

I

Symbolisté nastoupili v české poezii po generaci Vrchlického a Čechově. Přestože symbolismus byl básnické hnutí společně mnoha národním literaturám, má symbolismus český, podobně jako francouzský, německý, ruský atd., svůj osobitý charakter, vyplývající z domácího literárního vývoje. Proto chceme-li porozumět jeho osobitému rázu, je nezbytně nutné přihlédnout k básnické tvorbě generace předchozí, na jejíž umělecké tendence českí symbolisté po zákonu vývoje navazovali i reagovali. Generace Vrchlického a Čechova povýšila za vládnoucí složku své struktury intonaci ve formě souvislé linie zřetelného celkového obrysu. Honosná zvuková forma, která takto vznikla, byla básníky samými i jejich současníky pocitována jako klad a výboj jejich poezie. Na důkaz budiž uveden citát z dopisu mladého Vrchlického bratrovi, psaného za italského pobytu, tedy v době, kdy básnická struktura Vrchlického byla teprve ve zrodu; je to konec r. 1875, kdy měl za sebou toliko sbírku *Z hlubin*. Píše o Čechově *Husitovi na Balu*: „Musíš čísti či lépe řváti tuto podivuhodnou báseň do rozbouřeného moře, bys jak náleží ocenil symfonický spád jejích bouřlivých slok, a Čech psal tuto báseň tuším r. 1868, kdy já jsem ještě zápolil v stínu [...]“¹⁾ Citát je charakteristický pro toho, kdo jej psal, i pro toho, kdo je v něm charakterizován, pro oba představitele generace. Budiž nám dovoleno poznamenat na tomto místě, že se i v příštím kontextu omezíme na charakteristiku struktury Vrchlického, jakožto básníka, který se stal symbolem jistého

1) Citát je přejat ze Střežkovy knihy *Lumírovci a jejich boje kolem roku 1880* Praha 1915, s. 52; z této knihy bude i několik dalších citátů.

období v české poezii a proti kterému také výslovně mířil odboj příští generace, té, jejímiž členy byli právě symbolisté.

Strukturnímu výboji, který jsme naznačili, musily však být přineseny jisté oběti; vyzdvižení intonace v podobě nepřetržitého proudu mělo nutně vliv, a to negativní, zejména na rytmus a významovou výstavbu. Rytmus byl zcela zautomatizován, metrické schéma uskutečňováno v jazykovém materiálu s největší možnou přesností, podobně jako u puchmajerovců; následek byl ten, že metrické členění nepoutalo k sobě pozornost na úkor intonace. I významová stavba byla uspořádána tak, aby se její členitost nestavěla v cestu nepřetržitěmu uplývání intonační linie. Slovní materiál i vyšší významové jednotky konče samým tématem se pasivně poddávají intonaci. To pocitovala již soudobá kritika; srov. Nerudův výrok: „Známe mezi [Vrchlického] četnými zpěvy básně plastiky naprosto dokonalé [...] Ale jindy zas jako by ho bouře nesla: obraz se žene za obrazem, vířivě, téměř divoce, takže vše se míhá, myšlénka se kutálí za myšlénkou a jedna tísni druhou.“²⁾ Anebo ještě zřetelněji u téhož kritika: „Forma [prosta slokové a rýmové vazby] letí, letí kupředu, strhuje básníka do většího vždy chvatu, takže došed ku pointě básně, nemá jaksi na nejzpusobnější vyšpicatění její více trpělivosti a zakončí způsobem fragmentárním. Zdá se nám, jako by ještě něco přijíti mělo, ba musilo.“³⁾ — Větná stavba se uvolňuje (srov. o tom naši studii *Příspěvek k estetice českého verše*, Praha 1923, s. 52n.), slovosled podléhá bez odporu rytmu a intonaci. Slova se pojí v obraty předem hotové; pozitivně hodnocena jeví se tato vlastnost jako „plynulost slohu a mluvy“, při negativním hodnocení jako nahrazení „básnické *mluvy* pouze básnickou *frazologii*“, jak vytýká Krásnohorská;⁴⁾ srov. též výrok Šaldův, že „není možno nevidět např. u Vrchlického šablony, přejímaných klišé, hotových frází, celé stereotypní intonace opakující se mechanicky“.⁵⁾ Tímto postupem převrací se obvyklá hierarchie stavby jazykového projevu: nepřijímá intonace obrysy významu (téma v to počítaje), nýbrž význam se podřizuje dynamice intonační. To je přesně vystiženo ve výrociích Nerudových, výše uvedených. Přírozený důsledek je ten, že téma projeje básní nezvládnuto, slouží za pouhou podložku intonační dynamiky.

2) J. Neruda, *Sebrané spisy*, řada 2, díl 7. — *Literatura* 2, Praha 1911, s. 373.

3) Tamtéž, s. 412.

4) Citát přejat z knihy Střežkovy, s. 91 a 77.

5) *Moderní literatura česká*, Praha 1909, s. 49.

I to cítili již současníci: „Z kolikerých krajů, dob a vrstev lidstva snesl Vrchlický události, báje i smyšlenky v epické své básně! A přece provedením, rázem svým, hlediskem i způsobem mluvy málo od sebe se odlišují.“⁶⁾ Proto bylo třeba střídati velmi rychle témata. Tato struktura prokazovala svou nosnost nikoli aktualizací poměru mezi tématem a materiálem jazykovým, nýbrž schopností pojmut co nejširší okruh témat; tento fakt ovšem může — jako každý jiný — být hodnocen pozitivně i negativně. Pozitivní je především hodnocení samého básníka: „Vším chvěji se, jsemť právě Vrchlický“ (*Balada pro domo sua, Damoklův meč*); rovněž kladný je úsudek Nerudův: „Ve světě je celý oceán poetických dojmů, bije do duše poeticky vnímavé, a Vrchlický vrhá se nadšeně, s tvořivou rozkoší do něho.“⁷⁾ Příkladem posudku negativního bude nám výrok kritického vůdce té generace, která provedla vývojovou revoltu proti Vrchlickému, F. X. Šaldy: „Nesmírnému talentu Vrchlického, který toužil obejmouti celý svět a zmocniti se každé látky a každého syžetu, nadržel rovnováhu dosti silný charakter básnický, který by koncentroval a vázal, co odstředovala a rozptylovala nesmírná [...] vůle mistrova.“⁸⁾ Tendenci k hromadění témat lze také vysvětlit Vrchlického plán *Epopeje věků*, který poskytoval rozsáhlou zásobu epických námětů.

Zajímavá je také okolnost, že i první pokus o obnovu básnické struktury po Vrchlickém, ovšem pokus zcela epigonský, spojený se jménem almanachu *Máj* z r. 1878, stal se v iluzi, že básnická revoluce záleží v objevení nového okruhu témat beze změny ostatních složek umělecké výstavby. Jeden z hlavních členů této skupiny, Fr. Kvapil, napsal o tom v knize *Životem k ideálu*: „Jestliže Vrchlický u nás vyrazil okno do západní Evropy, učinili jsme my hlubší průlom do slovanského světa.“ A vykladač tohoto výroku, literární historik F. Strejček, praví ještě zřetelněji: „Májisté z r. 1878 vstupovali do literatury s hrdým vědomím, že obrodí českou poezii novými látkami a motivy a otevrou jí celý, zvláště i slovanský svět, a proto se cítili dotčeni výtkou, že jsou šmahem napodobiteli Vrchlického.“⁹⁾ Za této situace je zřejmo, proč symbolisté, nejvýraznější obnovitelé struktury v generaci let devade-

6) Krásnohorská, citováno podle knihy Strejčkovy, s. 91 a 77.

7) Neruda, c. d. 411.

8) *Duše a dílo*, Praha 1913, s. 142n.

9) Strejček, *Novočešské školy básnické 19. věku*, Praha 1920, s. 97 a 96.

sátých, která provedla odboj proti struktuře Vrchlického, měli za společný problém aktualizaci významové výstavby textu. Problém byl jim společný, řešení však bylo podáno několikeré. Tak např. Březina položil důraz na významovou výstavbu věty, Sova spíše na výstavbu syntaktickou, Hlaváček na poměr mezi sémantickou výstavbou celého textu a tématem. Pokusíme se v druhé části tohoto článku podati obrys řešení Hlaváčkova.

II

První a velmi nápadný zjev, který u Hlaváčka po stránce lexikálního výběru pozorujeme, je časté opakování téhož slova — tedy tendence k ochuzení lexikální zásoby, a to důraznému, protože se projevuje opakováním téměř bezprostředním, mnohdy posíleným stále stejnou gramatickou funkcí opakuujícího se slova, např.:

Šel v půlnoci přes vlažná pole — již patrně znaven —
měl za pasem přílbu a vlasy měl jemné a *bledé*;
i oči měl *bledé* a kosatce ve štitě *bledé*...
Šel, z vazalství vyhnán, šel do polí... Navenek... Navenek...

Tři kosatce žluté a *bledé* a štíhlé měl v erbu,
a LAUDA-LAUDAMUS kol v marcejské latině zašle a *bledé*.
Ten podivný rytíř i na přílbě péro měl *bledé*;
oh, lauda-laudamus — měl zálibu dávno v tom verbu.

(*Chevalier Lauda-laudamus, Smíšené básně*)

Na rozloze osmi veršů je zde šestkrát opakováno slovo „bledé“; je jím tedy obsazena víc než polovina z celkového počtu adjektivních přívlastků (11) v citovaných dvou slokách.

Význam slova se při tom opakování nemění, ba ani odstín nový — kromě nepatrných okazionálních odstínů — se nevyskytuje; a ty jsou ještě oslabeny tím, že je dvakrát spojeno s týmž substantivem („bledé kosatce“).

Občas mívá opakování ráz polyptota, např. v 7. č. *Mstivé kančilény*:

Juž zvečera zarostlé prsty na varhanách únavou spaly,
a pod hřívou ryšavou dlouho kdos tajil svůj pláč,
nebo *lhalo* tu všecko — i svíce, jež v temnotách pohasínaly,
i obrazy svatých: oh, zsinalé tváře vždy nejspíš snad *lhaly*...

Vše *lhalo* tu, všecko. I pižmová levkoje vůní svou *lhala*,
i luna, jež kohosi vzbuditi marně se vysilovala,

i veliká zarostlá ruka, jež k ránu již bojácně spala,
a ryšavá hříva: oh, ryšavá hříva vždy nejvíc snad *lhala*.

I zde je zřetelná tendence k lexikální monotonii: přičestí „lhal“ užito zde v různých flexivních formách pětkrát a jeho opakování je podtrženo tím, že se vyskytuje v rýmech, a to v jediných dvou rýmech celé básně: -aly, -ala; přitom je slova „lhal“ užíváno stále v stejném významu přeneseném, ani jednou ve významu původním.

Podobné polyptoton, spojené však s paronomázií, je v 9. č. *Mstivé kantilény*, kde je opakováno v několika formách přičestí „bál se“ a adverbium „bojácně“:

Byl deštivý soumrak — a vítr *se* za řekou *bál*,
a světla *se bála* a *báli se* nemocní psi,
již *bojácně* štěkali chvílemi z rozmoklých skal,
oh — *báli se* od včera, *báli se* do prázdných vsí.

Vrcholu dosahuje lexikální monotoniace v básni *Rekonvalescence*; neobvyklý ráz této básně vzbudil již častěji pozornost kritiků a teoretiků (srov. o tom Jirátův článek *Hlaváčkův rým*, Listy filologické 57, 1930, s. 264). Na ukázkou citujeme první ze čtyř strof básně:

Já viděl nad daleké, daleké ledy
jak vyšel kdys měsíc tak smutný a bledý
a lhostejný — nad mojí lhostejným hledem —
a lhostejný v světle svém smutném a bledém,
a lhostejný nad vším, i nad vlažným ledem,
i lhostejný nad tím, že nasákl jedem.

Již tato jediná strofa dosvědčuje tendenci k opakování: opakují se zde dvakrát slova „daleký“, „led“, „smutný“ a dokonce pětkrát slovo „lhostejný“. Celkem, odečteme-li předložky, spojky a sloveso „byl“, je v celé básni o 25 verších 35 slov, z nichž 10 se opakuje víc než třikrát, jedno z této sumy dokonce desetkrát (led) a jedno devětkrát (bled — bledý). Při opakování nemění se vůbec význam těchto slov, jsou to kameny, skládané v různé sestavy, ale stejné. O tom, jak záměrné bylo u Hlaváčka toto opakování, které je zde vyhnáno na krajní mez možnosti, svědčí tento citát: „[japonské malířky] užívaly [...] *několika málo* zvláštních tahů štětce, z nichž každý přec dovedl vyjádřiti všecku subtilnost jejich miniaturních snů [...] a on [básník] lišil se od nich jedině tím, že chtěl užívatí místo barev a kontur slov: ztavených v hermetické peci

svého zjemnělého slohu¹⁰⁾ (*Pseudojaponérie, Pozdě k ránu*). Je však v básni *Rekonvalescence* ještě jedna okolnost, jejíž důležitost vysvitne v dalších dokladech: slova, která se zde nejčastěji opakují (led — bledý), jsou si navzájem zvukově velmi podobná. Jejich zvuková podobnost je zdůrazněna rýmem: vyskytují se totiž v každém ze čtyř rýmů básně (-edem, -ledy, -ledu, -ledě).

Jdeme-li nyní po stopě dané zvukovou podobností opakovaných slov, upozorní na sebe báseň 12 z *Mstivé kantilény*:

Již *mrtvo* vše, již *mrtvo* vše, kraj ani nezavdýchá —
a *marno vše* a *marno* vše — tentam je vzdor a pýcha
ryk *msty* již nikdy nezazní zde do *mrtvého* ticha.

Tlí v polích *marné* modlitby na tělech hnisajících,
těch, kteří známku geuzovství ve vpádlých měli lících
a kteří *mstili*, *mstili* ji na Kroesech hodujících.

Po polích sirné plameny nad *mrtvolami* svítí —
oh, *moje Manon* ješitná — hle konec, konec žití,
jen plačte s *mojí violou* — i její struny cítí:

neb *mrtvo* Geuzů království — oh, *muselo* tak býti.

Zde je pětkrát opakován kmen „mrtv-“, třikrát adjektivum „marný“ a třikrát kmen „mst-“. Všechna tři opakovaná slova jsou však navzájem zvukově spjata náslovnou, a tedy nejnápadnější hláskou *m*, první dvě z nich pak dokonce celou dvojčlennou skupinou *m-r*. Tyto hlásky se vyskytují i jinak v kontextu na místech nápadných; opakování jich jsme v textu vyznačili. Zvuková podobnost podtrhuje příbuznost významovou, shodu emocionálního zabarvení, zejména slov „mrtvý“ a „marný“. Při těsné spojitosti významu se zvukovým symbolem je to pochopitelné.

Sledujeme-li tuto stopu ještě o krok dále, najdeme báseň, kde iluze významové podobnosti, posilující dojem lexikální monotoniace, je už ponechána jenom podobnostem zvukovým, kterým tak připadá funkce významových narážek. Je to *Sonet*, věnovaný památce Édouarda Dubuse (*Pozdě k ránu*):

Tvé místo v herně L á s k y prázdné zůstalo,
ač karty rozdány k hře nové dávno jsou...
tvůj abbé schvácen akutní je *nervózou*
a sličné *markýze* je dlouhou chvílí mdlo.

10) Vyznačení kurzivou je naše.

Dals hazardně své nývé srdce do karty
 (ach, příliš, příliš brzo tepat ustalo)
 a mladá markýza, když výhrou zůstalo,
 tvé nespustila už ze svého oka rty —
 a abbé! — ironizoval svým věčným: tral, la, lo
 mon cher, oh, tes violons sont partis...

Tvé místo v herně L á s k y prázdné zůstalo,
 ač karty rozdány k hře nové dávno jsou,
 tvůj žoviální abbé schvácen nervózou,
 se do zívání dal i s mladou markýzou...

Ozývá se zde mnohonásobně, celkem čtrnáctkrát, skupina samohláska + r v dvojí obměně: *ar* a *er*. Zpravidla je uvnitř slova, jen v jednom případě vzniká spojením dvou slov na jejich rozhraní: *oka rty*. Upozorněno je na ni již tím, že jednotlivá slova, která ji obsahují, se opakují: dvakrát se vyskytují slova „herna“, „karty“, „nervóza“, třikrát slovo „markýza“; nejsou opakována toliko slova „cher“ a „partis“, zdůrazněná však tím, že jsou cizí a v cizojazyčném citátě, který je zároveň mottem i základním motivem básně. Opakování jednotlivých slov není zde však cílem: jsouť jednotlivá opakování, nejčastěji jen dvojnásobná, sama o sobě nepřilíživě nápadná. Jde spíše o zdůraznění přibližné stejnozvučnosti (homonymity) celého vyjmenovaného trsu slov, spjatých navzájem zvukovou podobností; sečteny dávají výskyty slov se skupinou samohláska + r významné číslo 14, tedy tolik, kolik má veršů celá báseň. Homonymita, byť částečná, má však i důsledky významové: slova spjatá zvukovou podobou, jež se ve většině případů týká slabik kmenových, nabývají zdání podobnosti významové. Ta ovšem ve skutečnosti neexistuje, ale je čtenářem bezděky předpokládána na základě iluze, známé z psychologie jazyka, že zvuk slova je nutně spjat s jeho významem, ba i se skutečností slovem míněnou. Na důkaz této iluze lze uvést nejen víru v magický vliv slova na věc, doloženou mnohonásobně ve folkloru, a výzkumy dětské psychologie, ale i vědecké snahy, stále obnovované, ač beznadějně, prokázat nutnou souvislost mezi věcí a jejím pojmenováním, a to jak v lingvistice, tak i v teorii jazyka básnického.

Využití částečné zvukové shody k navození podobnosti významové není u Hlaváčka omezeno jen na sonet výše citovaný, kde se ovšem projevuje nejnázorněji, nýbrž je to stálý tvárný prostředek jeho poezie: celá Hlaváčková eufonie má ráz významového zpod-

bování slov spjatých zvukem. Proto jsou v jeho verších tak četné shody jednak mnohohláskové, jednak týkající se zblízka významu, totiž shody násloví (aliterace) a kmenové části slov. Uvedeme několik příkladů bez nároku na vyčerpání materiálu, který je však v Hlaváčkových básních tak najeově a tak hojný, že netřeba podrobného výčtu.

a) Aliterace:

mé melodie chtějí míti smutek všeho toho
 (Svou violu jsem naladil co možno nehlouběji, Pozdě k ránu)

Jsem pouze poslední chorobný výhonek bez vůle
 (Přišla, tamtéž)

kol zychrtlých tváří jim ovlhly zcuchané vlasy
 (Mstivá kantiléna 5)

slyš tichý pláč, jež doved v něhu příštích poupat ztajit
 (O smutná písni má, Smíšené básně)

já vyvěsím výstražnou svítilnu, aby mi svítila [...]
 (Introitus, tamtéž)

b) Opakování charakteristické hláskové skupiny:

a krajem velké tajemství jde slavných B o ž í c h h o d ů
 (Svou violu jsem naladil co možno nehlouběji, Pozdě k ránu)

Hráč náruživý zdumčivých, zešeřelých nálad
 (tamtéž)

A na pláň dlouhou řadte se a s ostřím v pěsti mstícím
 (Mstivá kantiléna 2)

a svárlivé ruce, jež za dne se divoce ze zvyku roaly
 (tamtéž 7)

Je večer — černé mraky jdou
 (tamtéž 8)

A zbožné mraky dále jdou
 se svojí marnou modlitbou
 a s tichým smutkem jejím...
 A moje rusá nálada
 (tamtéž 8)

a hlas jejich zychrtlý chvilami zimou se chvěl
 (tamtéž 9)

Ve verši

a vonné *seno* snesu ku prahům nastelu

(*Smutný večer, Pozdě k ránu*)

dostupuje zvuková podoba až zdánlivé totožnosti kmene (paronomázie).

Velmi průkazné jsou případy (celkem dva), kde za účelem zvukového sblížení slov, nikoli z potřeby vyjádření neobvyklý významový odstín, je utvořen neologismus:

Slyšelas, duše má, její krok *zloudaný* zdola

(*Přišla, Pozdě k ránu*)

Jaks často plála z *rozkroužených* zraků

(*Malíř iniciál, Smíšené básně*)

Obě nově vytvořená slova: „zloudaný“ (vzniklé patrně kontaminací výrazů „zdlouhavý“ a „loudavý“) i „rozkroužený“ jsou zvukově spjata se slovy sousedními, jak v citátech naznačeno.

Ve snaze o významové sblížení slov zvukově podobných mají původ také některé vlastnosti Hlaváčkovy rýmu, na které upozornil Jirát v článku již citovaném (s. 271 a 261); je to jednak částečná zvuková podobnost *všech* rýmů v některých básních, jednak rýmové „echo“ a tklivé rýmy.

Uzavíráme: Významová výstavba Hlaváčkovy textu projevuje sklon k opakování stejných slov v nezměněném významu. Přírodní důsledek toho je ochuzení slovníkové zásoby, které v nejkrajnějších případech vyústuje v její redukci na několik málo slov. Básník nepracuje s pestrou rozmanitostí mnoha slovních významů, ale s drobnohledným odstiňováním významů několika; vnucuje se téměř dojem, jako by krajní mezí tohoto postupu byla báseň skládající se ze slova jediného, mnohokrát opakovaného ve významech jen zcela nepatrně navzájem odlišných. Pomocným prostředkem této tendence je užívání slov navzájem podobných zvukem; při těsném vzájemném přilnutí zvuku a významu, které je vlastností jazykového povědomí vůbec, vzbuzuje se tak iluze, že slova, ve skutečnosti významově navzájem různá, ba i odlehlá, jsou pouhé odstíny neurčitého významu jediného, stále opakovaného. Podstatný znak každého kontextu je, že se celkový význam v něm obsažený, jeho téma, rozvíjí v časové posloupnosti; tímto znakem liší se kontext od významových jednotek statických,

daných jedním rázem, simultánně, jako je slovo. U Hlaváčka se však postupnému odhalování celkového významu kontextu staví na odpor zdůrazněná nehybnost slovníkové zásoby: zčásti skutečně, zčásti iluzivně opětuje se během básně stále týž význam. Dalo-li by se s upřílišením říci o normálním kontextu, že je větou stále rozvíjenou, lze říci se stejným upřílišením o kontextu básně Hlaváčkovy, že je stále opakovaným jediným slovem. Je to kontext popírající svou přirozenou dynamičnost a směřující k jednorázovosti, státnosti, vlastní významu slovnímu jako základní významové jednotce. V tom je podstatný rys Hlaváčkovy básnické struktury, v tom je také odvážný experiment, na kterém vybudoval Hlaváček jeden z osobitých typů českého symbolismu.

(1932)