

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

**STRUKTURA A MODALITY RÝMU  
V ČESKÉ POEZII 90. LET 19. STOLETÍ  
(MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE)**

**STRUCTURE AND MODALITIES OF RHYME  
IN THE CZECH POETRY OF 1890s  
(DIPLOMA THESIS)**

autor: Bc. Petr Plecháč

obor: Česká filologie

vedoucí práce: PhDr. Hana Bednaříková, Ph.D.

Olomouc 2009

Rád bych tímto poděkoval PhDr. Haně Bednaříkové, Ph.D., za cenné konzultace a připomínky k průběžným verzím této práce.

Dále bych chtěl poděkovat BA Janu Moláčkovi, Bc. Zdeňku Bláhovi a Mgr. Vítu Gvoždiakovi za zprostředkování textů z fondů Massachusetts Institute of Technology, Rijksuniversiteit Groningen a Georg-August-Universität Göttingen.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl  
v ní všechny použité zdroje.

V Olomouci dne 28. 3. 2009

Petr Bledař

*„Pokud vím, přemýšlelo se a psalo posud málo o podstatě, tajemství a svůdnosti českého rýmu. Nebylo posud jednáno o novotářích a dárcích v tomto oboru, neprobírají se zvláštnosti moderních básníků, z nichž každý má něco svého, odlišného...“*

OTOKAR FISCHER

## OBSAH

ÚVOD.....	7
1 VÝCHODISKA.....	14
1.1 Rým v poezii lumírovské generace a „první generace dekadentů“.....	14
1.1.1 Lumírovská generace.....	14
1.1.1.1 Eufonie, rytmus.....	14
1.1.1.2 Rytmus, sémantika.....	17
1.1.1.3 Kontext.....	21
1.1.2 „Generace prvních dekadentů“.....	22
1.2 Nové estetické paradigma.....	24
2 OTOKAR BŘEZINA.....	26
2.1 Tajemné dálky.....	26
2.1.1 Alexandrin a necézurovaný jamb.....	26
2.1.2 Uvolněný verš.....	29
2.2 Svítání na západě, Větry od pólů, Stavitelé chrámu, Ruce, Torso šesté knihy básní.....	30
2.2.1 Metrický verš.....	30
2.2.2 Uvolněný verš.....	34
3 ANTONÍN SOVA.....	37
3.1 Realistické sloky, Květy intimních nálad, Z mého kraje.....	38
3.2 Soucit i vzdor, Zlomená duše.....	40
3.3 Vybouřené smutky, Ještě jednou se vrátíme.....	43
4 OTAKAR THEER.....	48
5.1 Háje, kde se tančí.....	48
5.2 Výpravy k Já.....	49
5 KAREL HLAVÁČEK.....	54
5.1 Sokolské sonety.....	54
5.2 Pozdě k ránu, Mstivá kantiléna.....	55
ZÁVĚR.....	61
ZKRATKY.....	66
ANOTACE.....	67

EXCERPOVANÁ LITERATURA.....	68
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA.....	70
JMENNÝ REJSTŘÍK.....	75
PŘÍLOHY.....	76
I Kombinace klauzulí.....	76
II Nekanonické rýmy (1890–1900).....	77
II.a Rýmoidy.....	77
II.a.α Tabulka výskytu rýmoidů.....	77
II.a.β Graf výskytu rýmoidů.....	77
II.b Anizometrické rýmy.....	78
II.b.α Tabulka výskytu anizometrických rýmů.....	78
II.b.β Graf výskytu anizometrických rýmu.....	78
III Délka rýmových slov.....	79
III.a Otokar Březina.....	79
III.b Antonín Sova.....	79
III.c Otakar Theer.....	80
III.d Karel Hlaváček.....	80
IV Chronologie básnického díla Otokara Březiny.....	81

## ÚVOD

Poezie konce devatenáctého století zůstává jednou z konstant zájmu čtenářského i badatelského, což platí dvojnásob pro zkoumání versologická. Můžeme dokonce prohlásit, že díky pracím Miroslava Červenky a Květy Sgallové je dekadentně-symbolistní literatura nejlépe zmapovaným obdobím ve vývoji českého verše, ovšem s tou výhradou, že platnost tvrzení vztáhneme pouze k otázkám metriky. Specifika rýmu v poezii konce devatenáctého století totiž nebyla dodnes spolehlivě popsána.

Touto problematikou se zabývá pouze několik monografických studií (zejm. FISCHER 1965 [1929]; FUČÍK 1998 [1927]; JIRÁT 1947 [1930]; 1947 [1931]). Situace je o to neuspokojivější, že v nejrozsáhlejší práci věnované českému rýmu, která systematicky popisuje jeho eufonickou dekanonizaci<sup>1</sup> (ČERVENKA 2002), zanechal zadaný badatelský úkol „poetika 20. století“ nepříjemnou mezeru. Námi sledované období zůstává totiž mimo oblast zájmu (v rozsáhlém seznamu excerpované literatury se objevují pouze tři pozdní sbírky Antonína Sovy) a zjištění „*rafinovanosti, vynalézavosti a sémantické aktivity rýmu v tvorbě symbolistů, dekadentů a jejich následovníků*“ (ibid.: 131) je paradoxně interpretováno tak, že autoři rané *moderny* vybrušují *tradiční* rýmovou techniku starší generace, přičemž počátky procesu eufonické dekanonizace jsou lokalizovány až do sbírek autorů blízkých (poetikou nebo pouze časově) Almanachu na rok 1914 (Theer, Weiner, Reynek). Tyto Červenkovy

---

1 „V *metrickém i volném verši 20. stol.* proběhl proces dekanonizace rýmu, který záleží v možnosti užít shod co do funkce rýmu odpovídajících, ale porušujících jeho normu (např. asonance [...]). Tato norma v původní podobě přesto zůstala složkou rytmického povědomí, takže odchylky od ní jsou dodnes vnímány jako odchylky, nikoli jako bezproblémové realizace normální koncové shody hlásek“ (ČERVENKA 2002: 245).

závěry navíc zpochybňuje skutečnost, že uvolnění eufonické normy bylo v rané fázi moderny popsáno ve versifikaci anglické (WESLING 1980), francouzské (BILLY 2002), ruské (ŽIRMUNSKIJ 1980 [1923]) a polské (PSZCOŁOWSKA 1972), což dále implikuje otázku, zda proces dekanonizace není spíše důsledkem obecných změn kulturních paradigmat, než problémem ryze imanentního vývoje národní literatury.

V této práci se proto pokusíme zmapovat rým v poezii devadesátých let, a to jak synchronně, z hlediska jeho úlohy ve výstavbě jednotlivých textů, tak diachronně, vzhledem k jeho ustáleným modalitám v básnické produkci starší generace a některým aspektům následného vývoje v poezii avantgardy. Východiskem nám přitom bude postulát trojí funkce rýmu:

*„Rytmičká důležitost rýmu pochází odtud, že rým, umístěný na konci verše, signalizuje hranici této základní jednotky básnického rytmu. Vedle stránky rytmické má ovšem rým i stránku zvukovou (eufonickou) a významovou (sémantickou); všechny tři stránky se vyskytují pokaždé a nelze říci, že by některá z nich byla důležitější než ostatní, avšak v jednotlivých případech vždy některá z nich převládá“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 [1934]: 145).<sup>2</sup>*

---

2 Někdy vydělovanou funkci kompoziční (GŁOWIŃSKI – KOSTAKIEWICZOWA – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA – SŁAWIŃSKI: 2000) zde zahrnujeme pod funkci prvně zmíněnou, neboť slouží primárně rytmické diferenciaci. Bylo by možné namítnout, že „vertikální“ rytmické útvary nesou v mnoha případech intertextuálně zakotvené významy (sonet, rondel...), a je proto třeba o nich uvažovat odděleně od rytmických útvarů „horizontálních“. Taková intertextuální potence je ale, jak uvidíme dále, vlastní nejen strofickým útvarům, ale v menší míře i rytmické výstavbě jednotlivých klauzulí (např. herojská klauzule jako poukaz k hexametru) a stejně tak jejich výstavbě eufonické (mezitextovým poukazem se může stát preference uzavřených / otevřených rýmu nebo preference určitých hlásek) a sémantické (např. Havlíčkovy verše: *Věčná vaše píseň: Jaká slast / milovati českou vlast!*“ (*Velmi mnohým českým básníkům*; 1950: 23) užívající konvenční rýmový pár jako intertextový odkaz).



Eufonická složka, pro níž zde zavádíme termín *reduplikant*,<sup>3</sup> je tvořena opakováním shodných nebo podobných hlásek. Stěží ale můžeme předpokládat, že se působnost tohoto opakování omezuje jen na vyvolání „zvukomalebnosti“; „*stručně řečeno, zvuková ekvivalence, promítnutá do následnosti (sequence) jako její konstitutivní princip, má nutně za následek ekvivalenci sémantickou*“ (JAKOBSON 1995 [1960]: 94). Tato slavná Jakobsonova teze z *Lingvistiky a poetiky* byla v posledních čtyřiceti letech rozebírána a dokazována ve většině poetologických prací. S odkazem na příslušnou literaturu<sup>4</sup> proto pouze postulujeme, že mezi rýmujícími se slovy nepochybně dochází k významovému dění, čímž rým plní i funkci sémantickou. Její bázi můžeme definovat jako (1) vztah morfů zasažených hláskovou shodou, (2) sémanticko-stylistický vztah mezi rýmujícími se slovy, (3) vztah syntaktických pozic realizovaných rýmem a (4) neobvyklost / konvenčnost rýmové dvojice.

Rytmická funkce rýmu je dána nejen jeho koncovým postavením, ale především tím, že rýmové slovo je jedním

---

3 Považujeme zde za nezbytné terminologicky odlišit rým jakožto systém od jeho konkrétní fonetické realizace (ekvivalent dichotomie metrum/rytmus). Durdíkův termín „*rýmovka*“ (1881: 402), který se československá literární věda pokoušela v sedmdesátých letech 20. století oživit (TURČÁNY 1975, HRABÁK 1978), se nám jeví jako krajně neprůhledný a navíc diskutabilní z hlediska slovo tvorby. Ani francouzský ekvivalent „*témbr*“ („*timbre*“ (AROUÏ 2003; 2004)) nemůže být pro naše účely vhodný, neboť je již integrální součástí fonetické terminologie (se zcela odlišným významem). Přejímáme zde proto termín „*reduplikant*“ užívaný lingvisty k označení shodných fonémů při tzv. reduplikaci (zdvojení části slovního základu sloužící nejčastěji k vyjádření plurálu). Pro jeho přijetí mluví za prvé jeho průhlednost a přeložitelnost, za druhé fakt, že západní literární vědou bylo na možnosti popisu povrchové struktury rýmu pomocí terminologického aparátu reduplikace již několikrát poukázáno (HOLTMAN 1996 a literatura tam uvedená). Oproti Holtmanové, ovšem definujeme jako reduplikant pouze skupinu shodných fonémů a nikoliv i neshodnou konsonantickou skupinu jim předcházející. Tím zahrneme do definice i rýmy homonymické, které jsou v české versifikaci (na rozdíl od anglické a holandské, pro něž Holtmanová svou teorii postuluje) nedílnou součástí rýmového systému.

4 Z nejvlivnějších prací věnovaných přímo problematice rýmu jmenujme WESLING 1980 a TSUR 1996.

z konstituentů básnického rytmu; je determinováno metrickým vzorcem, nebo alespoň požadavkem izometričnosti rýmujících se slov (uvolněný verš).

Vzájemná propojenost všech tří funkcí a skutečnost, že v české versifikaci je normována nejen složka eufonická, ale i rytmická a do určité míry i sémantická, nás vede k přesvědčení, že se literárněhistorická studie o rýmu nemůže omezovat jen na zkoumání jedné z nich. Dříve než přistoupíme k vlastním rozborům, je třeba tuto normu, určující rozsah a obsah pojmu „kanonický rým“, přesně definovat.

Eufonickou normu popisuje Miroslav Červenka (po revizi Jakobsonovy definice)<sup>5</sup> následovně:

*„Shodují se hlásky počínaje slabičným vrcholem (nukleem) předposlední slabiky; pokud však poslední pozice těchto rytmických celků je silná (iktová) a pokud na ni aspoň v jednom ze shodujících se zakončení připadne přízvuk, shodují se závazně pouze hlásky počínaje vrcholem této koncové slabiky“ (ČERVENKA 2006: 139).*

I tuto definici je však třeba zpřesnit, neboť opomíjí specifika daktylu. Poslední slabá pozice akatalektických daktylských veršů může být totiž obsazena přízvučným monosylabem (srv. níže uvedená pravidla) a v takovém případě počíná závazně reduplikant stejně jako u mužských zakončení až vrcholem poslední slabiky. Příkladem jsou následující verše, jejichž rýmy by jistě málokterý čtenář pokládal za nekanonické:

*„Sem z břehu druhého každý ruch,  
kosy svist, vesla spád zní ti v sluch“  
(Před deštěm; VRCHLICKÝ 1892b: 21)*

---

5 „Rýmují [se] vždy dvě poslední slabiky nezávisle na tom, padá-li přízvuk na poslední nebo předposlední slabiku obou veršů; připadne-li však mezi obě poslední slabiky jednoho (nebo obou) z rýmujících se veršů mezislovní předěl, pak se rýmuje závazně pouze poslední slabika.“ (JAKOBSON 1995 [1923]: 206)

„Den jasný, bez mráčku, v paprscích [...] hřmí tramway, školáků vzkřik a smích“  
(Intimní; SOVA 1891: 35)

Připojíme-li ještě pro úplnost, že pro rým není relevantní opozice kvantity vokálů (k její neutralizaci došlo již v polovině devatenáctého století (srv. JAKOBSON 1995 [1923]: 205, v souvislosti se stabilizací prozodické základny verše JUREK 1940: 330)), můžeme Červenkovu definici upravit následujícím způsobem:

Závazně se shodují všechny distinktivní rysy hlásek vyjma kvantity počínaje slabičným vrcholem (nukleem) předposlední slabiky; pokud však poslední pozice těchto rytmických celků není poiktová a pokud na ni alespoň v jednom ze shodujících se zakončení padne přízvuk, shodují se závazně zmíněné rysy pouze u hlásek počínaje vrcholem této koncové slabiky.<sup>6</sup>

Rytmická norma kanonického rýmu koresponduje s obecnými pravidly českého verše (ČERVENKA 2006). Vezmeme-li v potaz i rytmotvornou potenci mezislovního předělu, na niž poukazuje Jakobson (1995 [1923]), můžeme možné realizace jednotlivých klauzulí zachytit prostřednictvím níže uvedených vzorců. „T“ označuje přízvukový interval (takt)<sup>7</sup> a následující číslice jeho slabičný rozsah.

6 Při excerpčních byly za kanonické pokládány i rýmy, v nichž stojí intervokalické [ts] proti skupině [t][ts] (např. ruce – prudce), [z][n] proti [zdn] (např. blázna – prázdná) a [s][n] proti [s][t][n] (např. šťastní – básní). Tyto rýmy jsou totiž běžné i u autorů dodržujících jinak normu naprosto striktně. Zda se jedná o systémovou vlastnost českého rýmu, nebo pouze o dobovou licenci, prokáží snad další výzkumy.

7 Základní jednotkou vnítraveršového rytmu není bezesporu přízvukový takt (úsek ohraničený potenciální pauzou obsahující jeden slovní přízvuk), ale počet slabik mezi jednotlivými slovními přízvuky. „Např. pro rytmus pravidelné daktylské řádky FABrika PANská, kde DÝcháme ZTlcha a ZTĚŽka (Bezruč) je rozhodující jen a jen dvouslabičnost intervalů mezi přízvuky, a naopak zcela lhostejné, že takty, které se na těchto intervalech podílejí, spolu se základním typem Xxx (FABrika) se řadí také do typů Xx (PANská) a xXxx (kde DÝcháme)“ (ČERVENKA 2001: 24). Nepřejímáme zde však Červenkovu navrhovaný termín „mezipřízvukový interval“, neboť jeho užívání působí určitý terminologický zmatek; za základ dvoudobého rytmu je považován jednoslabičný mezipřízvukový interval (x), za základ třídobého interval dvouslabičný (xx). Z tohoto důvodu budeme za jednotku básnického rytmu pokládat „přízvukový interval“, který je zprava otevřený: <přízvuk; přízvuk). Za základ dvoudobé

Jako „t“ označujeme úsek, jehož nutnou vlastností není slovní přízvuk na první slabice, ale pouze pozice po mezislovním předělu (platí tedy  $T \subseteq t$ ).

**Mužské klauzule dvoudobých rozměrů:  $T(1+2m)$ , kde  $m \in \mathbf{Z}^{\circ}$**

- T1: „A zapěli si z plných plic“ (*Romance o Karlu IV.*; NERUDA 1883: 17)  
T3: „Král Karel s Buškem z Velhartic“ (ibid.)  
T5: „V dech země křehnoucí čpí krvežíznivost“  
(*Podzim 1936*, NEUMANN 1937: 101)

**Ženské klauzule dvoudobých rozměrů:  $t1+T1$  v  $T2n$ , kde  $n \in \mathbf{Z}^+$**

- $t1+T1$ : „Básníci milovaní, ale kdo ví“ (*Báseň a smrt*; HRUBÍN 1968 [1943]: 122)  
 $T1+T1$ : „Z mého lidu jeden drak tyl“ (*Jedna melodie*; BEZRUC 1903: 12)  
T2: „Po vodě hvězda s hvězdou hraje“ (*Máj*; MÁCHA 1928 [1936]: 19)  
T4: „Jak holoubátko sněhobílé“ (ibid.)  
T6: „A maně myslím na karafiáty“ (*Rispet*, NEUMANN 1895: 89)

**Mužské klauzule daktylských rozměrů:  $T(1+3p)$ , kde  $p \in \mathbf{Z}^{\circ}$**

- T1: „Srdce měl churavé já“ (*Princezna Lyoleja*; SOVA 1900: 25)  
T4: „Princezna Lyoleja“ (ibid.)

**Ženské klauzule daktylských rozměrů:  $t1+T1$  v  $T(2+3q)$ , kde  $q \in \mathbf{Z}^{\circ}$**

- $t1+T1$ : „Šťastnější národ nech karneval miluje a zná“  
(*Národní maškaráda*; BEZRUC 1903: 10)  
 $T1+T1$ : „O panské zvůli ten mur ví“ (*Plumlov – I*; BEZRUC 1909: 15)  
T2: „Rozmetá květy i sny jako smetí“ (*IV*; JELÍNEK 1948: 125)  
T5: „Neb lhalo tu všecko – i svíce, jež v temnotách pohasínaly“  
(*VII*; HLAVÁČEK 1898: 19)

**Akatalektické klauzule daktylských rozměrů:  $T2+T1$  v  $T3r$ , kde  $r \in \mathbf{Z}^+$**

- $T2+T1$ : „Šedaví pánové v zrcadlech kolem stěn“  
(*Stříhali dohola malého chlapečka*; KAINAR 1987 [1946]: 343)  
T3: „Stříhali dohola malého chlapečka“ (ibid.)  
T6: „Francouzská výprava v osmnácttřicetpět“ (ibid.)

---

rytmizace budeme tedy považovat dvouslabičný přízvukový interval (Xx), za základ třídobé interval tříslabičný (Xxx). Budeme-li tedy pro přehlednost nadále užívat vžitá označení x-slabičný takt, x-slabičné slovo nebo x-sylabum, budeme je vždy chápat jako synonyma právě definovaného „přízvukového intervalu“.

Širokou a neostrou hranici normy sémantické lze definovat pouze per negationem, například tím, že se sémantická funkce může uplatnit pouze tam, kde rýmující se slabiky nesou význam (ať už lexikální či gramatický). Úspornějším řešením se tedy zdá zabývat se konfliktem s naším povědomím o sémantice rýmu případ od případu u konkrétních realizací.

V následující kapitole se pokusíme podat komplexní charakteristiku rýmu v poezii generace Jaroslava Vrchlického a Svatopluka Čecha (nadále je budeme synekdochicky nazývat „lumírovci“) a jejich následovníků. Spolu s výše podanými definicemi obecné normy českého rýmu tak získáme konstanty, na jejichž základě budeme moci u autorů, kteří stojí ve středu našeho zájmu, lišit aspekty (1) navazující na poetiku starší generace, (2) negující starší poetickou normu nebo (3) negující tradici vůbec. Zaměříme se přitom na ty autory, u kterých excerpce prokázaly nejnápadnější aktualizace. Abychom se vyhnuli zjednodušením, která by byla nutným důsledkem snahy zmapovat širší a čím dál tím méně homogenní oblast ve vývoji versifikace, nebudeme se až na výjimky zabývat sbírkami napsanými po roce 1900, vznikajícími již v době, jejíž estetická axiologie byla určována především produkcí mladších autorů.

# 1 VÝCHODISKA

## 1.1 Rým v poezii lumírovské generace a „první generace dekadentů“

*„Bud“ veleben mou písní rým!  
Je rolničkou, je kladivem,  
ve formy šperku zářivém  
on démantem je nejdražším.“*

(Jaroslav Vrchlický, *Dojmy a rozmary*)

### 1.1.1 Lumírovská generace

#### 1.1.1.1 *Eufonie, rytmus*

Obecná snaha o virtuozitu formy a přesvědčení o její autonomní estetické funkci nachází v poezii lumírovců své vyjádření samozřejmě i v rýmu. Ten jakožto typický představitel „vnější formy“ nesměruje k experimentu, ale naopak k určitému univerzálnímu ideálu, a tudíž k automatizaci.

Již ve starších poetologických pracích (např. JIRÁT 1947 [1930]) bylo upozorněno na znatelnou tendenci k stabilizaci rozsahu reduplikantu, která tak v osmdesátých letech devatenáctého století definitivně kanonizuje eufonickou normu platnou pro celou novočeskou versifikaci. Je však třeba se zde ohradit proti chápání této tendence lumírovské poezie coby neměnného a na ostatních složkách nezávislého schématu (JAKOBSON 1995 [1923]; JIRÁT 1947 [1930], 1947 [1931] aj.). Zatímco zužování reduplikantu je zjevně hodnoceno negativně, a proto eliminováno na minimum, není expanze rýmu doleva pocíťována jako rušivá. Nejenže nejsou dílčí realizace „bohatého“ rýmu (často jistě zapříčiněné již samotnou

podstatou omezených možností kombinace prvků omezeného lexika)<sup>8</sup> na rozdíl od rýmu „chudého“ vytlačovány na periférii, ale jeví se mnohdy jako strukturně funkční. Bývá jimi například posilován jednoslabičný otevřený rým, ale i sporadický rým gramatický, který je sám o sobě považován za nedostatečný:

zaskvívají – usmívají – zazpívají – ukrývají...  
(*Jiný ghazel v jeseni*; VRCHLICKÝ 1886: 108 [zvýrazněno autorem])

dostihuje – vyšvihuje ... skřížilo – sblížilo  
(*Slavie*; ČECH 1884: 22, 57 [zvýrazněno autorem])

olšínami – malinami ...  
(*Píseň o potoku*; KLÁŠTERSKÝ 1892: 42 [zvýrazněno autorem])

„Bohatý“ rým je dále u Vrchlického několikrát užit ve formě tzv. metarýmu<sup>9</sup> jako prostředek hlubší strukturace strofických útvarů se zmnoženými rýmy. Například gazel *Oč jsme lepší...* (1886: 104–105) obsahuje devět rýmů:

*světla – letla – květla – smetla – pletla – metla – střetla – zhnětla – četla,*

jejichž schéma je *a-a-a-a-a-a-a-a*, které ale na základě shody opěrných souhlásek vytvářejí na úrovni metarýmů strukturu *a-b-a-c-b-c-d-e-f*, kde rýmu „a“ odpovídají opěrné souhlásky [v], [j], rýmu „b“ odpovídá souhláska [l] a rýmu „c“ souhláska [m]. Uzavřená struktura „zdvojeného trojverší“ (*terzina doppia*) tak odděluje verše

8 Podle Lucylly Pszczołowske v polském verši „w każdej poetyce około 8–10% żeńskich par rymowych posiada przestrzeń współbrzmienia rozszerzoną o spółgłoskę przedakcentową [...] Zjawisko to jest związane z systemem językowym i zachodzi niejako automatycznie, niezależnie od intencji autora“ (PSZCZOŁOWSKA 1972: 15) Tato statistická zjištění by podle našich pozorování mohla přibližně odpovídat i verši českému.

9 Termín metarým (métrime) zavádí Jean-Louis Aroui a definuje jej následovně: „On doit d'abord disposer d'une rime à quatre instances (au moins); ensuite, ces instances doivent se distinguer deux par deux (au moins) par leur consonne d'appui.“ (2003: 417). Není nepravděpodobné, že od zakladatele této techniky (Baudelaire) proniká metarým do Vrchlického poezie druhé poloviny osmdesátých let.

s anaforickým začátkem „*Já viděl...*“ od veršů se začátkem odlišným a participuje na rytmickém členění strofy.<sup>10</sup>

Domníváme se, že těchto několik příkladů funkčního zapojení „bohatých“ rýmů, stejně jako už sám jejich (byť okrajový) výskyt, poněkud nabourává představu prostého schématu, z něhož jsou vyloučeny jak rýmy „chudé“, tak „bohaté“.<sup>11</sup> Pro reinterpretaci tohoto jevu se nám zdá být klíčovým Mukařovského postulát:

*„Jsou básnické školy, u nichž převládá v rýmu funkce rytmická: verš ostře vybíhá v rým, který výrazně naznačuje jeho konec. Tak je tomu např. u Vrchlického a básníků jeho školy“*  
(2002 [1934]: 144).

V případě Vrchlického metarýmů je rytmická intence nesporná.<sup>12</sup> Také shoda opěrných konsonantů u jednoslabičného otevřeného rýmu směřuje bezpochyby k aktualizaci rytmické funkce (zvýraznění veršového předělu, který by byl obligátním rýmem vyznačen shodou pouze jednoho fonému). Připojme ještě Lotmanovo zjištění relevance vzájemného poměru typu rýmujících se morfému pro rytmickou funkci rýmu:

*„Urobme ešte niekoľko pokusov, v ktorých zmeníme homonymický rým na tautologický, a presvedčíme sa, že při tejto operácii, ktorá se nedotýká ani fonetickej ani rytmickej hranice verša, ustavične sa „zadúša“ znenie rýmu“* (1990 [1970]: 59).

---

10 Zdá se navíc, že obsazení intervokální skupiny mezi druhým a třetím slabičným nukleem od konce je v celém oddílu gazelů hlavním prostředkem vnitřní diferenciací opakující se strofické formy jednotlivých básní.

11 Hodnocení „bohatého“ rýmu jakožto rýmu „nekvalitního“, které je českému povědomí zcela cizí, je běžné ve versifikaci anglické, kde je shoda opěrného konsonantu hodnocena klasickou poetikou jako „nepovedený rým“ (LEECH 1971: 94; podobně i ve versifikaci holandské; srv. HOLTMAN 1996: 141n). Skutečnost, že se lumírovská poetika tomuto vnímání nepřibližuje ani v nejmenším, ilustruje (až nekriticky) kladná recepce poezie Bohdana Jelínka (viz např. VRCHLICKÝ 1898a; SCHULZ 1880; S. [ČECH] 1880), pro niž je „bohatost“ rýmů více než příznačná.

12 Srv. podtržení rytmické funkce metarýmu Arouim: *„Il est un seul cas de rime riche qui est de nature indéniablement métrique [...]. On pourra parler ici, si l'on veut bien m'accorder ce néologisme, de «métrarimes»“* (2004: 34).



Pod zorným úhlem těchto výroků vysvítá, že i v případě gramatických rýmů je expanze doleva zapříčiněna rytmicky: morfemická shoda korespondujících fonémů v gramatickém rýmu, která oslabuje výraznost veršového předělu (*dusí znění rýmu*), je posílena shodou fonémů v levém kontextu.

Dominantou lumírovského rýmu se tedy zdá být rytmická funkce. Ta spolu s dalšími faktory (regresivně působící složka „bohatého“ rýmu by narušovala plynulost větné intonace, která je v lumírovském verši povýtce aktualizována) determinuje převahu eufonicky kanonických rýmů.

#### 1.1.1.2 Rytmus, sémantika

Přesuneme nyní pozornost k samotnému slabičnému rozsahu rýmových slov. Tíhne-li hlavní proud básnické tvorby osmdesátých let k maximalizaci shody iktů s přízvuky, problematizuje se užívání slov pěti- a víceslabičných, neboť ta nutně kladou nepřízvučnou slabiku na těžkou dobu jakéhokoliv běžného českého rozměru (u dominantních dvoudobých útvarů dokonce na dvě).<sup>13</sup> Typický (pětistopý) jamb naopak nutí preferovat v rýmové pozici monosylaba (mužské verše) a disylaba (ženské verše). Výjimku tvoří, zejména u kosmopolitně orientovaných autorů, slova cizího původu, u Čecha pak především složené poetismy. Vzájemný poměr slabičné délky

---

13 To ostatně reflektuje i Josef Král svou poetikou vycházející z lumírovské estetické normy: „Slovům delším pěti slabik, která i v próse jsou vleklá a často neplynou snadno z úst bez náležité pozornosti, při veršování třeba se vyhýbatí. [...] Já sám na př. ve svém překladu Sofokleovy *Elektry*, nehledím-li ke jménům vlastním, jimž arci se nelze vyhnouti, neužil jsem tuším, v několika stech iambických veršů ani jednoho slova pětislabičného, a nečinilo mi to žádných obtíží.“ (1909: 241, 243)

rýmujících se slov je dán „*oblíbou pro slova krátká<sup>14</sup> a stejnoslabičná<sup>15</sup>*“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 [1934]: 144). Nízká frekvence přízvuchých monosylab v češtině (7,84 % (PALKOVÁ 1994: 285)) má pak za důsledek užívání typických apokopovaných tvarů sloves (*nes'*, *sáh'*, *zved'* atp.) nebo tvarů defektních (*znov*, *můž*). Rytmická funkce rýmu se zde tedy opět ukazuje jako dominantní.

---

14 Jazyková pravděpodobnost délky rýmového slova je v mužských verších cca. 20% jednoslabičný takt, 80% tříslabičný takt a ve verších ženských cca. 75% dvouslabičný takt, 25% jednoslabičný takt; teoretická frekvence ostatních taktů je zanedbatelná (srv. ČERVENKA 2006: 121–122). Stylizace se tedy projevuje vychýlením poměru ve prospěch jedné z možných klauzulí (autoři jejichž zakončení se výrazně vymykají pravděpodobnosti, viz ČERVENKA 2006: 122–130.

15 Problém dominance stejnoslabičnosti/různoslabičnosti rýmových slov v lumírovské poezii je jedním z nejspornějších míst české versologie. Ve starších poetologických pracích (JIRÁT 1947 [1930], 1947 [1931]; MUKAŘOVSKÝ 2001 [1934]) je lumírovský rým jednoznačně klasifikován jako výrazně tíhnoucí k stejnoslabičnosti. V sedmdesátých letech však kolektiv badatelů vyslovuje na základě statistických analýz nepříliš rozsáhlého materiálu závěr: „*The basic form of the dependence is the tendency to rhyme verses with the same realization (or non-realization) of the last ictus. In feminine verses, on the contrary, the basic situation is given by the independence of rhymed verses as far as their rhythmic types are concerned. Only poets of the national revival and of the symbolist school strove for congruence*“ ([ČERVENKA – SGALLOVÁ] – VAŠÁK – MAZÁČOVÁ 1976: 187). Sám Červenka se pak bez jakéhokoliv zdůvodnění vrací k hypotéze starší generace: „*Zdá se, že v 19. století převládala tendence (nikdy ovšem konstantně nezachovávaná) k stejnoslabičnosti rýmujících se slov*“ (2002: 134). O tři roky později (bez sebemenší reference k dřívějším pracím) vyslovuje (již na základě rozsáhlého korpusu excerpovaných textů) opět názor, že v případě mužských klauzulí „*se dává přednost zakončením shodným, a to bez ohledu na metrum nebo období od puchmajerovců až po Seiferta*“ (2006: 132), zatímco v ženských klauzulích se „*období lumírovců a rané moderny s překvapivou důsledností vyhýbá jakékoliv snaze o shodu či neshodu taktů různého rozsahu v rýmových párech*“ (ibid: 133). Výsledky statistických analýz vycházejí z odchylky reálných frekvencí poměru slabičnosti rýmových páru od pravděpodobnostního modelu vyvozeného z možných kombinací v textu obsažených klauzulí. Domníváme se však, že normu stejnoslabičnosti/různoslabičnosti nelze zkoumat odděleně od ostatních faktorů podílejících se na konečném formování materiálu, a proto považujeme za spolehlivější srovnání reálných frekvencí s modelem odvozeným z prosté jazykové pravděpodobnosti výskytu kombinací (tabulka I). Ukazuje se tak, že v ženských i mužských klauzulích je preferována stejnoslabičnost rýmových slov kladoucích přízvuk na poslední iktovou pozici (v mužských zakončeních dokonce sedminásobně oproti jazykové pravděpodobnosti!), zatímco stejnoslabičnost slov víceslabičných je potlačována. Různoslabičnost pak zůstává více méně v rámci pravděpodobnosti. Rytmické povědomí

Takováto omezení samozřejmě značně zužují rýmové lexikum. Zdá se ale, že určitá slova (i dvojice slov) jsou vůbec apriori považována za privilegovaná pro obsazení do rýmové pozice. Tyto vybrané poetismy se díky své oblibě dostávají i do kontextů neodpovídajících jejich sémantické intenci a do výpovědi se pak zapojují jen jako významově vyprázdněné „dekorace“.<sup>16</sup> Snad nejčastějším případem je jejich obsazování do sémanticky oslabených jader příznačných adnominálněgenitivních vazeb<sup>17</sup> nebo kladení na konec synonymického řetězce:

*„Zpět, navždy ustup! V světla věčném nachu“  
(Místo předmluvy; VRCHLICKÝ 1885b: 2)*

*„S níž celoval se Antar v poušti klínu“  
(Slavie; ČECH 1884: 9)*

---

modelového čtenáře je tedy (na pozadí jazykové pravděpodobnosti) ovlivněno především stejnoslabičností monosylabických i disylabických klauzulí, což nás vrací zpět k postulátům Mukařovského a Jiráta.

16 Toto a další tvrzení se zdá být přímo protichůdné Mukařovského definicím Vrchlického rýmu („*Vrchlického rým vyhledává významově nejdůležitější slova věty*“ (2001 [1934]: 152)). Citovaná Mukařovského práce však zjevně obsahuje vnitřní rozpory. Na jedné straně Mukařovský akcentuje významové zatížení rýmových slov pro potřeby podpoření teze o roli větné intonace, na druhé straně zjišťuje, že „*vliv stránky významové je zde značně oslaben*“ (2001 [1934]: 184), přičemž ve všech uváděných příkladech pozoruje sémantické vyprázdnění u rýmových slov. Poněkud průhlednější jsou charakteristiky ve starší práci *Varianty a stylistika*: „*Slova nově uvedená mají věcný význam oslabený, zato však silnější zabarvení emocionální*“ (2001 [1930]: 218). Domníváme se, že klíč k řešení tohoto problému nalezneme v kategorii diateze, tedy „*vztahu mezi aktanty sémantické struktury a jim odpovídajícími větněčlenskými pozicemi syntaktické struktury věty*“ (GREPL – KARLÍK 1998: 132). Lumírovská poezie totiž často klade do rýmové pozice slova závažná z hlediska syntaktické struktury, ale periferní z hlediska struktury sémantické (srv. např. zde citované příklady adnominálněgenitivních vazeb). Vracíme se tedy vlastně k Mukařovským postulovaným dominantám: rytmická funkce rýmu (syntaktická závažnost) a oslabení slovního významu (sémantická vyprázdněnost), šířeji: dominance větné intonace („*verš ostře vybíhá v rým*“) vynucující si oslabení sémantické stránky.

17 Hana Bednaříková poukazuje na „sémantickou nivelizaci“ prostřednictvím adnominálněgenitivních výrazů také ve Vrchlického překladech Baudelaira a Mallarmého (2000: 30–31).

„Náš obzor zakrýval svou maskou noci taj“  
(*Jízda nocí*; MUŽÍK 1887: 14)

„Nesmrtnosti osobiš si zář“  
(*Zeus*; KUČERA 1890: 28)

„Zhynul jsi ve vůni, září a květu,  
při travin šumění, jasu a vznětu“  
(*V hnízdo se nevrátíš...*; KLÁŠTERSKÝ 1889: 42)

„Obličej bledý, snivý, truchloněžný“  
(*Slavie*; ČECH 1884: 15)

„Skal nebetyčných shluky, řady, / jež vystupují z pásma lesů,  
jak pevnosti, jak domy, hrady / ta spousta hrotů, stěn a tesů.“  
(*Večery v Alpách*; ALBERT 1900: 8)

Zdá se tedy, že lumírovská poezie „vnějškovost“ rýmu ještě podtrhuje; na nejvyšší úrovni zjednodušení můžeme říci, že rým je zde relevantní jakožto rytmická pozice definovaná slabičným rozsahem a korespondencí hlásek – její konkrétní realizace však inklinuje k sémantické vyprázdňenosti a určitému slohovému zabarvení (typické poetismy).

Takové „dekorativní“ chápání rýmu je ostatně nejednou vysloveno zcela explicitně: k rýmu se připojují atributy jako „*chlubný*“ (*U zdi hřbitovní*; VRCHLICKÝ 1875: 167), „*zvučný*“ (ibid.), či dokonce „*vzorný*“ (*Petrklíče*; ČECH 1883: 5), případně bývá spojován do syntagmat jako „*jho rýmů*“ (*Pod obraz Danteho...*; VRCHLICKÝ 1880: 108), „*sláva rýmů*“ (*Causerie z venkova*; KLÁŠTERSKÝ 1892: 102). Je-li tematizována samotná geneze básnického díla, bývá rým většinou chápán jako okrasa ex post přidávaná k básnické struktuře: „*sloky uhlazené / vzorným rýmem zdobit*“ (*Petrklíče*; ČECH 1883: 5), „*rým verši připínáš / jak sličné ženě šperk safirový*“ (*Rým*; VRCHLICKÝ 1885a: 55), „*básník jeden osamělý / zde skládal verše své i rýmy*“ (*Na konci saisony*; KAMINSKÝ 1893: 100).

### 1.1.1.3 Kontext

Jak je již patrné z předešlých výkladů, predikabilita<sup>18</sup> lumírovského rýmu je relativně vysoká. Předvídatelnost zvyšují jak omezení kladená na syntagmatickou osu (stabilizace rozsahu reduplikantu, preference monosylab a disylab), tak na osu paradigmatickou (typické poetismy). Zaměříme-li se však na širší kontext, zjistíme, že předvídatelnost je určována i dalším faktorem: zapojením rýmových slov do syntagmat, která se v rámci daného diskurzu konvencionalizují.

Zkusme nyní pohlédnout na úvodní verše Vrchlického sbírky *Život a Smrt* očima modelového čtenáře lumírovské poezie:

*„Tak vedle Smrti spěje Žití,  
jak noc vždy kráčí v stopách dnu,  
jak bouř a vánek skrze kvítí,  
jak smutek vedle snu.*

*Jdou často ruku v ruce spolu,  
že s obtíží lze rozeznat,  
tu v radosti tu zase v bolu  
jich obou vzdušný šat.“ (1892b: 7)*

První verš, postulující dialektickou jednotu Života a Smrti, je v dalších verších rozvíjen řetězcem přirovnání, čímž vznikají sémanticky i syntakticky paralelně stavěné verše.

Pro modelového čtenáře nejsou ovšem tyto rýmy ani jejich kontext zcela neznámé. S první rýmovou dvojicí se setkává například u Čecha v kontextu téměř identickém: *„Tak se v píseň pozemského žití / snoubí bouře hluk i šepot kvítí“ (Gurre; 1885: 185)*. Obdobné příklady nacházíme u Mužíka (*„Jest hrob – jarního kvítí / ty zdoby / a láska, lidské žití, / toť hroby (Hroby; 1892: 48)*), u Sládka (*„Až shasne to, co v nás se zove žití, / jak suchý bereš list, neb svadlé kvítí“ (Matce zemi; 1887: 107)*) nebo v tvorbě samotného Vrchlického (např. *„Ó, hrozný úděl muset žítí / a bez památky umírat / a trhat*

<sup>18</sup> K predikabilitě rýmu srv. zejm. TYŇANOV 1988 [1924]: 523–532; 1988 [1974]: 347–348.

*šťěstí, lásky kvítí / a jím si jenom rakev stlát“ (Zapomenutým!; 1875: 44); „Proč tedy stesky, když to úděl žití: / dnes plnou rukou z jeho květnic brát / a zítra v dlani necitelné kvítí“ (Causerie o astrách; 1892b: 79)). K dalším dvěma rýmům srv. např.:*

*„I usne s ním a v kouzle snů  
vše blaho cítí zašlých dnů“  
(Vdova; KLOSE 1889: 37)*

*„Dost sladké touhy a dost sladkých snů [...] /  
dost bouřných nocí a ospalých dnů“  
(Ballada za odcházející mladostí; VRCHLICKÝ 1889: 41)*

*„Ó hloub než blaho vrývá se cit bolu  
a přec je v život každý nese spolu“  
(Nešťastným; ŠKAMPA 1893: 58)*

*„Slzy, jež v šíleném bolu  
lásky a zoufalství spolu“  
(Původ perly; VRCHLICKÝ 1893b: 56)*

Pouze rým *rozeznat / šat* se nám nepodařilo dohledat. Připomínáme však, že jeho druhý člen patří do okruhu poetismů, o nichž bylo pojednáno výše.

### 1.1.2 „Generace prvních dekadentů“

Skupina autorů debutující na přelomu osmdesátých a devadesátých let, která se inspiračně orientovala na soudobou francouzskou poezii a z níž pronikli do širšího povědomí zejména Jaroslav Kvapil, Jaromír Borecký a Otakar Auředníček, se svou poezií od výše uvedených charakteristik odlišuje pramálo.

Jejich poetika stupňuje ideál „vnější formy“; soubor apriori daných formálních rámců se rozšiřuje a posiluje svou autonomnost. Typickým příkladem je časté užívání alexandrinu, který v prostředí české sylabotónické versifikace představuje jeden z technicky

nejnáročnějších rozměrů. Konflikt materiálu a předem dané formy je zde řešen ve prospěch striktního naplňování metrické osnovy (nejvýrazněji u Kvapila; podrobnější charakteristiky viz ČERVENKA 1993), což má za následek sémantické oslabování samostatných slov v ještě větší míře než u starší generace (viz statistický výzkum autosémantik u Boreckého: ČERVENKA 1965).<sup>19</sup>

Jako ukázkou komplexní determinace materiálu formálními rámci volíme Kvapilovu *Melancholickou romanci*:

„Šlo jaro zemí jásající, šlo v písni ptáků, květů mraku, a vzdychající při měsíci vám nechalo svou zář v zraku.	Žár jeho žhavý pláti ustal a v zádumčivé skrání snivé vám tiše vzrůstal, sníti zůstal pak jeseně svit mlčenlivé.
--	---

Děšť růží padal ve klín světu, jak jitro vstalo, jimi plálo, a na rty v letu plno květů vám, paní moje, nasypalo.	A v posled zima, jež tu zbyla, ta v srdce vaše vešla plaše a zahalila ňadra bílá vám chladnoucího do rubáše.“ (1890b)
--	---

V těchto čtyřstopých ženských jambech je v důsledku užívání vnitřního rýmu obsazení přesně jedné třetiny metrických pozic konkrétními slabikami předurčeno vzájemným souhlasem (reduplikant 1:  $S_4^I W_5^I; S_2^{III} W_3^{III}; S_4^{III} W_5^{III}$  ; reduplikant 2:  $S_2^{II} W_3^{II}; S_4^{II} W_5^{II}; S_4^{IV} W_5^{IV}$  ).<sup>20</sup> K této determinaci lexika je třeba připočítat ještě striktní dodržování monosylabičnosti jambických incipitů a tematické zaměření jednotlivých strof k jednotlivým ročním obdobím.

19 Srv. i Šaldovu kritiku Rosy mystiky: „Pan Borecký utekl se tu k ryzímu formalismu Banvillovu. Jeho paradox: – není myšlenky hodné krásného rýmu – zvonil mi v paměti při čtení tohoto oddílu“ (1949 [1893] : 410).

20 Pro zápis metrických pozic užíváme v této práci současného mezinárodního úzu zavedeného ve slavných pracích Morrise Halleho a Samuela Jaye Keysera (1966; 2008 [1971]): „S“ značí metricky silnou pozici, „W“ metricky slabou pozici. Podle Červenky (2006) pak přediktovou pozici daktylu značíme „V“ a číslem v dolním indexu udáváme pořadí pozice daného druhu ve verši. Ad hoc přidáváme horní index značící pořadí verše, a to buď pořadí ve strofě (římské číslice), nebo pořadí v celé básni (arabské číslice).

Výsledkem takových omezení je opět konvenční realizace rýmových pozic, jakou jsme sledovali výše u Vrchlického.

Snahou o technickou preciznost, k níž navíc přistupuje ještě značně zúžený tematický okruh, tak „protodekadenti“ dovršují tendence starší generace.

Přijmeme-li pro tuto chvíli Červenkovo rozlišení čtyř dimenzí literárního díla (ČERVENKA 1996), můžeme resumovat, že rým se v celku modelové lumírovské básně (stejně jako básně „raně dekadentní“) automatizuje na ose *paradigmatické* (zúžení lexika), *syntagmatické* (užívání rýmových slov v konvencionalizovaných kontextech), *intratextuální* (konvenční rýmové páry) i *intertextuální* (nejen individuálně, ale i generačně příznakové). Jinými slovy: jeho strukturní interakce jsou značně oslabeny a stává se izolovanou „dekorací“, jež je v rámci dané poetiky oceňována jako hodnota sama o sobě.

## 1.2 Nové estetické paradigma

*„« Vnější a Vnitřní » je jedno, neboť je celým, jednotným, novým, zvláštním a výjimečným proniknutím, vycelením, znovustvořením v transcendentní pravdě [...] Výraz je zřena Podstata, Podstata jest intuovaný Výraz [...] Tím speciálně dáno a dosaženo kriterion v pojmání stylu jako souboru znakově-osobních momentův estopsychologických.“*

F. X. Šalda: Synthetism v novém umění

Zásadní změna estetického paradigmatu, k níž dochází v první polovině poslední dekády devatenáctého století, musela nutně zasáhnout i subsystém rýmu. Ideál organické formy, pregnančně formulovaný ve výše citované Šaldově programové stati (1949 [1892]), byl přímo protichůdný pojetí rýmu v poezii starší generace: na jedné straně požadavek strukturní motivace všech



prvků básně, na straně druhé dekorativní, strukturně izolovaná „vnější forma“.

Česká versologie reflektovala obrat k motivovanosti „vnějších forem“ především na úrovni metrického půdorysu – v souvislosti se vznikem volného verše (ČERVENKA 1963; 2001). Je však třeba si uvědomit závažnou roli rýmu při jeho utváření: jestliže se rytmický impuls volného verše na rozdíl od verše metrického konstituuje „*nikoli jako systém, ale jako znaky systému*“ (TYŇANOV 1988 [1924]), pak je rým z těchto znaků nejvýraznějším. Na rozdíl od určitého rozvržení přízvukových taktů jdoucího nad rámec jazykové pravděpodobnosti (daktylské tendence českého volného verše), jehož míra potřebná k probuzení rytmického zaměření je značně proměnlivá synchronně (individuální rytmické návyky čtenáře) i diachronně (minimum příznaků potřebných v dané fázi vývoje volného verše), funguje rým zcela univerzálně: samotný fakt jeho výskytu je jasným ukazatelem rytmické intence textu. Nota bene, že izometričnost rýmových slov zůstává ve volném verši zřetelným pozůstatkem metrického vzorce. Červenkův termín „*uvolněný verš*“ („*volný verš se strofami a rýmy*“ (2001: 31)) se proto ukazuje jako velice produktivní.

Dosavadní pozorování nás tak staví před následující otázky: (1) Které texty přehodnocují lumírovské pojetí rýmu a které jej naopak zachovávají? (2) Jakým způsobem je v inovativních textech dosaženo strukturního zapojení rýmu v souladu s koncepcí organické formy? (3) Jaká jsou specifika rýmu v uvolněném verši? (4) V jakém vztahu jsou modality rýmu v poezii devadesátých let k rýmu kanonickému?

## 2 OTOKAR BŘEZINA

### 2.1 Tajemné dálky

„Raději si nechat ruku utít, nežli propustit banální rým...“

(Otokar Březina v dopise Anně Pammrové 8. 10. 1892)

Rýmová technika *Tajemných dálek* (1895) představuje jednu z prvních aktualizací ustrnulého schématu. Její výrazné odchýlení od dobového úzu je ostatně reflektováno již tehdejšími recenzenty.<sup>21</sup> Než však přistoupíme k analýze rýmu Březinovy prvotiny, je třeba ve stručnosti charakterizovat její dominantní veršový rozměr. Jako optimální se pak (zejm. u dalších sbírek) ukazuje odlišovat rým metrických veršů a veršů uvolněných (resp. rýmovaných volných).

#### 2.1.1 Alexandrin a necézurovaný jamb

Dominantním rozměrem sbírky obsahující verše z let 1892–1895 je alexandrin.<sup>22</sup> Březina využívá jak jeho intertextových relací (hlásí se jeho prostřednictvím ke Kvapilovu okruhu i k soudobé francouzské poezii), tak jeho technické náročnosti, která v *Tajemných dálkách* koresponduje s kultem formy, s dokonalým *Uměním Velkých*. Na rozdíl od autorů starší generace se však Březina tlaku metrické osnovy pasivně nepodřizuje; namísto význam oslabující intonace lumírovského verše a verše Kvapilova okruhu stojí v *Tajemných dálkách* významově přesycené konstrukce, namísto sémanticky oslabených rýmových slov staví Březina do rýmové pozice významově nejdůležitější části výpovědi.<sup>23</sup> Je tedy

21 Srv. KREJČÍ 1895: 579, BOUŠKA 1895: 266.

22 Podrobněji k Březinovu alexandrinu viz ČERVENKA 1965; 1991; 2001.

23 Karel Hausenblas považuje Březinovu větnou stavbu za natolik sémanticky

zřejmé, že rým již plní ve struktuře *Tajemných dálek* odlišnou úlohu než ve starší poetice.

Přehodnocení funkcí rýmu můžeme sledovat konkrétně u apokopovaných tvarů sloves, které jsme výše (s. 18) označili za charakteristický projev dominance rytmické funkce u starší generace.<sup>24</sup> V *Tajemných dálkách* se těchto tvarů objevuje celkem patnáct, přičemž krom dvou (*zhas' / kvas* (*Přátelství duší*; TD: 11); *pocit' / procit'* (*Tichá bolest*; TD: 12)) jsou všechny zakončeny hláskou [ch], což je nepoměr jdoucí vysoko nad rámeček jazykové pravděpodobnosti.<sup>25</sup> Výskyt těchto tvarů již proto nelze vysvětlit dominancí rytmické funkce rýmu, ale je třeba uvážit i funkce ostatní. Osm z nich navíc tvoří disylaba v ženských klauzulích, u nichž lze stěží předpokládat, že jsou pouze krokem vstříc metrické osnově (rytmický slovník češtiny zde již nabízí mnohem širší repertoár než u monosylab). Zdá se tedy, že motivovanost apokopovaných tvarů není v *Tajemných dálkách* dána jen rytmickou funkcí rýmu, ale i funkcí eufonickou a sémantickou (neobvyklé rýmové kontexty: *sadech – zadech'* (*Svůj žal jsem položil...*; TD: 24); *prožít' – ložích* (*Motiv z Beethovena*; TD: 25)).

Ačkoliv frekvence „bohatých“ rýmů v *Tajemných dálkách* ještě nepřesahuje obvyklou míru, nelze je již považovat za pouhý důsledek pravděpodobnostních vztahů jazykového systému (srv. pozn. 8,

přetíženu, že umožňuje sémantické funkci rýmu vytvářet až určité „pseudovětné plynulé kontexty: *mlčení bez odpovědí ze snění hledí; chléb kryje modliteb relikvie*“ (HAUSENBLAS 1966: 35).

24 Podle Otokara Fischera vyjadřoval nejednou Březina v osobních rozhovorech odpor k Vrchlického rýmům vycházejícím apokopou nebo synkopou vstříc metrické osnově (viz FISCHER 1965: 159).

25 V Retrográdním slovníku češtiny (TĚŠITELOVÁ – PETR – KRÁLÍK: 458–464) je doloženo 53 mužských l-ových participií zakončených bigramem -hl nebo -chl (v excerpovaných 69873 slovesných tvarech se vyskytují ve 233 případech) a 129 mužských l-ových participií, v nichž před -l předchází jiný konsonant (461 případů). V bezpříznakovém případě by měl tedy poměr všech apokopovaných slovesných tvarů a tvarů vyznívajících na [ch] odpovídat zhruba 3:1.

s. 15), neboť bývají strukturně motivovány celkovou eufonickou intencí textu. Například v básni *Vonné soumraky* tvoří v pátém a sedmém verši konsonant [l], užitý jako součást reduplikantu [oleje], zároveň určitou kostru celkové instrumentace hlásek [l], [s], [z], [x], [i:]:

Kouř SCHLadLÝCH paprsků SvÝCH prOLEJE [...]  
a v baLZamickÝCH SLZáCH OLEJE

(TD: 40 [zvýrazněno autorem])

Apriori by bylo možné předpokládat, že staví-li *Tajemné dálky* eufonickou a sémantickou funkci na roveň funkci rytmické, projevuje se tato dehierarchizace i nižší frekvencí monosylab v zakončení mužských veršů. Zaměříme-li se však na jedinou metrickou báseň psanou ryze mužským veršem, zjistíme naopak jejich výraznou preferenci;<sup>26</sup> v *Modlitbě večerní* je monosylaby obsazeno téměř osmdesát procent veršových klauzulí. Příznačně je patetického vyznění oxytón užitá právě v básni komponované jako exaltované oslovení smrti, která v *Tajemných dálkách* splývá s dokonalým uměním a definitivním poznáním.<sup>27</sup> Můžeme tak konstatovat, že oproti sestupnému „měkkému“ vyznění „ženských veršů spojených s přírodní náladovou lyrikou typu *Podzimního večera a Apostrofy podzimní*“ (ČERVENKA 1965: 123) je patetičnost oxytón v mužských klauzulích, která v *Modlitbě večerní* supermetricky naplňují osnovu alexandrinu, spojená s dokonalým uměním a kultem formy.

Vzájemný poměr rýmujících se morfémů je v metrických verších *Tajemných dálek* pojat poněkud volněji než ve starší poetice. Vedle skutečně štěpných rýmů připouští Březina i reduplikanty sestávající pouze z gramatických morfů (např. *zruměněné / otevřené*

<sup>26</sup> Ostatní mužské klauzule metrických veršů jsou obsazeny monosylaby téměř ve dvou třetinách případů (viz ČERVENKA 1965: 126)

<sup>27</sup> Viz VOJVODÍK 2005: 48–55.

(*Motiv z Beethovena*; TD: 26)); tyto rýmy však v básních směřujících ještě ke kultu formy samozřejmě nemohly překročit míru ojedinělého výskytu.

### 2.1.2 Uvolněný verš

Monosylabičnost mužských a disylabičnost ženských klauzulí, která se v metrických básních *Tajemných dalek* projevuje pouze jako tendence, se v uvolněných verších sbírky blíží až obligátní normě; z dvanácti básní psaných uvolněným veršem jich šest toto rozvržení zachovává ve všech klauzulích<sup>28</sup> a tři je porušují pouze v jednom případě.<sup>29</sup> V básních psaných uvolněným veršem se navíc nepřipouštějí gramatické rýmy vůbec.

Toto zdůraznění rytmické funkce rýmu (ovšem již ne na úkor funkcí ostatních) by bylo možné interpretovat vzhledem k soudobému rytmickému povědomí; básně, v nichž zůstává izometričnost rýmových slov jediným pozůstatkem metrického vzorce užívají supermetričnosti klauzulí jako nejvýraznějšího signálu své rytmovanosti.

V rýmu *Tajemných dalek* si tedy neustále konkurují různé funkce. Básnické slovo je zde determinováno svým slabičným rozsahem (v mužských klauzulích rozsahem jazykově nejméně pravděpodobným), hláskovým skladem (eufonická funkce), funkcí v sémantické struktuře výpovědi (tendence ke kladení významově nejdůležitějších slov do rýmové pozice) i vztahem k druhému rýmovému slovu (neobvyklé rýmové kontexty). Tato hyperdeter-

---

28 *Přátelství duší, Čas lije se, Agónie touhy, Vzpomínka, Návrat, Znamení duše*

29 *Snad potom..., Pohled smrti, Zapomenutí*

minovanost společná metrickému i uvolněnému verši, která se zdá být prvním vykročením za hranice lumírovského rýmu, byla pro další vývoj samozřejmě neudržitelná. Už v pozdních uvolněných verších *Tajemných dálek* je ovšem naznačeno řešení. Tento nový model bude podrobně popsán v kapitole věnované rýmu v uvolněných verších dalších Březinových sbírek.

## 2.2 Svítání na západě, Větry od Pólů, Stavitelé chrámu, Ruce, Torso šesté knihy básní

*„Nová duše, nová forma. Nezapomínejte na hudbu při mé práci! Ona určuje proudění nejspodnějších vln a na její hladině odráží se všechno zachmuření mého blankytu.“*

(Otokar Březina v dopise Anně Pammrové, 25. 6. 1896)

### 2.2.1 Metrický verš

Již v nejstarší metrické básni *Svítání na západě* (1896), *O minulá, když smrti věčný pasát...*, dochází k zásadnímu přehodnocení gramatických rýmů; šest z osmi rýmů je částečně založeno na shodě tvarotvorných formantů. Proti této jediné básni psané necézurovaným jambem stojí ve *Svítání na západě* pět metrických básní v alexandrinu. Zdá se, že forma alexandrinu byla pro Březinu zpočátku ještě svázána s poetikou *Tajemných dálek*, neboť v první z nich (*Slyším v duši*) se objevuje pouze jeden variovaný částečně gramatický rým (*tvých / svých – umdlených*). V dalších básních se již jejich zastoupení zvyšuje, přičemž *Ples věčných svítání*, nejmladší ze zástupců alexandrinu, je v tomto ohledu srovnatelná s *O minulá, když smrti věčný pasát...*

K další aktualizaci dochází v básni *Magické půlnoci (Větry od pólů)* (1897), v jejíž první strofě se, snad jako poukaz k liturgickým

textům,<sup>30</sup> objevují čtyři ryze gramatické rýmy<sup>31</sup> tvořené préteritními tvary sloves:

„V našich nocích stíny drahých bloudily  
k našim duším beze slov nám šeptaly  
pod jich kroky aureoly z květů zářily  
a do tušení našich sálaly.“ (VP: 32)

Obdobné rýmy sestávající většinou z deverbativních adjektiv nebo přítomných tvarů sloves se stávají příznačnými pro mnohé metrické básně Březinových pozdějších sbírek (zejm. *Stavitel chrámu* (1899): *Milost*, *Smutek hmoty*; *Ruce* (1901): *Věčně znova*, *Ženy*; *Torso šesté knihy básní*: (1901–1907) *Hlubiny bolesti*, *Tisíce srdcí pělo v srdci tvém*).

Tento proces, který můžeme chápat jako částečné oslabení sémantické funkce rýmu,<sup>32</sup> provází i oslabení funkce rytmické; čím dál tím častěji se vyskytují čtyřslabičná rýmová slova a několikrát se objevují i slova pětislabičná (srv. tabulku III.a), která značně umenšují výraznost rytmického předělu:

„Jímž pravda věčná zaznívá do duše nepřipravené“ (Milost; SCh: 41)

„A v každém pohledu byl úžas znovuzrození“ (Čisté jitro; R: 28)

„Po tisíciletí vám růže trhají jak na přivítanou?“ (Ženy; R: 31)

Jejich užívání lze zdůvodnit zaprvé dominancí ryze gramatických rýmů (ke tvarotvornému základu se pojí několikeré gramatické morfy), zadruhé vývojem metrického verše ve směru

---

30 S liturgickými texty spojuje Březinovy gramatické rýmy Otokar Fischer (1965 [1929]: 160) a Josef Vojvodík (2004: 100).

31 Jako „ryze gramatický“ označujeme takový rým, u něž je naplněn gramatickými morfami celý obligátní rozsah reduplikantu.

32 William Kurtz Wimsatt odlišuje ve své vlivné práci *Rhyme's Reason* (1954) „gramatické rýmy“ (homoeoteleuton), které opakováním shodných morfů podporují doslovný význam a „vlastní rýmy“ (rhymes), u nichž zvuková shoda významově odlišných morfů vytváří významové dění jdoucí nad rámec logiky výpovědi.

k útvarům méně normativním, bez něž by užívání dlouhých slov nebylo de facto myslitelné. Jestliže totiž v alexandrinu *Tajemných dálek* byly možné pouze dvě realizace druhého poloverše s pěti- a víceslabičným slovem v rýmu (xXxxxx a XXxxxx v mužských verších; xXxxxxx a Xxxxxxx ve verších ženských), pak v metrických rozměrech proměnlivého rozsahu, které se poprvé objevují ve *Větrech od Pólů*, narůstá počet možných realizací geometrickou řadou podle délky verše.

Nejednou už byla také konstatována výsostná „hudebnost“ druhé poloviny Březinovy tvorby. Nebudeme jistě daleko od pravdy, řekneme-li, že nejvýrazněji k této eufonické stylizaci přispívají specifika rýmové techniky.<sup>33</sup> Stále častěji se totiž objevují „bohaté“ rýmy, a to i díky dominantní gramatičnosti (obligátní norma je naplněna gramatickými morfy a reduplikant se bez větších technických obtíží může rozšiřovat přes její hranici o části tvarotvorného základu). V *Rukou a Torsu šesté knihy básní* navíc eufoničnost posiluje i užívání vnitřních rýmů. U Březiny ale, na rozdíl od výše citovaného Kvapila (s. 23), neznamena vnitřní rým apriorní determinaci: vyskytuje se nahodile a je budován zejména na základě přirozeného opakování shodných morfů v koordinačních skupinách.

Nové rysy Březinovy rýmové techniky nejlépe ilustrují úvodní verše básně *Ženy*:

---

33 Větší míra „hudebnosti“ počínající ve *Stavitelích chrámu* byla již ostatně nejednou spojována s rýmovou technikou: „*Větry od pólů jsou mezníkem. Po nich vzrůstá zas úsilí po zmelodičtění básně rýmem. Ale běží zde o souzvučnost nového rázu, bohatšího a zvnitřněného*“ (FISCHER 1965 [1929]: 154); „*Jaký je podklad této „hudebnosti“? Odpověď musíme hledat ve verších rýmovaných, které teď znovu u Březiny převládají, neboť rým je nejnápadnějším projevem aktualizace eufonie.* (ČERVENKA 1965: BV)



„Co zpívá večer nad královstvími, nad městy, nad oseními  
a nad cestami tajuplnými, soumraky zarosenými?  
Čí ruce v sadech západů, když pod nebesy zaplanou,  
po tisíciletí vám růže trhají jak na přivítanou?“ (Ženy, R: 31)

Oba koncové i oba vnitřní rýmy prvního dvouverší jsou ryze gramatické. Uvolněná forma, povolující v tomto případě i přízvukové odchylky (  $W_6^1; W_6^2; S_2^4$  ), umožnila všechny zmíněné rýmové pozice obsadit pětislabičnými takty. Eufonická funkce je zde oproti výše citovanému verši z Tajemných dalek značně posílena, neboť bohaté rýmy (*OSEníMI – zarOSEníMI; tajuplNÝMI – zaroseNÝMI*) jsou zapojeny do mnohem složitějších hláskových struktur; každý z prvních čtyř rýmů je předcházen instrumentací některých jeho hlásek:

1. [s] [v] [v] [r]	kRáloVStVími	2. [n] [d] [n] [s]	NaD oSeNími
3. [n] [t]	TajuplNými	4. [s] [r]	zaRoSenými

Tyto hláskové struktury spolu navíc chlasticky korespondují (1/4: [s] [r]; 2/3: [n][d/t]). Další paralely se konečně ustavují i mezi lichými a sudými verši:

$\widehat{[ts][s][r]}$		[n][d][s]
$\widehat{[t][ts][t]}$	[t][j]	
$\widehat{[r][ts][s]}$		[d][n][s]
$\widehat{[c][ts][c]}$	[t][j]	

Lumírovská poetika opírající se o dominanci rytmické funkce rýmu je tedy nejprve aktualizována v *Tajemných dálkách* dehierarchizací jednotlivých funkcí a postupně nahrazena novou poetikou postavenou na dominanci funkce eufonické. To platí i pro eufonickou a sémantickou složku rýmů ve verších uvolněných (v následující kapitole k nim proto nebudeme přihlížet), jejich rytmická funkce je sice také oslabena narůstající délkou koncových

taktů, ale přibývá k ní i aspekt, který lze považovat za nejvýraznější a vývojově nejrelevantnější Březinovu aktualizaci rýmové techniky.

### 2.2.2 Uvolněný verš

V básních *Tajemných dálek* psaných uvolněným veršem jsme si všímali pouze koncového taktu. Už v druhé nejstarší z těchto básní (*Přátelství duší*) se však na konci veršů ustaluje tzv. herojská klauzule, tedy zakončení sestávající z tříslabičného a dvouslabičného taktu (XxxXx), resp. „katalektická herojská klauzule“<sup>34</sup> (XxxX) v případě mužských zakončení. Jedná se o dávno známý jev,<sup>35</sup> který ale dosud nebyl studován v souvislosti s rýmem.

Skutečnost, že se herojská klauzule nepovyšuje na úroveň metrického vzorce, ale realizuje se pouze jako rytmická tendence, má značné důsledky na způsob rýmování. V případě ženských zakončení totiž umožňuje chápat u jednotlivých dvojic veršů spojených rýmem jako metricky normované pouze dvě poslední pozice (S W) a realizovat je podle normy dvoudobých rozměrů (sudoslabičným polysylabem, resp. dvěma přízvučnými monosylaby (srv. s. 12)), ale zároveň umožňuje chápat celou herojskou klauzuli jako realizaci ženského daktylu (S W W S W), kde je nejobvyklejší metrickou realizací tříslabičný takt následovaný dvouslabičným, resp. jeden takt pětislabičný. V případě mužských zakončení je to

---

34 Pojmenování „katalektická herojská klauzule“ se může zdát poněkud zavádějící, neboť (1) herojská klauzule je ex definitione dipodíí o *pěti* slabikách a (2) sama o sobě je vlastně katalektickou realizací dipodie daktylské. V Březinových uvolněných verších však „akatalektické“ i „katalektické“ herojské klauzule tvoří funkční jednotu (viz dále). Nelze navíc vyloučit interpretaci, že je jejich alternace ve většině uvolněných veršů SZ narážkou na elegické distychon (alternace hexametru a pentametru), jehož sudé verše bývají běžně nazývány katalektickými.

35 Snad poprvé si herojské klauzule všímá už Emanuel Chalupný (1912).

analogicky lichoslabičný takt podle dvoudobých rozměrů (S) a podle daktylu (S W W S) tříslabičný takt následovaný jednoslabičným nebo jeden takt čtyřslabičný. Tato alternativa se poprvé objevuje v básni *Návštěva*<sup>36</sup> z podzimu 1894 a je dále užívána ve *Svítání na západě*:

#### ŽENSKÉ KLAUZULE

Realizace podle dvoudobých rozměrů

Xx : Xx

„*Dějiny vykrváčených rodů, mlčení zakřiknutých duší,  
sny, které dřímou, sny, které září a sny, které tuší*“

(*Proč odvracíš se, ó Slabá?*; SZ: 11)

Xxxx : Xx

„*Znám chvíle úzkosti, když hladiny duše, zahoustlé zatížením,  
dech větru z pohoří Dálek mi svraští nervosním chvěním*“

(*ibid.*)

Realizace podle daktylu

XxxXx : XxxXx

„*Jak teskná legenda chrámových oken v uhaslých modliteb dýmy  
[...] a světla tisíce neznámých oltářů proletla soumraky mými.*“

(*Žalm ke cti nejvyššího Jména*; SZ: 14)

Xxxxx : XxxXx

„*Mé pohledy nejvýmluvnější uhasly bez odpovědí [...] mrtvé pohledy z bezesných nocí mi do duše hledí*“

(*Mé dědictví položil's...*; SZ: 29)

#### MUŽSKÉ KLAUZULE

Realizace podle dvoudobých rozměrů

X : X

„*Zpívám: O Bezejmenný všech mrtvých i budoucích jmen [...] vzpřímen na hladinách moří, ve zracích nerozsvícený den*“

(*Žalm ke cti nejvyššího Jména*; SZ: 14)

X : Xxx

„*Zřím tě, jak s úsměvem, jenž v zástupech bytostí omdlením slasti  
se chví [...]*“

*do křečí tuhoucích tě! Ty, jehož stínem je tajemství*“

(*ibid.*)

---

36 V této básni se objevují dvě substituce akatalektické herojské klauzule pětislabičným taktom („...*na prahu domu uzamčeného*“; „...*nad loži umírajících*“ (TD: 31)). Není snad náhoda, že se toto novum objevuje krátce po první básni psané volným veršem (*Vůně zahrad mé duše*). Zdá se, že právě uvedení nového typu verše s minimem rytmických příznaků umožnilo rozvolnění supermetrických klauzulí uvolněného verše, do té doby potřebných k probuzení rytmické intence. Herojská klauzule je v TD obsazena jediným taktom ještě v básních *Zapomenutí* a *Z věčných dalek*.

Realizace podle daktylu

XxxX : XxxX

„Dým předtuch se plazil mou duší ze sražených požárů svát.  
Odpověď“ němou na neznámá slova na rtech cítil jsem tát“  
(Předtuchy; SZ: 20)

XxxX : Xxxx

„A řeřavé vydechování barev mi srážela v bělavé kotouče chmur  
[...] myšlenek rozžhavených klaviatur“  
(Podobná noci; SZ: 26)

Této zcela svérázné aktualizace<sup>37</sup> je po *Svítání na západě* využíváno již zcela systematicky v *Rukou a Torsu šestí knihy básní* (ve *Větrech od pólů* a *Stavitelích chrámu* jsou uvolněným veršem psány pouze tři básně), kde navíc přestává být vázána na herojskou klauzuli a projevuje se v možnosti spojovat do rýmových dvojic takty libovolného slabičného rozsahu:

XxXx : Xxxxx

„K plujícím ostrovům širokou brázdou vůně plujem...  
Plujem a ostrovy plují a nikdy se nepřibližujem...“  
(Odpovědi; R: 32)

Xxxx : XxX

„Křížovatkou všech světů je zem, vichřice zemí hřmí nedohlednem,  
bolestí duší je domov náš hlubší než kosmos, tisíckrát vyšší snem“  
(Na zemi růže nepřestávají hořet; T: 236)

Jestliže v metrických verších byla rytmická funkce oslabena, tj. Březinova rýmová technika byla sice příznaková, ale pohybovala se v mezích normy, pak v uvolněných verších dochází poprvé v dějinách novočeské versifikace<sup>38</sup> k jejímu vědomému a systematickému porušování. Jinými slovy, posílení eufonické funkce je spojeno nejen s oslabením funkce sémantické, ale především s *d e k a n o n i z a - c í* funkce rytmické.

37 Mimo Březinovo dílo nacházíme v první polovině devadesátých let období jen v básni Arnošta Procházky *Et tout est effrayant lorsqu'on y songe* (1894: 31), jejíž koncová trochejská dipodie je jednou obsazena taktem XxxX („červánky dne“). Není bez zajímavosti, že báseň vzniká zhruba v téže době jako Březinova *Návštěva*.

38 Výjimku tvoří někteří básníci sylabizující fáze obrození, u nichž se ovšem nejedná o porušování normy, ale přijetí normy odlišné.

### 3 ANTONÍN SOVA

Ve svých *Základech českého verše* upozorňuje Roman Jakobson na výraznou eufonickou stylizaci rýmu v poezii Antonína Sovy, což dokládá příklady, kdy reduplikant přesahuje hranice obligátní normy souzvuku (JAKOBSON 1995 [1923]: 209). Miroslav Červenka o osmdesát let později označuje naopak Sovu za předchůdce eufonické dekanonizace:

*„Týž typ nepřesného rýmu (v naší typologické tabulce je to poloasonance posílená shodou koncových souhlásek, 00Vb)<sup>39</sup> je příznačný pro Antonína Sovu, který je mezi příslušníky generace devadesátých let předchůdcem experimentů mladších autorů, a to jmenovitě ve sbírkách časově jim blízkých (Lyrika lásky a života, 1907, Kniha baladická 1915, Zpěvy domova, 1918)“ (2002: 147).*

Ačkoliv obě protikladné tendence jsou pro Sovu bezpochyby příznačné, je třeba říci, že se dekanonizační experimenty neomezují jen na tři zmíněné sbírky; letmý pohled na tabulku II.a.α a graf II.a.β nás přesvědčí, že tento rys je u Sovy konstantní přinejmenším již v druhé polovině devadesátých let.

Přestože nelze popřít Červenkovu premisu, že se eufonicky nekanonické rýmy (nadále je pro úspornost budeme podle Viktora Žirmunského (1980 [1923]) nazývat „rýmoidy“) ojediněle objevují ve všech obdobích novočeské versifikace, nesouhlasíme se závěrem, že počátek procesu dekanonizace není z tohoto důvodu možné přesněji určit. Domníváme se totiž, že jejich relativně vysoký počet ve sbírkách Antonína Sovy, stejně jako jejich strukturní motivovanost je jasným signálem předělu mezi tradiční rýmovou technikou a moderními experimenty.

---

39 V textu užitou formalizaci „V0Vb“ opravujeme podle Červenkovy terminologické tabulky (2002: 140) na „00Vb“ jako zřetelný lapsus.

### 3.1 Realistické sloky, Květy intimních nálad, Z mého kraje

„Vás jaly sloky prosté,  
i dekadentů verš, jenž pouhou hudbou roste...“

(Antonín Sova: Realistické sloky)

Při pohledu na výše zmíněnou tabulku zjišťujeme poněkud zarážející skutečnost; ze všech Sovových sbírek devadesátých let se nejvíce rýmoidů objevuje v jeho jinak nepřilíš vyhraněném debutu *Realistické sloky* (1890). Máme-li pro to nalézt nějaké vysvětlení, je třeba prozkoumat, jaké neshody se ve sbírce uplatňují. Můžeme tak vyčlenit dva základní typy: (1) mužské rýmoidy zakončené zavřenou slabikou s nepřizvukovaným koncovým iktem, jejichž reduplikant začíná až vrcholem poslední slabiky (zavřená poloasonance), nebo je (2) posílen shodou předposledních nukleů (zavřená asonance) a (3) ženské rýmoidy s neshodou v intervokální konsonantické skupině:

„Zeleniny zápach ostrý cítíš vláti v ulicích [...]

Sotva že se vzpamatuje řada stromů zakrslych!“

(Jarní; RS: 41 [zvýrazněno autorem])

„A plesů, hudeb vířivých / a stezek, listím pokrytých“

(Při partii; RS: 80 [zvýrazněno autorem])

„Ó, hřích má cestu rychlou tak a srážnou:

kdys v komptoiru našli kasu prázdnou!“

(Rodina; RS:28 [zvýrazněno autorem])

První dva typy, jejichž konflikt s normou zmírňuje povolení stejného reduplikantu v klauzulích s přizvukovaným posledním iktem, lze v celkovém kontextu poetiky sbírky vnímat jako intertextový odkaz k asonancím v pololidové tvorbě. Druhý typ, pokud to omezený výskyt dovoluje, pak můžeme chápat jako poukaz přímo k materiálu těchto žánrů; rýmoidy implikují hovorovou nebo nespisovnou asimilaci jako základní variantu realizace ([sra:znoʊ / pra:znoʊ]).

V ostatních ohledech zůstávají *Realistické sloky* zcela věrný tendencím tradiční lumírovské poetiky; upřednostňována jsou krátká rýmová slova, jejichž reduplikant nepřekračuje hranice předepsané normou, objevují se adnominálněgenitivní vazby, synonymické řetězce a okrajově i příznačné poetismy:

„Vždy v neděli tou stezkou v ranním nachu“ (Dítě; RS: 24)

„Jak v jaře laštovka, když voní bez a květ“ (Herečka; RS: 13)

„Ty vejdeš... bledá žena v zracích stud  
tě uvítá, jí v čelo lehl rmut“ (Rodina; RS: 27)

Nekanonické rýmy Sovovy prvotiny tak můžeme považovat spíše než za modernistický experiment, za drobné stylistické odstínění v rámci tradiční techniky.<sup>40</sup>

Ve *Květech intimních nálad* (1891) a sbírce *Z mého kraje* (1892; zde pouze ženské rýmy) aktualizuje Sova zvukovou stránku rýmu převážně opačným způsobem. V mužských verších zakončených přízvučnými monosylaby (v KIN výrazně preferováno), je téměř polovina reduplikantů rozšířena shodou opěrných souhlásek (17%) nebo shodou předposledních vokálů (26%).<sup>41</sup>

Vzduch mrazivý a vonný **jest** [...] / a nebem kmitlo na sta **hvězd**  
(*Hudba nálady*; KIN: 73 [zvýrazněno autorem])

Prst lehký klepe v **ráz** / na rámě naše **zas**  
(*Jarní hallucinace*; KIN: 38 [zvýrazněno autorem])

Ó jaký země vlhký **chlad** / a jaký stín se řítí z **lad**  
(*Bez ní*; KIN: 27 [zvýrazněno autorem])

40 Srv. také posudky autorů starší generace: „*Styl Sovův je bohatý, verš, nejvíce alexandrin, správný, uhlazený, svědčící, že mu mnoho práce věnováno*“ (-A-[KLÁŠTERSKÝ] 1890: 252). „*Jsmo na další poetickou cestu jemného císelera sloky a rýmu zvědaví*“ (MIKROMEGAS [VRCHLICKÝ]: 204).

41 Toho si všímá již Jakobson, který ovšem bere v potaz všechny jednoslabičné útvary oddělené mezislovním předělem (srv. 1995 [1923]: 209).

Obdobná tendence se prosazuje i v mužských rýmech s více-slabičnými slovy a v rýmech ženských:

Jak pláň, jež v světle půl a ve **stínu** / skrz sosny vidíš známou **mýtinu**  
(*Na pasece*; KIN: 17 [zvýrazněno autorem])

Co varhan souhra **dozněla** / štíhlými dveřmi **kostela**  
(*Tak vprostřed přátel veselých*; KIN: 42 [zvýrazněno autorem])

Starý pluhu **rezavý** / tebe práce **neznaví**  
(*Píseň o pluhu*; KIN: 23 [zvýrazněno autorem])

Ty české rybníky jsou stříbro **slité** [...] / vloženi v luhy do zeleni **syté**  
(*Rybníky*; MKr: 18 [zvýrazněno autorem])

Zde jako s černou **kápí** mniši / se ku zdi tisknou **vrabci tiši**  
(*Na staré římse*; KIN: 51 [zvýrazněno autorem])

Tu sluka steskne v rákosí blíž **kraje** [...] / Jak duhovými barvami kdy **hraje**  
(*Rybníky*; MKr: 18 [zvýrazněno autorem])

Harmonizace lyrického subjektu s krajinou („*tak já písni drobné skvosty / kosím v duše slunném luhu* (Luh; KIN: 11)) se tak v básnické struktuře promítá až na fonetický plán. I tyto aktualizace se ale ještě uplatňují na pozadí tradiční techniky.<sup>42</sup> Oba zmíněné postupy ale, zdá se, posloužily jako východisko pro další modifikace.

### 3.2 Soucit i vzdor, Zlomená duše

„Chtěl chytit bych veršem drsným dosti,  
co pravdou a krásou opíjí“

(Antonín Sova: Soucit i vzdor)

„Přechodný charakter“ čtvrté Sovovy sbírky *Soucit i vzdor* (1894), stojící na předělu mezi dvěma tvůrčími obdobími, můžeme sledovat i v oblasti rýmu. Vedle básní s rýmy plně poplatnými starší

---

42 Srv. také kritiku rýmů plně poplatných starší poetice v recenzi KIN: „Verš „Čekal jsem již rána vzmach“ jest oběť rýmu „v korunách“, ale hodně nerealistická; pod týmž dojmem vznikly následující řádky téže sloky „a jímž počne Nový rok / hluboký svůj světlý tok“ se svým nuceným obrazem. (π [PATOČKA] 1891: 35).



poetice (např. úvodní *Vznešenou čtyřspřeží*) se objevují i rýmy výrazně inovativní. Děje se tak zejména v básních opouštějících lumírovskou veršovou formu a směřujících již k tzv. „verši realistickému“ (srv. MUKAŘOVSKÝ 2001 [1934]), jako je např.

*Poslední trávě:*

*Poslední trávě můj pozdrav poslední,  
vřelý můj pozdrav a tiché loučení  
v záři té krajiny v chvíli polední,  
dřív než v poušť sněžnou vše se promění.*

*Za dvorce bělavé, v stíny kaštanů  
vždycky mě zlákala. Splavy hučely  
obilí pukalo, štěkot hafanů  
na sluch mi dorážel, stromy šuměly. (SV2: 38)*

Plynulost intonace je zde narušovaná zdůrazněním hranice mezi poloverši, zatímco výraznost meziveršového předělu je zřetelně oslabena opuštěním preference monosylabických klauzulí. „Měkká“ proparoxytonická zakončení umožnila pak nejen úspěšněji využít onomatopoetickou potenci rytmu,<sup>43</sup> ale také rozvinout eufonickou stylizaci mnohem více než v předchozích sbírkách; každý rým je posílen souzvukem některých hlásek předcházejících nukleus předposlední slabiky. Podobná tendence se uplatňuje i v některých dalších básních z okruhu přírodní lyriky (např. *Rovina, To ke mně promluvila*).

Nápadnější a vývojově relevantnější jsou ale aktualizace působící opačným směrem. V básních se společenskou tematikou se totiž objevují, snad jako pars pro toto vzpoury proti konvencím vůbec, rýmoidy eufonickou normu porušující. Oproti nepříliš výrazným aktualizacím v Sovově prvotině se ale v *Soucitu i vzdoru* jedná o odchylky mnohem zásadnější; jako základní typ se ustaluje (nadále

---

43 K sémantice Sovovy rytmiky viz ČERVENKA 1991b; 1999.

již pro Sovu příznačná) zavřená poloasonance a objevují se i neshody posledního nukleu (redukovaný rým):

*A ženy v nedbalkách a muži v županech  
se v klubko tísnilí před dveřmi na pospěch  
(Když zemřela školačka; SV1: 97 [zvýrazněno autorem])*

*„A děcké blouznění, jak snila je tvá hlava! [...] **hlava!**  
Jsem žalost pocítil pro mrtvé dítě z **davu**“  
(Ibid.: 106 [zvýrazněno autorem])*

*„Své přeřáté oblouky vypíná pod spletí **trámů** [...] **trámů**  
V tmě beztvární chrličí zprahlé své svírají **tlamy**“  
(Stará a nová Praha; SV1: 38 [zvýrazněno autorem])*

Žánrové rozvržení bohaté rýmy / přírodní, meditativní lyrika a nekanonické rýmy / lyrika sociální není samozřejmě absolutní; nelze například přehlížet bohaté rýmy skladby *Když zemřela školačka*, ani nekanonické rýmy v básních jako *Jeseň* nebo *Děšť v samotě*.

V uvolněných tří- až čtyřstopých daktylotrochejích jediného rýmovaného oddílu *Zlomené duše* (1896) Sova tradiční rýmovou techniku zcela opouští. Díky rozvolnění metrické osnovy, preferenci gramatických rýmů i častějšímu uplatnění rýmoidů se koncová slova pevně zapojují do sémantické struktury výpovědi, „dekorativní“ a „vycpávkové“ prvky příznačné pro starší poetiku zcela mizí. Nižší formální nároky ovšem neznamenají, že by tvarová hodnota byla nivelizována: „*Počínající kantiléna se nikdy nerozvine v píseň, z tušení možné životní plnosti nedospějí hrdinové básně k jejímu uskutečnění – taková je asi sémantika rozechvělé metrické formy, včetně chudičského rýmu, která naznačuje všechno jiné než suverénní zvládnutí básnické techniky*“ (ČERVENKA 1995: 95). Jinými slovy, „mluvní“ charakter Sovovy tvorby se mimo jiné projevuje v ústupu sémantické potence konfrontace významů sémantice

výpovědi (gramatické rýmy) a v četných porušeních eufonické normy. Tyto odchylky však nejsou vnímány jako nezvládnutí technického úkolu, ale jeví se jako strukturně motivované; vystihují momentální ladění lyrického subjektu. Z celkové perspektivy vývoje české versifikace se právě motivovanost rýmoidů zdá být ukazatelem počátku procesu eufonické dekanonizace. Ve dvou probraných sbírkách už totiž nelze uvažovat o technických chybách začátečníka nebo nenápadném stylistickém příznaku, ale o vědomém porušování normy, které je organicky začleněno do poetiky díla.<sup>44</sup>

### 3.3 Vybouřené smutky, Ještě jednou se vrátíme

*„Kdo přichází s touhou, aby vyvýšil člověka, tomu dovoleno musí býti, aby to učinil způsobem a formou, jakou se nejlíp vyjádřiti může.“*

(Antonín Sova, *Lumír* 1900)

Pět rýmovaných skladeb prvního vydání *Vybouřených smutků* (1897) syntetizuje a rozvíjí dosavadní výtvarné techniky Sovovy techniky. Šalda i Krejčí správně rozpoznali těsnou spjatost fonetického plánu s plánem významovým, která má za důsledek diferenciaci a rozmanitost jednotlivých zvukových struktur.<sup>45</sup> Z hlediska opozic

---

44 Nekanonické rýmy chápe jako strukturně motivované již v době vydání sbírky Jan Herben: „*O rým básník nedbá; jsou mnohé verše, které spíná rým velmi nedbalý, ale tato nedbalost zdá se býti ohlasem rozbolestněné duše člověka, jenž zmámen bolestí pouští mimo sebe pravidla a požadavky formální*“ (ANONYM [HERBEN] 1896: 164).

45 *Nevím, co bych měl citovat, tak těžko je se rozhodnout, poněvadž všechno je v těch volných, přelámaných, hned navršených, hned prohloubených a rozkleslých verších tak hluboce a přesvědčivě jako v hudební větě.* (ŠALDA 1950 [1897]: 251). „*Básník tu je nucen lámati leckteré staré pouto a hledati nový styl, tu měkký, prolínavý, hudební, vlhký, tu zas ostře úsečný jako suchý kašel souchotináře, tu zas chraptivě zlostný jako výkřiky mrzutého nemocného. Básník je tu ovšem nucen ponejvíce experimentovati, ale ty experimenty, ty jsou z nejmělejších a nejzdařilejších, jež s českým veršem kdy byly podniknuty*“ (KJ. [KREJČÍ] 1896: 382)

mužský / ženský (m / ž), střídavý / sdružený a otevřený / uzavřený se v textu nevyskytují básně s totožnými rýmy:

<i>Po bílých nocích...</i>	m/ž	střídavý	otevřené
<i>Agonie</i>	m	sdružený	otevřené
<i>Žluté květy</i>	ž/m	sdružený	otevřené/uzavřené
<i>Meditace</i>	m/ž	střídavý	otevřené/uzavřené
<i>Pastorale</i>	m	sdružený	otevřené/uzavřené

Těsnou spjatost jednotlivých modalit rýmu s významovou výstavbou ilustruje například kontrast básní *Po bílých nocích...* a *Meditace*; v první zmíněné, jejíž obraznost je budována převážně metonymicky (noc/den – světlo/tma) dominují gramatické rýmy, zatímco v metaforických řetězcích druhé jsou v rýmech konfrontovány morfy různých funkcí.<sup>46</sup> Diferenciace rýmů zde ale zřejmě funguje i jako prvek intertextuálního dialogu s dřívějšími sbírkami. Báseň *Pastorale*, symbolistní autoperzifláž poetiky *Květu intimních nálad* a sbírky *Z mého kraje*, navozuje na zvukové rovině intertextuální vztah s těmito díly nejen tradičním pětistopým jambem, ale i výrazně eufonizovaným rýmem. Obdobně můžeme interpretovat i rýmy a hláskové instrumentace úvodního čtyřverší *Žlutých květů*:

**Role Smrti ve tmách žloutnou**

kraj se **chv**ěje **Sm**utků **lout**nou.

**K**dosi šel a **utr**h' květ,

**tisk** jej na **horeč**ný **ret**.

(*Žluté květy*; VS: 25 [zvýrazněno autorem])

Báseň lze chápat jako paralelu ke *Květu narcisu* (KIN: 64). Původní erotická symbolika žlutého květu je zde převrácena v symboliku smrti a tomuto přehodnocení odpovídá i zvrát ve fonetické struktuře básně;

---

46 V návaznosti na Halleho a Jakobsonovu koncepci metaforičnosti a metonymičnosti (2002 [1956]) můžeme gramatický rým, v němž je podobnost označujících zapříčiněna věcnou souvislostí označovaných, chápat jako indexikální a metonymický, zatímco štěpný rým, v němž je iluze souvislosti až důsledkem podobnosti, za ikonický a metaforický.

po úvodním čtyřverší následují gramatické rýmy a jediný rýmoid v celé sbírce, tedy modality zřetelně odporující starší poetice.

Také pět rýmovaných skladeb *Údolí nového království* (poprvé publikováno v *Ještě jednou se vrátíme* (1900)) představuje rýmy tvarově i funkčně rozmanité. Vedle štěpných rýmů se zde uplatňují gramatické rýmy dlouhých taktů, a to coby součást pseudonáboženské poetiky (*Variace předešlé myšlenky*) i jako prostředek eufonizace. V sonetu *Slunce na ostrovech mládí* je naopak užito gramatických rýmoidů (*ostrovech / akordech, pod horou / náruč svou, dvojstupech / rty na rtech*). Gramatičnost i porušení eufonické normy v tomto případě zřejmě slouží jako aktualizace tradičního útvaru lumírovské poetiky prostřednictvím prvků této poetice odporujících.

Vlastní jádro sbírky *Ještě jednou se vrátíme* (titulní oddíl) je nejen tematicky, ale u některých čísel i časově spřízněno s přírodní lyrikou *Květů intimních nálad* a *Z mého kraje*. Starší básně *Slunce* a *Západ v srpnu*<sup>47</sup> se hlásí ještě k lumírovskému odkazu pětistopým jambem s krátkými oxytonickými a paroxytonickými klauzulemi (druhá zmíněná navíc strofickou formou sestiny) a zejména užíváním některých příznačných rýmových vazeb:

„*Střechy se topí v strnulém tom svitu [...] pomníky černé, fasád řad a štítů*“ (Slunce; JJV: 22)

„*Z potoků vyschlých, kde již není vod [...] jež noří v požár slunce stvolů hrot*“ (Západ v srpnu; JJV: 23)

V novějších básních se pak projevuje určitá indiference vůči jednotlivým modalitám rýmu. V uvolněných i metrických verších se

---

47 Báseň *Slunce* byla poprvé otištěna 1. 4. 1894 v *Nivě*, *Západ v srpnu* 1. 6. 1894 v beletristické příloze *Nových Mód U domácího krbu*.

setkávají rýmy poplatné lumírovskému vzoru s ryze gramatickými souzvuky dlouhých slov:

*„Mdlé března paprsky, stonavé, pohledy feerické  
jak snící, nemocné dívky, vzdušné, anaemické,  
bledé a nerozvité a třesavé, po dlouhém snu  
s prsty z bezové duše a s vlasem podobným lnu,  
jíž po krizi přestálé zvědavě, vtíravě zrak se zdvih  
a pije zem a pije vzduch a pije zvuky a barev mih...  
A kroky jsou nejisté, mdlý úsměv a láska k životu zas,  
a opilost mdlá a nad vším ten divný, naivní žas,  
ty oči rozevřené vše pijí a hltají zbouřeně  
a myšlénky se předou volně, vzrušeně, zmateně.  
Mdlé března paprsky, pohledy feerické, stonavé...  
Jsou zahřátý louky staré? A vrby kotlavé?  
A duše zoufalé? A děti na slámě, vedle dobytka  
co na prs čekají? Ta v bídě svedená Markytka?  
Ti bezzubí starci, jichž srdce je rozbitý střep,  
žít nechce! a vzdoruje! nechce! a ponuře staví tep?...“  
(Mdlé března paprsky; JJV: 8)*

Na rovině rytmu i sémantiky se tak opět potvrzuje, že jednotlivé modalities rýmu jsou pro Sovu spíše než s budováním homogenní poetiky spjaty s okamžitým účinkem a laděním jednotlivých veršů.

To platí ostatně i pro složku eufonickou. Hudebnost je podporována bohatými rýmy, instrumentačními strukturami i uplatněním vnitřních rýmů (ve známé *Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy?* dokonce vnitřními rýmy trojitými).<sup>48</sup> Na druhou stranu se zde uplatňují i rýmoidy, které jsou ve dvou případech dokonce omezeny na pouhou shodu koncových samohlásek (*rozpíjí se / vřavě (Slunce; 22)*, *ostře / ve mně (V groteskním světle; 36)*) a nechávají tak čtenáře na pochybách, jedná-li se ještě o intencionální souzvuk, nebo koncovou absencí rýmu.

---

48 „Ó proč tak pozdě řek' jsem k ní. Poslední slunce na síti [...] a přes přívozy stíny jdou a všechno planou je už hrou“ (JJV: 29). Stejně jako u Březiny jsou i zde ovšem vnitřní rýmy stavěny nahodile horizontálně (nejsou vázány na konkrétní metrické pozice) i vertikálně (nejsou vázány na pořadí verše v básni).

O rýmech Sovovy poezie devadesátých let tedy, na rozdíl od Březinovy, nelze vyslovit obecné charakteristiky a generalizaci vzájemného vztahu jeho funkcí. „*Půl stylisovaný, půl improvizovaný výraz Sovův*“ (ŠALDA 1913: 189) využívá všech modalit rýmu a legitimizuje tak obě protikladné kategorizace, Jakobsonovu i Červenkovu. Ačkoliv ze synchronního pohledu nelze žádný aspekt označit za dominantní, můžeme takové zobecnění vyslovit z perspektivy vývoje české versifikace. Strukturní motivovanost rýmoidů i jejich kvantitativním zastoupením (srv. tabulku II.a.α a graf II.a.β) se Sova odlišuje od svých současníků i celé dřívější novočeské básnické produkce a otevírá tak bránu dekanonizačním experimentům pozdějších autorů.

## 4 OTAKAR THEER

*„Uč se dívat na svět svýma očima; jsi-li básníkem, vytvoř si svůj verš, který vnese řád do tvého chaosu.“*

(Otakar Theer, autoreferát o sbírce *Všemu navzdory*)

### 5.1 Háje, kde se tančí

Dovoluje-li omezený počet rýmů v Theerově prvotině *Háje, kde se tančí* (1897) vyvozovat obecné závěry, pak stejně jako na jiných rovinách, můžeme také zde sledovat zřetelný vliv Otokara Březiny. V pouhých šesti rýmech jediné básně psané uvolněným veršem je využito všech tehdejších Březinových rytmických inovací:

*„Ven do lesů a pijme poháry mladého vína!  
Všechny vás vidím s tvářema rozžhavenýma  
a neptáte se, zda zpátky přijdem, zda víly  
nás neulíbají v houštích, až vyjde večer bílý,  
nic neptáte se, jen za ruce se vedem  
a spěcháme daleko, daleko za měsícem,  
chceme ho dohonit dříve, než hvězdám řekne,  
že je miluje, že je líbá, že k jich nožkám klekne.  
Nechceme, nechceme, aby byl dnes kdo tak žhavý,  
jak jsme my, králové mladí, – než kde že naše jsou hávy?  
Prožrali nám je moli a porty hodili myším,  
ale máme svá těla, svá těla a s těmi prcháme k výším.“*

(*Pijme poháry mladého vína*; HT: 20)

Převládajícím typem je zde herojská klauzule (verše 1, 3, 9, 10, 11, 12), která je v jednom případě obsazena pětislabičným taktem (verš 2). Zároveň se ale objevují i zakončení, kde koncovému taktu nepředchází takt tříslabičný (verše 4, 5, 7, 8), a jedna klauzule čtyřslabičná (verš 6). Opět jsou tu tedy ženská zakončení dvoudobých (Xx, XxXx, Xxxx) i třídobých rozměrů (Xx, XxxXx, Xxxxx) prezentována jako izometrická.

Klauzule několika rýmovaných metrických čísel nepředstavují z hlediska rytmiky žádné výraznější rozvolnění (viz graf III.c). Stejně



jako ve výše citovaných uvolněných verších (1/2, 5/6) se zde ovšem uplatňují rýmoidy. Za pozornost stojí zejména *Narcisův zpěv* s jediným rýmem neporušujícím normu:

*„Štěstí své dám labutím  
a v lesy půjdu spát  
pod stíny korun setmělých.  
Stín plave teskně ku dálkám  
a slunce shasínají  
a pávi černí letí v dál  
kde dávno někdo umíral  
a prámy domů plují  
dlouze, stlumeně, teskle,  
dlouze, stlumeně, teskle..“* (HT: 8)

Vzhledem k tomu, že se ve sbírce žádný z typů neshody neuplatňuje jako dominantní, nelze rozhodnout, zda je tento aspekt inspiračně spřízněn s technikou Antonína Sovy, nebo se jedná o na ní nezávislé experimenty.

## 5.2 Výpravy k Já

Relativně vysoké zastoupení rýmovaných skladeb ve druhé sbírce *Výpravy k Já* (1900) nám již podává ucelenější obraz Theerovy techniky. V rýmových pozicích můžeme sledovat znatelnou preferenci polysylab,<sup>49</sup> která ovšem zdaleka nepředstavuje nejvýznamnější oslabení rytmické funkce. Anizometrické rýmy se zde totiž uplatňují i v básních metrických, čehož je bez porušení osnovy dosahováno kombinací mužských a ženských klauzulí v rýmujících se verších:

---

49 Viz Mukařovského srovnání Theerových a Vrchlického klauzulí (1948 [1931]: 239–243) a graf III.c.

Jež nad hlavou mi sy- čí mysté- ri- um **nirvány** [...]

$W_1^2 S_1^2 W_2^2 S_2^2 W_3^2 S_3^2 W_4^2 S_4^2 W_5^2 S_5^2 W_6^2 S_6^2 W_7^2 S_7^2$

a chtěním po sythese **hallu-cino-vány**

$W_1^4 S_1^4 W_2^4 S_2^4 W_3^4 S_3^4 W_4^4 S_4^4 W_5^4 S_5^4 W_6^4 S_6^4 W_7^4 S_7^4$

(*Marný průkopník*; VJ: 36)

Ted' chtěl bych pouze být: obrovský **Transatlantic** [...]

$W_1^5 S_1^5 W_2^5 S_2^5 W_3^5 S_3^5 W_4^5 S_4^5 W_5^5 S_5^5 W_6^5 S_6^5 W_7^5 S_7^5$

na břehy polárních a zla-tých **Ame- rik**

$W_1^8 S_1^8 W_2^8 S_2^8 W_3^8 S_3^8 W_4^8 S_4^8 W_5^8 S_5^8 W_6^8 S_6^8 W_7^8 S_7^8$

(*Transatlantic*; VJ: 37 [zvýrazněno autorem])

V takových verších, na rozdíl od ojedinělých výskytů nepřesných rýmů u jiných soudobých básníků (viz tabulka I.b.α), je protimetrická intence nesporná, neboť osnova zde neposkytuje žádný prostor pro transakcentuaci. Srovnajme z tohoto pohledu například verše Neumannovy a Bezručovy:

Lektura zvolna padá mi **do klínu** [...]

$W_1^4 S_1^4 W_2^4 S_2^4 W_3^4 S_3^4 W_4^4 S_4^4 W_5^4 S_5^4 W_6^4 S_6^4$

Du-si-vý fantom srpnového **spleenu**

$W_1^4 S_1^4 W_2^4 S_2^4 W_3^4 S_3^4 W_4^4 S_4^4 W_5^4 S_5^4 W_6^4 S_6^4$

(*Fadessa dnů*; NEUMANN 1895: 76 [zvýrazněno autorem])

Bo-ha- tec, ja- kých **po- řídku** [...]

$S_1^{34} W_1^{34} V_1^{34} S_2^{34} W_2^{34} V_2^{34} S_3^{34} W_3^{34}$

měl z če- ho ten barvíř z Frydku

$S_1^{36} W_1^{36} V_1^{36} S_2^{36} W_2^{36} V_2^{36} S_3^{36} W_3^{36}$

(*Návrat*; BEZRUC 1903: 24 [zvýrazněno autorem])

V těchto a podobných verších ojediněle doložených v daném období je možná rytmická realizace bez porušení metra. U Neumanna je to transakcentuace z předložky na substantivum ( $W_5^4 \rightarrow S_5^4$ : 'padá mi do 'klínu), u Bezruče transakcentuace z předpony na kořen ( $V_2^{34} \rightarrow S_3^{34}$ : 'jakých po'řídku), podporovaná navíc nářečními specifiky, na něž je lyrickým subjektem mnohokrát poukazováno.

V citovaných verších Theerových taková možnost schází; transakcentuace proparoxytonických klauzulí tak, aby odpovídaly metrickému kontextu celé básně, by vyžadovala elizi některých pozic, kterou ale vylučuje rozvržení vnitroveršových přízvučných a nepřízvučných slabik. Transakcentuace navíc není podporována morfologicky (\**nir'vány*; \**A'merik*). Jedinou možností je tedy chápat takové verše jako pokračování v linii dekanonizace rytmické funkce rýmu; po Březinovi, jehož experimenty se omezovaly pouze na verše uvolněné, je Otakar Theer uplatňuje i ve verších metrických.

Mimo to pokračuje i dekanonizace funkce eufonické. V tomto ohledu jsou *Výpravy k Já* kvantitativně nejvýraznější sbírkou sledovaného období (srv. graf II.a.β). Theerovy rýmy ale postupují dále i kvalitativně; krom zavřených asonancí (*horizontech / povzdech* (VJ: 30)) a poloasonancí (*skandován / kurtisán* (28)), příznačných již pro dřívější sbírky Antonína Sovy, nacházíme jejich otevřené varianty (*ženy / nadějemi* (25); *slunce / neodvážilas se* (39)) a neshodu v inter- i postvokálních konsonantech (*večer / nadnebes* (40)).

Tyto experimenty se ovšem také u Theera objevují v kontextu rýmů i veršů výrazně eufonizovaných. Jako příklad uvádíme báseň *Pokrytecká panna* s výraznými instrumentacemi sonor ([l], [r], [m], [n], [ŋ]) a „bohatými“ rýmy, u nichž Mukařovský (2001 [1934]: 147) odhaluje dokonce vliv na distribuci vokálů ve všech iktových pozicích („eufonická konstanta“ [a]/[a:]):

„Mám krásu z mramoru a v páru očí laních

[m m r mr m r r l ŋ

[ a: a a: a

s<sub>1</sub> s<sub>2</sub> s<sub>3</sub> s<sub>4</sub> s<sub>5</sub> s<sub>6</sub>

*zříš Marnost se smrtí si dávat políbení;*  
 m rn mr l n  
 a a:  
 S<sub>1</sub><sup>2</sup> S<sub>2</sub><sup>2</sup> S<sub>3</sub><sup>2</sup> S<sub>4</sub><sup>2</sup> S<sub>5</sub><sup>2</sup> S<sub>5</sub><sup>2</sup>  
*jdu časy lhostejná, zda štěstí nesu v dlaních*  
 n n n  
 a a: a  
 S<sub>1</sub><sup>3</sup> S<sub>2</sub><sup>3</sup> S<sub>3</sub><sup>3</sup> S<sub>4</sub><sup>3</sup> S<sub>5</sub><sup>3</sup> S<sub>6</sub><sup>3</sup>  
*či zda se za mnou krev na popravištích pění.“* (VJ: 33)  
 mn r n r n ]  
 a a ]  
 S<sub>1</sub><sup>4</sup> S<sub>2</sub><sup>4</sup> S<sub>3</sub><sup>4</sup> S<sub>4</sub><sup>4</sup> S<sub>5</sub><sup>4</sup> S<sub>6</sub><sup>4</sup>

Přes zjištěnou estetickou relevanci konsonantů je ale, jak ukazují další Mukařovského analýzy, „*Theerova eufonie [...] orientována převážně k samohláskám*“ (MUKAŘOVSKÝ 1948 [1931]: 237).<sup>50</sup> Tím snad můžeme vysvětlit výskyt rýmoidů ve verších jinak značně zvukomalebně stylizovaných; nejen uspořádání vnitroveršových konsonantů, ale v krajních případech i uspořádání intervokálních a postvokálních konsonantů v rýmu zůstává pro eufonii indiferentní, neboť ta se konstituuje převážně na základě vokálních struktur:

*„Ta bytost škádlivá, drzá a nemorální [...]*  
 [ a i a: a: a:a a:  
*Půl zvíře a půl příroda, ostatek milování“*  
 i: a i: a a i a:]  
 (Žena; VJ: 13 [zvýrazněno autorem])

*„Má v každém oku spících tisíc rozkoší*  
 [ a: a i: i: o o i:  
*Chťíc dusit mne a spíjet mrakem vrkočí“*  
 i: i i: i:]  
 (Metamorfosa; VJ: 31 [zvýrazněno autorem])

Vokální eufonie ale na rozdíl od konsonantické (srv. dále kapitolu o rýmu Karla Hlaváčka) výrazněji nedeterminuje výběr lexika. Selektace vokálů se uskutečňuje z úzkého repertoáru velice frekventovaných jednotek, a proto ekvivalence uplatněná

<sup>50</sup> Poznamenejme že v citovaném čtyřverší se jedná o instrumentaci sonor, tedy hlásek s příznakem nejen konsonantnosti, ale i vokálnosti.

na fonetickém plánu neomezuje selekci jednotek na plánech vyšších. Básnické slovo si tak jako významová jednotka zachovává značnou autonomii.<sup>51</sup>

Tento exkurz k segmentální zvukové výstavbě celého verše a jejímu vztahu k výstavbě významové zasazuje do širšího kontextu problematiku sémantické funkce v Theerově rýmu. Ta se totiž zdá být jeho dominantou. V klauzulích stojí většinou významová jádra výpovědí, čehož je často dosahováno složitými slovoslednými inverzemi. Gramatické rýmy jsou vytlačeny na periferii ve prospěch vynalézavých konfrontací lexikálních morfů. K významové exponovanosti rýmu přispívají i souzvuky „bohaté“, v nichž vyšší míra etymologicky neodůvodněné shody označujících vytváří větší sémantické napětí mezi označovanými. Zároveň jsou ale neotřelé rýmové kontexty často vytvářeny za cenu porušení metrické nebo eufonické normy. Tímto navázáním na experimenty obou výše diskutovaných autorů a jejich dalším rozvíjením tak tvorba Otakara Theera vytváří spojnici mezi modalitami rýmu v poezii devadesátých let a dekanonizačními postupy avantgardy.

---

51 Důraz kladený na samostatnost básnického slova tematizuje Theer později ve své poslední sbírce: „*Jak vás nenávidím, / vy chladné, počtářské prsty, / slabiky sčítající, slabiky odčítající! / Jak jsi mi směšná / ty nakadeřená sloko / s kytarou rýmů v loktech! [...] Vítězné znovuzrození slova, vlastní doby složitým tepem odkojeného!*“ (*Má poetika*; VN: 44–45)

## 5 KAREL HLAVÁČEK

„Ano takové tiché akordy bez chopinovské senzuality, delikátní v odstínu, antikvované chci i já...“

(Karel Hlaváček v dopise Marii Balounové, 1. 1. 1896)

### 5.1 Sokolské sonety

Přestože *Sokolské sonety* (1896) a jiné básně napsané před autorovým vstupem do okruhu *Moderní revue* zůstávají ještě věrný lumírovskému veršovému typu, můžeme již v některých z nich sledovat výrazné, později pro Hlaváčka nadměru příznačné aktualizace eufonické složky. Tak je tomu například v oktávě *Prologu*:

„V tu dobu rozvratu, kdy žijem ponížení,  
v tu dobu, zvrženou předtuchou neurčitou,  
v tu dobu, v potupy kdy žijem zvrcholení,  
v tu dobu úpadku, již ku zhroucení spítou,  
jda hrdě, sonete můj – doufáš pochopení?...  
Všem podej na pozdrav svou ruku mozolitou,  
mluv tónem intimním, mluv tónem rozhořčení:  
však nevnucej se nikde... Cestu kamenitou...“ (SS: 3)

Mezi rýmovými slovy uvedených veršů se vytvářejí paralely na základě některých hlásek předcházejících reduplikant: skupiny [ɲi] (paralelní k zakončení prvního reduplikantu), [po], [xo] a hlásky [r], [tʃ], [z], [p], [l], [m].<sup>52</sup> Taková eufonická stylizace byla umožněna částečným oslabením funkce sémantické, konkrétně gramatickými rýmy, v nichž je reduplikant naplněn shodnými morfy a slovní základy jsou determinovány jen hláskami podílejícími se na instrumentaci. Tento postup si ovšem zároveň vyžádal i oslabení rytmické výraznosti užitím polysylabických klauzulí. Zachování dominance

<sup>52</sup> To může připomínat metarým, který jsme výše u Vrchlického označili za prostředek rytmické diferenciaci. U Hlaváčka jsou však hlásky rozvrženy bez jasně čitelného schematu a každé rýmové slovo je vždy propojeno s více než jedním protějškem. Tato technika tak nepřispívá k diferenciaci, ale naopak k monotonizaci a eufonizaci.

oxytonických a paroxytonických zakončení by totiž znamenalo determinaci hláskového složení rýmových slov v celém jejich rozsahu (instrumentace zmíněných hlásek by určovala preturu první slabiky, zbytek by byl určen reduplikantem).

K popsané rehierarchizaci funkcí rýmu (ne nepodobné pozdějšímu vývoji u Březiny) dochází zejména v básních nápadně se již blížících Hlaváčkově pozdější poetice. Přerod sokolského poety minor v předního lyrika českého fin de siècle tak provází hledání nových výrazových možností v oblasti rýmu i metra (šestistopý jamb namísto tradičního jambu pětistopého),<sup>53</sup> které sám básník dokumentuje metapoetickou autocharakteristikou: „*Když první sonet v jambu volném, kolébavém [...] jak k rýmu nesměle tu cinká nový rým!*“ (*První sonet*; SS: 15).

## 5.2 Pozdě k ránu, Mstivá kantiléna

Ve vlastním jádru Hlaváčkovy tvorby, sbírce *Pozdě k ránu* (1896), *Mstivé kantiléně* (1898) a básních do sbírek nezařazených, se eufonická funkce stává pro funkci sémantickou přímo určující.<sup>54</sup> Znatelné rozšiřování reduplikantů a preference zvukově podobných

---

53 „*Pro dobový rytmický systém (ale i obecně pro diskrétní, nespojitou strukturu veršových typů vůbec) je příznačné, jak radikálně se změnil charakter verše v důsledku jeho rozšíření o pouhé dvě slabiky: s šestistopým necésurovaným jambem se rázem ocitáme ve zcela jiném básnickém světě. Mezi Hlaváčkovými sokolskými verši je několik básní vymykajících se kontextu svou blízkostí dekadentním krajinám a náladám [...] A právě ty a jen ty básně jsou psány uvedeným delším jambickým rozměrem*“ (ČERVENKA 1991: 77–78).

54 V *Pozdě k ránu* se objevují i sémanticky velice aktivní rýmy homofonické (čel / cell (11)), rýmová echa (do karty / oka rty (14)) a částečná echa (prosáklé / skle (PR: 10)); srv. JIRÁT 1947 [1930]. Přestože jsou výraznou součástí tehdejší Hlaváčkovy poetiky, nestávají se dominantními a v MK je od nich upuštěno. Stejně tak se v *Pozdě k ránu* se objevuje i několik rýmoidů. Většinou je ale porušení normy vyvažováno shodou některých konsonantů předcházejících reduplikant (územím / bázlivým (V ustrašení; 26 [zvýrazněno autorem]), vybledal / bēdoval (Ibid. [zvýrazněno autorem])).

slov má sice za důsledek značné sémantické napětí mezi rýmovými slovy, to se ale zúžením lexika a užíváním ustálených rýmových párů automatizuje.<sup>55</sup>

V Mstivé kantiléně tak můžeme například sledovat výraznou preferenci hlásek [l] a [h] v rýmových slovech.<sup>56</sup> Takové stylizace je dosaženo zejména prostřednictvím gramatických rýmu se slovesnými préterity a značným omezením lexika (časté užívání derivátů slovesa *lhát* a jiných zvukově podobných slov (*hlas, hlava, hledět* aj.)). Spíše než tematickými kritérii se tedy výběr slov řídí kritérii fonetickými.<sup>57</sup>

Ještě dále dospívá Hlaváček v tomto ohledu v básni *Rekonvalescence*:<sup>58</sup>

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

*A v dalekém, zešeřeném zborceném ledu  
mu vězněný slavík pěl v jodovém bledu,  
neb nemohl usnout i pod vlažným ledem,  
a nemohl usnout ve světle tom bledém  
a smutném a bázlivém, nasáklém jedem,  
neb nemohl usnout před lhostejným hledem.*

55 Srv. například rýmy na slovo „nálada“: *nálad / ballad* (*Svou violu jsem naladil co možno nehlouběji*; PR: 7), *nálada / na lada* (IV; MK: ; VIII; MK: ), *nálada / nad lada* (VIII; MK: ), *náladu / balladu* (*Mdlý večer*; BP: 125), *za lady / nálady* (*Večer teskné nálady*; BP: 127).

56 Frekvence výskytu hlásky [l] je v rýmových slovech Mstivé kantilény 10,79% (teoretická frekvence: 5,1%) a hlásky [h] 3,93% (teoretická frekvence: 1,6%).

Test chí kvadrát (  $\chi^2 = \sum_{i=1}^n \frac{(O_i - E_i)^2}{E_i}$  ) prokázal, že pravděpodobnost

náhodné koincidence je v tomto případě nižší než jedno procento.

57 Distribuce hlásek je v Hlaváčkově tvorbě samozřejmě určující pro celou strukturu verše. Slova konstituující rýmy jsou však mnohem více determinována, neboť krom samotného výskytu hlásek je předurčeno i jejich lineární uspořádání.

58 Srv. MUKAŘOVSKÝ 2001 [1932]: 254–255.



*Pak najednou ztichl – a v dalekém ledě  
se rozvoněl hyacint bledě –  
to zapadl měsíc nad zborceným ledem,  
ve světle svém lhostejném, smutném a bledém...  
A hyacint voněl, ač otráven jedem,  
a hyacint kvetl, ač na stonku hnědém,  
a hyacint vadl, ač nad vlažným ledem.*

*Já viděl nad daleké daleké ledy  
jak vyšel kdys měsíc tak smutný a bledý,  
a slavík se rozspíval nad vlažným ledem  
a hyacint rozvoněl ve světle bledém  
a vše bylo vlažné a nasáklé jedem  
a vše bylo bledé před lhostejným hledem.“* (BP: 123)

Zmnožené a jen částečně se obměňující reduplikanty jsou ve dvaceti čtyřech citovaných verších aktualizovány tvary pouhých pěti slov. Navíc ale ze všech devadesáti šesti plnovýznamových slov užitých v básni neobsahuje pouze deset z nich (*vězněný*, *usnout* (3x), *hyacint* (4x), *otráven*, *stonku*) některý z konsonantů tvořících reduplikanty ([l][d][j][m]). Vezmeme-li v potaz i konsonanty, které v rýmových slovech reduplikant předcházejí ([b][h][j][ŋ]), zúží se jejich počet na pět. Eufonie tedy výrazně determinuje nejen výběr rýmových slov, ale i jejich okolí. Sémantická funkce rýmu se tak mezi týmiž slovy opakovanými ve velice podobných kontextech může uplatnit pouze okrajově.

Zdá se ale, že sémantická potence je intencionálně oslabována i prostřednictvím lexikálního významu samého. Toho příkladem jsou rýmová slova s významem negativním, indefinitním nebo vyjadřující pochybnost:

*„Mé melodie chtějí míti smutek všeho toho,  
co rostlo vykvetlo a zrálo marně, pro **nikoho**“*  
(*Svou violu jsem naladil co možno nejhlouběji;*  
PR: 7 [zvýrazněno autorem])

*„Vím, že má Manon nervózní je z všeho toho,  
že ráda by si lhala starou touhu pro **někoho**“*  
(*l; MK: 6 [zvýrazněno autorem]*)

„Kol vychrtlých tváří jim ovlhly zcuchané vlasy [...] a ačkoliv k osmé juž mohlo být na věži **asi**“  
(V; MK: 13 [zvýrazněno autorem])

Významové dění vyvolané zvukovou podobností rýmových slov znamená v těchto případech zabarvení denotátu jednoho z nich nejednoznačností nebo nejistotou a participuje tak na základním rysu Hlaváčkovy poetiky; neurčitosti nositelů tematizovaných dějů.<sup>59</sup>

Krajním případem této techniky jsou ovšem rýmová slova, která de facto žádný lexikální význam nenesou:

„Tak pozdě bylo... Loutna zmlkla v okně ospalá [...] i za řekou to rozpustilé: trala, tralala...“ (Za noci březnové; PR: 11)

„A mladá markýza, když výhrou zůstalo [...] a abbé! – ironisoval svým věčným: tral, la, lo –“ (Sonet; PR: 14)

„Již před týdnem spravoval koženou zástěru ohlodanou [...] a podhradím tichounce projel, jí bruče své: da, da, da – nou. (XI; MK: 28)

„Pod vousy své rusé jí bruče na zkonejšenu svým tenorem chraplavým; da, da – nou – da, da, da – nou“ (Ibid.)

„Shléd na posteli cingulum, zcuchanou albu... tral la lum, tral la lum...“ (Kuplet; BP: 129)

Popěvky tvořící rýmová slova (v posledním z citovaných veršů dokonce bez zjevného vztahu ke kontextu) přispívají, stejně jako četné hudební motivy,<sup>60</sup> spíše k eufonické funkci (určitá subsémantická „melodizace“ druhého rýmového slova) a absencí lexikálního významu sémantickou funkci rýmu de facto popírají.

Ne zcela jednoznačná je rytmická úloha rýmu. V *Pozdě k ránu* můžeme ještě sledovat pokračující tendenci ke kladení delších

59 Srv. také Šaldovu známou kritiku: „U Hlaváčka potácíme se stále v neurčitu: samé kdotsi, kdesi, odkudsi, kamsi“ (ŠALDA 1991 [1930]: 42).

60 Srv. např. „Svou violu jsem naladil co možno nejhloběji“ (Svou violu...; PR: 7), „Tak pozdě bylo... Loutna zmlkla v okně ospalá“ (Za noci březnové; PR: 11), „Jen lesních viol smích a ironické hallali“ (Smutný večer; PR: 25), „Bych zazpívat vám mohl kantilenu při viole“ (I; MK: 6), „Juž s večera zarostlé prsty na varhanách únavou spaly“ (VII; MK: 19).

přízvukových taktů do veršové klauzule. *Mstivá kantiléna* se však překvapivě vrací spíše k oxytonickým a paroxytonickým zakončením (viz graf III.d). Tuto skutečnost, zdá se, můžeme vysvětlit právě diskutovaným podřízením sémantické funkce funkci eufonické. Jestliže totiž lexikální význam přestává být pro výběr určující, pak se pretura první slabiky může stát polem hláskových permutací i u krátkých rýmových slov. Příkladem je (krom výše citované *Rekonvalescence*) například páté číslo *Mstivé kantilény*, kde je patnáct rýmových pozic obsazeno osmi dvouslabičnými slovy s dvěma reduplikanty lišícími se pouze intervokalickým konsonantem a kde je pretura první slabiky určována především distribucí hlásek [l], [h], [m]:

vlasý – asi – spásy – hlasy  
mhavý – tmavý – lhavý – hlavy

Přesto ale dochází k určitému oslabení rytmické funkce, které graf III.d nereflektuje. Je jím užívání pětislabičných taktů v klauzulích ženských daktylských veršů, které je v české versifikaci natolik neobvyklé, že je Červenka dokonce prohlašuje za nemetrické (2006: 44–45):

„*Neb lhalo tu všecko – i svíce, jež v temnotách pohasínaly*“ (VII; MK: 19)

„*Pod vousy své rusé jí bruče na zkonejšenu*“ (XI; MK: 28)

I tuto skutečnost snad můžeme na základě „měkkého“ sestupného vyznění interpretovat jako eufonicky motivovanou.

V koncepci Romana Jakobsona (1995 [1960]) bychom tak mohli Hlaváčkovu rýmovou techniku označit za krajní podřízení kombinace principu ekvivalence. Eufonická funkce se stává jednoznačnou dominantou, které se podřizují obě funkce zbývající.

V souvislosti s charakteristikami výše probraných autorů bychom mohli (přinejmenším u popěvků bez lexikálního významu) uvažovat o dekanonizaci sémantické funkce rýmu. Vysvětlení pro skutečnost, že tento typ „dekanonizace“ nenachází své pokračovatele je nasnadě. Karel Hlaváček vytvořil poetiku, která byla plně vyčerpána jeho vrcholnými díly. Ještě před svou předčasnou smrtí ji opouští,<sup>61</sup> neboť jediným možným rozvinutím by byla „*báseň skládající se ze slova jediného, mnohokrát opakovaného ve významech jen zcela nepatrně navzájem odlišných*“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 [1932]: 258).

---

<sup>61</sup> Míňeny jsou Žalmy, které kvůli své torzovitosti a téměř úplné absenci rýmů zůstávají stranou naší pozornosti.

## ZÁVĚR

Na počátku této práce jsme se pokusili prokázat, že celková podoba rýmu v poezii lumírovců a jejich následovníků je podřízena automatizovanému básnickému rytmu, což se projevuje v preferenci sémanticky nevýrazných krátkých rýmových slov se značně stabilizovaným rozsahem souzvuku. Rýmové lexikum se pak nejen zužuje, ale vytvářejí se i ustálené dvojice. V konečném důsledku se tak rým stává strukturně izolovanou dekorací, která je považována za esteticky nosnou bez ohledu na celkový kontext.

U Otokara Březiny jsme v raných metrických verších (*Tajemné dálky*) sledovali tendenci k zrovnoprávnění všech tří složek rýmu, ve verších uvolněných naopak zesílený důraz na jeho rytmickou stránku, který v počáteční fázi českého verslibrismu fungoval jako nejvýraznější nositel rytmovanosti. Po konstituci nerýmovaného volného verše jakožto svébytného útvaru (pozdní čísla *Tajemných dálek*, *Svítání na západě*) již supermetrická zakončení uvolněných veršů přestávají plnit funkci nutného rytmického příznaku a jsou postupně rozvolňována různometrickými aktualizacemi herojské klauzule. Obdobně je prostřednictvím dlouhých taktů rozvolňována i rytmická stránka rýmu ve verších metrických. Ve vrcholném období Březinova verslibrismu (*Větry od pólů*, *Stavitelé chrámu*), kdy se základním nositelem rytmu stávají fragmenty daktylského spádu, ztrácí rým ve volných verších opodstatnění vůbec a omezuje se na verše metrické, v nichž postupně začíná dominovat jeho složka eufonická, které se podřizuje jak rytmická, tak sémantická výraznost. Pokračující eufonizace má konečně v pozdní tvorbě (*Ruce*, *Torso šesté knihy básní*) za následek návrat rýmu do volného verše, kde se již experimenty oslabující rytmickou výraznost neomezují na

herojskou klauzuli a poslední pozůstatky metrické normovanosti jsou tak z rýmu odstraněny.

V raných sbírkách Antonína Sovy zůstává lumírovský úzus zachován a je jen částečně modifikován porušováním eufonické normy (*Realistické sloky*), nebo naopak rozšiřováním reduplikantu za její hranice (*Květy intimních nálad, Z mého kraje*). Po oslabení rytmické výraznosti v tzv. realistickém verši (*Soucit i vzdor*) a integraci rýmových slov do sémantické struktury výpovědi (*Zlomená duše*) tendence k porušování eufonické normy pokračuje a projevuje se mnohem nápadněji. Na sklonku století (*Vybouřené smutky, Ještě jednou se vrátíme*) sice Sova na tuto linii navazuje, ale zároveň užívá i pestrou škálu modalit (mnohdy příznačných pro starší sbírky), a to jak v rámci autointertextuálního dialogu, tak jako prostředku stylistického odstínění básní i jednotlivých veršů.

Určitou návaznost na Březinovy i Sovovy experimenty jsme pozorovali v první sbírce Otakara Theera (*Háje, kde se tančí*), v níž se setkávají aktualizace herojské klauzule s nekanonickými souzvuky. Ve druhé sbírce (*Výpravy k Já*) pak mizí metrická normovanost rýmu i z veršů metrických (souzvuky mužských zakončení s ženskými) a spolu s kvantitativním i kvalitativním nárůstem výraznosti rýmoidů tak Theerova tvorba vytváří pomyslnou spojnici mezi modalitami rýmu v poezii autorů devadesátých let devatenáctého století a dekanonizačními postupy avantgardy.

Svébytný typ představuje rýmová technika Karla Hlaváčka. Již v raných básních (*Sokolské sonety*) se na pozadí tradiční poetiky objevují aktualizace eufonické složky, kterým se částečně podřizuje nejen typická lumírovská rytmická výraznost, ale i sémantická funkce rýmu. Ve vrcholných sbírkách (*Pozdě k ránu, Mstivá kantiléna*) i pozdních básních za autorova života knižně nepublikovaných se

(nejen v oblasti rýmu) stává eufonie jednoznačnou dominantou určující jak rytmickou složku, tak oslabení sémantické funkce rýmu, které je natolik výrazné, že bychom dokonce mohli vývoj Hlaváčkovy rýmové techniky chápat jako samostatný a uzavřený proces sémantické dekanonizace rýmu.

„Struktura“ v názvu této práce ovšem implikuje předpoklad nadindividuální dominanty jednotlivých modalit. Přestože jsme se zaměřili pouze na čtyři vybrané autory, v jejichž dílech jsme navíc sledovali značně rozdílné rýmové techniky, domníváme se, že jsme postihli hlavní vývojové tendence rýmu v devadesátých letech devatenáctého století, pro něž lze na vyšším stupni zobecnění nalézt společného jmenovatele.

Budeme-li totiž ve shodě s Tyňanovem (1988 [1924]) považovat rým za jev působící převážně progresivně (očekávané opakování reduplikantu, očekávání izometrického taktu), pak zvýšení predikability, které jsme v první kapitole popsali u rýmu lumírovského, neznamena nic jiného, než potlačení zbývajících regresivně působících složek. U dále popsaných autorů jsme naopak sledovali snahu tuto predikabilitu eliminovat. Na suprasegmentální rovině je to nejen zrušení výsadního postavení rytmicky výrazných oxytonických a paroxytonických klauzulí a užívání doposud vyloučených dlouhých taktů, které rozšiřuje pole očekávatelných rytmických jednotek, ale i spojování anizometrických taktů, které rytmickou predikabilitu de facto ruší. Na segmentální rovině dochází ve statisticky nejvýznamnějším souboru k rozšiřování reduplikantu za hranice normy, čímž se rým propojuje s regresivně působící hláskovou instrumentací, ale zároveň i k uplatňování rýmoidů, a to v takové kvalitativní i kvantitativní míře, že se ojediněle dokonce smývá hranice mezi intencionálním a náhodným souzvukem. V takových

případech eufonická složka doslova ztrácí svou progresivní potenci. Konečně neobvyklé významové kontexty rozrušují sémantickou předvídatelnost lumírovského rýmu založenou na úzkém lexiku a ustálených rýmových párech. Za dominantu sledovaných modalit tedy můžeme označit potlačování progresivní působnosti a vychýlení k regresivnímu pólu.

Stanovení nadindividuální dominanty ovšem neznamena příklon k imanentismu. Přenesení akcentu z progresivního charakteru na regresivní není jen otázkou aktualizace uzavřeného subsystému, ale je součástí celkového odvratu od ustálených neosobních forem (žánrových, strofických, veršových) k útvarům vytvářeným v okamžiku zrodu uměleckého díla, odpovídajícím jeho jedinečné výstavbě. Jinými slovy, jedná se o důsledek změny estetického paradigmatu *l'art pour l'art* v poetiku organické formy, příznačnou pro celou modernu.

Proces eufonické dekanonizace rýmu, tak můžeme sledovat už v samotných počátcích moderní české poezie. Zároveň s ním začíná a souběžně s ním, zdá se, pokračuje i proces dekanonizace rytmické.<sup>62</sup> Po Otakaru Theerovi prokázaly dílčí sondy signifikantní

---

62 V *Dekanonizaci rýmu* si Červenka všimá některých málo frekventovaných rytmických konfigurací, ale považuje je za náhodné výkyvy: „Párování lichoslabičných přízvukových celků se sudoslabičnými v dekanonizovaném i standardním rýmu 20. století není ojedinělé, ale k závažnějším prostředkům porušování normy nepatří. Objevuje se jako následek rýmování mnohoslabičných slov, kde se s „vedlejšími přízvuky“ dá podle diktátu rytmické setrvačnosti manipulovat [...] dále v podobě staré licence atonování předložek [...] nebo jako důsledek nepřekonané nářeční akcentuace. [...] K přízvukovým neshodám dochází také v rámci hry s lomenými rýmy. [...] Je možné, že k záměrnému posílení disonantního účinku zkouší přízvukově deformované rýmy několikrát František Halas v *Sépii* [...]; to by byl jediný představitel samostatné, z jiných postupů neodvozené dekanonizace založené na nerovnosti přízvuků“ (ČERVENKA 2002: 135). Přesnější vymezení rytmické normy, které jsme přijali v úvodu, nám při excerpčních umožnilo odlišovat málo frekventované konfigurace od konfigurací nemetrických a načrtnout tak pomyslnou hranici mezi aktualizací a dekanonizací.



výskyt anizometrických rýmů v metrických verších Viktora Dyka (1903),<sup>63</sup> uvolněných i metrických verších Richarda Weinera (zejm. *Mezopotámie* (1930), kde jsou zastoupeny ve více než padesáti případech), trochejích Bohuslava Reynka (zejm. *Rty a zuby* (1995 [1925])); *Setba samot* (1995 [1936]))<sup>64</sup> a uvolněných verších rané tvorby Františka Halase (*Sépie* (1957 [1927]), *Kohout plaší smrt* (1957 [1930])) a Viléma Závady (*Panychida* (1965 [1927])), u něhož jsou ale, podobně jako u Bezruče, pravděpodobně podmíněny nářečními specifiky. Zmapování tohoto procesu zůstává úkolem pro další výzkumy. Již teď je však zřejmé, že dříve popsaná eufonická dekanonizace není izolovaným procesem, ale součástí složitých strukturních posunů, jejichž kořeny nacházíme v tvorbě autorů devadesátých let devatenáctého století.

---

63 Zde je třeba zvážit i vliv Dykových raných lomených rýmů. Srv. JIRÁT 1947 [1931].

64 Srv. také SGALLOVÁ 2006.

## ZKRATKY

BP	<i>Básně z pozůstalosti</i> (HLAVÁČEK 1930).
HT	<i>Háje, kde se tančí</i> (GULON [THEER] 1897).
JJV	<i>Ještě jednou se vrátíme</i> (SOVA 1900).
KIN	<i>Květy intimních nálad</i> (SOVA 1891).
MKa	<i>Mstivá kantiléna</i> (HLAVÁČEK 1898).
MKr	<i>Z mého kraje</i> (SOVA 1892).
PR	<i>Pozdě k ránu</i> (HLAVÁČEK 1896).
R	<i>Ruce</i> (BŘEZINA 1901).
RS	<i>Realistické sloky</i> (SOVA 1890).
SCh	<i>Stavitelé chrámu</i> (BŘEZINA 1899).
SS	<i>Sokolské sonety</i> (HLAVÁČEK 1894).
SV1	<i>Soucítí i vzdor</i> (SOVA 1894).
SV2	<i>Soucítí i vzdor</i> (SOVA 1928).
SZ	<i>Svítání na západě</i> (BŘEZINA 1896).
T	<i>Torso šesté knihy básní</i> (BŘEZINA 1948).
TD	<i>Tajemné dálky</i> (BŘEZINA 1895).
ÚN	<i>Úzkosti a naděje</i> (THEER 1911).
VJ	<i>Výpravy k Já</i> (THEER 1900).
VN	<i>Všemu navzdory</i> (THEER 1916).
VP	<i>Větry od pólů</i> (BŘEZINA 1897).
VS	<i>Vybouřené smutky</i> (SOVA 1897).
ZD	<i>Zlomená duše</i> (SOVA 1896).
Ž	<i>Žalmy</i> (HLAVÁČEK 1934).

## ANOTACE

**Autor / Author:**

Bc. Petr Plecháč

**Název práce / Title of thesis:**

Struktura a modality rýmu v české poezii 90. let 19. století  
Structure and Modalities of Rhyme in the Czech Poetry of 1890s

**Katedra, univerzita / Department, university:**

Katedra bohemistiky, Univerzita Palackého v Olomouci  
Department of Czech Studies, Palacký University in Olomouc

**Vedoucí práce / Supervisor:**

PhDr. Hana Bednaříková, Ph.D.

**Počet znaků / Number of characters:**

121 775

**Počet příloh / Number of supplements:**

10

**Počet titulů použité primární literatury / Number of primary sources:**

97

**Počet titulů použité sekundární literatury / Number of secondary sources:**

71

**Klíčová slova / Keywords:**

Rým, Versologie, Moderna, Dekanonizace rýmu, Otokar Březina, Antonín Sova, Otakar Theer, Karel Hlaváček

Rhyme, Scansion, Modernity, Decanonization of the rhyme, Otokar Březina, Antonín Sova, Otakar Theer, Karel Hlaváček

**Resumé / Summary:**

Práce se zaměřuje na rým v poezii vybraných českých básníků devadesátých let devatenáctého století. Rým je zde zkoumán z hlediska své úlohy ve fonetické, rytmičké a sémantické výstavbě konkrétních básní. Z diachronního hlediska jsou sledovány nejen aktualizace překračující rámec lumírovské poetiky, ale i aspekty porušující obecnou normu české versifikace vůbec, které tak započínají proces eufonické a rytmičké dekanonizace rýmu v české poezii.

The thesis focuses on rhyme in the poetry of selected Czech writers of 1890s. Rhyme is considered here in the light of its function in the phonetic, rhythmical, and semantic composition of particular poems. From the diachronical point of view actualizations exceeding fixed poetics of "lumír" group are observed, as well as aspects violating the common standards of the Czech versification in general, initiating thus process of both euphonical and rhythmical dekanonization of rhyme in the Czech poetry.

## EXCERPOVANÁ LITERATURA

*Není-li uvedeno jinak, byla excerpována první vydání z elektronické databáze Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky ([www.ceska-poezie.cz](http://www.ceska-poezie.cz)).*

- ALBERT, Eduard 1930 „Básně z let 1892–1898“. K. H., *Básně II*, Kvasnička & Hampl, Praha, s. 69–130.
- AUŘEDNÍČEK, Otakar 1889 *Verše*. 1891 *Zpívající labuť*.
- BEZRUČ, Petr 1903 *Slezské čísla*. 1909 *Slezské písně*.
- BORECKÝ, Jaromír 1892 *Rosa mystica*.
- BŘEZINA, Otokar 1895 *Tajemné dálky*. 1896 *Svítání na západě*. 1897 *Větry od pólů*. 1899 *Stavitelé chrámu*. 1901 *Ruce*. 1948 „Torso šesté knihy básní“. *Básnické spisy*, s. 215–244.
- ČECH, Svatopluk 1883 *Petrklíče*. 1884 *Slavie*. 1885 *Dagmar*. 1887 *Jitřní písně*. 1895 *Písně otroka*.
- DYK, Viktor 1897 *A porta inferi*. 1898 *Síla života*. 1900 *Marnosti*. 1903 *Buřiči*.
- GULON, Otto [THEER, Otakar] 1897 *Háje, kde se tančí*.
- HALAS, František 1957 *Básně*. Československý spisovatel, Praha.
- HAVLÍČEK BOROVSÝ, Karel 1950 *Básnické dílo*.
- HLAVÁČEK, Karel 1894 *Sokolské sonety*. 1896 *Pozdě k ránu*. 1898 *Mstivá kantiléna*.
- HRUBÍN, František 1934 *Žalmy*. 1968 [1943] „Cikády“. *Země sudička*, Československý spisovatel, Praha, s. 93–130.
- JELÍNEK, Bohdan 1949 *Dílo Bohdana Jelínka*. Československý spisovatel, Praha.
- KAINAR, Josef 1987 [1946] „Nové mýty“. *Příběhy, osudy, mýty*, Československý spisovatel, Praha, s. 341–417.
- KAMINSKÝ, Bohdan 1893 *V samotách*.
- KARÁSEK, Jiří 1894 *Zazděná okna*. 1995 [1985] „Sodoma“. J. K., *Básně z konce století*, Thyrsus, Praha, s. 61–112.
- 1896 *Knih aristokratická*. 1897 *Sexus necans*.
- KLÁŠTERSKÝ, Antonín 1889 *Ptačí svět*. 1892 *Polí a lesy*.
- KLOSE, Antonín Jaroslav 1889 *Básně*.
- KUČERA, Karel 1890 *Zapadlé hvězdy*.
- KVAPIL, Jaroslav 1889 *Padající hvězdy*. 1890 *Růžový keř*. 1894 *Liber aureus*.

- MUŽÍK, Augustin Eugen  
 1887 *Květy polní.*  
 1892 *Hymny a vzdechy.*
- MÁCHA, Karel Hynek  
 1938 [1936] „Máj“. *Básně a dramatické zlomky*, Fr. ŠKAMPA, Alois Borový, Praha, s. 11–48.  
 1893 *Venku a doma.*
- MACHAR, Josef Svatopluk  
 1891 *Letní sonety.*  
 1892 *Třetí kniha lyriky.*  
 1893 *Tristium Vindobona.*  
 1894 *Zde by měly kvést růže...*
- NERUDA, Jan  
 1883 *Balady a romance.*  
 1880 *Eklogy a písně.*  
 1885a *Sonety samotáře.*  
 1885b *Twardowski.*  
 1886 *Hudba v duši.*  
 1889 *Hořká jádra.*  
 1892a *Breviř moderního člověka.*  
 1892b *Život a smrt.*  
 1893a *Bodláčí z Parnassu.*  
 1893b *Potulky královny Mab.*  
 1894 *Okna v bouři.*  
 1895 *Písně poutníka.*  
 1896 *Poslední sonety samotáře.*  
 1897 *Skvrny na slunci.*  
 1898b *Na sedmi strunách*  
 1899 *Boží a lidé.*
- NEUMANN, Stanislav Kostka  
 1895 *Nemesis, bonorum custos.*  
 1896a *Apostrofy hrdé a vášnivě.*  
 1896b *Jsem apoštol nového žití a žádné se nelekám rány, jsem rytíř nového Grálu, jsem rytíř bez bázně i hany.*  
 1897 *Satanova sláva mezi námi.*  
 1937 *Sonáta horizontálního života.*
- PROCHÁZKA, Arnošt  
 1894 *Prostibolo duše.*
- REYNEK, Bohuslav  
 1995 *Básnické spisy*. Archa, Zlín.
- SLÁDEK, Josef Svatopluk  
 1887 *Sluncem a stínem.*
- SOVA, Antonín  
 1890 *Realistické sloky.*  
 1891 *Květy intimních nálad.*  
 1892 *Z mého kraje.*  
 1894 *Soucítí i vzdor.*  
 1896 *Zlomená duše.*  
 1897 *Vybouřené smutky.*
- VRCHLICKÝ, Jaroslav  
 1875 *Z hlubin.*  
 1900 *Výpravy k Já.*  
 1911 *Úzkosti a naděje.*  
 1916 *Všemu navzdory.*
- ŠKAMPA, Alois  
 1893 *Venku a doma.*
- THEER, Otakar  
 1900 *Výpravy k Já.*  
 1911 *Úzkosti a naděje.*  
 1916 *Všemu navzdory.*
- WEINER, Richard  
 1913 *Pták.*  
 1914 *Usměvavé odříkání.*  
 1918 *Rozcestí.*  
 1928 *Mnoho nocí.*  
 1929 *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami.*  
 1930 *Mezopotamie.*
- ZÁVADA, Vilém  
 1965 [1927] *Panychida*. Československý spisovatel. Praha.

## SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- A- [KLÁŠTERSKÝ, Antonín]  
1890 „Realistické sloky“. *Světozor* 25, s. 251–252 .
- ANONYM [HERBEN, Jan]  
1896 „Zlomená duše“. *Čas* 1, s. 164.
- AROUI, Jean-Louis  
2003 „Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIX<sup>e</sup> siècle“. In: *Le sens et la mesure. Hommages à Benoît de Cornulier*, Champion, Paris, s. 415–440.  
2004 „Rime et richesse des rimes en versification française classique“. In: *Poétique de la rime*, ed. M. Murat, Champion, Paris, s. 179–218.
- BEDNAŘÍKOVÁ, Hana  
2000 *Česká dekadence. Kontext – text – interpretace*. CDK, Brno.
- BILLY, Dominique  
2004 „De l'assonance chez Verlaine.“ In: *Poétique de la rime*, ed. M. Murat, Champion, Paris, s. 351–379.
- BOUŠKA, Sigismund  
1895 „Tajemné dálky“. *Hlídky literární* 12, s.265–267.
- ČERVENKA, Miroslav  
1963 *Český volný verš devadesátých let*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha.  
1965 „Březinův verš“. *Česká literatura* 13, s. 133–146.  
1966 „Březinovské úvahy“. In: M. Č., *Symboly, písně a mýty: Studie o proměnách českého lyrického slohu na přelomu století*, Československý spisovatel, Praha, s. 30–64.  
1991 *Z večerní školy versologie II. Sémantika a funkce veršových útvarů*. Akcent, Pardubice.  
1993 „Český alexandrin“. *Česká literatura* 41, s.459–519.  
1995 „Polymetrie v české epice 19. století“. In: M. Č., *Z večerní školy versologie III. Polymetrie. Metrika překladu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, s. 7–100.  
1996 „Čtyři dimenze literárního díla“. In: M. Č., *Obléhání zevnitř*, Torst, Praha, s. 26–39.  
1999 *Z večerní školy versologie IV. Daktyl*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha.  
2001 *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno.  
2002 „Dekanonizace rýmu“. In: *Pohledy zblízka. Zvuk, význam, obraz*, eds. M. Kubínová a M. Vojtková, Torst, Praha, s. 127–162.  
2006 *Kapitoly o českém verši*. Karolinum, Praha.

- ČERVENKA, Miroslav – SGALLOVÁ, Květa  
 1978 „Český verš“. In: *Słowiańska metryka porównawcza I. Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania*, eds. Z. Kopczyńska a L. Pszczółowska, Wydawnictwo polskiej akademii nauk, Wrocław, s. 45–94.
- [ČERVENKA, Miroslav – SGALLOVÁ, Květa] – VAŠÁK, Pavel – MAZÁČOVÁ, Stanislava  
 1976 „Rhyme, Stanza and Rhythmic types“. In: *Prague studies in mathematical linguistics* 5, eds. J. Horecký, P. Sgall a Marie Těšitelová, Academia, Praha, s. 163–190.
- DURDÍK, Josef  
 1881 *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*. I. L. Kober, Praha.
- FISCHER, Otokar  
 1965 [1929] „Březinův rým“. In: O. F., *Duše, slovo, svět*, Československý spisovatel, Praha, s. 148–164.
- FUČÍK, Bedřich  
 1998 [1927] „Vláda asonance“. In: B. F., *Kritické příležitosti I*, Melantrich, Praha, s. 27–33.
- GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTAKIEWICZOWA, Teresa, OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz  
 2000 *Słownik terminów literackich*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- GREPL, Miroslav – KARLÍK, Petr  
 1998 *Skladba češtiny*. Votobia, Olomouc.
- HALLE, Morris – KEYSER, Samuel Jay  
 1966 „Chaucer and the Study of Prosody“. *College English* 28, s. 187–219.  
 2008 [1973] „Teorie metra“. *Aluze* 3, s. 58–85.
- HAUSENBLAS, Karel  
 1968 „Sémantické kontexty v básnickém díle“. In: *Teorie verše II*, eds. J. Levý a K. Palas, Universita J. E. Purkyně, Brno, s. 27–38.
- HOLTMAN, Astrid Inge  
 1996 *A Generative Theory of Rhyme. An Optimality Approach*. Onderzoeksinstituut voor Taal en Spraak, Utrecht.
- HRABÁK, Josef  
 1978 *Úvod do teorie verše*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha.
- CHALUPNÝ, Emanuel  
 1912 *Studie o Otokaru Březinovi a jiných zjevech českého umění a filosofie*. Lidové družstvo, Praha.

- JAKOBSON, Roman  
 1995 [1923] „Základy českého verše“. In: R. J., *Poetická funkce*, H&H, Jinočany, s. 157–250.  
 1995 [1960] „Lingvistika a poetika“. In: R. J., *Poetická funkce*, H&H, Jinočany, s. 74–105.
- JAKOBSON, Roman – HALLE, Morris  
 2002 [1956] „The Metaphoric and Metonymic Poles“. In R. J. – M. H., *Fundamentals of Language*, Walter de Gruyter, Berlin, 92–96.
- JIRÁT, Vojtěch  
 1947 [1930] „Hlaváčkův rým“. In: V. J., *O smyslu formy*, Václav Petr, Praha, s. 113–144.  
 1947 [1931] „Rýmové umění Viktora Dyka“. In: V. J., *O smyslu formy*, Václav Petr, Praha, s. 145–164.
- JUREK, Bohumil  
 1940 „Český klasický rým“. *Časopis pro moderní filologii* 26, s. 321–337.
- KJ. [KREJČÍ, František Václav]  
 1896 „A. Sova: Zlomená duše“. *Rozhledy* 6, s. 379–382.
- KRÁL, Josef  
 1909 *Česká prosodie*. J. Otto, Praha.
- KRÁLÍK, Oldřich  
 1948 *Otokar Březina 1892–1907. Logika jeho díla*. Melantrich, Praha.
- KREJČÍ, František Václav  
 1895 „Český mystik a symbolista“. *Rozhledy* 5, s. 577–587.
- LEECH, Geoffrey  
 1971 *A Linguistic Guide to English Prosody*. Longman, London.
- LOTMAN, Jurij  
 1990 [1970] *Štruktúra umeleckého textu*. Tatran, Bratislava.
- MIKROMEGAS [VRCHLICKÝ, Jaroslav]  
 1890 „Tu máme nejdříve pana Antonína Sovu...“. *Lumír* 18, s. 204.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan  
 2001 [1930] „Varianty a stylistika“. In: J. M., *Studie II*, Host, Brno, s. 215–219.  
 1948 [1931] „Eufonie Theerových Výprav k Já“. In: J. M., *Studie z české poetiky II*, Svoboda, Praha, s. 235–264.  
 2001 [1932] „Poezie Karla Hlaváčka“. In: J. M., *Studie II*, Host, Brno, s. 250–259.  
 2001 [1934] „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“. In: J. M., *Studie II*, Host, Brno, s. 116–198.
- PALKOVÁ, Zdena  
 1996 *Fonetika a fonologie češtiny*. Karolinum, Praha.



- П [PATOČKA, František]  
 1891 „Antonín Sova: Květy intimních nálad“. *Literární listy* 12, s. 12–13; 34–36.
- PSZCZOŁOWSKA, Lucylla  
 1972 *Rym*. Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, Wrocław.
- S. [ČECH, Svatopluk]  
 1880 „Spisy Bohdana Jelínka veršem i prosou“. *Květy* 2, Praha.
- SGALLOVÁ, Květa  
 2006 „Čtyřstopý trochej – teze“. In: Miroslav Červenka, *Kapitoly o českém verši*, Karolinum, Praha, s. 255–264.
- SCHULZ, František  
 1880 „Bohdan Jelínek“. *Osvěta* 10, Praha.
- ŠALDA, František Xaver  
 1949 [1892] „Synthetism v novém umění“. In: F. X. Š., *Kritické projevy 1*, Melantrich, Praha, s. 11–53.  
 1949 [1893] „Jaromír Borecký: Rosa mystica“. In: F. X. Š., *Kritické projevy 1*, Melantrich, Praha, s. 406–421.  
 1950 [1897] „Antonín Sova: Vybouřené smutky“. In: F. X. Š., *Kritické projevy 3*, Melantrich, Praha, s. 249–257.  
 1951 [1901] „A. Sova: Ještě jednou se vrátíme“. In: F. X. Š., *Kritické projevy 5*, Melantrich, Praha, s. 42–48.  
 1913 „Antonín Sova, sensitiv a visionář“. In: F. X. Š., *Duše a dílo*, Unie, Praha, s. 173–191.  
 1991 [1930] „Několik poznámek k poezii Karla Hlaváčka“. In: F. X. Š., *Šaldův zápisník III*, Československý spisovatel, Praha, s. 41–51.
- TĚŠITELOVÁ, Marie – PETR, Jan – KRÁLÍK, Jan  
 1986 *Retrogradní slovník současné češtiny*. Academia, Praha.
- TSUR, Reuven  
 1996 „Rhyme and Cognitive Poetics“. *Poetics Today*, s. 55–82.
- TURČÁNY, Viliam  
 1975 *Rým v slovenskej poézii*. Veda, Bratislava.
- TYŇANOV, Jurij  
 1988 [1924] „Problém básnického jazyka“. In: J. T., *Literární fakt*, Odeon, Praha, s. 423–534.  
 1988 [1974] „O kompozici Evžena Oněgina“. In: J. T., *Literární fakt*, Odeon, Praha, s. 316–348.
- VOJVODÍK, Josef  
 2004 *Od estetismu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny*. Academia, Praha.

VRCHLICKÝ, Jaroslav

1898a „Bohdan Jelínek“. In: *Česká poezie XIX. věku; sv. 3*, ed. J. V., Máj, Praha, s. 369.

WESLING, Donald

1980 *The Chances of Rhyme. Device and Modernity*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, Oxford.

WIMSATT, William Kurtz

1954 „One Relation of Rhyme to Reason“. In: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. University of Kentucky Press, Lexington, s. 153–166.

ŽIRMUNSKIJ, Viktor

1980 [1923] „Rým, jeho historie a teorie“. In: V. Ž., *Poetika a poezie*, Odeon, Praha, s. 187–247

## JMENNÝ REJSTŘÍK

- Albert, Eduard 20  
Alighieri, Dante 20  
Aroui, Jean-Louis 9, 15, 16  
Auředníček, Otakar 22  
Balounová, Marie 54  
Banville, Theodor 23  
Baudelaire, Charles 15, 19  
Bednaříková, Hana 19  
Beethoven, Ludwig van 27, 29  
Bezruč, Petr 11, 12, 50, 65  
Billy, Dominique 8  
Borecký, Jaromír 22, 23  
Bouška, Sigismund 26  
Březin, Otokar 61  
Březina, Otokar **26–38**, 47, 48, 51, 61, 62  
Čech, Svatopluk 13, 15, 16, 19, 20, 21  
Červenka, Miroslav 7, 10, 11, 18, 23, 24, 25, 26, 28, 32, 37, 41, 42, 47, 55, 59, 64  
Dyk, Viktor 65  
Fischer, Otokar 7, 27, 31, 32  
Fučík, Bedřich 7  
Głowiński, Michał 8  
Grepl, Miroslav 19  
Halle, Morris 23, 44  
Hausenblas, Karel 26, 27  
Herben, Jan 43  
Hlaváček, Karel 12, 52, **54–60**, 62, 63  
Holtman, Astrid 9, 16  
Hrabák, Josef 9  
Hrubín, František 12  
Chalupný, Emanuel 34  
Jakobson, Roman 9, 10, 11, 14, 37, 39, 44, 47, 59  
Jelínek, Bohdan 12, 16  
Jirát, Vojtěch 7, 14, 18, 19, 55, 65  
Jurek, Bohumil 11  
Kainar, Josef 12  
Kaminský, Bohdan 20  
Karlík, Petr 19  
Keyser, Samuel Jay 23  
Kláštorský, Antonín 15, 20, 39  
Klose, Antonín Jaroslav 22  
Kostakiewiczowa, Teresa 8  
Král, Josef 17  
Králík, Jan 27  
Krejčí, František Václav 26, 43  
Kučera, Karel 20  
Kvapil, Jaroslav 22, 23, 26  
Leech, Geoffrey 16  
Lotman, Jurij 16  
Mácha, Karel Hynek 12  
Mallarmé, Stephan 19  
Mazáčová, Stanislava 18  
Mukařovský, Jan 8, 16, 18, 19, 41, 49, 51, 52, 56, 60  
Mužík, Augustin Eugen 20, 21  
Neruda, Jan 12  
Neumann, Stanislav Kostka 12, 50  
Okopień-Sławińska, Aleksandra 8  
Palková, Zdena 18  
Pammrová, Anna 26, 30  
Patočka, František 40  
Petr, Jan 27  
Procházka, Arnošt 36  
Psczołowska, Lucylla 8  
Pszczółowska, Lucylla 15  
Reynek, Bohuslav 7  
Seifert, Jaroslav 18  
Sgallová, Květa 7, 18, 65  
Schulz, František 16  
Sládek, Josef Václav 21  
Sławiński, Janusz 8  
Sofokles 17  
Sova, Antonín 7, 11, 12, **37–47**, 49, 51, 62  
Šalda, František Xaver 23, 24, 43, 47, 58  
Škampa, Alois 22  
Těšitelová, Marie 27  
Theer, Otokar 7, 48–53, 62, 64  
Tsur, Reuven 9  
Turčány, Viliam 9  
Tyňanov, Jurij 21, 25  
Vašák, Pavel 18  
Vojvodík, Josef 28, 31  
Vrchlický, Jaroslav 10, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 24, 39, 49, 54  
Weiner, Richard 7  
Wesling, Donald 8, 9  
Wimsatt, William Kurtz 31  
Závada, Vilém 65  
Žirmunskij, Viktor 8, 37

## PŘÍLOHY

### I Kombinace klauzulí

Tabulka uvádí reálnou frekvenci kombinací klauzulí ve sbírkách Jaroslava Vrchlického<sup>65</sup> a teoretickou frekvenci odvozenou z předpokladu, že v mužských verších je pravděpodobnost akcentuace koncového iktu cca. 20%, ve verších ženských cca. 75%.

	Reálná frekvence	Teoretická frekvence
<b>MUŽSKÉ VERŠE</b>		
Stejnoslabičné rýmy s přízvukem na posledním iktu	28	4
Stejnoslabičné rýmy bez přízvuku na posledním iktu	42	64
Různoslabičné rýmy	30	32
<b>ŽENSKÉ VERŠE</b>		
Stejnoslabičné rýmy s přízvukem na posledním iktu	67	56
Stejnoslabičné rýmy bez přízvuku na posledním iktu	2	6
Různoslabičné rýmy	31	38

<sup>65</sup> Údaje jsou převzaty z tabulek in: [ČERVENKA – SGALLOVÁ] – VAŠÁK – MAZÁČOVÁ 1976: 177, 183. Excerptováno bylo 500 mužských a 500 ženských veršů z blíže neurčených sbírek.

## II Nekanonické rýmy (1890–1900)

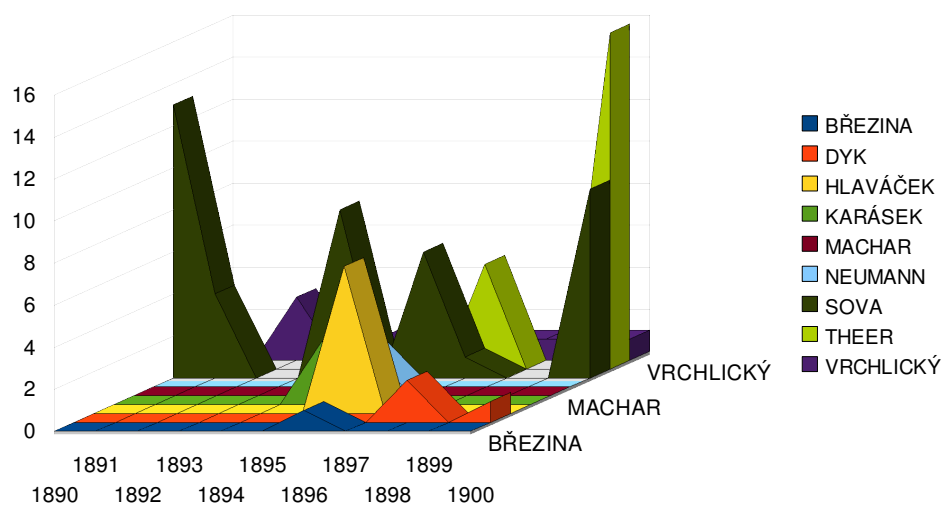
(excerpované sbírky jsou uvedeny na stranách 68–69)

### II.a Rýmoidy

#### II.a.α Tabulka výskytu rýmoidů

	1890	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900
<b>BŘEZINA</b>	-	-	-	-	-	0	1	0	-	0	-
<b>DYK</b>	-	-	-	-	-	-	-	0	2	-	1
<b>HLAVÁČEK</b>	-	-	-	-	0	-	7	-	0	-	-
<b>KARÁSEK</b>	-	-	-	-	0	3	0	0	-	-	-
<b>MACHAR</b>	-	0	0	0	0	-	-	-	-	-	-
<b>NEUMANN</b>	-	-	-	-	-	2	0	0	-	-	-
<b>SOVA</b>	13	4	0	-	8	-	6	1	-	-	9
<b>THEER</b>	-	-	-	-	-	-	-	5	-	-	16
<b>VRCHLICKÝ<sup>66</sup></b>	-	0	3	0	1	2	0	1	1	1	1

#### II.a.β Graf výskytu rýmoidů



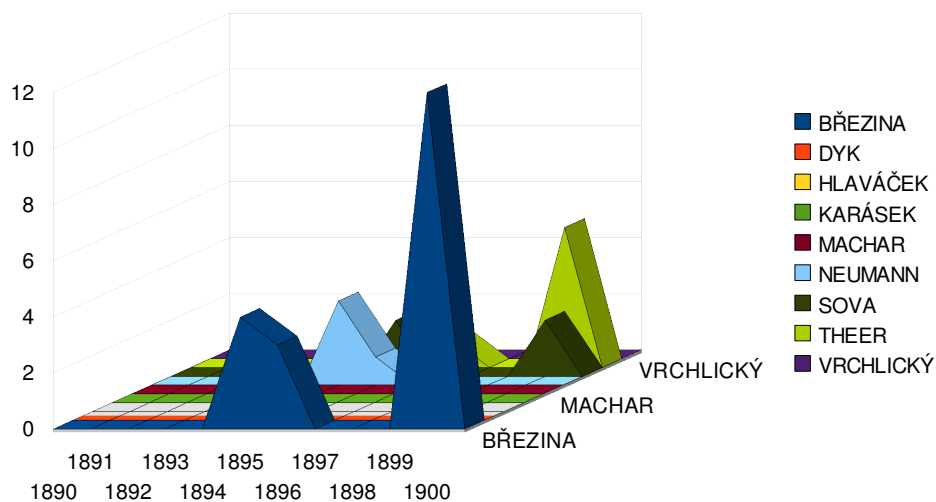
66 Z let 1892-1893 uvádí tabulka a graf výskyt v 1892a a 1893a.

## II.b Anizometrické rýmy

### II.b.α Tabulka výskytu anizometrických rýmů<sup>67</sup>

	1890	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900
<b>BŘEZINA</b>	-	-	-	-	-	4	3	0	-	0	12 (1901)
<b>DYK</b>	-	-	-	-	-	-	-	0	0	-	0
<b>HLAVÁČEK</b>	-	-	-	-	0	-	0	-	0	-	-
<b>KARÁSEK</b>	-	-	-	-	0	0	0	0	-	-	-
<b>MACHAR</b>	-	0	0	0	0	-	-	-	-	-	-
<b>NEUMANN</b>	-	-	-	-	-	3	1	0	-	-	-
<b>SOVA</b>	0	0	0	-	0	-	2	0	-	-	2
<b>THEER</b>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	5
<b>VRCHLICKÝ<sup>68</sup></b>	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

### II.b.β Graf výskytu anizometrických rýmů



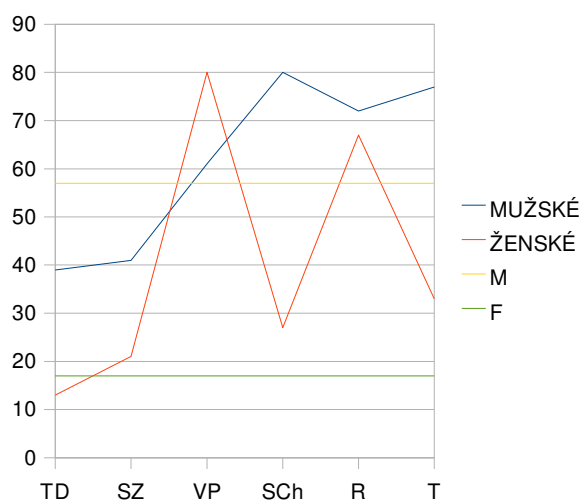
67 Kvůli nutnosti schematizovat specifika vývoje rýmu v uvolněném verši (herojská klauzule) počítáme jako anizometrické veškeré souzvuky sudoslabičných slov s lichoslabičnými.

68 Z let 1892-1893 uvádí tabulka a graf výskyt v 1892a a 1893a.

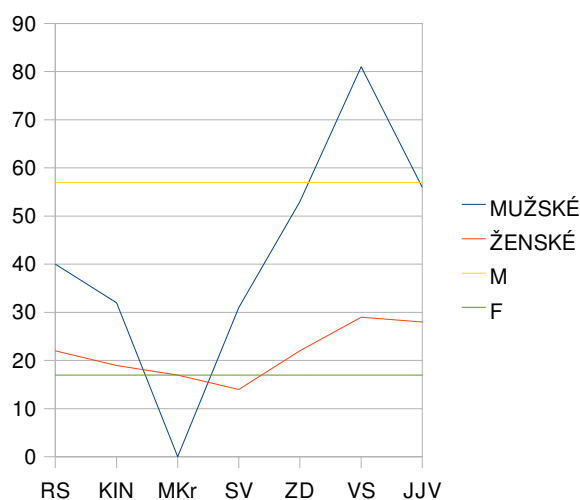
### III Délka rýmových slov

Grafy znázorňují procentuální zastoupení veršů s nepřizvukovaným koncovým íktem. Pro srovnání je znázorněno zastoupení mužských (M) a ženských (F) veršů bez akcentuace koncového íktu také ve sbírkách Jaroslava Vrchlického.<sup>69</sup>

#### III.a Otokar Březina

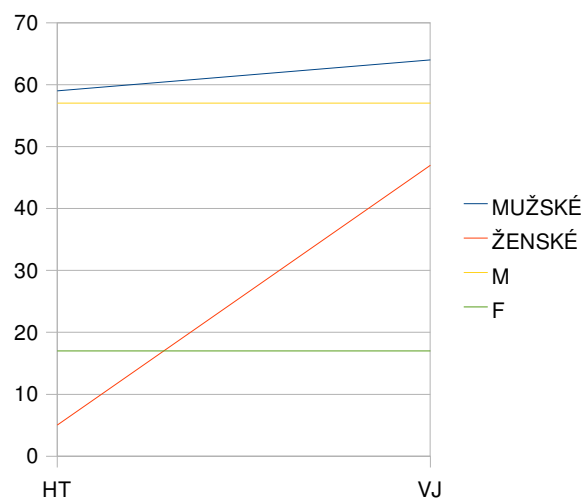


#### III.b Antonín Sova

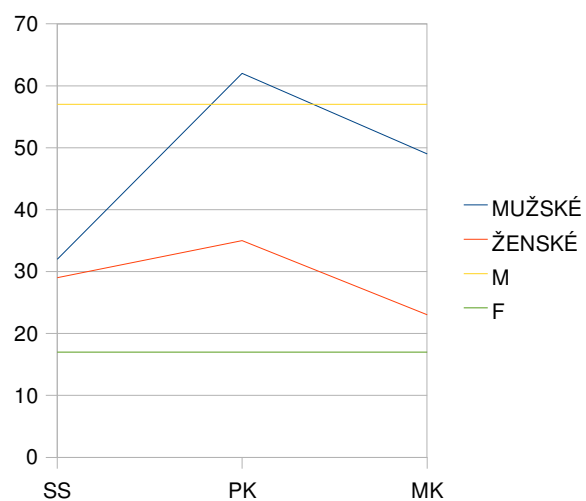


<sup>69</sup> Údaje jsou převzaty z tabulek in: [ČERVENKA – SGALLOVÁ] – VAŠÁK – MAZÁČOVÁ 1976: 177, 183. Excerptováno bylo 500 mužských a 500 ženských veršů z blíže neurčených sbírek.

### III.c Otakar Theer



### III.d Karel Hlaváček





#### IV Chronologie básnického díla Otokara Březiny

Chronologie je sestavena podle časopiseckých vydání jednotlivých básní. Je-li namísto vrocení uvedena zkratka básnické sbírky, byla báseň v knize publikována poprvé.

	metrický a polymetrický verš (krom alexandrinu)	alexandrin	uvolněný verš	volný verš
<b>TAJEMNÉ DÁLKY</b>				
<b>1892</b>		<i>Modlitba večerní</i>		
<b>1893</b> III IV V  X XI XII		<i>Ó sílo extasí Moje matka Mrtvé mládí Březen Siesta Podzimní večer Apostrofa                   podzimní  Umění</i>	<i>Žeh bílý světla Přátelství duší</i>	
<b>1894</b> III  IX  X XI XII		<i>Motiv z           Beethovena Tichá bolest Vězeň</i>	<i>Čas lije se Agónie touhy Vzpomínka Snad potom  Návštěva</i>	<i>Vůně zahrad mé           duše</i>
<b>1895</b> II III  VI  TD	<i>Vonné soumraky (J4)</i>	<i>Svůj žal</i>	<i>Pohled smrti Zapomenutí Znamení duše  Návrat Z věčných dalek</i>	<i>Den výroční Lítost  Slavný smutek</i>
<b>SVÍTÁNÍ NA ZÁPADĚ</b>				
<b>1895</b> VI  XI  X XII	<i>Ó minulá, když smrti věčný pasát (J5,6)</i>	<i>Slyším v duši   Až sedneš za           můj stůl</i>	<i>Proč odvracíš se Legenda           tajemné viny Vteřiny Žalm ke cti ... Mé dědictví           položil's</i>	<i>Vladaři snů   Němé setkání</i>

1896 III		<i>Tajemství bolesti</i> <i>Nálada</i>	<i>Tys nešla</i> <i>Předtuchy</i>	<i>Mytus duše</i> <i>Vítězná píseň</i> <i>Vino silných</i>
IV			<i>Svítání na</i> <i>západě</i>	
SZ		<i>Ples věčných</i> <i>svítání</i>	<i>Podobná noci</i>	<i>Ranní modlitba</i>
<b>VĚTRY OD PÓLŮ</b>				
1896 VIII				<i>Královna nadějí</i> <i>Bratrství</i> <i>věřících</i> <i>Polední zrání</i> <i>Noci!</i> <i>Modlitba za</i> <i>nepřátele</i>
X				
XI				
1897 I				<i>Kde jsem už</i> <i>slyšel</i> <i>Dlouho stáli...</i>
II				
III		<i>Pohyb němých</i> <i>úst (J6 s</i>		
VI	<i>Úsměv života</i> <i>(J6,7)</i>	<i>ženskou</i> <i>cézurou:</i>		<i>Šťastní</i>
IX		<i>WSWSWSW#</i>		<i>Píseň o slunci...</i>
VP	<i>Magické</i> <i>půlnoci</i> <i>(T6,7/J5,6)</i> <i>Bouře (J6,7,8)</i>	<i>WSWSWS(W))</i>	<i>Letní slunovrat</i>	<i>Vládoucí...</i> <i>Mučeníci</i> <i>Město</i> <i>Příroda</i> <i>Láska</i> <i>Když z lásky tvé</i>
<b>STAVITELÉ CHRÁMU</b>				
1897 X	<i>Zpěv staletími</i> <i>bloudící (J7,8)</i>			
1898 II				<i>Země vítězů</i> <i>Vigilie</i> <i>Proroci</i> <i>Jsem jako strom</i> <i>v květu</i>
IV				
VI				
IX				
XI	<i>Apotheosa</i> <i>klasů (J7)</i>			
1899 I	<i>Milost (J7,8)</i>		<i>Tělo</i>	<i>Když nebe vaše</i> <i>okna ozáří</i> <i>Hvězd hasnou</i> <i>tisíce</i> <i>Stavitelé chrámu</i>
IV				
SCh				

	<i>Zas ve vidění prorockém (J8) Smutek hmoty (J7,8)</i>		<i>Doupata hadů</i>	<i>Nad všemi ohni a vodami Zem? Se smrtí hovoří spící Svět rostlin Pozdravujeme jaro</i>
<b>RUCE</b>				
<b>1899</b> X XI XII				<i>Stráž nad mrtvými Čas Vedra</i>
<b>1900</b> III XI	<i>Tichý oceán (J8,9)</i>		<i>Chvíme se... Hudba slepců Šílenci Místa harmonie a smíření</i>	
<b>1901</b> I II III R	<i>Čisté jitro (J7,8) Věčně znova (T8) Ženy (J8,9)</i>		<i>Bolest člověka  Chvilé slávy  Odpovědi Jarní noc</i>	<i>Ruce Zpívaly vody Zpívaly hořící hvězdy Kolozpěv srdcí Dithyramb světů</i>
<b>TORSO ŠESTÉ KNIHY BÁSNÍ</b>				
<b>1901</b> XII			<i>Vše zachvátit</i>	
<b>1902</b> III V	<i>Čižba (J7,8)</i>		<i>Píseň o věčném mládí</i>	
<b>1903</b> III V X	<i>Hlubiny bolesti (J6,7,8) Mytus ženy (J6–11)</i>		<i>Žalm odcházejícího pokolení Gigantské stíny  Na zemi růže...</i>	
<b>1904</b>				<i>Neděle svatodušní</i>
<b>1906</b> IX	<i>Zpívala (J5,6,7,8,9)</i>		<i>Ztracení</i>	

XI	<i>Nepřemožitelný růstem</i> (T5–11)			
<b>1907</b>	<i>Tisíce srdcí pělo v srdci tvém</i> (J6,7,8)			