jeho „puklé duše": dojem smrtelného chropotu raněného vojáka, který umírá zapomenut pod hromadou mrtvol. Tedy znak, to jest představa puklého zvonu, není vyjádřen přímo, nýbrž metaforicky: znak je zde, možno-li tak říci, obrazem v obrazu, je dán dvojnásobnou metaforisací věci. Anebo povšimněme si básně „L'Aube spirituelle". Zde je dvojí alegorický motiv, anebo lépe řečeno je zde jeden alegorický motiv, který je nejdříve vysloven obecně a pak aplikován na vlastní zkušenost básníkovu. V obou případech je znak, mající původ ve smyslovém dojmu, vyjádřen jednak přímo (l'aube blanche et vermeille, le soleil a noirci la flamme des bougies), jednak obrazně (des Cieux Spirituels ..., l'immortel Soleil). Také představa znázorněná daným znakem je vyjádřena obrazně: duchovní touha symbolisovaná úsvitem je personifikována (l'Idéal rongeur), vzpomínka na „bílou Venuši" symbolisovaná sluncem je visualisována (ton souvenir plus clair, plus rose ...). V básni „La Beauté" je krása alegoricky znázorněna sochou z bílého mramoru. Ale tento obraz není podán přímo v podobě souvislého, „plastického" obrazu deskriptivního, nýbrž pouhými náznaky, jež jsou vesměs rázu obrazného. Abstraktum (krása) je zde sice „konkretisováno" personifikací, ale jednotlivé prvky této personifikace jsou samy metaforisovány, takže alegorický obraz nutno teprve konstruovati restitucí skutečného, věcného významu příslušných metafor. Celkem možno říci, že tam, kde Baudelaire přenáší námět do oblasti alegorie, nespokojuje se tím, že zpodobuje věc znakem: zpravidla i jednotlivé prvky alegorie jsou vyjádřeny též obrazně anebo jenom obrazně, takže mnohdy nutno zpětnou operací vyvoditi konkretní složky alegorického obrazu z jejich metaforických transposic.

To, že se Baudelaire v alegorických obrazech nespokojuje s pouhým zvěcněním děje anebo myšlenky, nýbrž

vedle věcného prvku podává též jeho obrazné znázornění anebo věcné složky alegorie vyjadřuje metaforicky, souvisí se zvláštností metaforické obrazivosti básníkovy, kterou možno charakterisovat jako sklon k odstraňování hranic mezi sférou věci a sférou obrazu, mezi vlastním a přeneseným významem předmětu. U Baudelaira obě sféry mnohdy splývají, prolínají se anebo se substituují. První vlastnost metaforické obrazivosti autorovy je patrna v četných básnických obrazech, v nichž předmět je ztotožněn se svým znakem. Baudelaire používá s oblibou přirovnání, v nichž je zamlčena přirovnávací spojka, zejména často tak činí v případech, kdy jde o to vyjádřiti city anebo myšlenky z okruhu jeho vlastního já: jeho duše se nepodobá hrobce, nýbrž je hrobkou („Le Mauvais moine"), nepodobá se hřbitovu, nýbrž je hřbitovem, nepodobá se starému boudoiru, nýbrž je starým boudoirem („Spleen", J'ai plus de souvenirs...) atp. V těchto autoidentifikacích nejde básníkovi o nějaké „výraznější" znázornění věci; comparatum nemá platnost pouhého obrazu, má platnost reální, platnost básnické vise. Jestliže básník praví o sobě, že je hřbitovem, vidí se skutečně hřbitovem, na němž se „dlouzí" červi „plazí" po mrtvolách; praví-li o sobě, že je starým boudoirem, cítí se skutečně starým boudoirem, v němž „bledé" obrazy „vdechují vůni otevřeného flakonu", praví-li o svém mládí, že bylo zahradou popleněnou „temnou bouří", vidí se skutečně v duchu zahradou, v níž „voda vyhlubuje díry velké jako hroby". Někdy je metaforický obraz koncipován tak, že předmět zobrazení je vyjádřen atributy znaku, jimž je přisouzena reálná platnost. Ve „Spleenu" (Quand le ciel bas...) na příklad se vyskytuje tento obraz: L'Espérance comme une chauve-souris s'en va battant les murs de son aile timide. Naděje je zde sice přirovnána k netopýru, ale zobrazenému předmětu jsou přímo přiřčeny vlastnosti comparata. Je to kontaminace obou sfér, sféry obrazu a sféry věci: předmět je vyjádřen obrazně prvky, které jej charakterisují jako skutečnou věc. Podobný příklad kontaminace obou oblastí nacházíme v básni „Causerie": Mais la tristesse en moi monte comme la mer / Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose / Le souvenir cuisant de son limon amer. Druhý člen přirovnání je

východiskem dalších metafor, v nichž daný předmět (la tristesse) je opět vyjádřen reálně pojatými atributy znaku (la mer). Básník se nespokojuje tím, že přirovnává smutek naplňující jeho duši k mořskému příboji; pokračuje v tomto obrazu, ale tak, že danému předmětu připisuje ve vlastním, nikoliv přeneseném smyslu vlastnosti znaku. V uvedených verších jsou v témž obraze sloučeny oba významy, význam vlastní a význam metaforický; slučujícím činitelem jsou použitá slovesa, jež jsou dvojznačná: vlastním významem se vztahují k znaku, metaforickým významem se vztahují k zobrazenému předmětu. Mnohdy je znak ze sféry obrazu přenesen do sféry věci. V básni „L'Irréparable" přirovnává autor svou duši mučenou úzkostí k umírajícímu, který leží pod hromadou raněných anebo je drcen kopyty koní. Představa umírajícího je v další sloce východiskem alegorického obrazu, v němž comparandum předešlého přirovnání je substituováno jeho comparatem v platnosti skutečné věci. Básníkův duch je původně *připodobněn* k umírajícímu, v následující sloce *jest* umírajícím, jemuž „krásná kouzelnice" má odpovědět na mučivé otázky jeho úzkostí. Tento sklon k zpředmětnění znaku můžeme sledovat v řadě básnických obrazů Baudelairových. V básni „Le Goût du néant" jest opět duch předmětem, jejž autor znázorňuje obrazně. Představa ostruhy vyjadřující naději je východiskem alegorického obrazu starého koně, znázorňujícího básníkovu beznaději. Ale tento obraz není pojat v platnosti metaforické, nýbrž v platnosti reální: básník, který na začátku sloky apostrofoval svého „chmurného ducha", na konci sloky oslovuje starého koně, který je jeho obrazným znázorněním. V téže básni představa padajícího sněhu, který pohlcuje ponenáhlu tělo ztuhlé mrazem — představa, jíž je znázorněno neúprosné plynutí času —, je východiskem reálně pojatého obrazu laviny uzavírajícího skladbu, a nejenom to: uvedené comparatum (padající sníh) je zpředmětněno ve visi předcházející závěrečný obraz básně: Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur / Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute! V básni „La Destruction" praví autor o démonovi, že se vznáší kolem něho jako nehmatatelný vzduch. V dalších verších je comparatum přeneseno do reálného

plánu a básník pokračuje: Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon / Et l'emplit d'un désir éternel et coupable. Podobně v „La Fontaine du sang" přirovnává básník svou krev k fontáně a pojav comparatum v reální platnosti pokračuje: Je l'entends bien qui coule avec un long murmure.

V těchto příkladech je znak přenesen do plánu reálního přes oblast obraznou; nezřídka bývá však u Baudelaira znak zpředmětněn přímo, bez zprostředkujícího metaforického činitele. V básni „Spleen", v níž autor vyjadřuje svůj smutek a svou úzkost obrazem žaláře, v němž k smrti odsouzený vězeň čeká, až bude odvezen na popraviště, čteme verše: Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées / Vient tendre des filets au fond de nos cerveaux. Představa pavouků, která jest ovšem zcela přirozeným prvkem celkového obrazu žaláře, je zde ze sféry metaforické transposice přenesena do sféry věcné skutečnosti, a to přímo bez jakéhokoliv spojovacího obrazného činitele, při čemž zpředmětněný znak je dokonce ztotožněn s duševním stavem básníkovým. Podobně je tomu se závěrečnými obrazy básně: Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, / Défilent lentement dans mon âme... et l'Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir. Oba tyto obrazy souvisí jenom velmi volně s ústřední alegorickou představou žaláře, v němž k smrti odsouzený čeká na popravu; básník nepřisuzuje ostatně těmto dvěma obrazům platnost alegorickou, nýbrž pojímá je jako halucinovanou skutečnost. Takové obrazy alegorického rázu, v nichž daný předmět je vyjádřen obrazně jako skutečnost bez spojovacího metaforického činitele, jsou v Baudelairových básních dosti hojné. Zejména často vyskytují se v nich obrazy, v nichž předmět je vyjádřen atributy zamlčeného znaku. V básni „L'Horloge" použil básník tohoto obrazu: Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi / Se planteront bientôt comme dans une cible. V obraze je zamlčen jeho metaforický základ (představa šípu), předmět zobrazení je vyjádřen vlastnostmi zamlčeného znaku: šípu vystřeleného do terče. V básni „L'Irréparable" jest obraz: L'Espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge / Est soufflée... Východiskem tohoto obrazu je představa lampy ozařující okno hostince. Ale tato představa je zamlčena a předmět zobrazení jest

vyjádřen jejími atributy. Podobně je tomu v tomto obraze z básně „L'Héautontimorouménos": Mon désir gonflé d'espérance / Sur tes pleurs salés nagera. Obrazu je podložena představa lodi, jejíž plachty se vzdouvají větrem. Touha je zde znázorněna plachtou, ale nikoliv plachta, nýbrž „touha se vzdouvá": tedy danému abstraktu je přisouzena vlastnost zamlčeného znaku. Někdy je tato identifikace, kontaminace anebo substituce obou oblastí způsobena pouhým přemístěním slov. Uvedeme aspoň několik dokladů. V básni „Causerie" se vyskytuje jeden z nejsugestivnějších obrazů Baudelairových: Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose. Je to identifikace, jejíž původ nutno bezpochyby hledati v tomto výchozím přirovnání: Vous êtes beau comme un clair et rose ciel d'automne. Pouhým přemístěním několika slov přetvořil básník původní dosti všední představu v obraz obdařený neobyčejnou evokační účinností. V „Recueillement" se vyskytuje zrakově-sluchový obraz: Et, comme un long linceul traînant à l'Orient, / Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche, jehož výchozí představa je: Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche traînant un long linceul à l'Orient. Přemístěním slov je zdůrazněna kontaminace zrakové a sluchové sféry, která je východiskem tohoto obrazu. Charakteristický doklad poskytuje báseň „La Mort des amants". Básník váhal, jak má příslušný obraz koncipovat, a rozhodl se pro znění, v němž jsou proti původní versi slova přemístěna v obráceném poměru. Původní vlastní význam nahradil významem metaforickým. Nous échangerons un sanglot unique, / Et comme un éclair, tout chargé d'adieux, napsal původně; opravená, definitivní verse zní: Nous échangerons un éclair unique, / comme un long sanglot, tout chargé d'adieux.

Potřeba „konstrukce" a „komposice", na niž klade Baudelaire tak velký důraz v svých statích o estetice slovesného a výtvarného umění, projevuje se též ve volbě jeho obrazů. V „Květech Zla" je hojně skladeb, v nichž obrazy jsou čerpány v téže oblasti představ, takže lze tu mluviti o skutečné jednotnosti metaforického živlu. Tato vlastnost bývá nezřídka jednotícím činitelem básní, které jinak nemají jednotné osnovy skladebné. Uvedeme aspoň dva příklady. V „Harmonie du soir" nepodává autor souvislý „obraz"

letního večera, nýbrž pouhou řadu smyslových dojmů a citových emocí. Tato zdánlivě nesouvislá řada dojmů a emocí je zharmonisována celkovým náladovým ovzduším: pocitem nábožensky vroucího dojetí, které probudí v básníkovi vzpomínka na milovanou ženu. Aby vystihl tento pocit, použil metaforických obrazů vzatých z katolického kultu: z květů stoupá vůně jako z kadidelnic, obloha je smutná a krásná jako oltář, vzpomínka na milovanou ženu září v básníkově duši jako monstrance. Báseň „L'Irréparable" neobsahuje souvislé líčení duševních úzkostí, jimiž mučí básníka „neúprosná výčitka". Thema je rozloženo v několik obrazů, které sice přímo spolu nesouvisí, ale jež mají jistý vztah k základní představě v básni obrazně vyjádřené: k představě neodvratné smrti. „Naděje je mrtva navždy", tato ústřední myšlenka skladby, položená doprostřed básně a znázorněná příslušnými metaforickými transposicemi, je v jistém smyslu podkladem předcházejících i následujících obrazů: červi rozežírající mrtvoly, umírající voják, otrávené šípy probodávající srdce, termiti rozhlodávající základy stavby, všechny tyto i jiné v básni použité obrazy jsou čerpány v oblasti smrti a zmaru, v oblasti, která poskytuje jednotící metaforický živel skladby. Vedle básní, v nichž nesouvislost skladební osnovy je vyvážena jednotností obrazů, jsou v „Květech Zla" skladby, v nichž obrazy jsou v těsném vztahu k thematu. V „Le Tonneau de la haine" znázorňuje básník nenávist alegorickým „sudem bledých Danaoven". Tato představa je východiskem dalších metaforických obrazů, které souvisí téměř vesměs s danou alegorií. Většina těchto obrazů má vztah k obrazu krčmy, v nějž básník zcela přirozenou asociací rozšířil výchozí metaforu. V básni „Avec ses vêtements" chce autor vyjádřit „chladnou majestátnost neplodné ženy". V souhlase s původem „černé Venuše", která je inspirátorkou básně, je většina obrazů vzata z oblasti orientu. Podobně i v předcházející básni, v níž autor vyjadřuje nenasytnost „hnědé bohyně", většina obrazů je čerpána ve světě východním.

V některých básních jest obrazný živel určen jistou ústřední metaforou, která má vliv dokonce i na slovní výraz obrazů. Zvláště patrně jeví se to na příklad v básni „La Chevelure", kde většina metaforických obrazů má i po

stránce výrazové vztah k ústřednímu obrazu danému představou moře. Vlasy milované ženy „se čeří"; podobně jako se při odjezdu lodi mává kapesníkem, chce básník „zamávat" vlasy své milenky, aby vyvolal vzpomínky, které v nich dřímají; v „hlubinách" toho „vonného lesa" žije vzdálený svět; jako jiní duchové „plují" na hudbě, jeho duch „pluje" na vůni milenčiných vlasů, jejichž silné pletence jsou jakoby „vlnobitím" unášejícím jeho duši; „noří" hlavu do tohoto „černého moře", v němž jest uzavřen „druhý oceán"; „na ochmýřených březích zkroucených kadeří" se opájí vůní kokosového oleje, muškátu a dehtu. Někdy vztah jednotlivých obrazů k obrazu ústřednímu není vyjádřen přímo; jde tu o vnitřní souvislosti, které lze zjistiti teprve podrobnějším rozborem. V básni „Le Beau navire" na příklad jsou kromě základního obrazu, připodobnění ženy k lodi, tři další obrazy, které, ačkoliv jsou zcela odlišného rázu, jsou bezpochyby podmíněny ústředním obrazem skladby. Přirovnává-li básník hruď ženy ke skříni, jejíž vypouklé výplně se lesknou jako štít, je asi podkladem tohoto přirovnání obraz zaokrouhlených, lesklých, železem pobitých lodních boků. Praví-li o nohách „černé Venuše", že vydražďují touhy jako „dvě čarodějnice, jež míchají v hluboké nádobě černý nápoj lásky", možno původ tohoto obrazu hledati pravděpodobně v představě temných mořských vln čeřených pohybem lodi, v představě vzbuzující další asociací obraz tekutiny uvedené do varu. Podobné východisko má též třetí metaforický obraz, v němž básník přirovnává paže ženy k lesklým hroznýšům. Při koncepci tohoto obrazu tanula mu patrně na mysli představa silných, vodou napitých, lesklých lodních lan.

Jednotnost metaforického živlu je v Baudelairových básních mnohdy dána tím, že obrazy jsou vzaty z jistého okruhu smyslových dojmů, obrazných představ anebo významů. Jsou v „Květech Zla" skladby, v nichž, jako na příklad v básni „L'Irrémédiable", většina obrazů jsou obrazy pohybové, v jiných básních, jako na příklad v „Recueillement", téměř všechny obrazy jsou personifikace, v některých básních jsou obrazy čerpány v oblasti náboženské („Le Flambeau vivant") atp. Možno uvésti z Baudelairovy sbírky i básně, jež jsou na první pohled pouhým metaforickým

výčtem anebo několikerým metaforickým osvětlením předmětu, ale ve skutečnosti jsou alegorickým obrazem, rozloženým v jednotlivé obrazné prvky. Na příklad báseň „La Mort des pauvres" působí dojmem nesouvislé řady metafor, ale přihlédneme-li k ní blíže, poznáme, že její metafory jsou součástmi opravdové alegorické „scény": chudobný poutník kráčí za bouřlivé noci krajinou, na jejímž obzoru svítí světlo hostince, kde na půdě najde nocleh a ve spánku štěstí „extatických snů", poskytnuté milosrdným andělem. Významové sepětí metaforického živlu Baudelairových básní se projevuje dále progresivností obrazů. Jsou v Baudelairově sbírce básně, v nichž daný obraz je postupně rozvinut, a to tak, že znak jest anticipován jeho atributem a daný atribut je východiskem řady obrazů, jež určují blíže příslušný znak. Pozoruhodná je po této stránce na příklad báseň „Le Goût du néant", která je vybudována na dvou progresivních obrazech, daných představou koně a laviny, při čemž postup „konkretisační" je naznačen slovy: éperon, enfourcher, couche-toi, vieux cheval, brute, la neige, un corps pris de roideur, je contemple d'en haut, l'abri d'une cahute, avalanche, chute.

Nejenom jednotlivé básně, i celé cykly „Květů Zla" se vyznačují jednotností metaforického živlu. Některé okruhy motivů jsou v Baudelairově metaforické obraznosti sdruženy s jistými druhy obrazů. Je to patrno zvláště v cyklech věnovaných hlavním ženským postavám Baudelairovy poesie. V cyklu „bílé Venuše" je použito většinou obrazů optických. Metaforika světla je básníkovi jedním z prostředků obrazného vyjádření nábožensky vroucího kultu, jímž obklopuje v svých verších ženu, která mu byla „strážným andělem, Musou a Madonou". Podobně jako Petrarca velebí Baudelaire zejména oči milované metaforickými obrazy vzatými z oblasti dojmů světelných. Oči „bílé Venuše" jsou „živoucí pochodní", která ho vede na cestě krásna, „odívají ho šatem ze světla", „střásají do jeho očí démantové ohně", září „mystickým jasem, který mají více hořící za bílého dne", jsou „hvězdami, jejichž plamen žádné slunce nemůže připraviti o jejich lesk". Krása milované ženy „oslňuje jako ranní červánky"; milovaná žena jest „andělem plným štěstí, radosti a světel", ve tváři hraje jí smích jako „svěží vítr

na jasném nebi", z paží a ramenou jí „zdraví tryská jako záře", její „zářící" veselost „se jiskří jako fanfára", nad „kouřícími zbytky tupých orgií" vznáší se přelud její „stkvící se duše podoben nesmrtelnému slunci", vzpomínka na ni „září" v básníkově duši jako „monstrance" („Que dirastu...", „Le Flambeau vivant", „Tout entière", „Réversibilité", „A Celle qui est trop gaie", „Confession", „L'Aube spirituelle", „Harmonie du soir").

Je-li v cyklu „bílé Venuše" použito metafor vzatých většinou z oblasti dojmů světelných, převládá v cyklu inspirovaném J. Duvalovou metaforika noci. Až na několik skladeb obsahuje každá báseň tohoto cyklu nějaký metaforický obraz, jímž daná věc je vyjádřena představou večera, tmy, noci a pod. Jestliže v předešlém cyklu znázorňuje básník s oblibou „přelud" milované ženy obrazem zářícího slunce, sdružuje „černou Venuši" nejednou s obrazem měsíce. Báseň „Je t'adore..." je celá založena na připodobňování milenky k měsíci; v jiné básni („Le Possédé") jest apostrofována slovy „ô Lune de ma vie..."; její oko „je mírné jako luna" („Chanson d'après-midi"). Žena, jíž je věnován tento cyklus, je „hnědá jako noci", je „dítě černých půlnocí", okouzluje jako „večer"; utrpení, jež způsobuje, znázorňuje básník představou tmavé propasti, v níž se prostírá „nesmírná noc"; „ve sklepě nevyzpytatelného smutku, do něhož ho relegoval osud", objevuje se chvílemi v noci přízrak milenky, „temný a přece zářící" („Sed non satiata", „Chanson d'après-midi", „De profundis clamavi", „Un Fantôme I"). Tím nemá býti řečeno, že se v cyklu „černé Venuše" nevyskytují obrazy založené na dojmech světelných; ale pokud se vyskytují, mají zpravidla za účel vzbudit kontrast světla a tmy: milenčiny oči září jako „tisy planoucí na veřejných slavnostech, její krása se někdy podobá „zatměné hvězdě, která vychází z pološera", její obraz září v temnotě noci, za níž se zjevuje básníkovi („Tu mettrais...", „Le Possédé", „Un Fantôme I").

Třetí hlavní ženská postava „Květů Zla", „žena se zelenýma očima", je sdružována metaforicky s představou zapadajícího slunce a zejména s obrazem slunce, jež s oblohy pokryté mraky anebo zamžené mlhou ozáří občas krajinu skropenou deštěm. Není to už ani oslňující světlo,

poskytující básníkovi metaforické obrazy k znázornění mystického kultu „bílé Venuše", ani světlo kontrastující s tmou, tvořící dojmový podklad několika metaforických obrazů v cyklu „černé Venuše", je to světlo tlumené a mdlé, „žlutý a mírný paprsek pozdního podzimu" („Ciel brouillé", „Causerie", „Chant d'automne").

Že v cyklech dvou „Venuší" je metaforika čerpána v podstatě v protilehlých oblastech, souvisí ovšem s tím, že ty dvě ženské postavy zosobňují v jistém smyslu základní antinomii básníkovy duše: rozpor mezi „spleenem a ideálem". Tento bytostný protiklad došel výrazu i v Baudelairově metaforice, v základních dvou obrazech jeho poesie, jimiž jsou symbol propasti a symbol lodi. Je možné, že oba tyto symboly mají původ ve vnitřních zkušenostech a zážitcích básníkových. V jednom ze svých deníků mluví Baudelaire sám o pocitu propasti, který zakoušel, ba byl dokonce vysloven názor, že tento pocit a představy, jež vyvolává, byl v básníkovi vzbuzován požíváním opia. Symbol lodi a obrazy s ním souvisící mohou míti původ v dojmech, jež zanechala v jeho duši jeho cesta na Východ. Ale ať je tomu jakkoliv, obraz propasti a obraz lodi poskytují Baudelairovi nejčastěji metaforický výraz pro dualistické, antithetické ustrojení jeho nitra.

Propast jest u Baudelaira především znakem hříchu a prokletí. Myšlenka „nezměnitelného osudu", jemuž je vydán všanc ten, kdo podlehl svodům ďáblovým, je znázorněna poeovskou visí člověka, který potmě sestupuje k okraji propasti, jejíž výpary „prozrazují vlhkou hloubku věčných schodů bez zábradlí" („L'Irrémédiable"). Básníkovo srdce je „hluboké jako propast" („L'Idéal"), polibky na Lesbu jsou „jako vodopády, jež se beze strachu vrhají do bezedných propastí" („Lesbos"), srdce „prokleté ženy" je zející propast, hořící jako sopka, „hluboká jako prázdnota" („Femmes damnées", „A la pâle clarté..."). Představa propasti slouží vůbec Baudelairovi často k tomu, aby jí znázornil peklo, a to nejenom v metaforickém, ale i v theologickém smyslu. Charakterisuje krásu, znázorňuje její blahodárnou a ničivou moc představou nebe a pekla, při čemž peklo je „černou propastí" („Hymne à la Beauté"); láska je mu soubojem odehrávajícím se v propasti, jíž jest „peklo oby-

dlené našimi přáteli" („Duellum"); údělem lidí stižených hráčskou vášní je „dávati peklu přednost před nicotou" a „běžeti s horoucností k zející propasti" („Le Jeu"); ženy oddané nepřirozeným touhám jsou odsouzeny k „věčnému peklu", kde na dně hluboké propasti „vrou s hlukem bouře všechny zločiny" („Femmes damnées", „A la pâle clarté..."). Obrazem propasti vyjadřuje ovšem básník nezřídka též zkušenosti vlastního nitra. Aby znázornil beznadějnost svého smutku, používá alegorického obrazu pochmurné a pusté krajiny, tvořící dno tmavé propasti („De profundis clamavi"); jeho „extatická jasnozřivost" mu odhaluje „v nejčernější hloubce propasti podivné světy" („La Voix"); evokační vůně starého flakonu vzbudí v něm závrať, pudící jeho podmaněnou duši k propasti „ztemnělé lidskými výpary" („Le Flacon"); „nedostupný blankyt Duchovních Nebes se otvírá a propadá s přitažlivostí propasti"; („L'Aube spirituelle"). Je přirozené, že z vnitřních zkušeností je to zejména úzkost, jež v metaforické obrazivosti básníkově je sdružena s představou propasti. V básni s příznačným názvem „Le Gouffre" připomíná Pascala, který „měl svou propast s ním se pohybující", a dodává, že „vše je propast: čin, touha, sen"; podobně v básnické parafrázi Delacroixova obrazu „O Tassovi ve vězení", pojímaje jmenovaného básníka jako „emblém" vlastní duše, vyjadřuje Baudelaire hrůzu, kterou vězněný básník cítí při pohledu „na schodiště závrati, do něhož se řítí jeho duše". Vedle uvedených případů používá Baudelaire představy propasti jako perifrastického výrazu pro moře a oči; v básni „L'Homme et la mer" na příklad je moře „hořkou propastí", v básni „Le Poison" jsou oči milované ženy „hořkými propastmi, k nimž jeho sny přicházejí uhášet svou žízeň" a j. Celkem však sahá básník jenom zřídka k tomuto výrazovému prostředku, jehož schematičnost ustupuje u něho obyčejně zřetelům symbolisačním.

Druhý ústřední symbol Baudelairovy poesie, obraz lodi, je v metaforické obrazivosti básníkově sdružen především s představou milované ženy. Je příznačné, že básni podávající popis jejího těla dal Baudelaire název „Le Beau navire", ačkoliv jenom v jediné sloce přirovnává popisovanou ženu ke korábu. Naproti tomu ve skladbě „Le Ser-

pent qui danse", mající podobný námět jako předcházející báseň, je obraz lodi a představy s tím souvisící základním metaforickým živlem básníkova popisu. Podobně je tomu v básni „La Chevelure", kde nejenom že vůně milenčiných vlasů je transponována v obraz přístavu s loďmi, „klouzajícími ve zlatě a moiru", ale téměř všechny metafory, jak bylo již řečeno, souvisí s představou moře. Nejednou vyjadřuje básník obrazem lodi své duševní zkušenosti: naději, již přirovnává ke korábu, jenž s plachtami vzdutými větrem vyjíždí na širé moře („L'Héautontimorouménos"), touhu po „dalekém nebi", kterou připodobňuje k lodi, jež „se probouzí za ranního vánku" („Le Serpent qui danse") anebo k „trojstěžníku hledajícímu svou Ikarii" („Le Voyage"), vytržení způsobené hudbou, za něhož „cítí chvěti se v sobě všechny vášně lodi... kolébající ho nad nesmírnou propastí" („La Musique"), vědomí „nenapravitelna", které v něm vzbuzuje představu lodi „uvízlé na pólu jako v křišťálové pasti" („l'Irrémédiable") a pod.

Bylo už upozorněno, že Baudelaire používá nezřídka obrazů velmi realistických anebo sdružujících daný podnět s představami čerpanými v nejvšednější skutečnosti. Tuto vlastnost básníkova výrazu měl asi na mysli Gautier, když, charakterisuje Baudelairův sloh, napsal o něm, že v jeho „osnově... se mísí hedvábná a zlatá vlákna s hrubými a silnými vlákny konopnými", že „nejkoketnější, ba nejumělkovanější strojenosti se v něm srážejí s divokými surovostmi". Gautier přepíná poněkud „vulgarismus" příslušných obrazů, podobně jako přepínají někteří kritikové, jestliže pro tuto stránku básníkova výrazu snižují uměleckou hodnotu celého díla. Předně je třeba upozorniti na to, že takových prosaických anebo „vulgárních" obrazů nenacházíme v Baudelairových básních mnoho, že jsou do jisté míry diktovány jeho odporem k banálnosti a výrazovým konvencím a že ve většině případů nejsou na újmu celkové básnické působivosti skladeb, v nichž se vyskytují. Dále je třeba uvážiti, že tyto obrazy jsou podmíněny nejednou povahou námětu anebo kontextu. A konečně, a k tomu je nutno bráti zvláštní zřetel, u těchto obrazů je „prosaičnost" jejich významové stránky mnohdy vyvážena estetickou sugestivností jejich stránky výrazové.

Nejdříve se budeme zabývati obrazy, jejichž „prosaismus" je podmíněn námětem. V básni „A Théodore de Banville" znázorňuje Baudelaire „pýchu architekta" a „přesnou odvahu konstrukcí", vyznačující podle něho jmenovaného básníka:

> Vouz avez empoigné les crins de la Déesse
> Avec un tel poignet, qu'on vous eût pris, à voir
> Et cet air de maîtrise et ce beau nonchaloir,
> Pour un jeune ruffian terrassant sa maîtresse.

Odvážnost tohoto obrazu jest ještě zdůrazněna volbou slov a nepravidelným rytmem (rozložením silných dob v prvním a druhém verši a přesahy). Ještě prosaičtějšího obrazu použil Baudelaire v druhém trojverší, aby znázornil tvůrčí utrpení básníka. Možno předpokládati, že autor volil v této skladbě úmyslně velmi prosaické, ba přímo vulgární obrazy, protože chtěl básníku, jenž překvapoval formální odvahou svých veršů, ukázat, jakých odvážností je schopen dopustiti se ve vlastní básnické tvorbě. Jde tu o jakousi depoetisaci thematu. Je-li v této básni volba použitých obrazů určena patrně úmyslným přeexponováním metaforického živlu, je v básni „Le Tonneau de la haine" podmíněna jistým základním motivem, přeneseným z oblasti „poetické" postupnou asociací představ do oblasti „prosaické". Obrazný živel básně je vybudován na přirovnání vzatém z antické mythologie: La Haine est le tonneau des pâles Danaïdes. Tento motiv je rozvinut obrazy vycházejícími z uvedeného přirovnání; v posledních verších motiv, který dotud byl ilustrován představami povahy mythologické anebo theologické, je přenesen do nejtriviálnější skutečnosti: La Haine est un ivrogne au fond d'une taverne atd. Jde tu tedy o depoetisaci motivu, která v tomto případě je spíše na prospěch než na újmu intensitě výrazu.

Tíže lze vysvětliti použití tohoto druhu obrazů v básni „Causerie". Měl ji jistě na mysli Gautier, když na shora citovaném místě na doklad svého tvrzení uvádí: „Z boudoiru plného opojných vůní, rozkošnicky unylých rozhovorů zapadnete do sprosté krčmy, kde opilci směšujíce víno s krví se hádají s nožem v ruce o nějakou Helenu z křižo-

vatky." Gautier upozornil právem na kontrastující ráz použitých obrazů; tento protiklad v obrazném živlu básně je tím nápadnější, že se v této skladbě vyskytuje několik z „nejpoetičtějších" veršů Baudelairových. Je nasnadě otázka, zdali volba obrazů tak odlišného rázu nebyla určena jistým zamýšleným účinem. Proti předešlým dvěma básním je příznačné, že zde „prosaické" obrazy netvoří motivický celek, nýbrž že jsou metaforickým znázorněním několika thematických prvků. V první básni zabírají příslušné obrazy počáteční a závěrečnou sloku, v druhé básni poslední dvě strofy. V této skladbě se tyto obrazy vyskytují v každé sloce, znázorňujíce přitom po každé jinou představu. V první sloce trpkost smutných vzpomínek je znázorněna „hořkostí" bahna, jež moře zanechává po odlivu: přitom je obraz koncipován tak, že možno při něm mysliti na hořkost v pravém slova smyslu, na fysický pocit hořkosti cítěný v ústech:

Mais la tristesse en moi monte comme la mer,
Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose
Le souvenir cuisant de son limon amer.

V druhé sloce vyjadřuje básník krutost ženy těmito verši:

Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé
Par la griffe et la dent féroce de la femme.
Ne cherchez plus mon cœur; les bêtes l'ont mangé.

V třetí sloce podává metaforickou variaci představy vyslovené v předcházejících verších:

Mon cœur est un palais flétri par la cohue;
On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux!

Ve čtvrté sloce navazuje na myšlenku vyjádřenou v posledním verši druhé sloky:

Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes!

Mezi uvedené obrazy jsou vloženy ojedinělé verše, v nichž se básník obrací k milované ženě; jsou to verše, které, jak

jsme poznamenali, náleží k básnicky nejdokonalejším veršům Baudelairovým:

> Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose!
> Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme;
> Un parfum nage autour de votre gorge nue!...

V básni je načrtnuta dvojí představa ženy; jedna z těch dvou žen je charakterisována podobně jako žena, jíž je věnována skladba „Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle", kde čteme: Pour exercer tes dents à ce jeu singulier, / Il te faut chaque jour un cœur au râtelier. Tes yeux illuminés ainsi que... des ifs flamboyants dans les fêtes publiques... vil animal...; druhou ženou je inspirátorka této skladby, která podle toho, jak o ní autor píše v básních, jež jí věnoval, byla pravým opakem první ženy. Není tato dvojí představa ženy (J. Duvalová a Marie Daubrunová) příčinou tak odlišného rázu použitých obrazů, v nichž na jedné straně je vyjádřena hořkost milostných zkušeností s „královnou hříchů" a „krutostí" a na druhé straně je naznačen půvab a něha „krásné kouzelnice"? Je-li tento výklad správný, můžeme použití uvedených prosaických obrazů vysvětliti tím, že se v básni střetávají dva protikladné motivy, vyjadřující dvojí živel emotivní.

V některých případech je volba prosaických obrazů určována kontextem. Aby vyjádřil pocit ochromené vůle k životu, použil Baudelaire v básni „Le Goût du néant" těchto obrazů:

> Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,
> L'Espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,
> Ne veut plus t'enfourcher! Couche-toi sans pudeur,
> Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle butte.
>
> Résigne-toi, mon cœur; dors ton sommeil de brute.

Obraz starého koně, jímž básník znázorňuje umdlenost ducha, má dvojí funkci: jednak konkretisuje metaforický živel předešlých veršů (éperon, enfourcher), jednak odůvodňuje volbu obrazu použitého v posledním verši. V básni „Un Fantôme I" znázorniv svůj smutek obrazem sklepa,

do něhož nevniká jediný paprsek světla, pokračuje básník takto:

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres;
Où, cuisinier aux appétits funèbres,
Je fais bouillir et je mange mon cœur.

Obraz vyjádřený v třetím a čtvrtém verši zesiluje paradoxnost myšlenky vyslovené v předešlých dvou verších a zároveň zdůrazňuje celkový ráz básně, která je vlastně rozvedené oxymoron. Někdy je obraz podmíněn obrazem vyskytujícím se v následujících anebo v předcházejících verších. V básni „L'Héautontimorouménos" čteme na příklad verše:

Je te frapperai sans colère
Et sans haine, comme un boucher,
Comme Moïse le rocher!

První comparatum má původ nejenom ve významovém, ale i ve zvukovém vztahu (rým) k poslednímu verši. V téže básni se vyskytuje obraz podmíněný naopak obrazem obsaženým v předcházejících verších:

Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.

Předchází obraz, v němž představa „dravé Ironie" je sdružena s představou zlé a sprosté ženštiny. Příslušný obraz může býti podmíněn i myšlenkovou pointou básně. V básni „Le Vampire" znázorňuje na příklad Baudelaire „prokleté otroctví", jež ho poutalo k J. Duvalové, řadou přirovnání, která se končí slovy: Comme aux vermines la charogne. Tento obraz jest odůvodněn myšlenkou, vyjádřenou v závěrečných verších skladby a zahrocující smysl básně v lapidární pointu: Tes baisers ressusciteraient / Le cadavre de ton vampire. Někde konečně je volba prosaických anebo vulgárních obrazů diktována sarkastickým tónem místa anebo celé skladby. Tak je tomu na příklad v básni „L'Imprévu", kde se vyskytují tyto dva obrazy: Son cœur! cœur

racorni, fumé comme un jambon; Vous avez, en secret, baisé ma fesse immonde, anebo v básních cyklu „Vzpoura", kde na příklad je Bůh přirovnán k tyranu, „gorgé de viande et de vins" („Le Reniement de Saint Pierre") a kde v jedné skladbě („Abel et Caïn") se vyskytuje celá řada prosaických obrazů určených k tomu, aby zdůraznily hořkost revoltující duše básníkovy.

Vedle obrazů prosaických a vulgárních nacházíme v Baudelairových básních obrazy, v nichž se zřejmě projevuje snaha překvapovat umělkovaností podání. Charakteristické po této stránce jsou básně „Le Beau navire" a „A une Madone". V první z nich je téměř vesměs použito obrazů, jež vzbuzují dojem, jako by zde básníkovi vůbec nešlo o nějaké „vyjádření" věci; zdá se naopak, že mají původ spíše ve vnějších a náhodných okolnostech. Na jednom místě přirovnává hruď milované ženy ke skříni:

Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire,
Ta gorge triomphante est une belle armoire
Dont les panneaux bombés et clairs
Comme les boucliers accrochent des éclairs.

Nepřipadl básník na toto přirovnání tím, že slovo moire přivedlo mu na mysl rýmové slovo armoire, představa skříně představu výplně a další asociací — podporovanou patrně obrazem lodních boků — představu štítu? A nejsou přitom příslušná rýmová slova volena tak, aby bylo dosaženo neobvykle bohatého souzvuku rýmujících slov (la moire—b*elle* armoire, bomb*és* et clairs—des éclairs)? Jinými slovy: nebyla volba nadbytečně bohatých rýmů, v nichž si básník tak libuje právě v této skladbě, ve spojení s naznačeným postupem asociačním příčinou toho, že je zde ženská hruď přirovnána ke skříni, jejíž jasné výplně jako štít zachycují blesky? V následující sloce rozvádí básník dokonce toto přirovnání a pokračuje takto:

Boucliers provoquants, armés de pointes roses!
Armoire à doux secrets, pleine de bonnes choses,
De vins, de parfums, de liqueurs
Qui feraient délirer les cerveaux et les cœurs!

Je možné, že tato sloka byla napsána jenom proto, aby vyplnila schema, podle něhož se v básni vracejí první tři strofy, jež se postupně opakují vždy po dvou slokách. Je příznačné, že je to v této skladbě jediný případ, kdy básník rozvádí obraz do následující sloky, jinak tvoří vždy každá strofa významový celek. Pokud se týče obsahové stránky obrazu, znázorniv vnějšek skříně, k níž přirovnal ženskou hruď, byl básník zřejmě přiveden na myšlenku zmíniti se o „sladkých tajemstvích", jež skrývá ve svém vnitřku; při tom rým roses—choses mohl býti vlastním východiskem obrazu. Také další dvě přirovnání, jež se vyskytují v básni, nemají původ ve skutečné vnitřní analogii mezi předmětem a znakem, nýbrž ve vnějším postupu asociačním.

Tes nobles jambes, sous les volants qu'elles chassent,
Tourmentent les désirs obscurs et les agacent,
Comme deux sorcières qui font
Tourner un philtre noir dans un vase profond.

Myšlenka vyjádřená v druhém verši (désirs obscurs) vzbudila v básníkovi patrně — za podpory představy mořských vln brázděných lodí — myšlenku kouzelného nápoje, vroucího v hluboké nádobě; slovní výraz, který dal této myšlence, byl možná určen systémem, jehož básník použil v této skladbě při volbě rýmových slov. Ve všech slokách kromě první, která je však jenom úvodem k vlastnímu thematu, jsou totiž rýmy voleny tak, že vždy aspoň jedna rýmová dvojice je utvořena homonymy anebo týmiž zvukovými skupinami (large-large, rou*lant*-lent, grasses-grâces, *clairs-éclairs,* atd.); jedinou výjimku tvoří předposlední sloka, ale i zde je nadbytečný souzvuk v první rýmové dvojici (*hercules-émules*). Právě tak jako v předcházejících dvou citovaných strofách jest i v této strofě ve verších obsahujících obraz použito takového nadbytečně bohatého rýmu (font-profond). Přirovnání vyskytující se v předposlední sloce: Tes bras, qui se joueraient des précoces hercules, / Sont des boas luisants les solides émules, má, zdá se, rovněž původ ve vnější asociaci: slovo hercules vzbudilo bezpochyby v básníkově mysli představu Herkula a reminiscenci na mythologický příběh, o němž se zmiňuje v básni „A Théodore

de Banville". Ať je tomu jakkoliv, je jisto, že u citovaných obrazů šlo básníkovi jedině u prvního přirovnání o skutečné obrazné vyjádření věci; o ostatních případech možno předpokládat, že volba obrazů byla určována více zřeteli zvukovými než snahou po významové výraznosti. Básník věnoval v této skladbě zřejmě hlavně péči faktoru zvukovému: rytmus, rýmy, opakování slov a konsonance slov, vše je důmyslně organisováno tak, aby to přispělo ke vzbuzení náležité představy, představy lodi rozjíždějící se na moře. Péče o zvukovou strukturu básně byla asi hlavní příčinou toho, že se autor při volbě obrazných prvků výrazových spokojil většinou náhodnými a značně umělkovanými asociacemi.

Báseň „A une Madone" jest založena úplně na umělkovanosti použitého obrazného živlu. Jde tu vesměs o alegorickou konkretisaci citů a myšlenek, znázorněných barokní sochou Panny Marie. Básníkovy obrazy, nepřihlížíme-li k preciositě jejich koncepce a aplikace, jsou provedeny většinou se skutečným výrazovým mistrovstvím: po této stránce je tato skladba jedním z vrcholných projevů básnického umění Baudelairova. Upozorníme aspoň na dva obrazy, v nichž umělkovanost vyjádřené představy je vyvážena výrazností jejich organisace zvukové.

Je saurai te tailler un Manteau, de façon
Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon.
e ou e ou e ou

Přesah, zvuková výraznost slova barbare, zvýšená jednak svým umístěním na konci přesahu, jednak vedlejší caesurou, která za ním následuje, aliterace souhlásky *r*, označený zvukosled, to vše přispívá k vyvolání obrazu těžkého roucha, zahalujícího tělo ostrými a tuhými záhyby, roucha barokní sochy.

Ta robe, ce sera mon Désir, frémissant,
Onduleux, mon Désir qui monte et qui descend.

Lomený rytmus v prvním verši, enjambement, opakování slov, asonance hlásky *i* a nosového *o*, umístění hlavního ryt-

mického přízvuku na téže slabice (v slově désir) znázorňují výstižně neklidný a chvějivý vznět touhy. Tak jako v této básni vyskytují se i v jiných Baudelairových skladbách verše, jež po stránce významové jsou „prosaické" anebo umělkované, ale po stránce zvukové jsou obdařeny obzvláštní evokační působivostí. Takové verše bylo by lze uvésti už mezi dříve citovanými doklady, na příklad z básně „Causerie": On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux, anebo z básně „Le Goût du néant": Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle butte. Uvedeme několik dalších příkladů. V básni „Hymne à la Beauté" vyskytuje se tento obraz:

Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.

Je to jistě jeden z nejtriviálnějších obrazů Baudelairových. Břicho, o němž je řeč v druhém verši, je břicho zosobněné krásy! Po stránce zvukové je to však verš nadaný značnou výrazností. Představa v něm vyjádřená je výstižně dokreslena dvojí elisí němého *e*, rytmickým hiátem za caesurou, jímž je postaveno do popředí významově nejdůležitější slovo (danse), opakováním nosového *a*, mnohoslabičným slovem na konci verše, jež dovršuje dojem znázorněného pohybu. V básni „Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne" vyjádřil autor touhu po milované ženě takto:

Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux.

Podobně jako v předcházejících verších ustupuje i zde významová stránka vyjádřeného obrazu do pozadí před zamýšleným účinem zvukovým. Básníkovi šlo tu zřejmě o to, aby náležitými prostředky zvukovými vzbudil dojem plíživého, vlnivého pohybu (hojnost elisí, opakování hlásky *a*, nepatrná rytmická diferencovanost druhého verše). V básni „L'Horloge", chtěje znázornit myšlenku, použil Baudelaire obrazu:

Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde.

Tato slova vkládá do úst zosobněnému příslovci, při čemž asociačním východiskem obrazu je přirovnání avec sa voix

d'insecte, vyskytující se ve verši, který předchází. Zvukový účin citovaného verše je způsoben střídáním jasných hlásek s nosovým *o* a použitím výrazné konsonance (*pompe-trompe-immonde* — zpětná konsonance).

Viděli jsme, že používá-li Baudelaire prosaických, triviálních anebo vulgárních obrazů, není třeba pokládati je vždy za nedostatek jeho básnického výrazu. Celkem možno říci, že najdeme v „Květech Zla" jenom málo prosaických obrazů, jejichž použití by nebylo odůvodněno thematem anebo jejichž významová stránka by nebyla vyvážena sugestivností jejich stránky zvukové. Používání prosaických obrazů možno uváděti v souvislost s Baudelairovou tendencí, kterou lze formulovati jako sklon k odpathetičtění lyrických themat. Jestliže Baudelaire chce vyjádřiti na příklad myšlenku nezadržitelného plynutí času, nespokojí se pouhou deklamátorskou apostrofou abstraktní představy času, nýbrž snaží se „konkretisovati" čas skutečnými hodinami, věcí, která nejenom měří čas, ale která „šepotem" svých ručiček vzbuzuje přímo fysický dojem nezadržitelného plynutí času. Chce-li dáti na příklad výraz myšlence, že básník zaručuje milované bytosti nesmrtelnost, nespokojí se melancholickou evokací „schoulené stařeny", která byla kdysi milována básníkem, nýbrž podá děsivě naturalistický obraz hnijící mrchy, opět přímo fysicky „konkretní" vyjádření myšlenky pomíjejícnosti člověka. Jestliže chce tlumočiti „zpěv podzimu", neučiní tak elegickým ztotožňováním své duše s umírající přírodou, nýbrž snaží se opět s téměř fysickou sugestivností vzbuditi pocit blížící se zimy a čekající smrti; místo aby vylíčil smutek přírody a „melodický" stesk duše, evokuje pochmurný zvuk zaznívající na podzim jako smuteční hrany na dvorech domů; zvuk polen dopadajících na dlažbu, vzbuzující dojem, že někde stavějí popraviště anebo zatloukají ve spěchu rakev („L'Horloge", „Une Charogne", „Chant d'automne").

Proti sklonu k odpathetičtění tradičních lyrických námětů směřuje však u Baudelaira tendence v jistém smyslu protichůdná: tendence „sublimovati" prosaické náměty „poetickým" živlem obrazným. Uvedeme několik příkladů. Vzhled hnijící mrchy v básni „Une Charogne" znázorňuje autor řadou přirovnání, jejichž druhý člen je téměř vesměs

vzat z okruhu představ protilehlých znázorněnému předmětu. Tělo pošlého dobytčete leží na znaku jako chlípná *žena, rozkvétá* pod žhnoucím sluncem jako *květina,* jeho shnilé břicho se vzdouvá a klesá jako *vlna na moři,* takže se zdá, jako by tělo rozmnožujíc se *žilo,* hmyz kolem něho bzučí a vyluzuje zvuk podobný zvuku *tekoucí vody, větru* anebo *zrní,* jež venkovan *rytmickým* pohybem čistí v řešetě, tvary hnijícího těla se ponenáhlu rozplývají, takže jsou už jenom jako pouhý *sen* anebo *náčrtek obrazu,* a až básníkova milenka bude „pod drnem plesnivět mezi kostmi", budou ji červi sžírati *polibky.* V básni není ani jediného obrazu, v němž by představa smrti a rozkladu nebyla sdružena s představou zcela opačného rázu, s představou života, krásy anebo lásky. Ve skladbě „Une Martyre", v níž je podán popis mrtvoly zavražděné ženy, nacházíme rovněž obrazy, v nichž jsou znaky vzaty z oblasti protilehlé té, k níž náleží označené věci. Z mrtvoly se řine jako *řeka* rudá a *živoucí* krev, jíž se plátno podušky *napájí* s *žiznivostí louky;* hlava mrtvé spočívá na nočním stolku jako *pryskyřník;* podvazek vrhá jako tajné planoucí *oko* démantový *pohled;* tělo zavražděné ženy je *pružné* jako *podrážděný* plaz. V básni „L'Amour et le crâne" znázorňuje Baudelaire ničivou moc lásky vyssávající mozek a krev „z lebky lidstva" obrazem zářících bublin praskajících ve vzduchu jako „zlatý sen". Ve skladbě „Danse macabre" je vzhled kostlivce představujícího smrt charakterisován obrazy čerpanými též v protilehlé oblasti představ: kostlivec je přirovnáván ke koketní ženě, jejíž střevíce jsou pěkné jako *květ,* jejíž klíční kosti jsou zdobeny krajkami, jež se vinou k jejímu tělu jako *chlípný pramen, který se tře o skálu,* jejíž ústa se usmívají atp. Uvedl jsem několik příkladů, jak Baudelaire někdy čerpá metaforické prvky svých básní z docela protilehlých okruhů představ. Je snad zbytečné nějak zvlášť upozorňovat na to, že se právě takovým spojováním představ tak odlišného nebo přímo opačného rázu dosahuje nejednou velmi sugestivní výraznosti. Baudelaire si byl v obzvláštní míře vědom, že jednou z vlastností pravého básníka je schopnost odhalovat mezi nejvzdálenějšími věcmi skryté vztahy, že výrazová působivost má mnohdy původ v odvážném, neobvyklém spojování představ, že vhodně volený znak je mos-

tem, který dovede překlenout nejhlubší významové antinomie a divergence.

Odvážnost významových spojení, jíž se vyznačují mnohé z Baudelairových obrazů, nezáleží ovšem jenom ve sdružování protilehlých oblastí představ; jsou i jiné způsoby, jimiž básník v obrazném živlu svých skladeb dosahuje účinu neobvyklosti, neočekávanosti, překvapení, který podle jeho názorů jest jednou z charakteristických vlastností krásna. Pro Baudelaira je na příklad příznačné, že projevuje zřejmou zálibu v používání oxymor, paradoxů a antithet. Tyto figury jsou mu oblíbeným prostředkem, aby zhuštěným a sugestivním způsobem vyjádřil často značně složité psychické skutečnosti. Vedle celkem banálních obratů a spojení slovních, jako jsou na příklad: ma triste joie, tes chers sanglots, un jour noir („L'Imprévu", „L'Héautontimorouménos", „Spleen", „Quand le ciel bas ...") a vedle umělkovaných obrazů, jako je na příklad ve verši: De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant („Hymne à la Beauté"), vyskytují se v Baudelairových verších na významové antinomii založené figury, jimiž básník do dvou slov dovedl zhustiti smysl velmi komplikovaných anebo zjemnělých pocitů anebo dojmů. Jestliže na příklad v básni „L'Irréparable" mluví o víle, která „zažehla podivuhodné červánky na *pekelném nebi*", vyjádřil tímto oxymorem výstižně celou řadu představ: vztah k obrazu „bahnitého a černého nebe", symbolisujícího v první části skladby beznadějnost, myšlenku prokletí, která je základním ideovým motivem básně, touhu po „zdolání Satana", znázorněnou optickým obrazem, v němž přívlastek pekelný má v daném kontextu několikerý smysl. Jiný příklad výrazové kondensace dosažené použitím oxymora poskytuje báseň „Chant d'automne", kde autor přirovnává své srdce k slunci zářícímu „v svém polárním pekle", vyjadřuje použitým oxymorem opět celý komplex představ: peklo je metaforisací zrakového dojmu — rudého kotouče zimního slunce — a symbolisací horoucnosti básníkovy duše, přívlastek „polární" hyperbolisuje myšlenku chladu v pravém i přeneseném slova smyslu. Rozváděje v básni „Les deux bonnes sœurs" myšlenku, že prostopášnost a smrt jsou si blízce příbuzny, praví autor, že rakev a alkovna poskytují střídavě „strašlivé slasti a děsivé lahod-

nosti"; touto antithetickou formulací vyjádřil Baudelaire nejenom základní myšlenku své skladby, ale vystihl též do jisté míry podstatu svého pojetí lásky a smrti. Podobně lapidárním způsobem shrnul na příklad závěrečným veršem: O fangeuse grandeur! sublime ignominie! v básni „Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle" svou koncepci ženství. Nelze sice souhlasiti bez výhrady s Guexovým názorem [2], podle něhož Baudelaire je duchem v podstatě antithetickým, ale nelze popřít, že figury založené na opaku anebo protikladu, zaujímají mezi tak zvanými ozdobami básnické řeči v „Květech Zla" významné místo.

Neméně významné místo zaujímá mezi výrazovými prostředky Baudelairovými zvláštní druh obrazů, v nichž věc je k obraznému vyjádření uvedena v neobvyklý vztah tím, že daná analogie jest jiného významu, než je skutečný význam příslušného obrazu. Tak na příklad se v „Květech Zla" vyskytují dosti hojně obrazy, v nichž je představy srdce použito ve dvojím významu, v pravém významu jako část lidského těla a v přeneseném významu jako sídlo citu. V těchto obrazech jsou skutečnosti duchovního rázu vyjádřeny na podkladě analogie, která je založena na hmotné představě toho, čím je znázorněna zobrazená duševní skutečnost. V básni „Chant d'automne" použil Baudelaire tohoto obrazu: Et, comme le soleil dans son enfer polaire, / Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé. Tímto přirovnáním chce básník vyjádřit úzkost a smutek, který v něm vzbuzuje pomyšlení na blížící se zimu. Básníkovo srdce stravované vnitřním žárem, ale zmrazované ve svých vznětech chladnou skutečností, je zde připodobněno k slunci rudě svítícímu za chladného zimního dne. Avšak analogie, na níž je založeno toto přirovnání, nemá původ v představě rudě a chladně svítícího slunce, ale v pravém, tělesném významu představy srdce. Podobně je tomu na příklad v obraze: Des visages rongés par les chancres du cœur („J'aime le souvenir..."), kde znaku je použito ve vlastním a přeneseném smyslu toho slova (les chancres), ale příslušná analogie má původ v pravém, hmotném významu uvedeného slova, anebo v obrazech: Son cœur, meurtri comme une pêche („L'Amour du mensonge"), ton cœur... flamboie encor comme une forge („Madrigal triste") a pod.

Zvláštní pozornosti zasluhuje jiný druh Baudelairových obrazů, vyznačujících se odvahou a neobvyklostí výrazové koncepce, obrazy, v nichž žena je sdružována s představami krajinnými. V souhlasu se svým názorem, že příroda je pouhým skladem znaků a obrazů, a se svým mystickým pojetím obecné analogie, podle něhož se milovaná bytost obráží v své vlastní „korespondenci", přenáší básník téměř vždy dojem vzbuzený ženou přímo anebo nepřímo v obrazy krajinné. Příroda má v metaforické obrazivosti Baudelairově pravou inspirační působivost zejména tehdy, je-li reflektovaným obrazem milované ženy, jestliže milovaná žena se v ní obráží jako v zrcadle své bytosti. „Černá Venuše" je mu inspiračním zdrojem metaforických obrazů souvisících s představou přímořské anebo tropické krajiny, „bílá Venuše" se v jeho metaforické obrazivosti sdružuje s představami čerpanými v smyslovém a náladovém ovzduší letního večera, „žena se zelenýma očima" „se obráží" v podzimní krajině, jejíž obzor „zažehuje slunce mlhavých období" („Parfum exotique", „La Chevelure", „Harmonie du soir", „Ciel brouillé"). Pokud se týče metaforických obrazů, jimiž básník charakterisuje milovanou ženu — která podle jeho slov „se zkrášluje všemi půvaby krajiny" a naopak „vylévá své půvaby nevědomky na nebe, zemi a vody" — jsou celkem dvojího druhu: jedny mají východiskem konkretní smyslový dojem, druhé jsou více povahy symbolické. K prvnímu druhu patří obrazy, v nichž básník přirovnává na příklad oči milované ženy k „jezerům, kde jeho duše se chvěje a vidí se naruby", její vlasy k moři čeřícímu se modrými a hnědými vlnami, její chůzi k vlnění písečných přesypů v poušti; obrazy, v nichž pohled galantní ženy je přirovnán „k bílému paprsku, jejž vlnivá luna posílá chvějícímu se jezeru", v nichž se o očích milované ženy praví, že obrážejí v sobě „bledost oblohy", že jsou „zsínalým nebem, v němž se rodí uragan" anebo že jsou „mírné jako měsíc" („Le Poison", „Le Serpent qui danse", „Avec ses vêtements . . .", „Le Vin du solitaire", „Ciel brouillé", „A une Passante", „Chanson d'après-midi"). K druhému druhu patří obrazy, v nichž básník praví o milované ženě, že je krásná jako „krásná krajina" a že v její tváři „hraje smích jako svěží vítr na jasném nebi", v nichž ji připodobňuje k pod-

zimnímu slunci anebo k podzimní obloze, v nichž ji spojuje s představou „bílých, vlažných a zastřených dní" atp. („A celle qui est trop gaie", „Sonnet d'automne", „Causerie", „Ciel brouillé"). Ačkoliv u tohoto druhu obrazů lze těžko určiti analogii, uvádějící předmět ve vztah k jeho obraznému vyjádření, a třebaže tyto obrazy nejsou „výrazné" v pravém slova smyslu, jsou to obrazy vyznačující se značnou evokační působivostí. Je to jednak právě nedostatek přímého vztahu předmětu k jeho znaku, jednak skutečnost, že znak zatlačuje zde do pozadí označený předmět, zůstávaje však s ním spojen vnitřní spojitostí, co dodává těmto obrazům zvláštního, téměř nedefinovatelného sugestivního účinu. Jestliže Baudelaire praví na příklad milované ženě: Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose! Mais la tristesse en moi monte comme la mer („Causerie"), je pravda, že se mu podařilo pouhými dvěma verši „evokovati nesmírnou krajinu"; ale sugestivnost tohoto obrazu nezáleží v převaze znaku nad označeným předmětem, nýbrž v tom, že evokovaná krajina (znak) je „zkrášlena" představou ženy, která je východiskem tohoto přirovnání. Anebo praví-li básník v jiné své skladbě o milované ženě: Tu rappelles ces jours blancs, tièdes et voilés, / Qui font se fondre en pleurs les cœurs ensorcelés, anebo: Tu ressembles parfois à ces beaux horizons / Qu'allument les soleils des brumeuses saisons, jsou to opět verše, v nichž comparata, nijak blíže neznázorňující comparanda, jsou sugestivní evokace, ale v nichž představa ženy, třebaže je zatlačena do pozadí svým „označením", zvyšuje evokační působivost použitých krajinných obrazů.

Zvláštní pozornosti zasluhují metaforické obrazy Baudelairovy, v nichž smyslový dojem je vyjádřen představou jiné smyslové kategorie. Nacházeje v souhlase se svým pojetím obecné analogie mezi jednotlivými druhy vjemů a počitků „korespondence" a „korelace", sdružuje Baudelaire s oblibou v svých metaforických obrazech dojmy odlišného smyslového řádu. Předčí-li V. Hugo Baudelaira nepřirovnatelnou rozmanitostí, grandiosní velkolepostí a visionářskou intensitou metaforického výrazu, vyniká autor „Květů Zla" nad autora „Legendy století" bohatostí smyslové instrumentace metaforické obrazivosti. Hugova metaforická obrazivost

je v podstatě monosensorická, metaforická obrazivost Baudelairova je polysensorická. A nejenom metaforická, ale básnická obrazivost Baudelairova vůbec má zřejmý polysensorický charakter. Vůně milenčiných vlasů vyvolá v něm nejen „oslňující sen" o přístavu, v němž lodi „rozvírají své široké paže, aby objaly slávu čistého nebe, na němž se chvěje věčný žár": opájeje se vůní milenčiných vlasů, básník zároveň slyší zpěv námořníků, cítí se kolébán pohybem jedoucí lodi, pije dlouhými doušky „víno vzpomínky" („Parfum exotique", „La Chevelure"). Hladě „elektrické tělo" kočky vidí básník v duchu milovanou ženu a cítí nebezpečnou vůni, která se vznáší nad jejím hnědým tělem („Le Chat"). Naslouchaje Beethovenově hudbě vidí se plouti na moři, cítí se plavcem, jehož prsa, brázdící vlny, se dmou jako plátno („La Musique"). Pokud se týče synkretických metaforických obrazů, spojujících smyslové představy odlišného řádu, je třeba rozhodnout, zdali jsou u Baudelaira vyjádřením skutečných synesthesií, t. j. opravdových vnitřních zkušeností či pouhými výrazovými transposicemi příslušných dojmů.

Povšimneme si nejdříve obrazů, jejichž podnět je dán dojmem nebo představou zrakovou. V básni „Les Phares" charakterisuje Baudelaire symbolicky Delacroixe verši, v nichž se vyskytuje tento obraz: Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges / Passent, comme un soupir étouffé de Weber. Podle básníkových slov mají tyto verše vyjádřiti myšlenku romantické hudby, již vzbuzuje harmonie Delacroixovy barvy. Tato zvuková metaforisace zrakového podnětu je pozoruhodná z několika příčin. Předně tím, že není jednoznačná: citované verše vyjadřují myšlenku, že Delacroix byl nejen jemným harmonistou, ale též vášnivým koloristou. Je to naznačeno oxymorickým spojením zvukově protikladných představ „fanfares" a „soupirs". Přívlastky „étranges" a „étouffé", s nimiž jsou spojeny dvě protikladné zvukové představy, jsou více abstraktního než konkretně smyslového rázu; tím je zdůrazněn symbolický dosah básníkova výrazu. Podobně sloveso, spojující obě představy, není vzato z oblasti zvukové; jeho významová neurčitost je v souladu s povahou použitých přívlastků a zvyšuje celkový nekonkretní ráz vyjádřených zvukových

představ. Podav symbolické charakteristiky jednotlivých umělců, ukončuje Baudelaire báseň verši, v nichž podává synthetický dojem, jejž zanechávají v duši díla charakterisovaných mistrů. Používá k tomu téměř vesměs, v rozsahu celých tří slok, metafor sluchových, jimiž vyjadřuje nejenom celkový citový účin jejich děl, ale využiv důmyslně motivu zvukové ozvěny snaží se vystihnouti též ohlas, který jejich tvorba má v myslích generací. Ale ani v tomto velkolepém finale, které podle Mauclaira působí dojmem varhanového chorálu, nejsou obsaženy jenom představy zvukové. Vedle metafor vyjadřujících vjemy sluchové je zde použito metafor, v nichž vedle činitele zvukového je mocný činitel abstraktně-emocionální (Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes...) a metafor, vzatých z jiné než zvukové oblasti (C'est pour les cœurs mortels un divin opium, C'est un phare allumé sur mille citadelles...). Zajímavý doklad zrakově-sluchového obrazu možno uvésti z básně „La Mort des amants", v níž připodobniv srdce milenců k pochodním obrážejícím své světlo v jejich dvou myslích jako v dvojitém zrcadle, básník znázorňuje poslední chvíle milenců verši:

Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux.

Zde je do oblasti zvukové přenesen podnět zrakový, který sám už má smysl symbolický. Je to tedy dvojnásobná transposice, která v tomto případě je básnicky zcela odůvodněna, třebaže je zde vlastně převrácen poměr mezi věcí a jejím obrazným vyjádřením. Očekávali bychom citované verše v tomto znění: Nous échangerons un sanglot unique, / Et comme un éclair, tout chargé d'adieux. Takto zněla vskutku první verse; druhá, uvedená verse je dokonalejší, jednak proto, že je v ní první část přirovnání v těsnějším vztahu k ústřední optické metafoře (miroir-flammes), jednak proto, že přívlastek tout chargé d'adieux, jenž byl zprvu nevhodně spojen se slovem éclair, zvyšuje v opraveném znění značně citové ladění sluchové představy. V „Le Flambeau vivant" přirovnává básník oči milované ženy k svícím hořícím ve slunečním svitu a pokračuje:

Ils (les cierges) célèbrent la Mort, vous chantez le Réveil;
Vous (yeux) marchez en chantant le réveil de mon âme.

Východiskem zvukové metafory je sloveso célèbrent, které pravděpodobně přimělo básníka k tomu, že užil v témže verši slova chanter: daný kontext vyžadoval použití slova podobného významu jako má slovo célèbrent. Ale básník využil dvojího smyslu slova chanter, aby v druhém verši přenesl pomocí tohoto slova podnět zrakový do oblasti sluchové. Uvedené doklady opravňují k názoru, že pokud Baudelaire sdružuje v básnických obrazech zrakové podněty se sluchovými představami, nejde zde o projevy nějakého opravdového splývání anebo substituování smyslových dojmů: není to u Baudelaira věc psychologické apercepce, nýbrž věc metaforické exprese.

K témuž závěru dojdeme také zkoumáním jiných druhů synkretických obrazů, vyskytujících se v Baudelairově sbírce. Všimněme si na příklad obrazů, v nichž sluchový podnět je sdružen s představou zrakovou. Jeden z nejpozoruhodnějších obrazů toho rázu je v básni „Confession", kde spojiv představu milované ženy s představou hudebního nástroje vyjadřuje básník hořkost důvěrného sdělení, s nímž se mu svěřila, verši:

De vous, riche et sonore instrument où ne vibre
Que la radieuse gaîté,

De vous, claire et joyeuse ainsi qu'une fanfare
Dans le matin étincelant,
Une note plaintive, une note bizarre
S'échappa, tout en chancelant

Comme une enfant chétive, horrible, sombre, immonde,
Dont sa famille rougirait,
Et qu'elle aurait longtemps, pour la cacher au monde,
Dans un caveau mise au secret.

Východiskem zrakové představy není zde přímý smyslový dojem, nýbrž transposice abstraktního pojmu (gaîté-fanfare). Zvukové comparatum, z něhož básník vychází, je

sdruženo s přívlastkem zrakovým (étincelant) právě tak jako abstraktum, jež má znázorniti (radieuse). Další zvukový podnět (une note) je charakterisován nejdříve epithety povahy abstraktní (plaintive, bizarre) a teprve potom je přenesen do oblasti zrakové (tout en chancelant), při čemž uvedené příslovečné určení je spojovacím činitelem mezi podnětem a jeho obrazným vyjádřením. I v těch případech, kdy je zraková představa metaforickým vyjádřením přímého dojmu sluchového, nemá tato představa za účel „konkretisovati" smyslový obsah tohoto dojmu. Uvedeme tři příklady; v každém z nich je smyslový vztah mezi předmětem a jeho obrazným vyjádřením oslaben anebo zastřen. V básni „L'Irréparable" čteme verše:

J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
Qu'enflammait l'orchestre sonore,
Une fée allumer dans un ciel infernal
Une miraculeuse aurore.

Slovo enflammait lze chápati dvojím způsobem, ve vlastním anebo přeneseném smyslu. V prvním případě se vztahuje ke slovu fond a přenáší zvukový dojem do oblasti zrakové, v druhém případě má význam přenesený a vztahuje se k slovu un théâtre. Jde-li zde o skutečnou záměnu sluchového dojmu představou zrakovou, nutno míti na zřeteli, že obraz má v daném kontextu smysl symbolický. V básni „Harmonie du soir" se vyskytuje verš: Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir. V tomto verši je sice zvuk sdružen s představou zrakovou, ale vztah mezi podnětem a jeho transposicí není smyslový, nýbrž intelektuální: je dán asociací s docela obecnou představou pohybu, vyjádřenou v následujícím verši: *Valse* mélancolique et langoureux vertige. Ve verších: Comme un sanglot coupé par un sang écumeux / Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux („Le Crépuscule du matin") je zvuk znázorněn zvukem, který je sdružen s představou zrakovou; ale tato představa není opravdovou substitucí daného sluchového podnětu, poněvadž je do obrazu uvedena přes jiný smyslový dojem téže kategorie. Zvláštní pozornosti zasluhuje báseň „La Musique", která je rozvedeným přirovnáním,

jehož východiskem je připodobňování hudby k moři. Moře a metaforické obrazy vyplývající z této představy pozbývají v jmenované básni platnosti znaku: obrazné vyjádření jest autonomním metaforickým činitelem, který předmět zobrazení (sluchové dojmy) zatlačil do pozadí a má svůj vlastní symbolický význam. Obrazné představy (moře, plavec, loď) nejsou už pouhou transposicí sluchových dojmů, nýbrž symbolem básníkovy duše, která se s těmi obraznými představami dokonce ztotožňuje. A ztotožňuje se s nimi do té míry, že v příslušných obrazech splývají složky metaforické se základními. Loď znázorňující obrazně básníkovu duši nejenom že se v autorově mysli přechodem přes personifikaci stane tím, co má znázorniti (Je sens vibrer en moi toutes les passions / D'un vaisseau qui souffre...), ale propůjčuje své atributy i jiným metaforickým obrazům: Je mets *à la voile,* les poumons gonflés comme *de la toile* (v původním znění bylo dokonce: ... gonflant mes poumons De toile pesante), le bon vent, la tempête et ses convulsions *Sur l'immense gouffre me bercent.* Jak vzáleni jsme zde od prvotního sluchového podnětu a jak složité intelektualisaci byl podroben smyslový dojem, který je thematickým podkladem básně!

A nyní přihlédněme blíže k básni „Correspondances", v níž Baudelaire vyjádřil zásadu „splývání počitků". Aplikuje tuto zásadu na počitky čichové, které byly pro autora „Květů Zla", jak známo, nadány zvláštní evokační působivostí:

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Je příznačné, že v uvedených verších jsou sice určeny představy odlišných smyslových oblastí vzbuzované vůněmi, ale nejsou stanoveny jednotlivé druhy čichových počitků vyvolávající příslušné představy. Praví-li básník, že jsou „vůně svěží jako dětská těla", není třeba předpokládati, že

východiskem sdružování různorodých počitků je zde dojem hmatový; je možné, jak soudí J. Pommier, že východiskem byl tu dojem zrakový, obraz mladých těl „que rendent si moelleusement certains peintres". Obraz vyjádřený v druhém verši má původ v reminiscenci z Hoffmannovy „Kreisleriany" (doux comme des hautbois) [3]. Na rozdíl od Hoffmanna, u něhož jest uveden druh čichového počitku vzbuzující v něm náležitou sluchovou představu, není u Baudelaira příslušná vůně určena. Naproti tomu na konci básně vyjmenovává autor vůně „qui chantent les transports de l'esprit et des sens", ale sluchová představa, s nimiž je sdružuje, je zcela obecného rázu. Praví-li Baudelaire, že „jsou vůně zelené jako louky", možno míti za to, že uvedený barevný dojem má původ v pouhé asociaci, nikoli v opravdovém zrakovém vnímání čichového počitku. Smyslovým východiskem tohoto obrazu nebyla pravděpodobně představa čichová, nýbrž představa zraková: zelená barva louky, a teprve přes tuto představu dospěl básník patrně k tomu, že čichový počitek sdružil s uvedeným počitkem barevným. Od toho jest jenom krok k formulaci: Jsou vůně zelené... Úhrnem možno říci, že ani v básni, v níž Baudelaire vyložil svůj princip smyslových korespondencí, nejde o projevy nějaké opravdové synesthesie. Totéž je třeba říci také o ostatních případech, v nichž básník přenáší čichový počitek do jiné smyslové oblasti. Jestliže na příklad v básni „Spleen" (Pluviôse) mluví o „špinavých vůních", má přívlastek původ v představě špinavých karet, o nichž je řeč v této souvislosti: je to přesun atributu s věci na jeden z jejích atributů. Mluví-li v básni „Le Flacon" o „trpké vůni", je to zřejmě představa starého, „odporného, lepkavého" flakonu, jež určila použití uvedeného epitheta. A praví-li v básni „Une Martyre", že „zmírající kytice vydechují svůj poslední vzdech", je sluchová metafora dána příslušnou personifikací. Složitější je původ čichově-zrakových obrazů v básni „Harmonie du soir": Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir; / Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir. První obraz není jednoznačný; slova s'évapore a un encensoir mohou míti význam čichový i zrakový. V druhém verši je čichový a sluchový počitek konkretisován ve dvojí, spolu

ovšem souvisící (tvarovou a pohybovou), představu zrakovou. Dvojznačnost obou těchto obrazů je v souladu s dvojznačností dojmů vyjádřených v následujícím verši: Valse mélancolique et langoureux vertige. Obsahem první představy může býti dojem sluchový i zrakový, obsahem druhé představy může býti dojem čichový a zrakový (pohyb). V obou citovaných obrazech nejde tedy o nějaké splývání anebo směšování počitků; jde tu o postupné vybavování různorodých smyslových dojmů, při čemž výsledná představa, představa valčíku, působí zpětnou asociací na předcházející představy, určujíc blíže jejich smyslový obsah a podmiňujíc ráz použitých obrazných činitelů (tournent, vertige).

Při rozboru metaforických obrazů vyskytujících se v „Květech Zla" nebylo by ovšem správné zabývati se otázkou, zdali a do jaké míry jsou tyto obrazy diktovány snahou po „výraznosti". Obraz nemá u Baudelaira za úkol danou věc lépe znázorniti, nýbrž vyjádřiti ji tak, aby byl prostředkem „evokačního kouzelnictví". Tím si vysvětlíme, že Baudelaire, jak bylo už nejednou poznamenáno v této kapitole, používá často obrazů nejednoznačných; tím si vysvětlíme zejména skutečnost, že básník „Květů Zla" volí někdy obrazy určené k tomu, aby jimi byla zastřena významová stránka příslušných skladeb. Jako příklad uvedeme nejdříve poslední verše básně „Recueillement":

Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

Vše je zde zlidštěno: bolest, čas, lítost, slunce, noc. Je Bolest, kterou básník oslovuje, jeho trpící duše nebo milovaná žena? Jsou zesnulé Roky večerní červánky nebo zosobněné

vzpomínky? Je usmívající se Lítost odlesk červánků zrcadlících se ve vodě nebo personifikovaná resignace? Je tiše kráčející Noc skutečná noc nebo blížící se smrt? Je v básni vyjádřeno kouzlo soumraku nebo touha po smrti? Anebo obojí? Vše je zde jenom naznačeno a nic nedopověděno. Použité metafory jsou jakoby závoje zahalující zobrazené věci a představy, závoje, jimiž dané významy jenom prosvítají. Je zbytečné dokazovat, že kouzlo těchto veršů záleží právě v neurčitosti, „nedopověděnosti" obrazů. Jsou naproti tomu v „Květech Zla" básně, v nichž obrazy jednoznačné a konkretní jsou obdařeny zvláštní evokační účinností. Tak je tomu na příklad v básni „Les Phares", kde se Baudelairovi podařilo několika synthetickými symbolickými obrazy nejenom charakterisovati ducha vyznačujícího tvorbu příslušných umělců, ale též vyvolati — řečeno jeho slovy — „celé světy citů a myšlenek", vzbuzované jejich díly. Básnické obrazy Baudelairovy nejsou v celku „adekvátní" ani „ekvivalentní". Jsou buď, jako v básni „Recueillement", pouhým „odrazem", anebo, jako v druhé skladbě, „vidmem" zobrazené věci. Obraz nemá u Baudelaira za úkol poskytnouti k vyjádření dané věci přiměřenou „protihodnotu" ve výrazu metaforickém, nýbrž přiměřeným metaforickým výrazem vytvořiti nové hodnoty slovesného vyjádření. Baudelairovy obrazy jsou mnohdy koncipovány jednak tak, aby připouštěly alespoň dvojí výklad významu, anebo tak, aby byly kondensací, zhuštěním celé řady dojmů anebo představ *.

* Také tato kapitola zůstala neukončena. Spisovatel chtěl uvést ještě další příklady Baudelairových obrazů na doklad předcházejícího rozboru. Citoval první sloku básně „Obsession"

> Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales;
> Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos cœurs maudits,
> Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles,
> Répondent les échos de vos *De profundis*

a připojil k ní otázku, jíž se končí rukopis: „Jaký je smysl slova râles a co míní básník slovem *De profundis*? Jsou ‚chropoty' zaznívající smuteční síní, k níž básník připodobňuje své srdce, ozvěnami oněch

de profundis, jež ‚vyjí varhany' lesů? Anebo jsou to chropoty úzkostí, vzbuzované pomyšlením na hrůzy prokletí a vnášené básníkovou duší do zvuků vyjících varhan lesů?" *J. K.*

POZNÁMKY KE 4. KAPITOLE

[1] Th. Gautier, Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal (Calman-Lévy), s. XLV.

[2] André Guex, Art baudelairien, s. 55.

[3] Crépet-Blin, Les Fleurs du Mal, s. 300.