

Jeho prostředkem jest lidská řeč.

Mateřská řeč jest básníkovi obrazem a podobou řeči rajske; žádná jiná řeč než mateřská. Zbyla mu z řeči rajske, pro něho jest jeho rajským dědictvím. Tak také s ní má zacházeti. Z ní mu zaznívá též původní rajský hlas a má ji slyšeti se zbytky rajske výslovnosti; má s ní zacházeti tak, aby jeho slova vyvolávala tyto vzpomínky. Každé slovo má svůj zbytek původní vladařské moci a původního zvukového valoru. Řeč jest posvátná až do svých nejmenších částic. Úkolem básníkovým jest, aby osvobodil všecku rajskou krásu, která v jeho mateřštině jest skryta.

Umění jest autonomní; nepřijímá úkolů, povinností a zá vazků než těch, které plynou z něho samého; není podrobeno žádné služebnosti, má svou vlastní svobodu a disciplínu. Pokud zůstává uměním, nikdo na světě nemá na ně či proti němu žádného práva a básník jest povinen hájiti jeho svobody proti každému. Žádná absolutní disciplína umění neutlačuje; utlačovat je mohou jenom lidé. Právo proti umělci vzniká jen tam, kde umění přestává.

Lidem, společností, národu, státu a lidstvu jest básník zavázán jen potud, pokud jsou mu obrazem rajskeho dědictví; do jejich ostatních věcí mu ničeho není. Vlast svou miluje básník jako obraz ráje a svůj národ jako ochránce své mateřštiny a dědice ráje; jiná láska jest zbytečná. Má k nim chovat tu věrnost, kterou chová k ráji; každá jiná věrnost ho snižuje a zneuctuje.

V muži má viděti obraz Adamův, v ženě obraz Evin. Snižuje-li člověka, zneuctuje sebe dvojnásob.

Všude jest Bůh v hořícím keři.

## O TYPECH BÁSNICKÝCH

Otakar Zich

Toto heslo může znamenati dvojí: typy *básníků*, ale též typy *básní*. V obou případech lze typy hledati z několika stanovisek a dosíci tak rozdělení buď teoreticky, nebo prakticky významných. Nám jde o to naléztí takové stanovisko, jež by se hodilo pro *oba* případy. Je to zajisté možno, neboť mezi básníky a básněmi je těsný vztah psychologický. Duševní povaha umělcova obráží se po mnohých stránkách v jeho dílech, naopak zase mnohé vlastnosti uměleckého díla jsou dokladem některých rysů umělcovy duše. K stanovení našich typů vybereme si tedy jen ty vlastnosti básníkovy a jen ty vlastnosti básní, jež si odpovídají; takto získané stanovisko bude pak společné pro třídění básní i básníků, a typy tak nalezené budou míti (předpokládajíc správnost našeho rozboru) současně platnost v obojí směru, objektivním i subjektivním.

Pozorujme například předmětná dělení *básnictví*, třeba nejzákladnější a nejjednodušší z nich, rozeznávající lyriku a epiku. Hledíc k básním jsou to skutečně dva veliké typy — existence míšenců tomu nepřekáží, tak jako nevádí třeba typům přírodopisným — ale k význačnému rozdělení *básníků* toho nelze užití. Psychologie básnictví není aspoň až dosud s to, aby nám stanovila typ lyrika a epika. Přihlédneme naopak zase například k rozdělení *básníků* ve dvě skupiny podle toho, jaký jest jejich poměr k životu, zda kladný (optimisté), či záporný (pesimisté). Rozdělení to je typické, a sledováno do dalších podrobností a odstínů, může býti velmi plodné. Ale předmětné jeho užití na rozdělení *básní* nebylo by právě význačné, především

již proto, že by nebylo vedeno hlediskem uměleckým, nýbrž filozofickým, tedy v podstatě mimoestetickým.

Vyjdeme-li však přece jen od *umělce a jeho duševní povahy*, musíme především poraditi se s psychologií, a nikoli filozofií apod., po druhé pak musíme sledovati jen takové typy, jež mají dostatečně objektivní vliv na utváření uměleckého díla. Takovými typy nejsou například známé typy citově volní, takřčené temperamety (sangvinik, choleric, melancholik, flegmatik). Zajisté mají vliv na povahu básně, například na její dikci, ale nenajdeme v básních dosti předmětných znaků, jež by byly přímo s nimi spjaty. Obrátme se tedy od těchto starých typů k jiným, jež stanovila teprve psychologie soudobá, k typům *představovým*. Jsou to typy utvořené podle *převládajícího obsahu* představ. Poněvadž vše, co je v naší mysli, přichází nebo přišlo tam smysly, stanovíme tyto typy podle smyslů. Při tom ovšem jde především o takřčené smysly vyšší (zrak a sluch), neboť čich a chuť nemají pro nás duševní život valného významu. Ne tak hmat; ve spojení se smyslem svalovým — často říká se jim společně vnější a vnitřní hmat — jest nadměrně důležitým činitelem pro pohyby našeho těla. Odtud tedy trojice typů: zrakový, sluchový, pohybový, jež stručně vyznačíme.

*Typ zrakový* (optický, vizuální) je ze všech nejrozšířenější. Patří k němu lidé, kteří mají *zrakové* vjemy zvláště silné, zvláště jemné, tj. rozlišené, a zvláště libé. Jsou to lidé, jimž je největší rozkoš „podívaná“ a kteří ji proto rádi vyhledávají, ať už ji nalézají v obrazárně, v cirkuse nebo v horské vyhlídce. Poněvadž jsou u nich zrakové dojmy tak mocné, uchovávají se dobře v paměti a vybavují se při vzpomínce velmi věrně, živě a neobyčejně snadno. Proto i fantazie těchto lidí jest především zraková, tedy skutečná „obraznost“ — ať již jde o snění či o skutečný sen — a zrakové reprodukce jsou lidem tohoto typu pramenem rozkoše tak jako zrakové vjemy.

*Typ sluchový* (akustický, auditivní) jest předešlému obdobný, jenže ovšem v oboru jiném. Tvoří jej lidé, u nichž *sluchové* dojmy jsou velmi silné, jemně rozlišené a nad jiné příjemné. Vzpomínky na ně jsou věrné, živě a pohotovité a fantazie jejich ráda se v nich kochá.

*Typ pohybový* (motorický) jeví konečně největší nadání pro pohyby. Tu třeba podrobnějšího výkladu. Nejde o po-

hyby samy, fyziologicky vzato, nýbrž o duševní jich stránku. Pohybům našim odpovídají skupiny počitků hmatových a svalových, takřčené kinestetické počitky. U lidí pohybového typu jsou tyto počitky silné a dosti dobře rozlišené, takže je lidé ti rychle chápou a snadno si pamatují. Důsledek toho je, že se tací lidé snadno učí pohybům i velmi složitým; poněvadž pak jsou tyto počitky zároveň pro ně velmi příjemné, konají lidé tohoto typu pohyby rádi, ba s vášní. Sem patří všichni „obratní“ lidé, ať již jde o nějaké řemeslo, o umění operátérské, o gymnastický výkon či o hru virtuosu. Pohyby týkají se celého těla, jsou tedy velmi rozmanité a pro různé obory činnosti různě důležité. Pro malíře například nejvýznamnější jsou pohyby očí (při sledování čar) a ruky (při malbě). Nejdůležitější ze všech pro každého a pro naši další úvahu nejzávažnější jsou pohyby *mluvitel* při řeči. Lidé s pohybovým nadáním tohoto druhu učí se snadno *mluviti* cizí řečí, ovládají s jistotou zvukové odstíny mluvy; s rozkoší čtou nahlas, deklamují, řeční — třeba jen sami k sobě. Nazvu tento speciální typ pohybový *typem mluvním*.

K tomuto přehledu připojuji dvojí poznámku. Předně je jasno, že je v každém z těchto tří typů nejen vnímání a představování, ale i *myslení* — v nejširším slova smyslu, tj. srovnávání, spojování a rozpojování představ — ovládáno především představami toho druhu, jež ten typ vyznačují. A za druhé třeba zdůrazniti, že každému z těchto typů jsou *jeho* představy obzvláště libé, jež tedy každý z nich je obzvláště schopen chápat *estetickou cenu* dojmů ze svého oboru, a naopak že dojmy z oblastí jiných jsou proň mnohem matnější. Člověk opticky nenadaný nepocítí nikdy té rozkoše, jakou má malíř ze seskupení určitých barevných odstínů, a nehubedník nedovede si představití hloubku nadšení, jež poskytují hudebníku sledování hlasů v polyfonní skladbě. Možno tu mluvit o jakési částečné estetické slepotě pro dojmy určitého oboru. Ovšem dlužno podotknouti, že typy, jak byly vylíčeny, jsou vědecké abstrakce, jimž se jednotlivci více nebo méně blíží. Mnoho lidí patří k typům smíšeným, tj. mají pro dva obory nadání téměř stejné a leckdy i značné. Zvláště pohybový typ mísí se často s některým z typů druhých, kdežto typ zrakový a sluchový obyčejně se vylučují — do jisté míry. Jsou jednotlivci jevíci pro všechny tři typy stejně veliké nadání.



Na první pohled překvapí nás, jak se hodí tyto tři typy na umělce různých oborů. K typu zrakovému patří zajisté výtvarníci, obzvláště malíři. Do typu sluchového možno zařadit hudebníky, ač tu ovšem nejde o nadání pro zvuky vůbec, nýbrž speciálně pro zvuky hudební. Konečně typ pohybový uplatňuje se v umění hereckém a tanečním. Chceme-li ovšem zkoumat věc podrobněji, shledáme, že je mnohem složitější. Tím se však nebudeme v této studii zabývat; postačí nám, že zhruba toto rozdělení vyhovuje.

Leč co — s básníky? Kterému typu ti patří? Zrakovému, sluchovému, či pohybovému, speciálně mluvnímu? Nebo, poněvadž všechny tyto typy jsou názorné, nepatří snad žádnému z nich, tvoříce krásu ryze myšlenkovou? To nelze rozhodnouti tak zřehla jako u umělců dříve jmenovaných. Mohli bychom se octnouti v šálivém území dedukcí. Zůstaneme tedy na cestě induktivní a počneme rozobrem toho, co zkušenosti je dáno. Je to na jedné straně tvorba básnická, na druhé požitek z básnických děl. Rozhodneme-li se v dalším pro rozbor básnického požitku, odbočíme tím z přímé čáry dosavadní úvahy; ale důvodem pro to jest, že básnický požitek jest každému z nás ze zkušenosti mnohem známější, přístupnější a jasnější nežli básnická tvorba, jež obsahuje mnoho prvků nevědomých a je vůbec z nejspletitějších duševních pochodů. Najdeme si již na konci cestu, po níž bychom přešli od čtenářů a posluchačů k básníkům.

#### BÁSEŇ A RECITACE

Jde nám tedy o rozbor estetického požitku plynoucího z básně; i třeba nejprve vymeziti rozsah těchto básní a způsob jejich podání. Do svého pozorování zahrneme jen *lyriku* a *epiku*, nikoli básnictví dramatické. Jen požitek z básně lyrické neb epické je ryze poetický a sobě postačující; požitek z dramatické básně je neúplný a žádá si doplnění scénou a herci, krátce uměním dramatickým. Poněvadž pak požitek z umění dramatického je různorodý s požitkem básnickým, jest výsledný požitek z dramatu (rozuměj: hraného, nikoli čteného) smíšený z obou uvedených složek, a proto jej v této úvaze pomineme. „Básní“ rozumím *báseň mluvenou*, deklamovanou, recitovanou, vypra-

a způsob, jakým to recitátor učiní, závisí podstatně i na jeho individualitě. Také tu můžeme sledovati období s hudbou, respektive s výkonným uměním hudebním. Osvětlim to příkladem. Slyšíme z recitované básně slova

matka má

Specifický zvuk všech hlásek je určen písmem, jež recitátor čte neb četl, a stejně i rytmus slov, řídící se přízvuknou povahou české řeči. Ale recitátor může tato slova pronést v různé síle, v rozličném tempu a s rozmanitými odstíny zabarvení, odpovídajícími významu těch slov ve větě, k níž patří (temně, jásavě, trpce atd.), a může jim dáti též různý obrat melodický, je-li to například otázka nebo odpověď aj. Tyto kvality, řídící se subjektivním pojetím básně, tvoří recitátor sám, a třebaže se při jich volbě řídí smyslem básně, je přece do značné míry volný. *Může* je podati i jinak, než bychom je třeba my podali, a přece *nemusí* býti chyba ani u něho, ani u nás, kdežto kdyby vyslovil některou hlásku jinak, než je psáno,<sup>1)</sup> nebo kdyby dal jinak přízvuk, než je v povaze naší řeči, chybil bez výjimky. Hledíce tedy k zvukové stránce básně, rozlišíme:

#### 1. Zvukové kvality básnické. Jsou to:

a) *specifický zvuk hlásek* a slov z nich složených, tj. zvuk, jenž tyto hlásky vyznačuje proti jiným. Jaké to zvuky jsou, vyšetřuje akustika a fonetika, jež zhruba stanoví, že jsou mezi nimi zvuky hudební (především samohlásky) a nehudební (souhlásky). Koneckonců je tato kvalita určitá barvitost hlásky, připouštějící ovšem až do jisté míry odstínění. Také vzájemným stykem (ve slovech) se hlásky trochu pozměňují;

b) *přízvukný rytmus slov*, řídící se povahou určité řeči a podle toho více nebo méně určitý. V češtině například je zcela určitý přízvuk hlavní (na první slabice slova neb těsné skupiny slov), kdežto přízvuk vedlejší u slov delších poněkud kolísá. Někdy se básník spokojí tímto rytmem slov a přihledne jen k pečlivému jeho vypracování, aby byl příjemný nebo význačný (volný rytmus); jindy vpraví jej v pravidel-

1) Rozumí se až na všechny odchylky dané tím, že náš pravopis není veskrz fonetický. Například dívka vysloví se dívka apod.

vovanou apod.; to jest její pravá forma existenční. Lhostejno je při tom, přednáší-li či předčítá-li mi ji někdo jiný — recitátor — nebo říkám-li, popřípadě čtu-li si ji sám — tu jsem pak sám sobě recitátorem. Vjemy zrakové, jež při svém čtení mám (písmo tištěné či psané), jsou při tom samozřejmě bezvýznamné. Snahy bibliofilů směřují jen k tomu, aby se vkusnou úpravou knihy vzbudil vedle požitku básnického i požitek výtvarný; požitek básnický se tím však — sám o sobě — nezvyšuje ani o mák. Velmi častý je ovšem případ, že si básně nečtu nahlas, nýbrž jen „v duchu“; ani tento případ není od předěšlých podstatně odlišný. To, co při recitaci básně slyším, si v tomto případě jen reprodukuji; slyším básně taktéž, třeba jen „v duchu“. Je v tom úplná obdoba s hudbou; také tam je normální případ, že skladbu slyším, výjimečný, že si ji jen čtu z not (bez hraní). Rozdíl je pouze v tom, že číst knihy umí každý, a proto je tento způsob vnímání poezie běžný, kdežto číst partituru umí jen hudební praktik; ale ten ji pak čte právě tak dobře jako knihu. Mýlil by se, kdo by se domníval, že zvukové hodnoty básně se při „čtení v duchu“ jen málo uplatňují; víme to ze zkušenosti, že při tom chápeme zcela dobře rýmy, rytmus a jiné zvukové kvality. Po některých stránkách má dokonce čtení v duchu výhody; tak může býti například tato fantazijní recitace daleko ideálnější než recitace skutečná, na niž třeba svým hlasem nestačím. I v tom je obdoba s hudbou. Také obrazy, básní v naší fantazii vzbuzené, uplatňují se při „čtení v duchu“ mnohem nerušeněji.

Jak patrně, vystoupila nám tu vedle osoby *básníkovy* též osoba *recitátorova*; jen v ideálních případech se obě osoby slučují v jednu, když totiž recituje básník sám své dílo. Přísně vzato, jen když je improvizuje; neboť pro dřívější (a zvláště pro starší) své básně může býti autor sám třeba hodně „cizím“ recitátorem. Sluší tedy nejprve vyšetřiti, které kvality připadají na vrub *básně* a které na vrub *recitace*. Směšování obou kvalit bývá obvyklou chybou teorií o zvukových hodnotách básní. A přece třeba tu přísně lišiti. *Všechny kvality* uplatňují se sice *teprve recitací* (cizí či naší), ale některé z nich jsou básní (tj. básní tištěnou nebo psanou) *přímo určeny*, takže je recitátor jen *provádí*. Jiné z nich recitátor však opravdu *tvoří*. Jsou sice též koneckonců dány básní, ale nikoli určitě; lze je z ní pouze odvoditi

né formy metrické (rytmika vázaná). Zdůrazniti dlužno, že takovéto „metrické formy“ nejsou prázdna schémata, nýbrž že je to zase jen rytmus slov, jenže podle nějakého pravidla upravený.

V hudbě odpovídá kvalitám sub a) uvedeným instrumentace skladby, tj. volba nástrojů, melodické úryvky přednášejících; kvalitám sub b) uvedeným pak rytmus melodií, určený notami a obyčejně i taktem, takže tu jde zpravidla o rytmiku, již jsme označili jako „vázanou“.

#### 2. Zvukové kvality recitační. Jsou to:

a) *síla*, s níž recitátor mluví, se všemi svými *odstíny*, přechody, stupňováním atd.;

b) *tempo*, jímž mluví, se všemi svými *odstíny*, zvolněním, zrychlením, znepravidlením (tempo rubato v hudbě) aj. Obě tyto kvality básníci *nikdy* nepředpisují; jen v dramatech (jež jsme z ryzí poezie vyloučili) najdeme tu a tam poznámky k tomu směřující („křikne“, „chvatně“ apod.). Hudba je předpisuje dosti určitě („forte“, „vivo“ apod.), takže výkonným hudebníkům zbývá jen omezená volnost kvality tyto *odstíniti*;

c) takřečená „*melodie mluvy*“, jež však není „*melodií*“ ve smyslu hudebním. Nositelem jejím jsou především samohlásky, jež, jsouce zvuky hudební, mají výšku. Ale při mluvě je tato výška dosti neurčitá a výběr tónů je libovolný, kdežto v hudbě jsou tóny určité a vybrané (jsou to tóny hudebních „stupnic“). K tomu se měna výšky děje při řeči obyčejně plynule, při hudbě (až na takřečené „portamento“) skokem od tónu k tónu. Po té stránce se tedy mluva recitátorova a hra hudebníková — popřípadě zpěv — nejvíce rozlišují. Abychom tento rozdíl vyjádřili též slovem, budeme tedy vždy říkati jen „*melodický spád*“ mluvy. Melodický spád mluvy je pouze nepatrnou měrou určen smyslem a náladou básníkovy díla, kdežto melodie hudební a zpěvní je naprosto přesně určena notami. Ani „*ostíny*“ tu nejsou dovoleny, neboť by to byly odstíny výšky a melodie by byla — falešná.

Vedle těchto tří kvalit, patřících recitaci neomezeně, jsou ještě další dvě, při nichž má recitace jen právo odstiňování — tak jako jsme to znamenali při prvních dvou obdobných kvalitách výkonně hudebních. Jsou to:



d) *zvukové odstínění* řeči ve smyslu malých obměn barvotnosti, pokud to dovoluje specifický zvuk jednotlivých hlásek. Zvláště samohlásky jsou při tom schopny značné změny, ač ani souhlásky nejsou z toho vyloučeny. Jsou to variace, jež vyjadřujeme slovy: temně, jasně, ostře, dutě atd. Obyčejně označují se vytčením duševní nálady, jež je s jich užitím spjata: bolestně, jásavě, posměšně, hořce atd. Tyto názvy jsou však obecnější, neboť se vztahují částečně i na kvality dříve jmenované, na tempo, sílu a melodický spád řeči. Básníci ani v tomto směru nepředepisují ničeho (vyjímajíc zase básníky dramatické, a i tu jen namátkou), kdežto hudba předpisuje takové zvukové odstínění výkonným umělcům celou řadou technických názvů (dolce, dolente atd.), názvů, jež ovšem ponechávají hudebníku dosti široké pole pro způsob provedení. Podotknouti třeba, že sem musíme zařaditi i individuální timbre hlasu recitátorova, zvláště ovšem rozdílný timbre mužského a ženského hlasu. Při leckterých básních mám dojem, že jsou jakoby určeny pro recitaci mužským nebo zase ženským hlasem, a to i nezávisle na autoru nebo autorce básně. Ještě nápadněji mi to připadá — ač ne vždy —, uvádí-li básně přímou řeč. Dříve uvedená recitace „v duchu“ umožňuje v těchto případech, aby si i čtenář představil v té básni nebo na tom místě recitaci ženskou a naopak zase čtenářka recitaci mužskou.

e) *rytmické odstínění* řeči, tj. vzájemné odstínění rytmických útvarů, slovy a větami daných. Týká se především časové stránky rytmu, tj. upravení poměrné délky slabik — absolutní délky slabik jsou dány tempem. „Dlouhými“ a „krátkými“ slabikami řeči jest to dáno jen do jisté míry, neboť vzájemný jejich poměr časový není v řeči stálý, nýbrž dosti proměnlivý. Po stránce větné jsou to zase neurčitě dané oddechy při interpunkci, cézuře aj. Týká se po druhé dynamické stránky rytmu, tj. zase poměrného upravení přízvuků slovních podle smyslu vět (takéčený přízvuk větný). Jen tam, kde smysl věty udělí přízvuk i slovu jinak bezpřízvuknému, musíme tento přízvuk počítati k činitelům rytmickým, uvedeným sub 1 b). V hudbě zařazují se kvality těmto obdobné mezi takéčené kvality agogické a splyývají s výše uvedeným

odstiňováním síly a tempa hudby v jeden celek. Bývají jen skrovně předepsány.

Z tohoto stručného přehledu můžeme poznati rozsah úkolu recitátorova. Kvality, jež jsme označili jako zvukové kvality básnické, recitátor jen provádí, jsa po té stránce umělcem pouze reprodukcujícím, výkonným. Slovo „umělec“ má tu význam širší, značíc toho, kdo něco dobře dovede, umí. Kvality vytčené jako recitační však recitátor opravdu tvoří, nemaje dokonce pro ně v ryzím básnictví (v lyrice a epice) žádné jiné direktivy (např. poznámek) než povahu a smysl básně přednášené: je proto v jejich volbě mnohem volnější nežli třeba výkonný hudebník. V nich je tedy recitátor skutečným „umělcem“ v užším slova smyslu, tj. umělcem produkujícím, tvořivým. V nich může a má ukázati plně svoje umění a uplatniti vedle osobnosti básníkovy i *svoji vlastní osobnost, svoje pojetí a svoje* podání díla. Poněvadž pak básně teprve touto recitací nabývá skutečné existence, plyne z toho, že recitátor vlastně zakončuje pochod vytvoření básnického díla, obdobně jako výkonný hudebník a herec. Jakou měrou smí recitátor obohatiti svůj výkon i mimikou viditelnou, aniž se stane proto již hercem, jest otázka zvláštní, kterou pro naše účely netřeba vyšetřovati.

## ROZBOR BÁSNICKÉHO POŽITKU

Po tomto rozlišení obrátíme se k určení složek básnického požitku, opírajíce se při tom o psychologii. Poněvadž však nám jde o rozbor *jevu estetického*, nesmíme postoupiti v analýze až k úplným prvkům, jako to činí psychologie, nýbrž jen tak daleko, aby složky měly ještě estetickou působivost. Nerozlučíme tedy podle základního dělení psychologie představy od citů, nýbrž rozebereme jen *obsahovou* stránku celého děje na *složky*, z nichž každá má i určitý *svůj* přízvuk citový neb náladový. Tuto náladu každé složky nesmíme již oddělit od jejího obsahu, sice bychom porušili estetickou povahu složky. Buďte tedy každá z těchto složek zároveň skutečným *činitelem* v estetickém požitku celkovém a tak ji budeme jmenovati.

Smíme však provésti i takovýto „umírněný“ rozbor? Neporušíme již jím povahu estetického dojmu, jenž je přece jednotný? Na to odpovídám: Smíme, neboť tyto složky nevybočují

ještě z okruhu estetiky a nejsou umělé, nýbrž přirozené a zkušeností dané. Básnický požitek je sice jednotný, ale ne jediný, tj. je složený a této složenosti jsme si i při požitku básnickém více nebo méně vědomi. Záleží to na povaze a zvláštním zájmu posluchačově i na povaze určitého místa básně, jak dalece si to uvědomujeme. Průběhem básně upoutá mne tu například obzvláště mohutný rytmus, tu zase skvělý a sugestivní obraz, hned nato třeba hudební krása slov. Také mohu básně poslouchati podle své nálady — nikoli z vědeckých pohnutek — jednou tak, že se opiji jejím zvukem, podruhé tak, že se dám unášeti malebnými vizemi, jež mi vykouzljuje. Tu všude jde o *bezdělné* vyzvednutí složek v mém jinak jednotném požitku duševním. Úkolem vědecké poetiky jest provésti to vědomě a soustavně.

Nejhrubší rozdělení složek provedeme podle jejich příčinné souvislosti. Řekl jsem, že chceme zkoumati dojem mluvené, a tedy námi *slyšené* básně. Prvotní skupinu složek tvoří tedy vjem, který máme: činitel *smyslový* (I). Vše, co bude v naší mysli tímto vjemem bezprostředně vzbuzeno, dá nám složku druhou, *reprodukční* činitel *bezprostřední* (II). Do třetí složky konečně zahrneme vše, co vznikne teprve působením tohoto bezprostředního činitele: *reprodukční* činitel *zprostředkovaný* (III). Schematicky, je-li *B* básně, *V* vjem, *R<sub>1</sub>* a *R<sub>2</sub>* produkce bezprostřední a zprostředkovaná, lze to vyznačiti:

$$\begin{array}{cccc} B \rightarrow V \rightarrow R_1 & \rightarrow & R_2 & \\ & & I & II & III \end{array}$$

### I. SMYSLOVÝ ČINITEL

1. *Zvuk mluvy*. Kvality z něho vyplývající jsou zčásti dobře známy. Je to *rým* se všemi odrůdami, *asonance*, jakýsi nedokonalý rým nebo spíše jeho předstupeň, konečně *aliterace*, týkající se počátků slov. Aliterace vyskytuje se i v próze, kdežto rýmy a asonance bývají, vyjímajíc krátké výroky do prózy vsunuté (pořekadla, průpovědi v pohádkách aj.), prózou úmyslně opomíjeny. Ale patří sem i *opakování* celých slov neb skupin slov, a to nejen na konci sloh (refrén), nýbrž vůbec. Obyčejně počítá se opakování slov mezi takéčené figury řečnické a přisuzuje

se mu jen hodnota myšlenková, tj. zdůraznění myšlenky. Ale vedle této hodnoty, vlastně *na prám* místě, sluší přiznati mu hodnotu čistě zvukovou, často velmi mohutnou. V známých verších Máchových (*Máj*)

Ach v zemi krásnou, zemi milovanou,  
v kolébku svou i hrob svůj, matku svou,  
v vlast *jedinou* i v dědictví mu danou,  
v šitrou tu zemi, zemi *jedinou*,  
v matku svou, v matku svou, krev syna teče po ní

mají střídavě rozhozená opakování slov „v zemi, matku svou, jedinou“ sice jakýsi význam zesilovací, ale především jest jejich účel čistě hudební. A tuto zvukovou krásu opakování nesmíme přehlédnouti, i když opakování zřejmě sleduje důraz, jako ve verši

Tam žádný — žádný — žádný svit.  
(*Máj*)

Totéž platí někdy o polysyndetu a útvarech příbuzných, například v básni Nerudově:

Tak zvolna — tak smutně — tak sám a sám.  
(*Prosté motivy* IV)

Užil jsem slova „účel čistě hudební“. Heslo *hudebnost* (též *melodie*) verše, popřípadě prózy, stalo se za našich dob běžným v literární kritice. Ale pátráme-li po tom, co se slovy těmi značí, shledáme, že tento pojem není dosud ujasněn. Proto promluvíme o „hudebnosti verše“ poněkud podrobněji.

Tolik je jisto, že je to název nový a velmi široký. Co všechno patří do jeho rozsahu? Patří tam i kvality rytmické? Zajisté nikoli, neboť jsou mnohé verše, jež jsou rytmicky velmi účinné, a přece nejsou „hudební“, a naopak může býti „hudební“ i próza bez zvláštních kvalit rytmických. Rozhodně tedy jde tu o *ryzí zvukovost* verše. Že se aliterace a asonance hudebnosti účastní, jest jisto; ale jak je to s rýmem? Někdy se zdá, že rýmy spolupůsobí, zvláště rýmy vnitřní. Jindy máme básně s dokonalejšími, krásnými rýmy, a její verše jsou přesto nehudební. A přece jsou rýmy též hodnotami zvukovými. Či snad je podstata hudebnosti veršové ještě jinde než v *pouhé* zvukovosti?

Rčení „melodie verše“ způsobil, že se někteří teoretikové



němečtí<sup>2)</sup> jali hledat hudebnost verše v melodickém spádu mluvy, o němž jsem promluvil při kvalitách recitačních (2 c). Výsledek nákladných a pečlivých pokusů byl zcela záporný, což by byl každý dobrý skladatel vokální předpověděl. Vznikl tedy též názor, že hudebnost třeba hledati v *zvukovém odstínění* řeči (viz naše hudebnost recitační 2 d). Obě uvedené teorie jsou nesprávné, neboť kvality, jež zdůrazňují, jsou kvality recitační, nikoli básnické. Kdyby hudebnost veršů a prózy závisela na melodickém spádu mluvy nebo na jejím zvukovém odstínění, tvořil by tuto vlastnost básně teprve recitátor a mohlo by se mluvíti v tomto smyslu *teprve* o „*hudebním přednesu*“ básně. Ale není pochyby, že „hudebnost“ je vlastnost, kterou básněň má již sama o sobě, nehledíc k tomu, jak bude recitována; je to tedy vlastnost jaksi objektivní, básníkem jí daná. Recitátor ovšem tuto vlastnost básně uskutečňuje (tak jako uskutečňuje např. její trochejský rytmus), ale *netvoří*. Jsou recitátoři a zvláště recitátorky, již mají krásnou barvu hlasu (mluvívá se zvláště o „melodickém altu“) a jsou schopni vpravdě kouzelných jeho modulací. Ale nejkrásnější takovýto přednes nejkrásnějším hlasem neučiní z nehudebních veršů verše hudební.

Zkoumajíce tuto věc, shledáme, že jest hudebnost veršů nejenom kvalita od melodického spádu mluvy odlišná a na něm nezávislá, ale dokonce mnohdy s ním protichůdná. Hudební verše nás při recitaci nutí, abychom rozmanitost melodického spádu mluvy pokud možná omezili, tj. abychom setrvali zhruba na jednom tónu, což je tedy potlačení melodie, ač se tomu říká — zpěvavý tón. O Baudelairovi vypravují jeho přátelé, že jim své verše (verše, jež jsou svrchovaně hudební) „říkal či spíše předzpěvoval hlasem monotónním“.<sup>3)</sup> Do jaké míry se obě uvedené kvality vylučují, lze sledovati na Bezručově básni „Já“, oddíl III. Básně počínající<sup>3)</sup>

Já prvý jsem z toho od Těšina lidu

2) Žáci Sieversovi, zvl. Saran, Masing a Tenner.

3) H. Jelinkova předmluva k překladům *Malých básní v próze*, s. 5 (Světová knihovna 233–234).

4) Ke všem příkladům v této studii uvedeným připomínám, že moje citace veršů má jen účel, aby se čtenář v básni orientoval, že jest však nutno čísti *celou básněň*, a nikoli jen otisknutý zlomek, má-li dostatečně vyniknouti věc, již příkladem tím osvětluji.

stává se hudební ve sloze druhé, kde se výraz zvroutňuje a dosahuje v tom vrcholu při slovech

On dal ti ty hory a dal ti ty lesy

Zároveň nutí nás to recitovati co možná na jednom tónu, a to asi ve střední poloze hlasové. Vtom náhlý obrat verše

běž a plač k tomu tam v kostele

ničí hudebnost, současně se však melodický spád stává velmi rozmanitý, ba křiklavý, zvláště v sloze třetí, jež hned následuje a obsahuje i přímé řeči:

Můj synečku z Beskyd, ctíš boha i vrchnost.

To potvrzuje, třeba zmírněno, v taktěz nehudební sloze následující, jež se končí

třív synek teprv to uváží.

A teď — po malé pomlčce — přijde mohutně hudební závěr:

Tak děje se. Pán chce, Noc táhne nad mým lidem;

zahynem, nežli se rozední.

V té noci já modlil se k démonu Pomsty,

prvý bard z Beskyd a poslední.

To vše, větou „noc táhne“ počínajíc, zase na zhruba jednom tónu, tentokrát hlubokém, z něhož se jen slabiky „zahynem“ a „prvý“ znatelněji vyvyšují. A jaká ponurá hudba vane z těchto slov! Všimněme si, jak jest zvukový ráz těchto veršů určen *temným* o slovo „noc, rozední, noci, modlil, démonu, pomsty, poslední“. Jak patrné, je tu tedy při recitaci snaha protimelodická a smysl její je zřejmý ten, *odvrátiti* pozornost od kvalit výškových (melodického spádu) ke kvalitám jiným. Těmi nemohou býti — poněvadž rozebíráný zjev je rozhodně zvukového rázu — než barvy hlásek. Tento příklad přivede nás tedy zároveň k tomu, v čem vězí podstata hudebnosti. Vidíme, že neobyčejnou hudebnost posledních veršů Bezručových způsobuje *převládající* užití *temné* samohlásky *o* ve shodě s *temnou* náladou myšlenkovou. V tom jsou obsaženy *dva* momenty, jež nutno přesně rozlišovati.

Předně je tu skutečnost, že básník pro temnou náladu

veršů užil temně zabarveného *o*. Každá samohláska má své zabarvení, zabarvení, jež působí na nás určitou náladou, od zcela temného *u* přes jasné *a* až k ostrému *i*. Vedle tohoto dojmu obecného vzbuzují samohlásky, jak známo, u jednotlivých lidí i zvláštní dojmy, hlavně světelné a barevné (takřečené barevné slyšení, *audition coloré*). Leč tyto zvláštní dojmy jsou příliš závislé na individualitě lidí, aby jich básník mohl užívati pro své účely, jak toho žádal například Rimbaud. Ale ani obecných dojmů a nálad, jednotlivým samohláskám patřících, nemůže básník užití zcela volně. Básník nepodává totiž — jako činí hudebník — pouhé zvuky, nýbrž slova, jimiž chce vyjádřiti nějakou myšlenku. Poněvadž je řeč do jakési míry zvukomalebná, najde ovšem dosti slov, u nichž se kryje nálada ze zvuku plynoucí s náladou, již budí slovo svým významem. Tak například *smutek* má temné *u*, *jasot* pak jasné *á*. Ale tvorba i vývoj řeči podléhaly též rozmanitým zákonům jiným, takže ve většině slov vylíčené shody není. Tak můžeme proti předěslým dvěma slovům uvést *žal* s jasným *a*, *úsměv* s temným *u*. Kdyby chtěl tedy básník působiti výlučně zvukovou náladou hlásek, byl by ve výběru slov ohromně omezen. Jakési nápravy může tu ovšem docílit recitace, neboť, jak jsme uvedli, tvoří odstíny v zabarvení hlásek podle nálady textu (2 d). Tak například zaznívá jasné *á* zvucným akordem na začátku Máchova *Máje*:

Byl [...] první máj —  
[...] byl lásky čas.  
Hrdliččin zval ku lásce hlas.

Ale na totéž *á* naladěny jsou verše téže básně ve scéně žalární:

Tam žádný — žádný — žádný svit,  
pouhá jen tma přebývá.

Recitátor však zajisté zabarví toto *á* (a) temně, kdežto *á* v úvodu básně bude zníti z jeho úst jasně. Je patrné tedy, že je zvuková nálada samohlásek poněkud proměnlivá; nadto třeba říci, že je poměrně slabá. Je slabá proti náladě plynoucí z *smyslu* slova danou samohlásku obsahujícího. Odporují-li si totiž obě nálady navzájem, potlačí nálada myšlenková náladu zvukovou. Slovo *žal* zná nám přesto, že obsahuje *a*, smutně, slovo

úsměv pak jasně, ač má temné *u*. O náladě, plynoucí ze smyslu slova, promluvíme v oddílu II.

Z toho ze všeho vidíme, že nelze hledati podstatu hudebnosti v zabarvení *jednotlivých* hlásek a v náladě z toho vyplývající; není vždy ve shodě s náladou ze smyslu slov vyplývající. Kde taková shoda jest, užije jí ovšem básník rád, neboť pak zvuková a myšlenková nálada slova, splývající v jedno, posílují se podle obecného zákona estetického<sup>5)</sup> měrou neobyčejnou. Není-li této shody, což platí většinou, specifická nálada jednotlivé samohlásky zanikne.

Hudebnost rozebíráných veršů Bezručových způsobil tedy druhý moment: *převládající* užití *těže* samohlásky v několika verších, přičemž, jak z předěslého zřejmo, je lhostejno, že bylo užití temné hlásky *o*. Verše ty byly by hudební, i kdyby bylo bývalo převládajícím způsobem užití třeba hlásky *á*, jako v posledním příkladě z Máchy. Jde tedy o to, že se nějaká samohláska mezi ostatními nápadně *opakuje*, že se znova a znova *vrací*. Obecněji řečeno: skupina hlásek je tu uspořádána podle určitého pravidla, což si uvědomujeme. Hudebnost je tedy *kvalitativní skupinová*, a chceme-li vyjádřiti to, že jde o skupinu podle nějakého pravidla utvářenou, řekneme: *kvalitativní útvárová*. Bylo by možno užití též slova *formální*, ale musili bychom si uvědomiti, že nejde tu o nějakou prázdnou formu, nýbrž o zformovanou látku (tj. zvuky hlásek). Tyto zvuky samohlásek se totiž též uplatňují, právě tím, že se opakují. První temné *o* v slově *noc*, náladou shodné s myšlenkovou náladou tohoto slova, „naladí“, ať tak dím, náš sluch pro všechna další *o*, takže plně vycítujeme jich temný zvuk i ve slovech, kde by nám za jiných okolností (třeba při radostných verších) ušel. Tak ve slovech „rozední“ nebo „modlil“.

Příkladem pro to, jak užívá básník takového hojného opakování samohlásky, uvedu Sovovu „Řeku“. V prvních slohách líčí se pramen a říčka:

Byla jak dítě — tenký byla pramének,  
blýskavý mezi hrubozrnným pískem. —

(*Výbourné smutky*)

5) Takřečený princip „estetické pomoci“, stanovený Fechnerem, jenž praví, že shodují-li se dva různorodé estetické účinky téhož předmětu, jest výsledný dojem mnohem větší než pouhý jich součet.



V těchto slohách se vyskytuje nápadně často *i* a *y* (krátké i dlouhé), na něž nás nejspíše upozorní slovo „blýskavý“. V prvních dvou slohách (14 řádek, 145 slabik) najdeme 25 *i* + 17 *y* = 42, proti normálnímu počtu 32,<sup>6)</sup> v dalších třech slohách (18 řádek, 189 slabik) 37 *i* + 16 *y* = 53, proti normálnímu počtu 42. Toto hojně *i(y)* dodává veršům jakési třpytivosti, drobnosti a pohyblivosti, což je zvláště zesíleno ještě tím, že se v nich nápadně málo vyskytuje nejtemnější samohláska *u*. První dvě slohy mají jen 3 *u* (proti normálnímu počtu 7), další tři slohy 6 *u* (proti 9–10 *u*). Ale počínajíc slohou

Tu vyšel první člověk smutný

se počet *u* nápadně rozmnoží, takže jen v této sloze (6 řádek, 61 slabika) najdeme 5 *u* (proti normálnímu počtu 3), kdežto počet *i(y)* klesne právě na normál 13. Připočteme-li k této sloze ještě dvě další, tedy celkem 15 řádek, 153 slabik, shledáme, že počet *i(y)* jest celkem 39, tedy o málo větší než normál 34, kdežto temných *u* je celkem 14 proti normálnímu počtu 7–8. Stačí srovnati to s prvními dvěma slohami, jež mají slabik skoro týž počet jako tyto, aby vynikly rozdíly v počtu *i(y)* a *u* tu i tam.

Z toho je patrné, že není hojně opakování určité samohlásky jediný činitel hudebnosti; také *dočasně omezení* nebo *zvloučeni* některé samohlásky působí, užijeli se jí pak najednou hojně nebo jiným význačným způsobem. Podle psychologického zákona kontrastu působí pak *zvuk* této hlásky neobyčejně. Krásný příklad toho je zase v *Máji*. V žalární scéně čteme:

Zde v noční klín  
ba lůny zát, ba hvězdný kmit  
se vloudí — — tam — jen pustý stín.

Zajisté že toto temné *u*, jež je ve shodě s myšlenkovou náladou slova „pustý“, působí znatelnou náladou. Ale po těchto verších následuje dalších dvanáct veršů, v nichž hláska *u* je zcela řídká, ledaže zaznívá kratince v dvojhláskách *ou*. Poslední verše vězňova hrůzného přemítání jsou pak *vůbec* bez *u*:

6) Podle rozboru Frintova (*Novočeská výslovnost*, s. 172) připadá v češtině na 360 slabik prosté řeči 82 *iy*, tedy asi 2/9, proti tomu jen 18 *u*, tj. 1/20.

Bez konce ticho — žádný hlas —  
bez konce místo — noc — i čas — — —  
To smrtelný je mysl sen,  
toť, co se „nic“ nazývá.  
A než se přišší skončí den,  
v to pusté nic jsem uveden.

Dojem tohoto náhlého *u* ve slově „pusté“, jež nám zajisté ještě z dřívějších veršů v hlavě vězí, je ohromný. Jako by náhle zhasil i ta sporá světla dosavadní!

Právem jsem tedy, určuje podstatu hudebnosti, neomezil ji pouze na opakování samohlásky, nýbrž obecněji řekl: seskupení hlásek podle určitého pravidla. Tím „pravidlem“ jest jednou hojně opakování, podruhé dočasné pomíjení nějaké samohlásky, ale mohou to býti i pravidla jiná. Rozumí se, že při básnickém požitku si těchto pravidel neuvědomujeme logicky — leda výjimkou —, nýbrž chápeme je intuitivně, právě tak, jako chápe hudebník intuitivně pravidla, podle nichž seskupeny jsou tóny v melodii, čemuž říká „melodii porozumět“. Vědeckým rozbořem lze leckterá pravidla ta určití, aspoň pravidla nápadnější a obecnější. Uvedu ještě některá další, pro hudebnost verše účinná.

Je to *opakování* téhož nebo podobného *sledu samohlásek* v slabikách po sobě následujících. Ve verších Bezručových svrchu uvedených například opakuje se sled *a-e* ve slovech počátečních: Tak děje se. Pán chce. V dalším opakuje se týž sled s vloženým *i(y)*, tedy *a-i(y)-e* ve slovech: nad mým lidem. Zahynem. Podobně sled *o-i(y)* ve slovech: noci, modlil, pomsty. Je zřejmo, že lze sem zařaditi *asonanci* jako případ zvláštní, kde se vedle samohlásek opakuje spolu ještě některá souhláska, obvykle jen souhláska k poslední samohlásce se přimykající. Často nahrazena jest jen souhláskou podobně znějící.

*Souhlásky* třeba totiž též prohlásiti za činitele hudebnosti; jsou to zvuky jako samohlásky, jenže nehudební, tj. nemají „výšky“. Akustika učí, že zvuky hudební jsou uspořádáním svých takřčených „svrchních tónů“ vlastně skryté konsonance, kdežto souhlásky jsou většinou disonance. Odtud si vyložíme, proč jsou samohlásky proti souhláskám tak nápadně libozvuké, k čemuž přispívá i to, že mohou dlouho zníti.

Znějí tedy útvary na samohláskách založené obzvláště *krásně* a název „hudebnost“ zajisté vznikl z tohoto dojmů.<sup>7)</sup> Ale právě tak jako není veškerá hudba jen libozvuká, užívajíc často z různých estetických důvodů (pro význačnost nebo pro kontrast) akordů nelibých, nemáme důvodu ani, abychom omezovali řeční „hudebnost verše“ jen na „krásně“ znějící verše. Souhlásky nejsou ovšem vesměs prudké disonance, mnohé z nich znějí dosti pěkně, jiné však, jako třeba sykavky, ostře. Opakuje-li tedy například básník pro význačnost hojnou měrou některou souhlásku, třeba nepříjemnou, přisoudil bych důsledně jeho veršům též „hudebnost“. Tak jsou mi „hudební“ — ovšem divoce hudební! — například tyto verše Nerudovy:

Smrt zvoní: „Na vůz! Čas je — čas!  
a po pcectných běží třás.  
Jak divno, na zvonění  
že nikdo hotov není!

Mně hůř je: V ruce držím vak  
a na zvon vzpínám rudý zrak,  
však zvon se nehne ani.  
Jsem netrpěliv: Zítřka? Dnes?  
Smrt po sousedstvu hýří kdes  
a já tu čekám na ni!

(*Prosté motivy*, IV)

V této krátké básni nahromadil básník k vystižení přišerné nálady spoustu syčících zvuků, od nejostřejších *s* přes *z, ř, ž* až k výbušným *c* a *č*. Nezapomeňme též, že *z* v slově „vzpínám“ vyslovíme jako *s* a krotké *o* v slovech hotov a netrpěliv jako *f*. Nahromadění disonancí není stejnoměrné, nýbrž vlnovité; ubývá ho k verši pátému, načež zase roste až k předposlednímu verši s pěti sykavkami: smrt po sousedstvu hýří kdes!

Co jsme pravili o náladovém rázu *jednotlivých* samohlásek, možno opakovati i pro souhlásky, ačkoliv lze říci, že zvukový ráz souhlásek aspoň některých je stálejší a silnější. Přesto dovede jej opačná nálada, ze smyslu slova vyplývající, znač-

7) Nejvýtečnější pro hudební účinky jsou francouzské nosovky. Z českých samohlásek je to po mém soudu dvojhláska *ou*. Viz např. ze Sovových *Zní básně*: „Básknikova cesta“, řád. 24–29, „Smír“, řád. 1–6 a jinde, nebo první citát z *Máchy* v této studii.

ně ztlumiti. Ovšemže to velmi příznačně syčí ve slově „smrt“ z této básně Nerudovy, nebo v slově „pomsty“ ze svrchu uvedeného úryvku básně Bezručovy — ale v slově „slasť“ syčí to dvojnásob, a přece nám to mnoho nevadí. Trochu však přece — a naši básníci se již dost netrápili se slovem „srdce“, jež tolik syčí a hrčí v krásných verších milostných!

Vedle hojného opakování souhlásek vyskytují se v hudebních verších (a ovšem i próze) opakování sice nečetná, ale zato na význačných místech. Takovým místem jsou nejčastěji začátky určitých skupin hlásek, tj. *začátky slov*, a tento případ je známá *aliterace*. Není třeba, aby slova ta následovala ihned za sebou, ač pak je aliterace nejnápadnější. Ve verších Bezručových tolikráte již uvedených jsou to aliterace: *noc — nad, pomsty — první — poslední, bard — Beskyd*. Jindy jsou hlásky sice uvnitř slova, ale místa ta jsou vyznačena jinak, třeba opakováním přídužených samohlásek, jako ve slovech třetího verše *modlil — démonu — pomsty*, kde se hláska *m* přivěšuje k známému nám již *o*. Také pro opakování samohlásek platí, že nemusí býti hojně, jen když je najdeme na místech význačných. Těmi nebývají však začátky slov (aspoň v češtině, kde poměrně málo slov začíná samohláskou), nýbrž *přízvučné* slabiky. V uvedených verších Bezručových například pozorujeme, jak působí mnohem mocněji *o* ve slově *modlil*, kde má přízvuk, než ve slově *démonu*, kde je bezpřízvučné. O souhláskách tvořících slabiky platí ovšem totéž. Proti předešlému *hojnému* opakování nazval bych veškeré takoveto opakování *zybrané*, poněvadž si vybírá místa nečetná třeba, ale nápadná, důležitá, a proto účinná. Aliterace jest, jak patrné, jen zvláštní případ toho, ovšemže nejobvyklejší.

Z příkladu, uvádějícího spojení hlásek *m* a *o*, vidíme, že se neomezuje opakování jen na samohlásky nebo zase jen na souhlásky, nýbrž že se mohou opakovati i spoje obou, tedy celé *slabiky, části slov* a konečně celá *slova*. Tím jsme se vrátili tam, odkud jsme vyšli: i opakování slova je zdrojem hudebnosti a není nikterak třeba, aby se slova ta opakovala hned za sebou; stačí, *vrátí-li* se totéž slovo po několika jiných. V Máchových verších se s takovým opakováním setkáváme velmi často, jak jsme již na prvním citátu z *Máje* vytkli. V úryvku z *Máje* naposled citovaném je to například: „*bez konce*“ ve verši 1 a 2, „*to*“ ve verši 3, 4 a 6, „*nic*“ ve verši 4 a 6. Vedle toho je tu opakovány



sled *i-o* ve slovech „*ticho — místo*“, aliterace ve slovech „*smrtný — sen*“ atd.

A což *rýmy*? Nejsou ty také zvukové kvality a nepřispívají také, opakující skupinu hlásek, k hudebnosti veršů? Ano, odpovíme, čtouce tyto verše Máchovy, ale — nikoli, řekneme, čteme-li nějaké verše nehudební. Tento rozpor vyložíme v oddílu následujícím.

Také opakování slov neb jejich částí (zvláště konců slov) můžeme často označit jako *opakování vybrané*, vyskytuje-li se totiž na místech význačných. Opakování taková, poněvadž jsou nápadná, znají poetiky a rétoriky odedávna a mají pro ně zvláštní názvy. Význačnými místy bývají tu začátky nebo konce vět, zvláště zhusta pak konce rytmických skupin, tj. veršů buď celých (rýmy konečné), nebo polovičních (rýmy vnitřní). Opakování slov na začátcích nebo na koncích veršů, nebo posléze na konci jednoho a na začátku druhého verše došlo též povšimnutí a pojmenování.

Výsledek rozboru můžeme nakonec shrnout takto: *Hudebnost* verše nebo prózy je *kvalita zvuková*, vytvořená *seskupením* hlásek podle určitých *pravidel*, chápaných intuitivně. Cit, toto chápání provázající, je nezávislý na náladě, ze zvuku *jednotlivých* hlásek pramenící, s níž se ovšem v konkrétních případech sdružuje v náladu výslednou, přiměřenou myšlenkové náladě textu. Rčení „hudebnost, hudba“ veršů či prózy je výstižné potud, že právě označuje tuto kvalitu jako hodnotu zvukovou proti myšlenkové hodnotě básně. Lze je tedy připustit, ale nutno mít na mysli, že je to rčení obrazné, z jiného oboru uměleckého jen vypůjčené, a že nevyjadřuje totožnosti. Naproti tomu slovo „melodie verše“ je vědecky nepřipustné. Nikoli proto, že hudebnost verše a melodie hudební jsou útvary různorodé, nýbrž proto, že se v *básnictví samém* vyskytuje vedle hudebnosti kvalita jiná, melodii hudební aspoň zhruba obdobná, totiž melodický spád mluvy při recitaci. Kvalita tato je s hudebností verše různorodá a nelze připustit, aby obě byly označovány v též oboru uměleckém tímž slovem. Při hudebnosti nejde o sled výšek jako při melodii, nýbrž o sled zvuků, hledíc k jich barvitosti. Je to tedy kvalita fónická, nikoli tónická. Nejsm filolog, pročej navrhují jen s ostychem pro to technický název „*zvukosled*“.

Uvedu ještě přehledně *zákony pro sklad hlásek, působící hudebnost verše nebo prózy*:

- A a) Hojně opakování { samohlásky  
sohlásky (nebo souhlásek  
podobných)
- b) Vybrané opakování { samohlásky (V přízv. slabikách)  
sohlásky { V přízv. slabikách  
Na počátku slova  
Aliterace
- B Dočasné pomíjení { samohlásky  
sohlásky (nebo souhlásek  
podobných)
- C Opakování sledu samohlásek v slabikách { týž sled. Asonance  
(na konci rytmických celků)  
podobný sled
- D Opakování hláskových skupin { slabik, částí slov. *Paronomázie*.  
*Rým*. (na konci rytm. skupin)  
celých slov *Epizeuxis*. *Anafora*,  
*epifora* a *epanastrofa* (na začátku  
nebo na konci rytmických skupin)

Přehled tento nečiní ovšem nároků na úplnost, podává je jen zákony nejnápadnější. Samo sebou se rozumí, že se v hudebních verších všechny tyto druhy zvukosledu rozmanitým způsobem spojují a prostupují.

2. *Rytmus mluvy*. Chápání rytmu jest činnost rozumová, neboť rytmizující tvoříme *malé celky*, jež nám rozčleňují delší nějakou řadu časovou. Několik takových celků — rytmické jednotky — spojujeme pak zase v nový celek, rytmickou jednotku vyšší atp. Látka, již rytmizujeme, nemusí být jen z oboru zvukového, nýbrž například i ze znakového oboru (pohyby tancujících); pro náš případ je to ovšem řeč, přesně řečeno *slabiky řeči*.

Členiti možno podle několika principů. Především podle *smyslu* řeči: slova a věty. Zvukově, tj. v proudu slabik při mluvení, není členění ve slova určeno, kdežto členění větné je dáno přestávkami (obyčejně výdechovými), jež se značí v písmě znaménky rozdělovacími. Jediné v *češtině* je členění v slova dáno značnou měrou i zvukově, poněvadž *proti slabika* každého slova nebo těsné skupiny slov<sup>8)</sup> je vyznačena důrazem (takřčeným hlavním přízvukem). Proti tomuto rytmizování *logickému* máme rytmizaci *metrickou*, jež nehledí k významu řeči a člení mluvu jen jako *zouk*. Tvoří malé celky buď podle délky slabik, nebo podle jejich důraznosti (přizvučnosti) a skládá tyto takřčené „stopy“ v jednotky vyšší — „verše“ — podle určitých pravidel (např. šestinásobné opakování téže stopy). Metrická rytmizace je zhruba vzato na logické nezávislá<sup>9)</sup> a spojuje se s ní v různých druzích básnické mluvy skrovněji nebo důkladněji, jak lze vyznačiti řadou: próza — rytmická próza — volný rytmus verše — přísný rytmus verše. Křížením obou principů ve verši vzniká jednak *rozluka* a *přerývka* (cézura), jednak *přesah* (navrhují tento název pro enjambement). Při všech jde o poměr celků logických, vyznačených oddechy, k celkům metrickým, tj. stopám a veršům.

Zákony české metriky, jež může býti pouze přízvučná, nebyly dosud stanoveny; náhradou za to obměňovány byly jen zákony časoměrné metriky antické zcela mechanicky (za „délku“ řeklo se „přízvuk“ a obdobně), což je ovšem metoda zcela pochybná. Určiti tyto zákony samostatně, cestou empirickou, je však úkol velmi trudný, ježto není v moderní poezii žádného národa *takové rytmické bezoládky*, jako je v poezii naší, a to i v nynější.<sup>10)</sup>

8) Například předložka se slovem: *řece* má přízvuk na *ře*, po *řece* však na *po*, a mělo by se tedy psáti vlastně *dohromady: pořece* (tak jako píšeme *dohromady sloveso se záporom: ne bolí = nebolí*), kdyby nebyly jiné důvody proti tomu. Děti a prostí lidé to tak píší; kdyby tak psali též naši básníci, uvarovali by se snad mnohých přízvučných chyb ve svých verších.

9) Ne zcela a ne ve všech řečech stejně; právě v češtině například je většina slov celek logický i metrický. Kdo by, nerozuměje řeči, poslouchal třeba němčinu, tomu se bude proud mluvy dělit v slabiky (artikulaci) a ve věty (oddechy), ale nikoli v slova. V češtině se mu však hlavními přízvuky vytvoří skupiny, jež budou zhusta značiti zároveň slova.

10) Vedlo by nás příliš daleko, kdybychom chtěli jen základní zákony české metriky tu stanovit; ponechávám si to do práce příští. Tam také odůvodním odsudek, svrchu pronesený.

Tolik o chápání rytmu; nám však zde jde o *účinek* rytmu, ryze smyslový. Ten patří do oboru *pohybového*. Rytmus působí motoricky — to je věc obecně známá. Děje se to tím, že každý vnímaný rytmus napodobujeme bezděčně pohyby svého těla (zvláště dechem). Přitom nemusí snad u nás dojíti ke skutečným pohybům; postačí zcela takřčená inervace. Jsou to počítky svalové, jež máme například bezprostředně *před tím, než* nějaký zamýšlený pohyb skutečně vykonáme. Pro náš obor, kde jde o rytmus mluvy, mají ovšem největší význam pohybové kvality našich mluvidel; i možno tedy říci, že *rytmus* básně je v prvé řadě *kvalitou mluvní*.<sup>11)</sup> Nejlépe prožíváme tyto hodnoty, deklamujeme-li si například nějakou báseň sami; ale i při tichém čtení, ba i při pouhém poslechu básně, zvláště je-li dobře rytmicky přednášena, procítíme velmi mocně tyto kvality mluvní, třeba jen na podkladě pouhých inervací. Odtud *dynamický ráz* slovného *rytmu* a dojem jakési úchvatnosti z něho, proti *statickému rázu* slovného *zvuku*, o němž jsme mluvili v oddílu I.1. Drobné metrické celky (stopy) mají podle svého ustrojení svůj zvláštní ráz náladový, ač jen slabý. Opakováním téhož celku v rytmu přísném se náladový tento ráz zesílí — srov. různý účinek řady trochejské, daktylské, jambické apod. Princip „volnému rytmu“ veršů záleží naopak v tom, že se různé nálady různých stop využívá k sledování proměnlivé nálady básnických myšlenek.

Když jsme takto zdůraznili mluvní hodnotu rytmu, musíme jíti ještě dále. I zvukové kvality řeči, v oddílu I.1 probrané, jsou jednou svou stránkou kvality pohybové, mluvní. Každá hláska nebo slabika značí nejenom určitý zvuk, ale i určitý, pro ni význačný pohyb mluvidel. Opakuje-li se, opakuje se nejen zvuk, ale i tento příznačný pro ni a nám dobře známý pohyb — a to je nám příjemné. *Všecky* druhy, v oddílu I.1 vypočtené, aliterace, asonance, rým, opakování slov atd., jsou tedy nejen kvality zvukové, ale i *mluvní*. Vycítíme to zase nejlépe, když báseň sami přednášíme, poněvadž tu je libost z opakování téhož pohybu plynoucí nejživější. Jsem přesvědčen, že primitivní rýmovačky povstaly z podnětu mluvního, nikoli zvukového. Takové

11) Mám na mysli mluvídla celá, tedy i ustrojí dechové. Zvláště při důrazech (přízvuk slovný, větný, těžké doby stop) jest dech mocně zučastněn a je pro ně význačný.



Anda, žvanda,  
trádě, ládě,  
souka, louka,  
do klobouka,  
cinky, linky  
bác!

se líbí *především* proto, že se to skoro stejně vyslovuje, a teprve *potom* též proto, že to skoro stejně zní. Rýmy lidové poezie jsou zhusta zvukově velmi nedokonalé, pouhé asonance: jsou původu mluvního. Všimněme si, že rýmy

Kdyby byly moje  
ty Lužensky pole

jsou zvukově velmi rozdílné, ale *zysloví se* téměř stejně.

Ovšem bývá, zvláště když básně jen slyšíme, tato mluvní stránka vytčených „hodnot zvukových“ zastíněna jich hodnotou čistě zvukovou. Ta je obzvláště nápadná a zaujme mysl zcela. Aliterace, asonance, opakování jsou tedy pro nás přece jen *v první řadě* hodnoty zvukové a teprve v druhé řadě mluvní. Leč výjimku tvoří *rýmy*. Poněvadž se jich užívá na konci veršů, jsou pro nás význačnými pomůckami pro tvorbu rytmických celků. Poněvadž jsou takto organicky včleněny do rytmu, to jest do kvality povýtce mluvní, *zesiluje se* neobyčejně i jejich hodnota *mluvní* na úkor kvality zvukové, jejíž dojem je zatlačen. Protože je tedy pro nás rým závažným činitelem metrickým, pocítujeme *v první řadě* jeho hodnotu mluvní a teprve v druhé řadě hodnotu zvukovou. Tím lze si vyložit, proč rýmy poměrně málo přispívají k hudebnosti verše.<sup>12)</sup> Všeobecně lze říci, že *zvukový* (hudební) a *mluvní* (rytmický) činitel verše *spolu sou-*

12) Jde tu o všeobecný zákon psychologický, pro estetiku velmi důležitý, jež bych nazval (*estetickou*) *přípravou mysli*. Je to v podstatě akt pozornosti, ale pozornosti specializované pro určitý obor vjemů a představ nebo pro určitou stránku jejich, a netýká se jen vnímání, nýbrž i apercepce (proto: *příprava mysli*). Vše, na co mysl není uchystána, máji obyčejně naše vědomí, uvědomujeme-li si to však přece, je to esteticky neúčinné. Kdo poslouchá hudbu, je nejen „slepý“, ale částečně i „hluchý“ — na všechny zvuky nehudební, totiž například z jeho okolí. Kdo sleduje verše po stránce rytmické, tedy mluvní, chápe i rýmy do tohoto rytmu včleněné jako kvality mluvní a jejich zvukovost na něj nepůsobí. Jen v silně hudebních verších, jež mysl naši připravily pro chápání zvuku, působí i rýmy hudebně.

*peř*. Doložím to na Bezručově básni „Zem pod horama“. Její první sloha působí na nás hudebním dojmem:

Tam pod horama pod vysokýma,  
k nebi co zvedl své témě,  
tam žije krása nevykreslená,  
nevyzpívaná, nezpodobená  
krása té goralské země.

Hudební hodnoty tu se vyskytující<sup>13)</sup> zaujmou nás tolik, že rytmus ustupuje v našem dojmu do pozadí. Jinak jest však ve sloze další:

Měiči přijdou — v pokoře manské  
kloní se goral — „Hó, to je panské!“  
Kde tvůj děd oral, kde otec sil,  
panský díl byl.

Ačkoliv jsou i tu některé kvality hudební, necítíme jich. Mohutný mluvní rytmus této slohy, zvláště krátkého verše závěrečného, zaujme nás zcela a potrvá i v obou slohách následujících, jichž poslední verše *za mříží dozní* a dokonce *ty jsou těch fořtů* jsou jakoby kladivem vybějny. Účinkují-li i tu nějaké zvukové hodnoty, jsou to nanevýš jen disonantní kvality souhlásek, zvláště *ř* (*měiči, přijdou, pokoře, přilne, hoře, mříží, řídne, hoř tu, fořtů*).

Poté se vrátí básník zase k hudebnosti, opakuje verše úvodní. Nejasně si uvědomíme, že v řádce třetí vymýceno je slovo *krása*:

tam žije, žije nevykreslená.

neboť tkáň předeslých hodnot hudebních je tím trochu potrhána. Ale přesto cítíme zvukovou obdobu se slohou první, takže ve verši posledním

bída té goralské země

13) Uvedu z nich: opakování slůvka *tam* na začátku verše 1 a 3, slůvka *pod* ve verši 1 a zvláště slova *krása* ve verši 3 a 5. Skupina *kr* opakuje se v *krása nevykreslená*. V tomto přívlastku i v následujících dvou opakuje se počáteční skupina *ne*(*vy*) a konečná skupina *na*. Ve verši 1 se opakuje koncovka *ma* a básník zvolil ji za spisovně *mi* jestě pro rozhodnutí samohlásky *a* v tomto verši. Ve verši 2 opakuje se sled *e-i*(*vy*) ve slovech *nebi, zvedly* a všechny tři jeho přízvukné slabiky mají samohlásku *e*.

slovo *bída* nejen myšlenkovou, ale i *zvukovou* protívou k dřívějšímu *krása* působí neobyčejně pronikavě. V této sloze celý rytmus opět je zastíněn zvukem.

Také v první tu uvedené básni Bezručově („Já“ III) odlišují se od sebe slohy s hodnotami hudebními a slohy s hodnotami mluvními (v těchto slohách, jak jsem uvedl, objevuje se i nápadný melodický spád mluvy). *Dvojstránkovost* takřečených hodnot zvukových, tj. opravdu zvuková a proti tomu mluvní jich stránka, jest skutečnost velmi důležitá a při rozboru musíme k ní vždy přihlížeti. Jak uvidíme později, vyplývá z ní hlavní rozdíl mezi básnickým typem hudebním a mluvním.

## II. REPRODUKČNÍ ČINITEL BEZPROSTŘEDNÍ

Do něho zahrneme to, co se v naší mysli vybaví přímým působením vjemu, jímž jest řada zvuků, určitěji řečeno hlásek, slabik. U toho, kdo řeči, v níž básně je složena, nezná, uplatní se jen činitel smyslový, v I. oddílu popsáný; kvality tam vylíčené, například hudebnost, rytmiku básně, je schopen zcela dobře chápati, ale dále jeho duševní pochod nepostoupí. Jinak u toho, kdo řeč básně zná. Pro toho jsou určité skupiny hlásek a slabik *značkami* pro určité představy nebo i pojmy. Mluvený text básně rozdělí se mu tedy v takové skupiny — *slova*<sup>14)</sup> — a představu k nim vybavené určují *mysl* slov, *mysl* vět i *mysl* větších útvarů textových, tedy to, co zoveme „básnickou myšlenkou“.

Představ, tvořících *mysl* slova, získáváme si zkušeností, počínajíc nejútlejším dětstvím. Pochod je ovšem opačný než při vybavení; k všelijakým představám smyslovým (např. zrakovým) připojujeme si určitá „slova“ a páska mezi slovem a představou opakováním se utuží tak, že se nám pak zdá toto spojení zcela přirozené a nutné. A přece je pouze konvenční; týž zvuk „rok“ značí něco jiného pro Čecha, pro Němce, pro Angličana. Svazek mezi slovem (znějícím) a představou uvědomujeme si dobře, učíme-li se cizí řeči názornou metodou; učíme-li se překladem, vstupuje ovšem mezi cizí slovo a představu jako můstek slovo pro tutěž (nebo skoro tutěž) představu z na-

14) Pro toho, kdo řeči nezná, „slova“ v mluvené řeči neexistují. Ta jsou zřejmě jen v textu psaném. Jsou tedy „slova“ celky logické, popřípadě optické, ale nikoli akustické (fonetické).

ší mateřštiny. Teprve po delší době tento most mizí a chápeme smysl cizího slova bezprostředně.

Z vylíčeného je patrné, že se k jednomu slovu nedruží představa jediná, nýbrž mnoho, často velmi mnoho. Záleží tu na tom, jak významné je to slovo vůbec, a pro nás zvláště. A nejsou to jen představy zrakové, jež se k slovu druží (jako například při jménu mého přítele X jeho vzhled se všemi změnami), nýbrž i sluchové (jeho řeč), hmatové atd., ba celé myšlenky, události, vědomosti. Ovšemže se při poslechu slova nevybaví tento shluk představ celý, nýbrž jen něco z toho, tím jasněji, čím jsou představy ty rozmanitější, jak je nejlépe patrné při slovech obecných (srov. *náš pes — pes — savec*). Ale právě při řeči básnické se tento *shluk* představ uplatňuje velmi zřetelně v jiném směru.

To, čím se liší básnická řeč od řeči všední a dokonce od řeči vědecké, je totiž neobyčejná *náladovost* jejich slov. Tato náladovost je právě způsobena souborem představ k slovu se družících, a je tedy *funkcí* „*myslu*“ slova. Čteme-li verše:

Vidíš-li poutníka, an dlouhou lučinou  
spěchá ku cíli, než červánky pohynou?  
Tohoto poutníka již zrak neužij tvůj,  
jak zajde za onou v obzoru skalinou,  
nikdy — ach, nikdy! To budoucí život můj.

působí na nás slovo *nikdy* mocně náladovým dojmem. Důvod je v tom, že se k tomuto slovu za celý náš život přidružilo velmi mnoho představ a myšlenek silně citově zabarvených. Kolikrát jsme si jen sami při ztrátě něčeho milého, při loučení, při smrti drahého nám člověka opakovali toto slovo a chápali bolestně jeho děsný význam. To vše, rozhojněno ještě dojem ze života jiných lidí, z četby, z divadla atd., snad se při poslechu toho slova ku prahu našeho vědomí. Shrne *nic* z toho sice do vědomí nevstoupí (a vstoupí-li přece, tedy jen něco málo), ale *všechno* je to jakoby náblízku a truchlivé nálady všech těch představ vyznařují až do našeho vědomí. Ono to jakási citová radiace. Co znamená například pro matku jméno jejího dítěte, co pro nás pro všechny slova jako: *matka, láska, nebe, český, mrtev* atd.

Zdá se nám ovšem, že se nálada řine přímo *ze zvuku* toho slova. V případě výše uvedeném například řekneme, že vskutku



to slovo „nikdy“ zní smutně. Je to však klam vznikající tím, že vytknuté představy, k slovu tomu se družící, do vědomí samy (tj. svým obsahem) nevstoupí. Pociťujeme jen jejich náladu a přenášíme ji na zvuk slova. Pak se nám opravdu zdá, jako by nás třeba svým ostrým *i* probodávalo. V německém *nimmer* druží se k tomu ještě tvrdý řezavý zvuk *r*. Ale francouzské *jamais* nemá ničeho z toho, a přec jistě působí na Francouze stejně smutným dojmem. Tím není ovšem řečeno, že by z pouhého zvuku slova nemohla plynouti též nálada zcela určitá; plyne, a mluvili jsme o ní v oddílu I.1. Ale nedruží se vždy souhlasně k náladě ze smyslu slova vyrůstající. Souhlasí-li obě nálady, je to jistě básníku milo a dovědte toho využítkovati (srov. *nevermore* v Poeově „Havranu“). Není-li shody, spokojí se s náladou z významu slov plynoucí, již tedy nazveme náladou *významovou*; jeť tak silná, že pronikne, i když jí nálada zvuková odporuje.

Je přirozeno, že básníci hledí co možná nejhojněji užívatí takových slov, u nichž vylíčený náladový ráz, mohli bychom obrazně říci „náladový opar“, jest veliký. Někdy dokonce seřazují k sobě prostě taková slova, nehledíce ani tak k logické souvislosti, jako spíše k náladové stejnorodosti. Tímto nahromaděním se společná nálada neobyčejně vystupňuje, jako třeba v Máchově *Máji*:

takt jako zemřelých myšlenka poslední,  
tak jako jméno jich, pradávných bojů hluk,  
dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní,  
zbořené harfy tón, ztrhané strůny zvuk,  
zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,  
zašlé bludice pouť, mrtvé milenký cit,  
zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt,  
vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas.

Co tu syté náladových slov, a to vesměs stejné nálady. Některá z nich, jako „zemřelý (umrlý, mrtvý), dávný (pradávný), zašlý, vyhaslý“, opakují se několikrát. Máchovým vzorem byl asi veden Neruda v apostrofe oblak (*Písně kosmické*):

Oblaky, oblaky, labutí křídla,  
šedivé hádanky, mlhová zřídla,  
jiter a večerů zláčené znaky,

růžové kolébky, rakevní mraky,  
nesete praotců poslední vzdechy,  
nesete potomkům první jich dechy —  
zdravím vás, zašlosti, příšlosti lidská!

Tu ovšem nejde o náladu jedinou, nýbrž o kontrast dvou nálad, nikoli o to, co navždy pominulo, nýbrž o to, co jako oblaka přichází a odchází. Proto: jitra-večery, kolébky-rakve, poslední-první. *Zřetelné* vyjádřil to Neruda posledním versem: „zašlosti, příšlosti“. Ale právě v této takměř filozofické formulaci užil slov abstraktních, jichž náladovost je velmi nepatrná. Ještě „zašlost“ působí poněkud, připomínajíc nám silně náladové slovo „zašlý“ nebo „zašel“, ale „příšlost“ nepůsobí vůbec (rozuměj: náladově!). A tak právě na konci básně, jež je i v první sloce plna náladových slov, tento účinek polevuje.

Zdálo by se podle toho, že básník má v „náladových slovech“ neomylný prostředek, aby docílil mocného dojmu. Ale věc není tak jednoduchá. Účinnost takovýchto slov postřehují i básníci nejnižšího řádu, a přece — kupodivu — v jejich ústech méně se tato krásná slova v odpuzující: Slova jako: *láska, máj, hvězdy, nebe, vlast, srdce, Čech* atd. nejenže jejich básním nepomohou, nýbrž naopak jsou nám protivná, a to *tím více, čím jsou náladovější*. Stačí si vzpomenouti na krajní případy, na všední rýmovačky s výroky jako „hvězdo mého žití“, „až do hrobu tmavého“ apod. A naopak zase nutno říci, že i slova nejen nenáladová, ale přímo protináladová, naprosto všední, triviální, mohou se stát nositelem mohutné nálady. Kdo by připustil například, že zajisté zcela „nebásnické“ slovo — škopíček — může působiti dojmem takměř tragickým? A přece v lidové baladě „Osirelo dítě“ v dětské žalobě na macechu:

Ach není tak milá  
jako vy jste byla.

Když má chleba dáti,  
třikrát jej obrátí.

Když vy jste dávala,  
másem jste mazala.

Když hlavičku čeře,  
krev potáčkem teče.

Když vy jste česala,  
vy jste objímala.

nic mne tak nedojímá jako sloka další:

Když nožičky myje,  
o škopíček bije.

a je to *právě* toto slovo „škopíček“, jež působí tak silným, řekl bych lítostným dojmem. Nahradme je slovem „spisovnějším“, například:

Když nožičky myje,  
o zem jima bije

a cítíme ihned značné zeslabení, zploštění dojmu. A což teprve kdybychom tam dali nějaké hodně „působivé“ slovo, třeba:

Když nožičky myje,  
bezcitně (nebo: ukrutně) mne bije.

Rázem jsme se octli v slohu „balad“ kramářských, jež jsou sice s baladami lidovými sestry, ale umělecky od nich na míle vzdáleny.

Tyto zdánlivé odpory si vyloučíme, postoupíme-li od smyslu slov k smyslu celých vět, tj. k *myšlenkám*. Myšlenky, jež básník vyjadřuje, mají *nezávisle* na slovech, jichž k tomu užije, *svoji* náladu, svůj ráz. Budeme jí říkati nálada *myšlenková*. Myšlenky básnické žijí v přechytných případech, abych tak řekl, samostatným svým životem a vtělují se v jednotlivá díla básníků různých a časově i místně si vzdálených. Například ponurá myšlenka marné žitího života (srov. z Nerudových *Prostých motivů* básně „Přec jen jsem kdysi hlavu sklonil v smutku“ a některé jiné) nebo povznášející myšlenka sbratření lidstva (z Březinových *Rukou* básně „Noc tiše zpívala.“ aj.). Ovšemže básníci, vyjadřují-li určitou myšlenku, volí obvykle slova náladově shodná s náladou této myšlenky, ale nečiní tak vždy; tak například mluví-li ironicky nebo s humorem. Ale vždy musí býti mezi myšlenkou a jejím slovným vyjádřením těsný jakýsi svazek.

V případě svrchu uvedeném (balada „Osirelo dítě“) je věc jednoduchá, neboť tu běží o přímou řeč dítěte. Myšlenky jeho jsou prosté, vzaty z okruhu jeho naivní zkušenosti (jídlo,

česání, mytí), a vyjádření jich musí býti tedy též prosté. V tom směru je slovo „škopíček“ neobyčejně výstižné, kdežto slovo „bezcitně“ je téměř nemožné, poněvadž zcela nepřirozené. Řekli bychom podle toho: řeč musí býti přirozená, nehledaná. Ale v jiných případech, mluví-li například básník sám a mluví-li třeba o věci vznešené, nemůžeme na něm chtít, aby mluvil jen prostě, nehledaně. Myšlenky neobyčejné a nové žádají si neobyčejného a nového výrazu. Básník si musí pro ně *tvoriti* řeč, tak jako si člověk vůbec *tvoril* řeč se stoupajícím duševním vývojem. Většina takřečených básnických figur a tropů je tohoto původu. Nejsou *ozdobami*, nýbrž *oklikami*, jimiž básník vyjadřuje to, co prostým, přímým způsobem vyjádřiti nemohl. Ozdobami se stávají teprve tehdy, když je další básníci, pozorující jich působivost, mechanicky přejmou. Ale tím klesne zároveň jejich umělecká hodnota, neboť necítíme pak již, že by byly nutné. Obecně řečeno: slovo musí býti ztělesněním myšlenky, nikoli jejím „rouchem“, jak se často říká. Řeč básnická musí býti taková, abychom měli dojem, že si ji určitá myšlenka *přímo a jedinečně* (tj. pro ten a ten případ) *vytvořila*. Řekl jsem, že musíme míti tento *dojem*, neboť vskutku jde jen o iluzi. Ve skutečnosti totiž je svazek ještě těsnější, ba není vůbec ani „svazkem“. U pravého básníka, v pravé básni je *myšlenka a slovné její vyjádření* časově i slovně *totéž*, takže rozlišení na „myšlenku“ a „slovné vyjádření“ je tu jen umělá abstrakce vědecká. A právě tato totožnost dodává básnické řeči té neobyčejné síly a uchvatnosti, již pociťujeme při geniálních básních. Tento dojem elementárnosti řeči očistuje a povznáší k mohutnému účínu nejen slova všední (tak často u Nerudy), ale i „sprostá“ (srov. u Havlíčka). Naproti tomu menší básníci *odtváří* své myšlenky v slova, tj. hledají a nalézají k svým myšlenkám nějaké slovné vyjádření. I jest jasno, že někdy jsou slova užitá přiměřená, má-li totiž básník dobrou techniku slovní, trochu vkusu a dostatečnou autokritiku, jindy však nepřiměřená; že k těmto nevhodným patří velmi často svrchu uvedená slova „zaručeně náladová“, jest pochopitelné.<sup>15)</sup>

V souvislosti s tímto výkladem lze se dotknouti užívání

15) Prof. Hostinský vyprávěl kdysi v přednáškách, že Sabina po úspěchu *Prodané nevěsty* se vyslovil: „Kdybych byl věděl, co z mého libreta Smetana udělá, byl bych si dal s ním větší práci.“ Hostinský k tomu dodal: „Budme rádi, že si s ním tu práci nedal — bylo by dopadlo pak asi tak jako třeba libretto k *Braniborům!*“



*cizích slov* v řeči básnické. Cizích slov v řeči vůbec užíváme z důvodů logických, tj. nemáme-li (nebo neznáme-li) pro nějakou představu slova ze své mateřštiny. Požadavkem *národním* jest zajisté, abychom činili tak co nejméně. Požadavek ten platí ovšem i pro řeč básnickou, ba může tu býti splněn měrou mnohem větší než při řeči vědecké a vůbec odborné. Neboť básníku jde snad ze všeho nejméně o *přesnost* vyjádření, pročť může užití slov našich i v případech, kde nejsou naprosto shodná se slovy cizími, nýbrž jim jen blížká. Že není důvodu, proč by nemohl básník místo „hrou třípytných konstelac“ říci „hrou třípytných souhvězdí“, jest jasno; ale i třeba mnoho užívané slovo „melancholický“ může básník bez újmy nahraditi slovy jako *teskný*, *zádumčivý* apod., třebaže jejich logické významy jsou jen zhruba stejné. Ovšem jsou cizí slova, jichž vůbec nelze nahraditi slovy našimi (ideál, tón apod.), ale ta se právě proto, že jsou nutná, vžila již dostatečně do naší řeči, takže nám nevadí, tj. zní nám jako slova naše.

Leč právě okolnost, že mnohá cizí slova nám zní cize, nezvykle, bývá druhým důvodem pro užití takových slov v básni. Pro jejich *náladový ráz*, zvláštní, začasté exotický, volí je mnozí básníci, a tento důvod umělecky zdá se rozhodovati při v jejich prospěch. A přece je tomu právě *naopak*. Neboť *právě z uměleckého hlediska* je užití cizích slov v básni chybou, jsouc prohrěškem *slohozým*. Látkou básnictví je řeč; poněvadž pak řeči jednotlivých národů se liší, jest básnictví ve všech umění nejvíce spjato s národností, jest *uměním nejnárodnějším*. Český básník například má jako látku pro svoji tvorbu českou řeč; z ní má tvořiti. Vyměcení slov cizích není tedy v básnictví (jako ve vědě a jině) jen požadavek vlastenecký, nýbrž požadavek *ryzosti stylu látkového*.<sup>16)</sup> Užívá-li básník v české básni cizích slov, jedná tak, jako kdyby například malíř na tužkové kresbě *některá* místa provedl barvami. *Lze-li* tedy ještě připustiti cizí slova z důvodů *logických* (jsou-li totiž nutná), *nelze* zato *nikdy* schváliti, užívá-li jich básník z důvodů zdánlivě uměleckých, tj. pro jejich *náladovost*. Takové užití je *zcela* obdobné svrchu vylíčenému užívání „zaručeně náladových slov“ a liší se jen tím, že je vzdělanější, nebo, abychom užili též cizího slova, „aristokratické“.

16) Zvláště vlivem moderní hryky francouzské vznikaly u nás koncem předešlého století básně, jež byly až z jedné třetiny francouzské, ze dvou pak české.

tičtější“. Pro můj cit je stejně odpuzující a jsem přesvědčen, že se tak za čas stane všem.<sup>17)</sup>

### III. REPRODUKČNÍ ČINITEL ZPROSTŘEDKOVANÝ

Jsou to všechny představy, jež nenavazují přímo na vjem, nýbrž až na smysl slov a vět. Kdo tedy smyslu slov a vět nechápe, poněvadž řeči, v níž básně je složena, nerozumí, u toho nemůže dojíti nejen k činiteli II, nýbrž ani k tomuto činiteli III.

Řekli jsme, že představa tvořící „smysl“ slova je vlastně soubor četných představ, zkušeností životní získaných. Mezi nimi bývá velmi mnoho představ názorných, tj. původně smyslových, a tedy vjemům velmi podobných. Jen při abstraktech nemáme představ názorných buď vůbec, nebo máme je v míře skrovné a zcela nahodile. K tomu, abychom pochopili smysl slova, není nikterak nutno, aby se některé ze souboru představ vybavily — neku-li snad všechny. Obvyčejně si uvědomujeme jen *možnost* toho, aby se některé z těchto představ, k určitému slovu přidružených, vybavily, a s tímto vědomím „možného vybavení“ se spokojujeme. Pro pochopení smyslu slov to postačí zúplna, zvláště v řeči běžné. Totéž platí o smyslu vět, a to i tehdy, je-li větou vyjádřeno něco názorného, například názorný děj. Tak třeba při otázce: „Co dělá Jenda?“ s odpovídkou „Píše v pokoji úlohu“. K názorným představám tu nedojde, a když přece, jsou jen zcela matné.

*Básnická řeč* tíhne naproti tomu k *názornosti*, tj. hledí docílití toho, aby se nám nějaká představa k smyslu slova neb věty patřící vybavila co možná jasně. Tohoto účelu básník začasté dosáhne měrou velmi znamenitou. Zdar závisí tu především na povaze slov, jež básník volí, a na způsobu jich užití. Mnohá slova jeví nápadnou snahu vybiti jasně představ; patří k nim zvláště konkrétní jména podstatná, přídavná a slovesa. Tak čteme-li v *Máji*:

a kolem mne i pode mnou  
pouhé tam prázdno zívá,

cítime tuto názorovou schopnost slovesa „zívá“ proti například abstraktnějšímu „zeje“. Je přirozené, že takováto slo-

17) I nádherné básně Březinovy jsou zhyžďeny četnými *náladovými* slovy cizími.

va jsou současně i nápadně náladová, tedy vůbec všestranně působivější. Bylo by vděčným úkolem vyšetřiti po té stránce jednotlivé druhy slov vůbec a v češtině zvláště. O jiných podmínkách názornosti slov zmíníme se ještě v dalším.

Zdar názornosti básnické řeči závisí však po druhé na povaze toho, jenž básně vnímá. Již způsob vnímání je tu důležitý. Vybavování představ daří se mnohem lépe při tichém čtení nežli při hlasitém nebo při poslechu. V posledních dvou případech totiž vystupuje živě do popředí zvuková stránka básně a poutá naši pozornost na prvním místě. Ale rozhoduje tu i povaha čtenáře; podle toho, ku kterému smyslovému typu patří, vybavuje snáze představ zrakové než zvukové neb zase naopak atp. Podle toho lze rozdělit vybaveniny, jež se druží k smyslu slov a vět při požitku básnickém, na několik tříd.

1. *Představy zrakové*. Jsou ze všech nejčastější, jednak proto, že dojmy zrakové jsou pro nás nejběžnější, jednak i proto, že zrakový typ je celkem nejrozšířenější. Jsou to „obrazy“, jež nám při čtení básně předvádí naše fantazie — odtud pochodí název „obrazivost“. Leč nesmíme si o nich činiti přepjatých představ, dokonce snad se domnívati, že v tom básník může soupeřiti s malířem. I při nejlepšímu popisu básnickém a při zrakově nadaném čtenáři dojde především u každého čtenáře k jinému „obrazu fantazie“ a podruhé bude tento obraz jen velmi neurčitý a nejistý: snažme se jej pozorovati — rozplyvá se, mění a mizí. A což teprve, je-li popis mdlý nebo je-li čtenář méně zrakově nadán. Věc je přirozená. I vzpomínka na určitou jednu věc, již jsme někde viděli, je vždy značně nedokonalá, jakž teprve vybavenina na podkladě *slova*, jež je společnou značkou pro celý soubor představ zrakových, navzájem sice podobných, ale přece zase v mnohém odlišných! Přesto objevují se zrakové vybaveniny hojně, obvyčejně v podobě krátkých, nezřetelných a velmi prchavých vídn. Pozorujeme se například při čtení těchto veršů Sovovy básně „Slunce“:

Ještěrka s hady v líně tekoucích dnech,  
kamení ve výhně plamenech...  
Na pastvinách a u potoků,  
vody kde záře tvé skandují blyskavou slouku,  
koně se pasou, krav líná stáda  
šlehaají ohony v strakaté boky a záda.

(*Žně*, s. 76)

Kdo jest zrakově nadán, postřehne u sebe při čtení několik nezřetelných obrázků: slunečné stráně (o níž dokonce básník ani nemluví) s vyhřívající se ještěrkou, lučinu a potoka s pasoucími se koni. Ale i ten, kdo nepatří zrakovému typu (např. pisatel této studie), postihne obrázek poslední: krav líná stáda *šlehaají ohony* v strakaté boky a záda. Sugestivnost této věty pramení odtud, že tu básník líčí *pohyb*, a všeobecnou platnost tohoto zjevu možno nám snadno zjistiti básněmi jinými. Obrazivou moc líčeného pohybu básníci dobře cítí a známý požadavek Lessingův popisovati dějem zakládá se na tomto správném postřehu, třebaže Lessing nepoznal psychologické jeho příčiny a odůvodňuje jej spekulativně. Proto je Lessingův požadavek zbytečně úzký; i předměty klidné lze popisovati se zdarem, užije-li básník slov, jež aspoň symbolicky vyjadřují pohyb, což zvláště platí o slovesech. Jako mistrný příklad lze uvést úvodní líčení krajiny v Máchově *Máji* (břeh *objímal* jezero, dvorce *šly k sobě* blíž a blíž, stromy se *vinou* k stromům atp.). Tu a ještě více v popisu krajiny před opravou užívá však Máchova ještě jiného způsobu, aby zrakové dojmy přeměnil v pohybové. Věžňův zrak zvolna *sleduje* obraz krajiny z pahorku:

ještě jednou — posledně — vše probíhá.

Tu však běží o sdružené vybaveniny pohybové (pohyby očí při sledování čar a tvarů), o čemž promluvíme dále.

K snadnému a živému vybavení představ zrakových přispívá též, líčí-li básník zjevy *očí našim nápadné*, poutající zrakovou pozornost. Tedy například živé, svítivé barvy; sluneční západ je po té stránce vděčný motiv (viz Vrchlického studie „Západy“ ve sbírce *Rok básníkův*). Nebo zase zajímavé tvary, malebné siluety, krátce totéž, co láká i oči malířovy, jako třeba v básni „Staré stromy“, již napsal Vrchlický k obrazu Chittussiho:

a na čistém nebi zase  
krajkou ostrou prohýbá se  
kytka starých stromů.

(*Moje sonáta*)

Že k vybavení vzpomínkových obrazů, v duši naší utajených, přispívá i *silná nálada jednotlivých slov* a slovného



vyjádření vůbec, jest jen přirozeno. Lze to připodobiti zroubovanému moři, jež vyvrhuje na břeh i to, co za klidu je skryto v jeho hlubinách. Uvedu příkladem Vrchlického „Bílé ruce“:

Znám dvě bílé ruce.  
Ach, kterak mi udělaly!  
Ach, kterak mne upoutaly  
k věčné muce!

Udělalý, odsoudily!  
A vším vinen ten jich promyk v šeru bílý!  
K hlavě mé kterak se vzpály v muce,  
že ty bílé, dlouhé, měkké ruce  
tak sladké byly!

(*Skryté zdroje*)

Jasný obraz vybaví nám tu řádka šestá, nejděší ze všech, především působením nevšedního slova „promyk“. Vzrušená nálada předchozí jest vzniku jeho neobyčejně přízniva a vidina provází nás i v dalších verších, udělujíc jim zvláštní, takřka mystickou náladu.

Jednu věc třeba tu ještě zdůrazniti, jež často mylně bývá pojímána a vykládána. Přírovnání a metafora užívá zhusta konkrétních „obrazů“, a zdálo by se tedy, že jest jejich poslání buditi skutečné dojmy zrakové. Tomu není tak. Původ jejich, jak jsme seznali v oddílu II, jest v tom vystihnouti opisem, oklikou nějaký děj neb okolnost, a mají tedy hodnotu pouze slovnou, myšlenkovou. Čteme-li v Nerudově „Romanci helgolandské“

A člunek jeho jako liška běží.

(*Balady a romance*)

má býti tímto rčením vyjádřena jen rychlost a záškodnost člunu, či vlastně jeho lupičského majitele. Bylo by nejvyšší nesmyslné žádati pro dokonalé pojetí tohoto obrazného rčení, aby si tu čtenář představil běžící lišku — snad na vlnách?! K mylnému výkladu svádí tu název „básnické figury“ či „obrazy“.

2. *Představy sluchové* jsou proti zrakovým mnohem řídkší. Dlužno je přísně lišiti od přímých vjemů zrakových při poslechu básně, jež ovšem při tiché čtení básni jsou taktéž jen představami.

O těch jsme jednali v oddílu I.1, kdežto teď jde jen o ty zvukové představy, jež nám vybaví *smysl* textu. Ovšemže při tom pouhý zvuk slov bývá často vydatnou pomůckou, neboť řeč jest do značné míry onomato-poetická. Ale uměleckou cenu má jen přirozená zvukomalebnost slov patřících významem do oboru zvukového, nikoli nějaké umělé hříčky „zvukomalebne“. Konečný účel musí býti vždy umělecký, tj. příspěvek k náladě a smyslu veršů, nikoli „napodobení přírody“. Jako příklad uvedu ze Sovovy básně „Zráni“:

Ó nadarmo nemíjely jste kdys,  
ó bouře, přes nejvyšších Nadějí mys,  
vy oblaka mračná, v nichž nebylo hvězd.  
Vy blesky jste kruté pomohly nést!  
Sta hnalo vás vichřicích nebezpečí  
a hučelo, hvízdalo propastnou řečí  
všech odpoutaných bolestí,  
pláčících po štěstí!...

(*Žně*)

Sykové a fičivé zvuky, zvláště v druhé polovici slohy nahromaděné, neliší v podstatě tuto básně od Nerudova „Prostého motivu“, uvedeného v oddílu I.1 („Smrt zvoní“). Rozdíl je pouze v tom, že v básni Sovově jsou tyto zvuky nejen nositeli nálady, ale že jsou zvukově shodné s líčeným předmětem (bouře — třebaže jen jako symbol), a že tedy znamenitě přispívají k vybavení příslušných představ zvukových.

Obzvlášť působivé pro vybavení představ zvukových je v básni vše, co má vztah ke zvukovým projevům lidským, ať pláči, smíchu nebo posleze řeči. Nesčetné doklady najdeme v románech (zahuhňal, zasykl atd.). Sem patří účinek *přímé řeči* v básni (nikoli však řečnické otázky, oslovení a podobných obrátů, jichž mluvčím je básník sám). Živost, dramatická básně užívající hojně přímé řeči (např. balady) pramení především z toho, že naše zvuková reprodukce na takových místech neobyčejně se stupňuje. Pozorujeme to zase nejlépe tehdy, čteme-li si básně jen v duchu; kdežto všude jinde si vybavujeme jen svoji vlastní recitaci, na místech obsahujících přímou řeč vybavíme si živě řeč mluvící osoby — ovšem podle svého pojetí.

3. Představy takřečených nižších smyslů, tj. *čichové, chuťové a vnější hmatové*, k nimž dlužno přičísti i představy *teplné*, vybavují se nám při čtení básně jen zcela zřídka. Chuťové téměř nikdy; ale i všechny ostatní jsou velmi matné. Přesto básníci rádi, například při líčení jara, uvádějí takovéto dojmy, popisujíce vůni, teplo, chlad apod., ovšem v souvislosti s dojmy zrakovými. Snad u jednotlivců budí se živější takové představy při čtení veršů třeba Nerudových:

Již lučina je zkosena,  
jaká to, jaká vůně!  
Hle, klásky blednou, blednou stony,  
a nad tím celý oblak vonný  
se vznášej jakby z bájně tůně.

(*Prosté motivy II*)

Podobně líčení ohromného žáru a zimy v Nerudově básni „Měsíc mrtev“ z *Písní kosmických*.

4. *Vnitřní hmatové* a zvláště *pohybové* představy jsou zato velmi četné a je s podivem, že zůstaly až do nejnovější doby nepovšimnuty. Nutno je zase lišiti od přímých pohybových účinků básně, jež jsme probírali při úvaze o rytmických, všeobecně řečeno mluvních kvalitách (I.2); kvality teď líčené vybavují se zase až *smyslem* slov a vět. Ovšem bývají též někdy s mluvními kvalitami v souvislosti. Tak je tomu například na konci Vrchlického básně „Jazyk“ (*Nové zlomky eposeje*), kde se líčí setkání krále Alfreda s nespokojeným Normanem:

„Udělal jsem pro vás všechno, dal vám zákon, řády,  
[...]  
spojil v národ různé rody a všem dal jsem chleba.  
Dík chci za to, uznání chci. — Co vám ještě třeba?“  
Ušklibnul se na to Norman: „Vše to vtip je špatný,  
když jsi jazyk z úst nám vyrval, co nám chléb tvůj platný?“

Slovo „ušklíbnul“ působí tu neobyčejně živým dojmem. Důvod toho nespočívá jedině v jeho smyslu, nýbrž i v jeho povaze mluvní. Při vyslovení tohoto slova konají naše ústa pohyb jako při skutečném ušklibnutí.

Obyčejně postaći však pouhý slova, aby se v nás příslušné představy pohybové a tělové vzbudily. Je to vůbec pro básníka jeden z neúčinnějších prostředků vyjádření určité

city nebo duševní stavy, vylíčí-li nám ne tak cit sám, jako jeho pohybové zjevy průvodní: pohyby těla, posuňky, mimiku tváře apod.<sup>18)</sup> Vybavením tělesných jevů básníkem vylíčených a lehkými inervacemi s tím spojenými vzbudí se v nás příslušný cit s neobyčejnou, ba překvapující živostí i tehdy, když básník o citu samém vůbec slova nepromluvil. Znamenité a neobyčejně hojně příklady toho najdeme u Nerudy. Tak třeba v básni „Seděly žáby v kaluži“ na konci:

„Jen bychom rády věděly“,  
vrch hlavy pouli zraky

(*Písně kosmické*)

nebo v básni „Slunce je jak velký žernov“:

Tělem sladké teplo běží, jak když děva v rty mne líbá,  
tvář se moje pousmívá, hlava chvilkou zakolíbá;  
na tu krásu, na to modro v blaženosti ústa špulím,  
ve stínu se k mladé lipce vroucně jako k milce tulím.

(*Prosté motivy II*)

nebo v básni hned nato následující, kde se líčí usnutí a zvláště probuzení:

Spal jsem; pojednou však jak by  
bylo se mně něco tknulo,  
oči se mně rozevřely,  
celé tělo sebou haulo.  
Hledím, trnu [...]

(*Prosté motivy, II*)

Také pocity *vnitřního* tepla, vnitřního chladu (úvodní básně z *Prostých motivů* Zimních) je schopen básník tímto způsobem snáze vzbuditi než příslušné pocity *vnější*, o nichž jsme mluvili v předěšlém (III.3).

Teď vysvětlíme si též, proč i v oboru zrakovém vyniká právě líčení *pohybů* takovou sugestivností. Jsouť s nimi spojeny pohyby našeho oka, popřípadě celé hlavy, a tyto počítky pohybové se snadno a živě vybavují. Tak například v nádherném líčení Nerudově z básně „Přijdou dnové“:

18) Takřečená James-Langeova teorie tvrdí, že vůbec podstata citů jest v těchto tělových a pohybových počítkách. Přinejmenším dlužno však uznati, že počítky ty podstatně *přispívají* k významnému rázu každého citu.



Šerou prostorou jak černá rakev  
Země krouží slábnouc, slábnouc v letu,  
jak když orel těžce postřelený  
ve spirále děsné obrovitě  
dolů letí — letí — letí —

(Písně kosmické)

Nemám tu sice téměř žádného obrazu — jen jakési chaotického temno — ale živě cítím zvláštní kruhový pohyb před očima, as tak jako při lehké závratí. Z toho vzniká dojem děsu, verše tyto provázející.

Pohybové, vůbec tělové reprodukce v básnictví zasloužily by si podrobného a soustavného probádání. Jsou přinejmenším tak hojné jako vybaveniny zrakové — při nichž ostatně vydatně pomáhají — a přispívají pronikavě k celkovému účinku básně.

#### PODSTATNÉ HODNOTY BÁSNICTVÍ

Psychologickým rozbořením básnického počítku stanovili jsme celou řadu složek velmi rozmanitých. Že přesto celkový dojem básně není pestrý, nýbrž jednotný, způsobeno jest *jednotnou náladou* těchto složek. Ta jest, abych se obrazně vyslovil, jakoby jednotným pláštěm, jenž je všechny kryje, tak jako v podmořském kabelu ovíví jednotný obal četné elektrické dráty. Náš rozbor podobá se prorižnutí takového kabelu, jímž se teprve objeví, že to, co navenek vypadalo jako drát jediný, ve skutečnosti jest svazek drátů. Docíliti jednotné nálady jest ovšem především úkol básníkův. Každá z uvedených složek má svou vlastní náladu; básník musí složky voliti tak, aby se všechny nálady částečně shodovaly, a splyvaly tak ve výslednou náladu jedinou. Viděli jsme ovšem, že některých složek básník neovládá zcela podle své vůle, což platí zvláště o zvuku slov (nepříjemně znějící slova s významem příjemným, jako slast, šťasten apod.). Ve všech případech pomáhá však básníku vydatně skutečnost, že city se vždy vespolek *připodobují*. Tento psychologický zákon praví, že — v jedné době ovšem — nemůže býti v naší duši než jediný cit; je-li jich tedy několik různých, přizpůsobí se navzájem, podlehnouce obvykle citu nejsilnějšímu, a splynou tak vždy v dokonalou jednotu. Básník

sám musí tomu ovšem, jak bylo řečeno, napomáhati. Neucíní-li toho, může se mu státi, že báseň způsobí dva city stejně silné, jež pak v duši čtenářově soupeří (city střídavé) v neprospěch celkového dojmu, ačli ovšem nebyl tento zvláštní účinek básníkem zamýšlen, jako při některých druzích komiky nebo při tragické ironii.

Podle své povahy má každý z posluchačů neb čtenářů *hlavní* požitek z té neb oné stránky díla básnického, popřípadě z několika. Všeobecně nelze říci více nežli: čím je dojem bohatší, tj. čím více z uvedených činitelů se ho zúčastní, tím lépe.

Přesto však musíme si položit otázku, kterého druhu hodnoty jsou pro básnický požitek *podstatné*, tj. které *nesmějí* chyběti, které „*má*“ (nikoliv jen „*může*“) každé dílo básnické míti. Běží tu tedy o normu, o pravidlo; stanovíme je však nikoli nějakou spekulací, nýbrž empiricky, tj. z povahy dobrých děl básnických, a odůvodníme psychologicky.

*Hodnoty II*, tj. myšlenkové hodnoty v slovném vyjádření (smysl slov a smysl vět i s náladami z toho plynoucími), jsou hodnotami *podstatnými* bez odporu. Ba mnozí považují toto „vnitřní krásno básnické“ za *jedině* podstatné. Svádí k tomu dvojí. Především mylný názor, že „básnické myšlenky“ tvoří obsah díla básnického, kdežto všechny hodnoty zvukové a rytmické jsou jen jeho formou, jen „rouchem“ této myšlenky, pročež jsou méně významné, vedlejší.<sup>19)</sup> Ale jak jsme v oddílu II vytkli, nelze právě v básnictví oddělovati myšlenku od jejího slovného vyjádření, a naopak uvedené kvality zvukové a rytmické nejsou jen pouhou formou, nýbrž mají obsah, třebaže, jako například při hudbnosti, jsou tímto obsahem jen pouhé zvuky hlásek. Rytmus není jen sled těžkých a lehkých dob, nýbrž přízvučných a nepřízvučných slabik atp. Po druhé přispívá k tomuto názoru fakt *básnických překladů*. Překlad básně do jazyka cizího může v nejlepším případě zachytiti hodnoty myšlenkové (II), imaginativní (III) a hodnoty přísně rytmické, tedy metrické. Hodnoty zvukové a volnou rytmiku není schopen opěťovati, poněvadž jsou podmíněny řečí, v níž báseň byla napsána. Může je tedy překladatel jen *nahradiť* těchto druhu kvalitami

19) Přečtení „idey“, tj. logické idey, v umění vůbec zavlnila především spekulativní filozofie německá; ve všech oborech uměleckých je názor tento již většinou odstraněn, jen ne v básnictví.

z řeči, do níž překládá. Překlady jsou podobny dřevorytům, jež nám nějaké dějiny umění výtvarného podávají za obrazy barevné. Něco z originálu (tvar, světlo a stín) je tu též —, ale jiné (barva) nikoli a jest jen nahrazeno kvalitami umění grafického. Tu jsme si však dobře vědomi, že na obrazech naší knihy chybí něco *podstatného*, kdežto při překladech básnických se čtenáři vesměs domnívají, že jim podávají *všecko podstatné* z původního díla básnického.<sup>20)</sup>

A přece jsou *hodnoty I*, tj. zvukové a rytmické (mluvní) stejně *podstatnými* hodnotami díla básnického. Jsou to kvality *látky*, v níž básník tvoří; poněvadž je pak psychologickou nemožností tuto látku (tj. určitou řeč) z nějaké básně vyloučiti, poněvadž tedy vždy při požitku díla jest vnímána, *má* býti též umělecky zpracována, tj. má a musí býti proti řeči obecné (nebo vědecké) umělecky stylizována. Jen ta okolnost, že díla básnická určená původně pro poslech jsou i čtena, a to čím dál tím více, ba téměř výhradně, a že tak činitel zvukový jest soustavně zatlačován do pozadí, jen tato okolnost způsobila nesmírný *úpadek* v umělecké stylizaci činitele I. Tak vznikají díla, především díla prozaická (romány apod.), jež jsou určena „jen ke čtení“, a jež proto stránku zvukovou zcela zanedbávají. A my je též skutečně jen „čteme“, tj. přecházíme u nich od dojmů optických (písmo) *přímo* k myšlenkám. Oboje je nesprávné. Žádné *oskudku veliké* dílo básnické, prozaické nevyjmajíc, není (v originále ovšem) tak jednostranné a žádné nesmí se tak jednostranně „čísti“, máme-li míti z něho požitek úplný. Díla zanedbávající hodnoty I patří tedy sice do písemnictví, ale nikoli do básnictví, ba tím méně, ježto i pro literaturu vůbec, tedy například i poučnou, žádáme právem, aby vzdělávala nejen stránku myšlenkovou, ale, do jisté míry aspoň, i slovnou.

Bylo jen přirozeno, že proti takovému básnictví vznikaly reakce. Nemám tu na mysli básníky a díla, u nichž se ploché a nicotné myšlenky zahalují v umělkované, ba virtuózní roucho slovesné, nýbrž ten vážný a ostrý směr, jenž prohlásil, že *jedinou podstatnou* hodnotou básně jsou hodnoty *zvukové* (podle nás: zvukové mluvní), a řadě tak básnictví k hudbě, popřel

20) Byly ovšem též doby, například počátkem století devatenáctého, kdy byla barva obrazů považována za něco „nepodstatného“. To však byly právě doby malířského úpadku.

podstatnost myšlenky v básni, ba dokonce ji z básně vyloučil. Toto heslo bylo ovšem zase opačně jednostranné, ale svým působením bylo velmi zdravé a dosud by ho bylo leckde zapotřebí. Chceme-li narovnatí ohnutý prut, musíme jej ohnouti na druhou stranu. Pravda je uprostřed.

Lidská řeč, jež je látkou pro díla básnická, *má dvě stránky*: zvukovou a významovou. Obě jsou těsně spojeny a nelze jich bez porušení podstaty oddělit; to je psychologická skutečnost. Řeč beze zvuku není „řečí“ v obvyklém, užším slova smyslu, nýbrž jen v širším, například posuněk, jehož užívá umění herecké. Ale ani řeč jako pouhý zvuk, bez logického smyslu, není „řečí“ a musila by se proměnit až v hudbu *skutečnou*, tj. užívati tónů u upustiti od artikulace, aby se stala zase uměleckým dílem, ovšem již nikoli básnickým. Pokud však zůstává mlouvou, musí míti též smysl, sice se stane útvarem zkomoleným, nepřirozeným. Z těchto důvodů nutno tedy přísně trvati na *dvoustránkovosti* hodnot básnických, jež jsou jednak zvukové mluvní (I), jednak slovné myšlenkové (II).<sup>21)</sup>

Zkoumáme-li naproti tomu *hodnoty III*, hodnoty *obrazné*, tj. představy vybavené smyslem slov a vět, seznáme, že nejsou psychologicky nutné, jako byly hodnoty předešlé, nýbrž jen možné. Vidíme též, že jsou veliká díla básnická, jež jich nemají aspoň v některých částech, nebo mají reprodukce buď jen toho, neb zase onoho druhu, a přece tím netrpí. Z obojího můžeme usouditi, že netvoří *podstatnou* hodnotu díla básnického; i zdálo by se, že není nutno při požitku básně k nim přihlížeti. Všeobecně vzato je tomu skutečně tak; leč v daném, určitém případě nikoli. Tu třeba se řídití povahou jednotlivého díla básnického.

Tak jako různí posluchači nebo čtenáři jeví sklon k vybavení těch neb oněch představ, mají i různí básníci zálibu a schopnost pro ty neb ony představy. Tyto sklony objevují se u nich ovšem při *tvorbě básně*. U jednoho jest tvorba prostoupena vidinami zrakovými, u druhého nikoli. Hotová díla mají ovšem

21) Něco obdobného jest v umění dramatickém. Látkou, v níž tvoří, jest člověk; ale člověk jest nejen zjev optický (člověk viditelný), nýbrž i akustický (člověk mluvící). I musí umění dramatické hleděti zase k oběma stránkám, nechce-li býti taktž kusé a nepřirozené, jakž nejlépe vidíme na pantomimě, jež je zkomolené drama. Teprve tanec, jenž je k umění dramatickému v téměř poměru jako hudba k básnictví, je útvar přirozený, a tedy umělecky přípustný.



podle toho různou tvářností; první jsou pro nás plna podnětů pro reprodukci zrakovou, druhá nikoli.

Definujeme-li *chápaní uměleckého díla* jako chápaní *umělecké osobnosti tímto dílem se projevující*, nebo přiznáme-li aspoň tomuto momentu zásadní význam při požitku *uměleckém* (proti požitku z krásy přírodní a životní), vyplývá odtud pro básnictví požadavek chápat *všecky* kvality básně, tedy i jakékoliv kvality imaginativní, jakmile jich určitá básně žádá. Žádá jich pak tehdy, je-li básníkem tak vytvořena, že je schopna je vyvolat, že je tedy jaksi potenciálně v sobě obsahuje. Tím totiž, že chápeme všechny zvláštní kvality básně odlišující ji od básní jiných autorů, tím chápeme i zvláštní rysy básníkovy, jež ho odlišují od básníků jiných, a jež tedy tvoří jeho individualitu. Poněvadž pak tu jde o rysy projevující se na díle uměleckém, chápeme tím jeho osobnost uměleckou.<sup>22)</sup>

Tak jsme si tedy sklenuli most od dosavadního rozboru básnického požitku k rozboru básnických typů, v poezii se vyskytujících.

### BÁSNIČKÉ TYPY

Míněny jsou především typy *básní*, neboť ty vlastně jsou látkou nám *danou*, již můžeme tříditi. Ale z těsného svazku mezi umělcem a jeho dílem, jak jsem jej již v úvodě naznačil, plyne, že tím budou zhruba roztrženi i *básníci*. Ovšem jen zhruba. U některých básníků, například u Vrchlického, shledáváme, že básně z různých období života patří k různým typům; i je z toho patrné, že básník takový představuje typ smíšený, u něhož jsou různé stránky básnického nadání vyvinuty. Jindy pozorujeme, že některá stránka, zpočátku jen málo zřejmá, v další tvorbě básnickově zmohutní; tak možno například u Sovy sledovati nápadný vývoj hudebnosti veršové. K tomu přistupuje dále ta okolnost, že mnohé básně, zvláště jsou-li delší,

22) Skutečnost, že nějaký básník patří například typu zrakovému, nemá sama o sobě významu. Ale jakmile se to jeví v jeho dílech, je to jiná věc. Lze si mysliti, že by básník toho typu psal třeba vesměs lyriku filozofickou, kde by se tento rys neuplatnil. Pak by jeho individualita lidská měla tento rys, ale umělecká nikoli. Obě individuality dlužno přísně rozeznáti, a nikoli, jako je teď zvykem, směřovati. Ovšem se obvykle shodují, ale ne vždy a ve všem.

mohou v různých svých částech náležeti různým typům. Jde tedy o „básnické typy“ ve smyslu *převládající* stránky té a té, proti stránkám ostatním, jež buď vůbec chybějí, nebo jsou jen nenápadněji vyvinuty, popřípadě i málo působivé. Neboť řeknu-li například, že nějaká básně nemá kvalitu malebných, není tím ještě řečeno, že v ní básník líčí dojmy zrakové jen poskrovnu. Může tam být obrazů a popisů dost a dost, ale neúčinkují valně na naši zrakovou fantazii. Pokusím-li se zároveň v tomto přehledu roztržiti *přední naše básníky*<sup>23)</sup> podle stanovených typů, připomínám, že tu nejde snad o nějaký „přírodopis českých básníků“. Princip, na němž vše stavím, jest, jak bylo řečeno, ten, že podstata *uměleckého požitku* jest v *chápaní umělecké osobnosti*.<sup>24)</sup> Je tedy moje roztržení psychologický příspěvek k umělecké jich charakteristice.

1. *Typ mluvní*. Jest nejjednodušší ze všech typů, neboť se při něm vyskytují především jen hodnoty II (slovné a myšlenkové). Hodnoty III (imaginativní) objevují se jen poskrovnu, a kde jsou přece, například při nějakém popisu, nejsou zvláště sugestivní.<sup>25)</sup> Pravým opakem jeví se u tohoto typu sklon k *ne-názornosti*, ba dokonce k *provinázornosti*. Nemíním tím jen hojně užívání slov abstraktních, při nichž si ovšem nelze ničeho představit, ale i způsob, jakým jsou užita slova sama o sobě *názorná*. Doložím to básněmi Březinovými. Význačné jsou v nich hojně věty *záporné*, jež nám vlastně zakazují něco *názorného* a básníkem jmenovaného si představit:

Klid bílých linií se tíše krajem snoval  
v šat slabě vzdušných ploch a lesů mrtvým ladem;  
let ptáků v azuru čar sítě nerýsoval,  
dech živých nesrážel se v bílou páru chladem.  
(*Tajemné dálky*, „Siesta“)

Nebo zase je obraz, jenž by se jedním slovem mohl vytvořiti, druhým, *protikladným* slovem udušen:

Hle, v blescích ticho zahřmělo.  
(*Větry od polí*, „Bouře“)

23) V úvodu pojal jsem pouze básníky veršem, nikoli prozaiky.

24) Viz můj článek „Hodnocení estetické a umělecké“, Č. mysl. XVI.

25) Ze přirovnání, metafory apod. nejsou ani svým původem, ani účelem hodnoty zrakové, podotkl jsem již při úvaze o činiteli III.

Kam padnou, tam rostou mystické květy, vyznačující uhaslá světla.  
(*Sotírání na západě*, „Něm setkáni“)

Sem patří v moderní lyrice velmi oblíbené spřežení slov z *různých oborů smyslových* vzatých (takřčená synestézie):

kov její písně v sladké stříbro tál  
(*Sotírání na západě*, „Ó minula“)

růžové teplo s lichotným výkřikem dechnouti v samotu mou  
(*Sotírání na západě*, „Vteřiny“)

jen pod mým bodnutím krev tryskla tónů tvých.  
(*Sotírání na západě*, „Slyším v duši“)

Ve všech takovýchto případech jde básníkovi buď jen o pouhou náladu, nebo o nějaký hlubší, skrytý smysl. Vybavování názorných představ je však zúplna znemožněno.

Hodnoty I vyskytují se u tohoto typu sice hojně, ale nejsou zvukové, nýbrž jen *mluvní* (tedy I.2); jeť tento typ z obecně psychologického hlediska typ *mluvně pohybový*, nikoli *sluchový*. To je patrné právě na zvukové stránce básní. Jsou v nich třeba *rýmy*, ale tyto rýmy, ač bezvadné, neznějí, nezvučí, jsou prázdné. Náš sluch je pomíjí, poněvadž nenachází v básni mimo ně prázdných dalších hodnot zvukových, hudebních. Stačí vzpomenouti například na verše Čechovy. Zato *rytmus* jako hlavní kvalita *mluvní* bývá znamenitě vyvinut, obzvláště rytmus volný. Úpravou vět, rozdělením přestávek a pohybem mluvy svádějí nás takové verše často k mínění, že jsou hudební, ač ve skutečnosti neobsahují patrnějších hodnot ryze zvukových. Ba i *opakování* slov a vět má tu účel jen a jen *mluvní*, řekl bych *řečnický* (tak jako například při modlitbách a litaních), neboť je vkloubeno do velikého rytmu period. Můžeme to pozorovati zase často v básních Březinových, například v básni „Lítost“:

Mám v duši lítost vězně v den slavností májových,  
lítost milence u dveří chrámu v den zasoubení,  
lítost vypovězeného v hučení děl, jež vítá koráby  
s prapory rozhněvané dálky,  
lítost vysíleného hledáním snů za prvních zamodření úsvitů,  
lítost pohledů unavených marým čekáním před odjezdem,  
lítost vadnoucích tváří, které se nezarděly políbením,  
(*Tajemné dálky*)

atd., celkem desetkrát; srovnáme s tím hudebnost opakování *Máchoých* nebo *Bezručových*!

Chceme-li charakterizovati způsob *básnické tvorby* u tohoto typu, třeba — tak jako u všech příštích — obrátiti zřetel především v okamžiku, kdy se básně nebo její části (verše, věty, slohy) rodí. Řekli jsme již dříve, že u pravých básníků vybavuje se myšlenka jako *slovní úwar*. Pro typ *mluvní* je příznačno, že básně v duši *tvůrcově* vzniká jako *řeč mluvená*, nikoli tedy jako *pouze slyšená* (rozumí se: *vnitřně*). Leckterou větou nebo rčení tvoří básník tohoto typu přímo *mluvně*, nebo jim aspoň tímto způsobem, tj. vlastní recitací, uděluje konečnou formu. Odtud mohutné rytmické kvality v básních tohoto typu, jež i nás lákají k tomu, abychom si básně takové též nahlas zarecitovali. Poněvadž pochod, kterým se básně neb její části z podvědomí vybavují, bývá někdy dosti dlouhá a nenáhlá, stává se často, že básníku tohoto typu tane na mysli pouhý *rytmus* nějakého úryvku *dřívce*, než se vybaví slova. Tento rytmus, dosud ještě jen neurčitými zvuky daný či spíše cítěný, přijme někdy formu nějaké melodie, tj. skutečné, hudební melodie. Ale básně, jež pak vznikne, nemusí proto býti — a *nebyvá* — „hudební“ v tom smyslu slova, jak jsme jej stanovili pro básnictví. Co lze však o takových básních říci najisto, jest, že mají blízký vztah ke *skutečné* hudbě, tj. že je lze snadno zhudebniti, uvésti ve zpěv, že jsou *zpěvné*. Příkladem možno jmenovati básně Hálkovy, Sládkovy aj., nemluvic ani o písní lidové, jež z valné části vyličeným způsobem spolu i s „notou“ vzniká.

Přihlédneme-li blíže k básníkům *mluvního* typu, rozeznáme snadno dvě skupiny: obě liší se ve svých dílech tak nápadně, že bychom jich podle prvního dojmu nikdy nezahrnuli pod typ jediný. A přece mají vše, co až dosud bylo uvedeno, společné.

a) Do *první* skupiny zařadíme ty básníky, u nichž jest těžiště v básnické *myšlence*, v jejím přílehavém vyjádření slovním a v její náladě. Silný pohybový účinek mluvy dodává jejich dílům často rázu *řečnického*. Nazveme tento typ — vlastně podtyp — *mluvně myšlenkový* nebo *řečnický*.

V našem básnictví zastoupen jest typ *mluvně myšlenkový* nad jiné hojně. Jednotliví básníci liší se ovšem od sebe dosti značně, nejen okruhem *myšlenkovým* a pojetím látky, ale především i tím, co je ryze *umělecké*, tj. svým způsobem



slovného vyjádření, svou dikcí, svou — nejkratěji řečeno — češtinou. Význačný představitel tohoto typu jest Machar. Charakterizuje jen sebe sama i vylíčený právě typ, když praví ústy Petroniovými v básni téhož jména:

Chce se mi ještě s vámi pohovořit,  
či, abych vyjádřil se upřímněji,  
chce mluvit se mi, mluvení je také  
požitkem jakýms, máme zálibu-li  
na tónech slov a reji myšlenek svých,  
jež při řeči se zvláště hojně rodí —  
a zálibu tu máme, jsouce lidmi.

(Jed z Judej)

Jeho dikci, prosté, úsečné, ale nikoli lidové, blíží se nejvíce Dyk. Také on rád ve svých básních hovoří, debatuje. Stupňováním tohoto slohu po stránce řečnické až třeba k patetičnosti jest Kollár a Čech. V básních Čechových je sice hojně maleb, ale nejsou valně sugestivní. Naopak přiblížení k slohu lidovému představuje na jedné straně Čelakovský a Havlíček (lidový humor), na druhé Šolc a Sládek (lidová lyrika). U Sládka vyskytují se někdy těž verše hudební. *Lidové* básnictví, do něhož máme, přísně vzato, počítat jen to, co se opravdu mluví a nikoli zpívá (tedy říkadla, koledy, pohádky<sup>26)</sup> apod.), patří též k typu mluvně myšlenkovému jako nejprostší jeho druh. Je zajímavé, jak jsou verše lidových písní nehudební, ačkoliv se vesměs zpívají, leckdy dokonce současně s melodií vznikající. „Zpěvné“ verše, jak naši skladatelé vědí, patří vůbec jen do typu mluvního.

b) *Druhá* skupina obsahuje básníky, kteří kladou největší váhu na *slova* a na *slovní* náladu. Užívají tedy se zálibou slova obzvláště náladových a *zatemní* pro náladu *slovo* raději *myšlenku*, správně cítíce, že se nejasností a tajemností myšlenkovou náladovost jen stupňuje. Nazvu tedy tento typ (podtyp) *mluvně náladový* nebo krátce *slovní*. Zbožňují tito básníci *slova* jako tajemné symboly, jako posvátné nástroje svého úřadu; nikoli

26) Nemíním tu ovšem látky pohádek, nýbrž hotové pohádky vypravované, ještě přesněji pohádky vypravované naším lidem. Všecké slohové úpravy pohádek, tak bující v naší literatuře pro mládež, kazí pohádky umělecky (především nesnesitelnou sentimentalitou) a připravují je o jedinou vlastně značku českosti, jež jest v lidové dikci, neboť látkové jsou pohádky většinou mezinárodní.

— a to zdůrazňuji — pro jejich *zvuk*, nýbrž pro jejich *citový opar*. Vybírají slova neobvyklá nebo užívají známých slov nezvykle, hromadí je (zvláště přívlastky), tvoří slova nová.<sup>27)</sup> V úvaze o náladě slov zmínil jsem se již o tom, že umění slovné není tak lehké, jak by se na pohled zdálo. Citová působivost slov je vlastnost velmi choulostivá, snadno se otupí, ba zvrátí v pravý opak, mnohdy prodlením doby vyprchá. Básníci tohoto typu jsou tedy nejvíce v nebezpečí, že upadnou buď v manýru, nebo že, došedše živého ohlasu ve své době, pro budoucnost vyvětrají. Jen zcela silní přetrvají.

Společně se skupinou předešlou jest pěstování rytmické stránky řeči, zhusta ve formě rytmu volného.

Nejlepším představitelem slovného typu u nás jest Březina. O protinázornosti jeho básní, výtečně se hodící k mystické jejich náladě, promluvil jsem již výše. Ale i myšlenkové hodnoty lze u něho jen těžko a pouze tu a tam chápati *bezprostředně*. I když si je pak, někdy po značném přemýšlení, rozluštíme, seznáme mnohdy, že jsou tak zavinuté a spletité, že ani pak nepůsobí *bezprostředním* dojmem. Pravím: *myšlenky*, neboť slova a skupiny slov, ba celé věty působí vesměs mocným dojmem *bezprostředním*. Je to podivuhodná věc a nejlepší důkaz pro to, že básnictví není výlučně umění myšlenkové, nýbrž v pravém a úplném slova toho smyslu *umění slovné*. Březinovy básně nejsou, celkem vzato, hudební, ač se za takové obecně považují. Svádí k tomu jednak mohutnost jejich volného rytmu, jež je však kvalitou mluvní, a pak náladovost slov; ta však prýští z jejich smyslu, a nikoli z jejich zvuku. Vedle Březiny možno uvést jako zástupce „České moderny“ Karáska (kniha *Endymion*) a zvláště Hlaváčka. U Hlaváčka soupeří leckde hodnoty hudební s rytmickými o vládu, jako například v IX. básni ze *Mstivé kantilény*:

Byl deštivý soumrak — a vítr se za řekou bál,  
a světla se bála, a báli se nemocní psi,  
již bojácně štekali chvilami z rozmoklých skal,  
oh — báli se odvčera, báli se do prázdných vsí.

ale při živém čtení básně vycítíme, že jest rozpor ten jen

27) Typické je například hojně užívání podstatných jmen slovesných, dokonce v *množném* čísle, což jest u abstrakt zvláště neobvyklé (Březina!).

zdánlivý. Všecka opakování slov, ba i všechny aliterace jsou tu kvalitami *mluvními*, včleňující se úplně v mohutný rytmus básně, jak nejlépe patrné z dalších veršů:

psi nemocní štekali, štekali z rozmoklých hrud

nebo:

a k půlnoci teprv, když běhoun se vesnicí hnal  
a smlouvené heslo dal: Staníž se — staníž se — staň! —

U starších básníků vyskytuje se umění náladových slov — bez patrných kvalit zvukových ovšem — ve formě mnohem prostší, užívajíc slov a úslolí citových sice, ale obsahem nebohatých, a tedy nehlubokých. Příkladem možno uvést Hálda a Heyduka. U obou byl značný sklon k sentimentální dikci; Heyduk se z něho později do jisté míry vyprostil. Přejchod ke skupině moderní tvoří Zeyer, vybírající slova nevšední a nádherná, ale přesto ne vždy dostatečně náladová. Také dopisy Zeyerovy, ač bohaté a podrobné (či snad právě proto), nepůsobí tak sugestivně na naši obraznost, jak bychom očekávali; Zeyerovi šlo i při nich především o náladovost slov. Zajímavý je ze stanoviska estetického Zeyerův nečeský slovosled; pramení z dob předešlých a tato tradice vtiskla mu *pro nás* ráz sentimentality. (Srov. Třebízského)

2. *Typ hudební*. Obecně psychologicky vzato, je to typ sluchový. Proto jsou v básních tohoto typu neobvykle vyvinuty hodnoty I.1, tj. zvukové hodnoty slov. Zvukovost není omezena jen na rýmy; celé verše zvučí plně a stále, a totéž platí o próze těchto básníků. Samozřejmě vyskytují se v básních hudebního typu i hodnoty II (slovné a myšlenkové), ale vyložil-li jsem již u typu *mluvně náladového*, že je často myšlenka utlačována na prospěch náladových slov, platí to pro hudební typ měrou ještě mnohem větší.

Tento zjev si vyložíme, zkoumáme-li povahu *básnického tvoření* u tohoto typu. Pro básníka typu hudebního mají slova a skupiny slov cenu především jako pouhé zvuky, bez ohledu na jejich význam; nitro umělcovo je přeplněno tímto kouzlem zvukovým. *Zvuk* slov je však hodnota, jež je nezávislá na významu slov i na jejich *logickém* sestavení; proto mu básník, je-li jim

zaujat, bez rozpaku obě obětuje. Často vynoří se v duši básníkově mnohem dříve, než vůbec na tvorbu básně pomyslí, nějaké slovo nebo skupina slov, uchvacující jej svou ryze zvukovou krásou. Někdy nemá takové slovo vůbec smyslu; básník učiní z něho pak třeba osobní jméno. Tak například lichotné „princezna Lyoleja“ v stejnojmenné básni Sovové (ze sbírky *Ještě jednou se vrátíme*) nebo tvrdé „Maryčka Magdónova“ v baladě Bezručové.<sup>28)</sup> Toto slovo — řekl bych *heslo* — je pro básníka tím, čím je pro skladatele nějaký hudební motivek. Jako se hudebníku z jednoho neb několika takových motivů rozvine celá skladba, tak vyrůstá básníku z takového hesla jako z krystalizačního středu *celá básně*; heslo to se v ní ovšem často vrací, nezřídka jako refrén.<sup>29)</sup>

V básních typu hudebního najdeme vůbec mnoho opakování slov, myšlenkově vlastně zbytečných. Říká se, že mají význam náladový; přesněji řečeno, mají význam zvukový. Ovšemže tato hudba slov působí též náladově, ale není to nálada, jež by plynula z významu těchto slov. Té by přece docílil básník, kdyby místo opakování téhož slova užil synonyma; jemu však šlo o opakování téhož *zvuku*. Příkladem mohou nám býti verše Máchovy, uvedené v oddílu I.1: „Ach v zemi krásnou, zemi milovanou.“ Tyto verše mohou nám zároveň býti dokladem toho, jak básník pro zvukovou krásu slov nedbá ani *logického* jejich *seskupení*. Citát je vzat z místa líčícího popravu věžňovu; ale skoro tytéž verše vyskytují se v básni poprvé krátce předtím, když vězeň, louče se se zemí, oslovuje oblaka:

tam na své pouti pozdravujte zemi.  
Ach zemi krásnou, zemi milovanou,  
koléčku mou i hrob můj, matku mou,  
vlast jedinou i v dědictví mi danou,  
šírou tu zemi, zemi jedinou! —

28) V prvním případě máme opakování podobného sledu samohlásek (*i e a, i o e a*) a opakování hlásky *i*, v druhém aliteraci (*ma*), vedle charakteristiky souhláskové ovšem; zajímavé je, že totéž „*ri* (ry)“ působí v prvním případě tpytívě, v druhém drsně, podle různé nálady textu.

29) Tak popisuje Poe vznik svého „Havrana“ z refrénu „nevermore“. Zajímalo by mne, měl-li Bezruč při tvorbě „Maryčky Magdónovy“ též její mohutné zvukový refrén dříve než myšlenku balady; soudil bych, že ano.



Zvuková krása těchto veršů, především význačná hojným opakováním dvojhlasíky *ou*,<sup>30)</sup> tak zaujala ducha básníka, že když se mu vybavily při vylíčení poprav *slovem* „zemi“:

i tělo ostatní ku zemi teď se kloní.

neváhal užítí jich *doslovně*, tj. nikoli „ach, k zemi krásné, zemi milované“ atd., nýbrž, aby zachránil hlásky „ou“, tímto obratem:

Ach v zemi krásnou, zemi milovanou

a poslední verš skončí raději výšinem z vazby:

v matku svou, v matku svou, krev syna teče po ní.

Vskutku, tu vidíme již u nás prováděnou básnickou zásadu Verlainovu: „De la musique encore et toujours!“ A podobných příkladů bychom našli u Máchy více. Tak například v dozpěvu *Máje* čteme:

V kol suchoparem je koření líbá vůně,  
pahorkem panny jsou slzičky kvétající.

Druhý z těchto veršů praví, že „pahorkem (tj. po pahorku) jsou slzičky panny (doplň: Marie) kvétající“. Ale básníka poutaly aliterace jednak „pahorkem — panny“, jednak „slzičky — kvétající“ tak mocně, že přehodil pořádek slov, pranic nedbaje, že tím verše ztratí na srozumitelnosti.<sup>31)</sup>

Zjev tento jest obdobný tomu, co bylo vyloženo při typu mluvně náladovém. Také tam obětuje básník jasnost myšlenky, jenže významové náladě slova. Básníku typu hudebního nejde však ani o ta slova, nýbrž prostě o zvuky, takže dbá ještě méně než básník typu předešlého toho, neutrpí-li tím myšlenka. Krajiní důsledek hudebního typu je proto odstranění souvislých myšlenek vůbec, jak vidíme u některých básníků francouzských a u jejich napodobitelů. Úsudek o tomto básnickém směru jsme již vyslovili; ale nelze upřít, že je v tom pro básníka typu hudebního opravdová důslednost.

Po stránce rytmické tihne hudební typ k rytmu volnému, ba i k próze, neboť se vyhýbá všemu, co by mohlo jakkoli ovláda-

30) Viz pozn. 7.

31) Ve školském vydání *Máje* poznamenává skutečně komentátor k tomuto místu pod čarou: „Básník obraz o pahorku panny jest nejasný“!

ti seskupování slov, řízené u něho jen zřetelem „hudebním“. Z hodnot imaginativních (III) uplatňují se u tohoto typu nejvíce vybaveniny zvukové.

Prvním a dosud nejlepším zástupcem hudebního typu u nás je Mácha; ovšem není typ ryzí, nýbrž smíšený. V této studii uvedli jsme několik ukázek hudebnosti jeho veršů. Také Erben patří k tomuto typu; hudební hodnoty v jeho verších se vyskytující nejsou však tak jemné a rozmanité jako u Máchy, nýbrž prostší a hrubší (nikoli v špatném slova toho smyslu!). Mimo aliteraci neuzívá k hudebním účinkům pouhých hlásek, nýbrž celých slabik (např. vnitřní rýmy), slov a vět. Vhodně upozornil Vrchlický na to, jak se v některých básních Erbenových určité slova či skupiny slov znova a znova vracejí, tvoříce tak jakési „príznačné motivy“.<sup>32)</sup> Verše Mayerovy projevují též kvality hudební; zvláště to však platí o tvorbě Bohdana Jelínka. Již studentské jeho básně nápadně vynikají hudebností; tak například „Na nebi luna“.<sup>33)</sup>

V protkaném rosou rouchu luk  
bludiček bledých tichý shluk  
cikádě hlásek v hrdle tlumí.  
Kdo, smutná, kdo ti porozumí,  
milenko má?

A jakou ponurou hudbou zvučí například jeho „Zimní“:

A táhnou myšlenky teskné  
okolo hlavy mi —  
Venku kraj mrazem se leskne  
a táhnou myšlenky teskné,  
blízko již do zimy.

(*Spisy veršem i prózou*)

Zvláště v nezapomenutelné sloze:

Těch plný písni mých světe,  
můj sen tě pochová!  
Nad námi ve mrazu vzkvěte  
ta růže sněhová.

32) V předmluvě ke *Kytici* (vydání Uměl. besedy) uvádí příkladem „Poklad“; ale i „Stědrý den“ je pro to příznačný.

33) Viz *Zvon* XII, 273. Jsou tu uveřejněny některé Jelínkovy básně z roku 1868, kdy byl sextánem.

Jsem přesvědčen, že by nám byl v Bohdanu Jelínkovi vyrostl pravý dědic poezie Máchovy. Osud tu zasáhl podruhé do vývoje našeho básnictví, ba ještě netrpělivěji. Zbyla jen hrstka básní drobných, ale nevýslovně jemných.<sup>34)</sup> Z nových básníků jsou nejlepšími představiteli typu hudebního Bezruč a Sova. Bezručovy verše jsou význačné tím, že je při nich možno mluvit o hudebnosti nikoli vždy „krásné“, nýbrž často drsné, sledující význačnost místo ryzí lahody. V básnickém díle Sovově lze sledovati nenáhlé mohutnění hudebnosti, jež probleskovala tu a tam již v prvních sbírkách. Počet hudebních básní se u něho stále množí: v hymnických *Zních* najdeme již vesměs hudební verše a některá čísla sbírky („Básníková cesta“, „Smír“, „Zaslíbená země“, „Žnec, hospodář Kosmu“ aj.) jsou vskutku kouzelného zvuku:

Kol ostrovů plul jsem, jež nad vlny čněly.  
Kouzelné hlasy na nich pěly  
zelení čerstvou a stínů chladem.  
Kdos vztahoval svoje ruce v touze  
v blouznění snivém a chtivém a mladém,  
a volal touzně a dlouze.<sup>35)</sup>

(„Básníková cesta“)

3. *Typ obrazový*. V básních tohoto typu jsou ovšem též hodnoty II, jako v obou typech předešlých, vedle toho pak do jakési míry i hodnoty I, buď mluvní (častěji), nebo i zvukové. Neobyčejně silně vyvinuty jsou však hodnoty III, tj. představy vybavené smyslem slov. Podle druhu těchto představ můžeme rozeznávat i několik odstínů tohoto typu.

a) Nejčastější je *typ obrazně zrakový* neboli *malebný*; jeho verše mají neobyčejnou schopnost vyvolávat v nás dojmy zrakové.

Pro *básnické woření* u tohoto typu je totiž význačné, že tvorbu básně předchází nebo ji provází *nějaká vidina zraková*. Tato vidina má tedy zásadní vliv na náladu i obsah básně a básník pocituje ji jako podstatnou a nutnou její součástku. Proto hledí, aby docílil téhož dojmu zrakového i u čtenáře; jak toho

34) Mácha zemřel šestadvacetiletý, B. Jelínek dokonce třidvacetiletý; a do třetice: Hlaváček, jenž zemřel ve čtyřadvaceti letech!

35) Srov. poznámku 7 o hudební kráse dvojhlasíky *ou*. Jak škoda, že zvukově tak krásné verše Sovovy jsou rytmicky tolik nedbalé! Z velkých našich básníků současných hřeší Sova nejvíce (což znamená: skoro napořád) proti přirozenému přízvuku své mateřštiny.

dociluje (např. sugescí pohybu), uvedl jsem při rozboru činitele III. Básník se ovšem dává vésti při tomto svým uměleckým pudem, a nikoli rozumem. Proto nelze říci, že všude, kde najdeme popis, byť i četné, jde o typ malebný. Jen ten básník, jenž líčí předmět podle svých vlastních *vidin* a nikoli podle svých *vědomostí* o něm, dovede rozehrátí obraznost svých čtenářů. Také bohatostí a vzácností popisu, jako například u Zeyera, nedocílí se vždy zrakové reprodukce; cítíme, že tu šlo básníku vlastně o popis sám, tj. o krásu a působivost jeho slov, a nikoli o zrakovou vidinu.

Účel vize je buď ryze náladový, nebo spolu i myšlenkový, obvyčejně srovnání zjevu přírodního s duševním stavem člověka.

První doložím básni Vrchlického (*Pisně poutníka*, LIII):

Skály nahé, bazaltové jako černá zrcadla,  
sem tam s křtící černé trávy, která v slunci uvadla,  
tísnily se v kruh jak duchů obrovského divadla  
pěsti času roztráštěná zrcadla.  
Ani zvuku, ani ruchu. Kolem rudý slunce žeh  
hořel mědí neúprosnou na lebkách jim, na zádech,  
[...]

Mrtvý poklid. Jen to slunce, rudé slunce žehlo v dál,  
jen ty skály v ohni stály, kam se mdlý zrak ohlédal.

Druhý najdeme v jiné básni LXXI téže sbírky:

Stín tmavý na řece z oblaků olovených  
se houpá, v klínu svém pár matných světél nese;  
stín tmavý na srdci z všech bolů přetřepných  
se zvedá v myslí výš, jak o půlnoci v lese.

[...]  
Stín tmavý na řece příd' lodky zčeří náhle  
a stříbrem zahrže do posupné tmy běhu...  
stín tmavý na srdci v své hloubce neobsáhlé  
zná pouze věčný vzdech a truchlících vrb něhu.

Přirovnání nebývá ovšem vždy takto provedeno; někdy druhý člen není vysloven — obraz (přírody apod.) jest jen symbolem duše básníkovy nebo jeho hrdiny.

Z obecně psychologického stanoviska jde u malebného typu o typ zrakový, nebo aspoň o typ s ním smíšený, jako zrakově pohybový (Neruda).

Typ malebný zastupuje u nás v mnohých svých básních Vrchlický; rozsáhlou a obrovitou jeho tvorbu, i když pomineme



věci slabší, nelze ovšem vtěsnat do jednoho typu; základní notou náleží typu mluvnímu a někde, jako právě v *Pisních pouťníka*, najdeme verše hudební. Ale malebnost jest jeden z nejúčinnějších jeho rysů. Ještě větší měrou platí to o Nerudovi, u něhož však zpravidla běží o pohyb, nikoli o klidný obraz. Ruch vládne ve všech Nerudových obrazech, a kde by ho nebylo přirozenou cestou, vykouzlí jej básník personifikací, jako třeba v básni „Já zanevřel na svět“:

Kde který je strom, honem setřásá  
mně na ruce květy své svěží,  
kde které je žitečko na poli,  
mně radostně v ústret běží.

Kde který je na větvích zpěvný pták,  
mně nad hlavou písničku zvoní,  
kde který si povídá šumný les,  
hned tichne a mně se kloní.

(*Prosté motivy*)

Krásný obraz: básník jda, blíží se k žitku, ale zdá se mu, že žitko běží k němu.

Jako význačný odstín jiného typu jeví se typ malebný u některých básníků jiných, tak zvláště u Máchy, z něhož jsme si dříve uvedli doklady, ale i u Erbena, Zeyera, Sovy. Sova má obrazy překvapující, a proto neobyčejně sugestivní, jako v knize *Ješř jednou se vrátíme* (nové vydání):

Deštivý soumrak rozestřen na polích svrasklých,  
jak tisíce střepeň leželo vodních zrcadel prasklých.

(„Deštivé jaro“)

Jinde působí vylíčením pohybu:

Pod osyky já lehám svadlé do trávy  
[...]  
Nic nevidím, jen slunce kterak zhasíná,  
schne, odpryskuje jeho zlato ryzí,  
na jehož plotně komíhá se travina,

teď jako kahan je. — Kdos po něm sáh,  
od lože země horečné a mdlé,  
by usnula, jej nese po špičkách,

a mizí skrze stromy protídlé.

(„Západ v srpnu“)

Z mladších básníků jmenoval bych Opolského, jenž patří sice do typu slovního, ale má ve svých básních mnoho malebného. Uvedu jeho „Sochu v poli“ jako doklad toho, že ke vzbuzení zrakového dojmu není třeba bohatých popisů, ba někdy stačí pouhé nic:

Už večer vstal. Tak nebesa se klenou,  
jak lidé praví — moře bez hrází...  
Svou vlastní trýzeň letmo zobrazenou  
ve běhu mračna duch můj nachází.

Už tmí se lán i socha v poli chudne  
a její ústa sají vánku proud,  
jsou sečteny dny románové bludné,  
u této sochy hodlám usednout.

Má vlastní trýzeň! Mračno, které kvapí,  
jež ve hvězdách co stín se mihotá!  
Toť socha v černé, zoufanlivé kápi  
jež vyjmuta je z toho života.

(*Pod tíhou života*)

„Socha v poli chudne“! To je viděno ryze malířsky.

b) Méně význačný odstín je *typ obrazně zvukový*, u něhož jsou hojně představy zvukové, *smyslem* slov vybavené. Obvyčejně jde o podružné zbarvení typu hudebního (psychologicky typu sluchového), jako například u Erbena; někdy též o odstín typu malebného, ale to jen tehdy, je-li básník v podstatě psychologický *typ pohybový*, jako tomu je u Nerudy. Odtud pramení u Nerudy záliba pro hojně a náhlé řeči přímé, a to i tam, kde nejsou žádány určitým slohem, například baladickým. *Prosté motivy*, zvláště Podzimní a Zimní, jsou prostoupeny hovorem, voláním, výkřiky:

„Pojď — pojď!“ to ve výši kdes volá

„Kde jsi teď, kde jsi? Však ticho kol

Co dál? — Nic, nic — ach pranic, moji ctění

Však náhle sinný blesk se z nebe snesl  
a po korábu jako had sjel k moři —  
zvon zaduněl, tak hrozně, žalostně,  
a z lodí kolem zazněl pokřik: „Hoří!“

Jako příklad mohutné imaginace zvukové možno uvést celou první báseň z Nerudova cyklu „Otcí“:

Vzduchem hučí to a zvoní,  
bouří to a hřímá,  
táhnou zvony ze všech konců  
do starého Říma.

s úchvatným vyvrcholením — hlas umíráčku:

Znám tě, znám tě, zvonku pláče.

Pro úplnost třeba uvést jako další odstín *typ obrazně čichový*; je poměrně řídký a druzí se jen k některému typu předešlému jako zvláštní rys. U nás nemáme proň význačnějšího dokladu, jen tu a tam roztroušené názvuky. Silným typem takovým byl Baudelaire. U něho byly čichové dojmy velmi důležitou složkou básnického tvoření, jak je patrné z velké řady jeho básní i próz (srov. výbor z *Květní zla*, básně „Hymna“ aj.). Ale nejen to. Užiti *libých* dojmů čichových k účelu uměleckému je zajisté věc snadná; Baudelaire dovede však i nelibé, ba hnsné dojmy čichové tak povýšiti do oblasti čistě duchové, že působí ryze umělecky, což značí zajisté svrchované mistrovství (srov. báseň „Mrcha“ nebo „Cesta na Kytheru“). Možno opravdu říci, že pro Baudelaira byl čich „vyšším smyslem“, jako je zrak a sluch, smyslem schopným dojmů estetických, poněvadž byl zbaven vši hmotné, tělesné příchuti, již pro většinu lidí má.<sup>36)</sup>

c) Hojný zato a důležitý je *typ obrazně pohybový*, u něhož tedy běží o pohybové představy, vybavené *smyslem* slov (nikoli rytmem). Jak bylo již dříve vyloženo, dodávají tyto představy dojmu básnickému neobyčejné živosti a síly.

Psychologicky vzato, běží tu o typ pohybový nebo aspoň o typ s pohybovým smíšený. Čím se vyznačuje *básnické tvoření* u tohoto typu, nelze mi najisto říci, poněvadž význam představ pohybových u básnictví byl až donedávna přehlížen, a chybí tedy doklady. Soudím, že básník tohoto typu, ať již píše o sobě či o jiném, pocituje prožívanou náladu *predevším* po její stránce *pohybové* a tak ji tedy vylíčí. Například u Nerudy:

36) V začátcích „České moderny“ byl i tento rys poezie Baudelairovy (jako mnohé jiné rysy) u nás zcela vnější napodoben. S vnitřní nutností vystupuje tento rys po mém soudu u jediného Houdeka.

Ustaň! — slovo k srdci žhavým uhlem sáhlo,  
hrdlo mně to stáhlo, dech se palně uží —  
cos to prořek, prostý, slovenský ty muži!

(„Na peštské Kalvárii“)

Typ tento slučuje se se všemi ostatními, zvláště s typem malebným, jak jsme výše zdůraznili poukazem na Nerudu.

Neruda je vůbec klasický představitel typu obrazně pohybového u nás, a možno říci, že snad není jedině jeho básně, kde bychom nenašli pro to dokladu. Nevyslovitelné nálady dovede tím sdělit čtenáři, například v „Romanci o Černém jezeře“:

Jen nahni se a zří v ty hnědé rostlin nitě

[...]

Jak lehký byl by skok, jak měkký dolů pád,  
a člověk přistoup by ku čárných bájů kolu —  
já vím, já pevně dím: tam musí něco spát,  
tam musí něco být — a mne to táhne dolů.

Pouhým líčením mimiky poví čtenáři city svých lidí, jako třeba v „Romanci o Karlu IV.“:

Přec zase číši k ústům zdvih,  
a napiv se, své velké dobré oči  
teď kradmo přes stůl po soudruhu točí,  
ten však je jako pěna tich.  
Jen — aby marně nezahálež —  
pan Bušek máčel zub a pysk,  
a víno ku půbeží tisk  
a po jazyku válel.

Někdy Neruda ani nelíčí pohyb sám — uhodneme jej ze slov a představíme si živě — a to *pohybové*, nikoli jen zrakové — jako třeba v „Prostém motivu“:

Zde lávka. Vyndám zrcátko —  
ne, ne — leť ke všem čertům jen!  
Již o strom sklo se drtí.

V tom směru nevyrovnná se mu žádný z našich básníků; v jeho verších cítíme tepnu *skutečného života*.

\*\*\*

Tím jsme skončili výčet básnických typů. Jako jsme učinili po rozboru básnického požitku, mohli bychom se i teď ptáti



po *hodnotě* jednotlivých typů, majíce na mysli především typy nejsamostatnější: mluvní, hudební, malebný. Ze stanoviska subjektivního, jež nám ukazuje typ jako souhrn význačných rysů básnickovy osobnosti umělecké, nemá tato otázka smyslu. Předpokládáme, že díla básníka jsou veliká, tj. že jsou *vsutku* a nikoli jen zdánlivě dokladem jeho umělecké individuality, což lze vystihnouti heslem *původnosti*, originality, musíme prohlásiti, že jsou si díla básnická hodnotou rovna, ať patří k typu kterémukoliv. Objektivně ovšem možno posuzovati básně nejen podle síly dojmu, ale i podle bohatosti jeho. Po té stránce by se zdálo, že typ mluvní je chudší (nikoli tedy slabší) druhých, neboť chybí básním jeho — ceteris paribus — buď hudebnost, nebo malebnost. Zato je však lépe než oba druhé typy schopný, aby byl hlasatelem myšlenek a idejí, neboť vesměra tvůrčí síla básníka je tu soustředěna k vytváření řeči.

Nebylo by však správně domnívati se, že *umělecká* hodnota básně závisí na *hodnotě myšlenek* v něm projevených. Myšlenka básnická, sama o sobě vzata, tedy beze zření k tomu, jak ji básník vyjádřil v slovech, může míti znamenitou hodnotu mravní, náboženskou, sociální apod. Ale tato hodnota její jest *mimo-umělecká* a *přistupuje* pouze k hodnotě umělecké jako něco různorodého, čím se vlastní hodnota umělecká ani nezvyšší, ani — v opačném případě — nesníží.<sup>37)</sup> Hodnoty takové, zhusta veliké, najdeme i v dílech slovesných sice, ale zúplna nebásnických. Abych tuto závažnou věc objasnil, uvedu příklad. Srovnáme Březinovu básně „Jarní noc“ (ze sbírky *Ruce*) s Baudelairovou básní „Harmonie večera“, třeba jen s překladem, jenž je však v tomto případě kongeniální s originálem.<sup>38)</sup> Obě básně mají veliké, ryzí kvality básnické. Básně Březinova obsahuje však ještě nadto vznešenou myšlenku sociální o bratrství všech lidí pracujících. Básně Baudelairova takové myšlenky nemá, ba nemá vůbec žádnou jednotnou myšlenku, kladouc prostě řadu obrazů a nálad vedle sebe. Obě básně jsou veliká díla umělecká — která je větší? Tot otázka nesmyslná, jak dobře cítíme: idea vyjádřená v básni Březinově nevětšuje ani v nejmen-

37) Bylo by například stejně naivní přidávati umělecké hodnotě Nerudových *Zpěvů pátečních* pro jejich vlasteneckou notu, jako jí pro to (ze stanoviska mezinárodního) ubíráti.

38) Viz Výbor z *Květní zla*. Překlad je od Vrchlického.

ším její *umělecké* hodnoty. Podobné myšlenky, ba ještě mohutnější můžeme najíti ve spisech ryze filozofických a *neučiní z nich díla básnická*.<sup>39)</sup>

Nemínám tím ovšem nikterak, že snad takové myšlenky do básni nepatří, že tedy je oprávněno heslo „l'art pour l'art“ ve smyslu výlučném. Nikoli; básnictví má právo působiti i jinak než umělecky, zvláště uvážíme-li, jak mohutný je to prostředek a jak dovede působiti na lidi. Ale nesměšujeme tyto kvality básnického díla s jeho stránkou uměleckou! Tot požadavek důležitý zvláště pro literární kritiku; ve skutečnosti však vidíme, že se proti němu kritická praxe venkoncem prohřešuje, především při posuzování děl prozaických. Nahlédneme do posudků o nějakém novém románě; shledáme, že většina kritik hodnotí umělcovy myšlenky a náhledy, sotva se dotýkajíce stránky umělecké, tj. slovesné. Tento způsob kritiky má nejen zhoubný vliv na názor čtenářů o dílech básnických, nýbrž i na tvorbu básnickou samu, jež klesá pak na pouhé spisovatelství.

Mnohem hůře ještě má se básnictví ve škole. Způsob, jakým učitelé přibližují básně žákům, není jen mimoumělecký, ale dokonce *protiumělecký*. Postup, jehož se tu užívá a jež lze sledovati například i ve všech poznámkových vydáních básni „pro školy“, lpi houzevnatě na staré metodě klasické filologie. Tak jako se čte a vykládá Caesar, tak, právě tak čte a vykládá se i Sofokles — a v podstatě tak čte a vykládá se i současná básně, mateřským jazykem psaná. Oč tu učitelům jediné jde? O to, aby žáci pochopili, *co* básník říká; proto je vrcholem a koncem celého postupu, poví-li žák „obsah“ básně „svými slovy“! Celá tato metoda směřuje tedy k tomu konci *odstraniti* — co nejrychleji — z básně *vše*, co jí činí — *básní!* Uvážíme-li, že právě pro básně jsou myšlenka a slovně vyjádřený jedno a totéž, můžeme říci o tomto postupu, že nesvléká jen „básnické roucho“ z díla, nýbrž rve z něho i kůži a maso, spokojen teprve, když zbude jen pouhá kostra.

39) Leda bychom chtěli užití slova „básnický“ nebo „poetický“ v tom širokém a neurčitě slova smyslu, jak se ho užívá v životě i ve spisovatelství, když mluvíme například o „poetické chvíli“, o „poezii lesa“, „poezii hudby“ atp., a kde jim není vlastně označeno než krásný dojem náladový vůbec. Tak může být „poetické“ všechno na světě. Vědecká poetika i kritika musí užívatí slov určitých a přesných a přenechatí rčení obrazná esejistům. Jinak nevybedneme nikdy z nejasnosti, vznikajících míšením slohu básnického a vědeckého.

Snažil jsem se v této studii ukázati, kolik a jak rozmanitých hodnot jest obsaženo v dílech básníků, *nehledě* k myšlenkám v nich projevených. Nejde tu o staré haraburdí poetik, to naopak, všeliké ty „tropy“ a „figury“ s podrobným a malicherným jich tříděním jsem pominul nebo jinak zařadil. Tak, jak jsou vyličeny v této studii *teoretické*, vypadají hodnoty mnou uvedené ovšem dosti suše; ale při živém užití na určité básně, ať od učitele ve škole či od čtenáře v soukromí, dopadne to zcela jinak. Nemylme se: *tyto věci* jsou to, jež nás při požitku básnickém uchvacují tak neodolatelně a uvádějí ve stav *podstatně odlišný* od toho, čteme-li knihu nějakého vzácného myslitele, ale nebásníka.

Přál bych si, aby uvedené názory došly ohlasu praktického jak ve škole, tak v kritice, jež je též učitelem, a to nejen čtenářů, nýbrž i básníků. Myslitel může a nemusí býti básníkem, básník nemusí a může býti myslitelem; proč se ale v tomto posledním případě píše o básníku jen jako o mysliteli, a nikoli též jako o básníku? Proč psáti *jedině* o myšlenkách a názorech, jež básník podal, a o nových látkách, jež do písemnictví uvádí? Nepodceňuji nové látky, ale vidím její význam pro básníka jen v tom, že mu poskytuje nedohledné možnosti nového básnického výrazu slovného. Co je při básnických dílech ještě mimo to uměleckou hodnotou, jest *stavba díla* (myšlenková i náladová) a — při epice — tvorba *životných postav*. Ale nikdy ne látky a myšlenky *samey*.

Že pak by zvláště naše kritika *česká* neměla zapomínati, že básnictví je umění *slovesné*, je nabíledni. Srovnáme po té stránce naši literaturu<sup>40)</sup> například s francouzskou, a musíme uznati, že je nám naopak zapotřebí co nejdůrazněji a neúnavně to vytýkati, chceme-li dosíci jen přibližně takové kultury. Neobávám se, že by nám ani případné přestřelování v tom valně uškodilo; jak jsem již řekl: chci-li narovnatí ohnutý prut, musím jej ohýbati na stranu opačnou.

Než vrátme se ještě k našim typům. Jak již bylo poznamenáno, jsou naprosté typy vlastně jen abstrakce; ve skutečnosti bžží vždy jen o větší nebo menší sklon k určitému typu. Při rozboru typů samých, zvláště při uvádění českých básníků,

40) Mám tu na mysli ovšem především prózu, zvláště román.

připomínal jsem často, že tu jde o všelikej odstíny, vznikající míšením jednoho typu s typy jinými. *Smíšeným typem* nazveme však teprve ten typ, u něhož se vlastnosti dvou nebo více typů vyskytují v přibližně stejné hojnosti a síle. Zvláště časté je spojení typu *mluvního* s *malebným*. Sem patří například Vrchlický, celkově posuzován, nebo Zeyer. Také u prozaiků je tento typ častý; většina prozaiků patří ovšem typu jen mluvnímu, ač jsou-li vůbec básníky. Méně časté je spojení typu hudebního s malebným, neboť tu právě bžží o nadání sluchové a zrakové, jež se obyčejně, ač ne vždy vylučují. Zdaří-li se však toto spojení, aspoň v některé básni, dosáhne se podivuhodných účinků, poněvadž se tu sjednotí mocné náladové dojmy zvukové s účinnými obrazy. Jako příklad uvedl bych Sovovu básně „Žnec, hospodář Kosmu“ (ze sbírky *Žně*). Celou básni, znějící mohutně jako hlas varhan, provází nás *vize nadpřirozeného „žence“*, dodávající básni vedle hluboké myšlenky o souvislosti smrti a žití — výsledný dojem *monumentality*. Nejméně časté je spojení typu mluvního s hudebním, neboť tu, jak víme, bžží vlastně o různá pojetí týchž kvalit. Je-li básníku určitá básně neb její část mluvou, není mu zpravidla zvukem, a naopak. Pro míšení obou typů, dokonce v téže básni, uvedl jsem příklady z Bezručce („Zem pod horama“, „Já III“).

Vrcholné zjevy básnické spojují, aspoň v souhrnu celého svého díla, všechny tři typy v stejné síle. Takovým byl například Goethe. I my jsme měli básníka, u něhož všechno troje veliké nadání se slučovalo v jedno: Máchu. Je to až úžasný dojem, když po četbě nejlepších českých básníků současných sáhneme k jeho *Máji*. Dvojí nás ohromí. Především vidíme, že básnická jeho řeč nebyla v celém dalším vývoji české poezie předstížena; jako by to byl básník dneška.<sup>41)</sup> Po druhé však uvědomíme si, že *Máj* je výtvar let třicátých, kdy nebylo u nás téměř ničeho, co by se slušně mohlo nazvati českou básni. Něco ze *Slávy dcery*, *Ohlasy písní ruských* a rukopisné podvrhy — tot vše, po čem, nezávisle na nich,<sup>42)</sup> přišel *Máj*. Srovnáme řeč, *českou řeč*, oněch

41) Netřeba mi snad po předěšlých vykladech připomínati, že neberu při tom zřetele k *lince* a *myšlenkám Máje*, jež ovšem vyplývaly z tehdejšího ovzduší, aspoň valnou měrou. Jde o to, jak je Mácha česky vyjádřil, a to nás uchvacuje podnes.

42) Vlvy „Rukopisů“ najdeme v některých menších básních Máchových, ne však v *Máji*.



děl a *Máje*: je to jako zjevení. Hle, co je tvůrčí čin, co znamená z ničeho něco učinit!

Bohužel, nebylo Máchovi přáno, aby pokračoval ve svém díle a aby tak *rázem* postavil české básnictví na výši světovou, jako učinil o třicet let později Smetana s českou hudbou. Ale i tak je básník *Máje* největší až dosud zjev naší poezie.

## O ČESKÉ PRÓZE

Vojtěch Jirátko

Ledacos kmitne hlavou, když se probíráme svazky, jež na pracovním stole sdružila povinnost, náhoda, vydavatelský program a soukromý zájem: *Labyrint* a Kalistovo *Baroko* vedle dnešní tvorby, obrozené spisy, cizí romány vedle děl vzpomínkových vrhají druh na druh netušené záblesky a sousedství budí myšlenky, jež by se při četbě jednotlivých knih nezrodily. Od nahodilých setkání, jež ti přiblíží k sobě díla, o nichž ses domníval, že je děl mnoho mil, zalétá mysl k úvahám povšechného rázu. A zejména tě upoutá příznačná změna, jaká nastala v důležitosti verše a prózy pro české vzdělání v době pobarokní: jako v starším údobí převyšovala řeč nevázaná rozsahem, hodnotou a národní typičností díla veršovaná, tak jednoznačně se v posledních stoletích dostala na první místo poezie. Přesvědčíš se o tom, když hledáš jména, která by heslovitě označovala umění a dychtění celého období. Je ti odjakživa zvykem hovořit o věku Husově a Štítného, o době Veleslavínově, a jestliže se ti snad ono jméno nelíbí, tedy můžeš jen váhat mezi Blahoslavem a Biblí kralickou; jsi ochoten konečně mluvit o století Komenského a Balbínově. Nenajdeš básníků, kteří by se těmto prozaikům vyrovnali; ne že by nebylo děl dobrých a mnohdy mohutných, ale nezdají se ti dostatečně reprezentativní, dostatečně původní, dostatečně univerzální. A snad ani ne dostatečně umělecká. Co se může z vrstevnických veršů rovnat Husově *Dece*? Chceš rouhavě položit mezi Blahoslava a Balbína Lomnického? Staročeská epika, formálně skvělá, je zas příliš závislá na mezinárodní módě, aby mohla