



Michail Leonovič Gasparov

**NÁSTIN DĚJIN
EVROPSKÉHO VERŠE**



Nástin dějin evropského verše je knihou zcela výjimečnou – jedná se o první pokus komparativně postihnout dějiny evropského verše. Práce nezabírá jen široký geografický prostor (v potaz je vzato 30 jazyků), ale je cenná i svým rozměrem časovým – věnuje se evropskému verši od jeho počátků v antice až k volnému verši XX. století, resp. k experimentální poezii 50.–70. let.

Dějiny verše nepředstavují uzavřenou oblast dostupnou jen úzkému okruhu odborníků – dějiny verše jsou dějinami poezie. Snaha po zpřístupnění této oblasti co nejširšímu okruhu odborníků (literárních vědců, literárních historiků, folkloristů, jazykovědců, kulturologů), ale i všem těm, kdo se o poezii hlouběji zajímají, je vedena přesvědčením, že odhlážením od formy básnického díla přicházíme o kus kulturního (a v tomto případě celoevropského) dědictví.

Gasparovova monografie si klade za cíl ukázat, že dějiny evropského verše nejsou oddělenými dějinami jednotlivých literatur, ale že se jedná o živý, vyvíjející se organismus, vzájemně propletenou tkáň. Geneze jednotlivých meter je pro Gasparova příležitostí vydat se na vzrušující pouť Evropou a staletími a poskládat doposud roztržštěnou mozaiku faktů.

O významu Gasparovovy monografie vypovídá také to, že v roce 2003 došlo k jejímu druhému, upravenému vydání a že byla přeložena již do angličtiny a italštiny. Kniha je cenná také tím, že obsahuje celou řadu konkrétních ukázek a bibliografii k jednotlivým národním literaturám. Pro českého čtenáře jsou zajímavé také kapitoly o českém verši, které zařazují naši literaturu do širšího celoevropského kontextu.



MICHAIL LEONOVICH GASPAROV

MICHAIL LEONOVICH
GASPAROV
NÁSTIN DĚJIN
EVROPSKÉHO VERŠE

edice
STUDIE

Překlad: PhDr. Robert Ibrahim, Ph.D.
Mgr. Alena Machoninová, Ph.D.
Editor: PhDr. Robert Ibrahim, Ph.D.
Lektorovali: Mgr. Petr Plecháč, PhDr. Květa Sgallová, CSc.
Redaktoři: Mgr. Markéta Kořená, Ph.D.
Mgr. Jakub Říha

Vydání knihy podpořilo Ministerstvo kultury ČR.

Михаил Гаспаров “Очерк истории европейского стиха”
Mikhail Gasparov's Russian text copyright © 2009 by Alefina
Zotova
Translation rights into the czech language are granted by the
FTM Agency, Ltd., Russia, 2009
© Dauphin, 2011
Layout © Petr Cempírek, 2011
ISBN 978-80-7272-248-8
ISBN 978-80-7272-371-3 (pdf)
ISBN 978-80-7272-372-0 (e-pub)

PODĚKOVÁNÍ PŘEKLADATELŮ

Nápad knihu přeložit a vydat patří Jakubu Říhovi, který nezůstal jen u návrhu, ale byl nám nápomocen i nadále. Poděkování patří také nakladatelství Dauphin Daniela Podhradského a MK ČR, které vydání finančně podpořilo. Děkujeme také paní Alefčině Michajlovně Zotovové a agentuře FTM, které českému vydání nekladly překážky. Kniha je překladatelsky i edičně poměrně náročná, a tak je možné, že jsme se i přes největší úsilí dopustili omylů. Rádi bychom poděkovali všem kolegům a přátelům, kteří nám pomohli jejich počet výrazně zredukovat. Za přečtení celého rukopisu a cenné poznámky děkujeme oběma lektorům, Petru Plecháčovi a Květě Sgallové, a oběma redaktorům, Markétě Kořené a Jakubu Říhovi.

Poděkování překladatelů	7
PŘEDMLUVA	13
Vysvětlivky	17
I ÚVOD	19
§ 1 Verš a versifikační systémy	19
§ 2 Srovnávací metrika	23
§ 3 Hypotetický praindoevropský verš	27
II SLOVANSKÝ A BALTSKÝ FOLKLORNÍ SYLABISMUS A TÓNISMUS	31
§ 4 Baltský (litevský a lotyšský) folklorní sylabismus	31
§ 5 Praslovanský a jihoslovanský recitativní sylabismus	35
§ 6 Východoslovanský recitativní tónismus	39
§ 7 Slovanský zpěvní sylabismus a tónismus	48
§ 8 Slovanský mluvní tónismus	54
III GERMÁNSKÝ TÓNISMUS	58
§ 9 Starogermánský aliterační tónismus	58
§ 10 Rozpad anglického a německého aliteračního tónismu	62
§ 11 Odbočka: keltský aliterační sylabismus	65
§ 12 Ustrnutí skandinávského aliteračního tónismu	69
IV STAROŘECKÁ SYLABOČASOMĚRNÁ VERSIFIKACE	73
§ 13 Od sylabismu k časomíře	73

§ 14	Odbočka: indická sylabočasoměrná versifikace	75
§ 15	Aiolská sylabočasoměrná versifikace	79
§ 16	Aiolská mélická strofika	84
§ 17	Sborová a dramatická strofika	87
V	ŘECKÁ A LATINSKÁ ČASOMÍRA	91
§ 18	Časoměrný systém	91
§ 19	Odbočka: saturnský verš	95
§ 20	Daktylský hexametr	97
§ 21	Jambický trimetr	101
§ 22	Trochejský tetrametr	104
§ 23	Daktylský pentametr a jambický dimetr	106
§ 24	Původ časoměrných rozměrů	109
§ 25	Délka a přízvuk v časoměrných rozměrech	114
VI	ŘECKÝ A LATINSKÝ STŘEDOVĚKÝ SYLABISMUS	117
§ 26	Středověká metrika a rytmika	117
§ 27	Od časomíry k sylabismu a sylabotónismu	122
§ 28	Vznik rýmu	127
§ 29	Osud dimetru a trimetru	132
§ 30	Osud tetrametru	135
§ 31	Řecký antifonální sylabismus	139
§ 32	Latinský antifonální sylabismus	145
VII	ROMÁNSKÝ SYLABISMUS	149
§ 33	Počátky románské versifikace	149
§ 34	Italský sylabismus: jedenáctislabičný verš	152
§ 35	Francouzský středověký sylabismus: deseti- a osmislabičný verš	156

§ 36	Francouzský renesanční sylabismus: alexandrin	161
§ 37	Španělská folklorní versifikace	166
§ 38	Španělská literární versifikace	170
§ 39	Obecné rysy románského sylabismu	173
§ 40	Románská strofika	178
§ 41	Románské pevné formy	181
§ 42	Různostopý verš a blankvers	195
VIII FORMOVÁNÍ GERMÁNSKÉHO SYLABOTÓNISMU		
		201
§ 43	Německý rýmovaný tónismus	201
§ 44	Německý minnesängrovský sylabotónismus	204
§ 45	Rozpad minnesängrovského sylabotónismu	210
§ 46	Anglický rýmovaný tónismus	215
§ 47	Sylabotónická reforma v Anglii	220
§ 48	Renesanční časoměrné experimenty	224
§ 49	Sylabotónická reforma v Nizozemí	230
§ 50	Sylabotónická reforma v Německu	232
§ 51	Zvláštnosti anglického a německého sylabotónismu	239
§ 52	Počátek expanze německého sylabotónismu	248
IX SLOVANSKÝ LITERÁRNÍ SYLABISMUS		
		253
§ 53	Staroslověnský modlitební verš	253
§ 54	Český středověký sylabismus	257
§ 55	Polský renesanční sylabismus	261
§ 56	Ukrajinský a běloruský sylabismus	267
§ 57	Ruský sylabismus 17.–18. století	270
§ 58	Sylabotónická reforma v Rusku	273

X	ROZŠÍŘENÍ SYLABOTÓNISMU	281
	§ 59 Ukrajinský a běloruský sylabotónismus	281
	§ 60 Český a polský sylabotónismus	285
	§ 61 Srbochorvatský sylabismus a sylabotónismus	290
	§ 62 Bulharský sylabismus a sylabotónismus	296
	§ 63 Novořecký sylabismus a sylabotónismus	299
	§ 63a Maďarská, finská a estonská sylabická, sylabotónická a sylabočasoměrná versifikace	301
	§ 63b Hebrejská tónická, sylabočasoměrná, sylabická a sylabotónická versifikace	308
	§ 64 Rumunský sylabismus a sylabotónismus	315
	§ 65 Baltský sylabismus a sylabotónismus	319
	§ 66 Románský sylabotónismus	323
XI	MEZINÁRODNÍ VOLNÝ VERŠ	327
	§ 67 Od sylabotónismu k tónismu	327
	§ 68 Od přesného rýmu k nepřesnému	332
	§ 69 Mezinárodní volný verš	335
	§ 70 Perspektivy dalšího vývoje	342
	§ 71 Verše pro ucho a verše pro oko	345
XII	ZÁVĚR	351
	§ 72 Závěry	351
	PŘÍLOHY	355
	BIBLIOGRAFIE	381
	PŘEDMĚTNÝ REJSTŘÍK	406
	REJSTŘÍK METER	408
	JMENNÝ REJSTŘÍK	410
	DOSLOV	417
	EDIČNÍ POZNÁMKA	423

PŘEDMLUVA

Dějiny verše jsou důležitou součástí dějin poezie. Při čtení básně vnímáme vždy nejen vlastní smysl jejích slov, ale zároveň i to, co napovídá její metrum, rytmus, rýmy a strofické členění. Ruská poema napsaná čtyřstopým jambem asociuje Puškina a je na tomto pozadí vnímána; báseň napsaná tercínou asociuje Dantovu *Božskou komedii*. Veršová forma obsahuje zvrstvené nánosy významových asociací nashromážděné v průběhu let a staletí jejího užívání předchozími básníky; proto se některé rozměry zdají (jakoby samy o sobě) vznešené a slavnostní a jiné lehké a hravé. Čím lépe tyto dějiny verše známe, tím úplněji chápeme význam básně, již čteme.

Dějiny verše nejsou omezeny hranicemi národních versifikací. Všechny evropské versifikace mají společné kořeny, koexistují a vzájemně se ovlivňují. Tytéž veršové formy přecházejí v průběhu dějin z jednoho jazyka do druhého a obměňují se v souladu s fonologickými rysy těchto jazyků. V pracích věnovaných ruskému verši se dočteme, že nejdůležitější převrat v jeho dějinách učinil Lomonosov, když zavedl sylabotónismus a začal psát jambem – vzory jeho jambů byly ovšem německé. Když se podíváme do knih o německém verši, zjistíme, že o sto let dříve než v Rusku provedl v Německu sylabotónickou reformu Martin Opitz a že vzory jeho jambů pocházely z antiky. Knihy o antickém verši (ovšem ne všechny) nám nakonec sdělí, že jamb vznikl ve starořecké poezii a jeho zdrojem byly jakési hypotetické praindoevropské rozměry. Tím jsme se dostali až na samu hranici, k níž dohlédne současná věda.

O dějinách ruské, německé, anglické, španělské, polské a řady dalších národních versifikací jsou napsány studie a knihy, často velmi obsažné a cenné. O dějinách evropské versifikace jako takové – o složité síti vzájemných vztahů, do níž je spleten vývoj národních versifikačních systémů – odborná literatura neexistuje. Můžeme jmenovat pouze obsáhlou stať G. B. Pighiho (1965), jejíž výklad však končí na prahu středověké literatury psané v národních jazycích a která již v řadě detailů zastarala. Potřeba generalizujícího přehledu je však pociťována stále naléhavěji: jeho absence totiž začíná citelně brzdit zpracování dějin jednotlivých národních versifikací. Právě to se stalo impulzem k napsání této práce.

Cílem knihy je propojit první výsledky, jichž dosáhla dosud mladá věda, srovnávací metrika. V daném stadiu bylo podstatné obsáhnout co nejvíce materiálu: překlenout znalosti versologů slavistů, romanistů, germanistů a klasických filologů, pomoci jim nalézt společný jazyk k chápání versologických problémů povahou blízkých, avšak odlišných, pokud jde o materiál. V centru pozornosti stál vzájemný vztah a vzájemné působení veršových forem, to, jak se v různých jazycích a literaturách rodí jedna z druhé. To však neznamená, že autor nedoceňuje jejich národní kořeny a zvláštnosti. Naopak, na pozadí obecných jevů se dílčí jevy stávají viditelnějšími a srozumitelnějšími, ale to je již téma pro další knihy. Je nasnadě, že takový výklad vyžaduje nezbytná omezení a zjednodušení. Popisována je především metrika – versifikační systémy a nejpoužívanější metra; rytmy, rýmu a strofice jsme se věnovali jen v obzvlášť důležitých případech. Mnoho dílčích problémů a podrobností, jež jsou samy

o sobě zajímavé, jsme museli ponechat stranou a problémy představit jen sumárně, v jejich obecně platných rysech. Dějiny některých národních versifikací jsou prozkoumány již velmi obstojně, dějiny jiných se zkoumat teprve začínají, což mělo také vliv na výběr společného jmenovatele, na nějž byly ve výkladu různé systémy národního verše uváděny. Vzhledem k nutné stručnosti knihy rovněž nebylo možné ke každé otázce uvést podrobné odkazy na odbornou literaturu – jako jejich částečná náhrada může čtenáři posloužit bibliografie (zdaleka ne úplná) na konci knihy.

Zpracování materiálu v této knize (i při jejím omezeném rozsahu) nemohlo být rovnoměrné. V centru pozornosti pochopitelně stojí versifikace největších a nejvlivnějších evropských literatur: řecké, latinské, italské, francouzské, španělské, anglické a německé. Ruská versifikace je zmiňována pouze heslovitě, neboť je jí věnována naše samostatná kniha *Nástin dějin ruského verše* (Moskva 1984; doplněné vydání – Moskva 2000). O skandinávském, nizozemském a portugalském verši se zmiňujeme jen velmi zběžně; za hranicemi této knihy zůstal také verš mimoevropských indoevropských jazyků (chetitský, tocharský, arménský, íránský; pouze pro srovnání je stručně připomenut indický verš). V některých případech musel autor podniknout samostatné bádání (část tohoto materiálu je uvedena v příloze); v jiných se omezil na pečlivé přezkoumání výsledků předchozích badatelů; v dalších (keltský, indický verš aj.) se spokojil s reprodukcí již existujících názorů.

Vzhledem k tomu, že tato práce je prvním pokusem o souborný nástin dějin evropského verše, nemůže být prosta chyb a argumentačních nedostatků. Je-li

jich méně, než jich bylo, je to především díky S. S. Averincevovi, S. I. Gindinovi, J. Girdzijauskasovi, P. A. Grincerovi, L. B. Lanzmanovi, J. Kursitové, L. I. Kuručovi, V. P. Rahojšovi, L. Saukovi, J. I. Svetličnové, O. A. Smirnovové a především V. V. Ivanovovi, M. J. Lotmanovi a V. J. Cholševnikovovi, kteří tuto práci přečetli v rukopise. Jim všem autor vyjadřuje hluboké poděkování.

První vydání této knihy vyšlo v roce 1989. Ve srovnání s ním je toto druhé vydání do značné míry upravené a doplněné dalším dokladovým materiálem. Paragraf 63b je publikován poprvé. Při přípravě tohoto vydání byla s vděčností využita zkušenost s překlady prvního vydání do italštiny (1993) a (s velkými vylepšeními) do angličtiny (1996). Autor je nesmírně vděčný editorům těchto vydání, kteří jim věnovali mnoho usilovné práce – S. Garzonimu, G. Smithovi, M. Tarlinské a zvláště L. Holford-Strevensovi.

Autor doufá, že jednotlivé chyby a argumentační nedostatky budou uvedeny na pravou míru dílčími specialisty. A věří, že hlavní předmět této knihy, tj. celkový obraz vzájemných vztahů a působení jednotlivých versifikací, jim bude při jejich práci užitečný.

VYSVĚTLIVKY

- x = obojetná slabika (v časomíře slabika, která může být dlouhá, nebo krátká)
- = dlouhá slabika (v sylabotónismu slabika metricky důrazná)
- U = krátká slabika (v sylabotónismu slabika metricky nedůrazná)
- / = cézura
- // = konec verše
- T = trochej
- J = jamb
- D = daktyl
- ž = ženská klauzule verše
- m = mužská klauzule verše
- d = daktylská klauzule verše
- T3m = třístopý trochej s mužskou klauzulí
- J4m/d = střídání čtyřstopého jambu s mužskou a daktylskou klauzulí

§ 1 Verš a versifikační systémy

Veršovaná řeč je text vnímaný jako řeč zvláštního významu, která je určena k zapamatování a opakování. Veršovaný text dosahuje tohoto efektu členěním řeči na určité části, které jsou pro vnímatele snadno uchopitelné. Kromě obecného členění do vět, jejich částí a skupin, které je možné u každého textu, rozkládá se veršovaná řeč ještě do zvláštních navzájem porovnatelných a souměřitelných úseků, kterým se říká *verše*. Ruský výraz pro *verš* (*stich*) odpovídá řeckému *stichos*, jež označuje *řadu*,¹⁾ latinský ekvivalent *versus* (z něhož je zase odvozeno české slovo *verš*) znamená *obrat*, *návrat na začátek řady*, zatímco latinské slovo *próza* označuje řeč, *kteřá je vedena přímo vpřed*, bez jakýchkoli návratů. Hranice těchto úseků jsou pro čtenáře (posluchače) závazně vyznačeny: v psané poezii obvykle graficky (členěním na řádky), v ústní obvykle nápěvem nebo jednotvárnou intonací, která je blízká nápěvu. Při vnímání textu registrujeme rozsah úseků a předvídáme jejich hranice. Potvrzení nebo popření tohoto očekávání vytváří umělecký efekt.

Co znamená, že jsou tyto úseky závazně vyznačeny? I próza se přece člení na promluvové úseky, ale toto členění je volnější. První větu Puškinova *Dubrovského* můžeme stejně oprávněně přečíst jako: *Před několika lety / žil na jednom svém statku / starý ruský pán Kirila*

1) Řecký výraz *stichos* označuje jak „řadu“, tak „verš“. Pozn. př.

Petrovič Trojekurov, nebo jako Před několika lety / žil na jednom svém statku / starý / ruský / pán, / Kirila Petrovič Trojekurov. Ale kdyby Puškin svůj text zapsal takto:

...žil na jednom svém statku
starý
ruský
pán...

už bychom před sebou neměli prózu, ale verše (přesněji volný verš, o kterém bude řeč dále, § 69) a dané rozmístění předělů (tvořených intonační kadencí a pauzou) bude závazné.

Co máme na mysli porovnatelnými úseky? Když čteme prozaický text, vnímáme slova, která právě čteme, dobře si pamatujeme předcházející, jen matně ta před nimi atd. Když čteme verše, připomínáme si na konci řádku konce předcházejících řádků (zejména tehdy, když jsou zvýrazněny zvukovou shodou), na začátku řádku zase začátky předcházejících řádků atd.: zatímco prózu vnímáme jakoby v jednom rozměru, verš vnímáme ve dvou, v horizontálním a vertikálním. Tak se rozšiřuje síť vztahů, do nichž každé slovo vstupuje, čímž se zvyšuje významová obsažnost verše.

A co jsou souměřitelné úseky? Obsah veršovaného textu vnímá čtenář v jakýchsi významových dávkách, přičemž každá dávka odpovídá právě jednomu verši. Když se mezi delšími verši objeví verš kratší, neměla by se jeho významová nasycenost lišit od okolních delších veršů, čímž kratší verš získává zvláštní mnohoznačnost:

Jely dva sudy: jeden s vínem,
druhý –
prázdný...

Z úryvku je hned jasné, že hrdinou bajky bude druhý sud. Takový dojem by nevznikl, pokud by text byl napsán prózou. Je tomu tak proto, že poměrujeme délku veršů.

Poměrujeme, ale jakým měřítkem? Právě v tom se projevují rozdíly mezi jednotlivými versifikačními systémy. Délku řádků lze poměřovat počtem slov, počtem slabik, nebo (a to už je složitější) homogenními skupinami slabik – stopami.

Pokud se počítají slabiky, jedná se o sylabický systém (z řeckého syllabé – slabika); pokud se počítají slova, jedná se o systém tónický (z řeckého tonos – přízvuk: ve verši je totiž tolik přízvuků, kolik je v něm fonetických slov). V obou případech rytmické očekávání předvídá jen konec veršového úseku (verše nebo půlverše). To ovšem neznamena, že sylabický nebo tónický systém nutně vyžadují, aby byly všechny řádky stejně dlouhé, respektive aby měly stejný počet přízvuků. Řádky mohou být i různě dlouhé, ale zatímco jeden versifikační systém měří tento rozdíl slabikami, druhý ho měří přízvučnými slovy. O Krylovových *Dvou sudech* řekne čtenář přivyklý sylabickému verši, že druhý řádek je o sedm slabik kratší než první, čtenář přivyklý tónickému verši bude tento rozdíl vnímat jako rozdíl čtyř slov.

Pokud se počítají homogenní skupiny slabik, znamená to, že se na určitých předvídatelných slabikách verše (silných místech) vyskytuje přízvuk, délka nebo určitý tón. K těmto slabikám se přimykají slabiky

nepřízvučné, krátké nebo s klesajícím melodickým průběhem (slabá místa) a společně vytvářejí opaku-
jící se skupiny, které se nazývají stopy. Pravidelným
rozmístěním přízvuků vzniká sylabotónický systém
(jako v ruské poezii 19. století), pravidelným roz-
místěním délek časoměrný systém (někdy se také
nazývá metrický nebo kvantitativní – jako v antické
poezii), pravidelným rozmístěním tónů vzniká systém
sylabotónový (jako v klasické čínské poezii; s tímto
systémem se však v naší knize nesetkáme). Ve všech
těchto případech rytmické očekávání nepředjímá jen
vnější hranice, ale i vnitřní výstavbu veršových úse-
ků. Například v přerušném trochejském řádku *Na
soumraku temných křídlech / rychle noc...* bude český
čtenář očekávat pokračování začínající nepřízvučným
slovem (...*rychle noc se blíží...*), přijatelné bude také jed-
noslabičné přízvučné slovo (...*rychle noc, tma padá...*)
a za nepřijatelný (respektive za takový, v němž dojde
k porušení metra) bude pokládat přízvučnou víceslabič-
ného slova (...*rychle noc blíží se...*). Naplnění nebo
zklamání tohoto očekávání vytváří umělecký účinek,
který je v sylabismu nebo tónismu nerealizovatelný.

Každý versifikační systém se pochopitelně opírá
o fonologické prostředky daného jazyka. Sylabický
a tónický systém lze realizovat v jakémkoli jazyce.
Časoměrný systém je možný jen v těch jazycích, ve kte-
rých je délka hlásek fonologická, tedy schopná rozlišit
význam, a tudíž pro vnímatele zachytitelná; sylabotó-
nový je zase možný jen v těch jazycích, ve kterých je fo-
nologický melodický průběh slabiky. Výjimky jsou oje-
dinělé a obvykle se dají vysvětlit vlivem jiného jazyka.
Vymezením opěrných fonologických příznaků kaž-
dý versifikační systém zjednodušuje a schematizuje

zvuková fakta jazyka: sylabický systém nutí vyslovovat všechny slabiky stejně zřetelně (ačkoli v reálné promluvě dochází k jejich menší či větší redukci),²⁾ tónický systém nutí vyslovovat všechny přízvuky stejně silně (ačkoli v reálné promluvě znějí v závislosti na významu různě).

Každý jazyk disponuje fonologickými předpoklady, které umožňují rozpracování různých prozodických systémů (nejméně dvou – sylabického a tónického). S vývojem kultury může jazyk přijatý prozodický systém změnit: například v raném ruském folklorním verši převládal systém tónický, v raném literárním sylabický, ve vyspělém sylabotónický; v latinském antickém verši časoměrný systém, v latinském středověkém sylabický s tendencí k sylabotónickému; ve starogermánském – tónický, v německém sylabotónický. To vyvolává otázku, jakými změnami prošlo básnictví různých jazyků ve své prehistorii, do doby, než bylo zachyceno v dochovaných památkách.

§ 2 Srovnávací metrika

Vědecká disciplína, která se zabývá dějinami verše, se nazývá (historicko-)srovnávací metrika. Vznikla v 19. století bezprostředně po srovnávací jazykovědě. Jakmile se ukázalo, že srovnáním příbuzných jazyků můžeme s větší nebo menší pravděpodobností rekonstruovat jejich společné prajazyky, objevila se myšlenka, že srovnáním versifikačních systémů příbuzných jazyků

2) Autor vychází z poměrů v ruštině, kde ve výslovnosti dochází k výrazné redukci nepřízvučných slabik. Pozn. př.

můžeme stejným způsobem rekonstruovat také versifikace těchto prajazyků: pragermánskou versifikaci (Urvers), praslovanskou a dokonce praindoevropskou versifikaci. Takové pokusy se uskutečnily v 19. století a podnikali je především němečtí klasičtí filologové (T. Bergk, R. Westphal, G. Usener ad.). Z těchto pokusů ale nevzešlo nic přesvědčivého, materiál byl těžko uchopitelný a výsledky vykazovaly příliš mnoho nesrovnalostí.

Potíž byla v tom, že nejstarší básnické památky indoevropských jazyků patřily k různým versifikačním systémům. V avestštině byla versifikace sylabická, ve starogermánštině tónická, v řečtině sylabočasoměrná s převládajícím časoměrným principem, v sanskrtu rovněž sylabočasoměrná, ale s převládající složkou sylabickou, v slovanských jazycích byla někde sylabická, jako například ve verši srbských bylin, jinde tónická, jako například ve verši ruských bylin. Vystává tedy otázka, jak by musela taková praindoevropská versifikace vypadat, aby z ní mohly vzniknout všechny tyto systémy.

Němečtí klasičtí filologové 19. století znali nejlépe antickou metriku, systém založený na střídání dlouhých a krátkých slabik; znali samozřejmě i indickou metriku, ale v ní se soustředili především na to, co ji sblížovalo s metrikou řeckou – na systém dlouhých a krátkých slabik. Jenomže řecká metrika je jako východisko pro historické srovnávání značně nevhodná: u Homéra a řeckých lyriků ji nacházíme už ve stadiu rozkvětu, ale z doby jejího formování se nám žádné památky nedochovaly. Nezbylo než praindoevropskou versifikaci za pomoci analogie zrekonstruovat. Nejvíce se samozřejmě nabízely analogie domácích, německé:

jestliže před ustálením pravidelného sylabotónismu vládl v německé poezii tónismus, pak se analogicky dal i v praindoevropském verši před pravidelnou časomírou předpokládat jakýsi chaotičtější stav, z kterého mohlo vzniknout v podstatě cokoli. I přesto, že se němečtí filologové odvrátili od časoměrných pravidel, nemohli se zbavit představy, že tím nejdůležitějším ve verši je vnitřní rytmus, střídání silných a slabých pozic, zatímco slabičný rozsah je pouze vnější a nepodstatný příznak. Od jazykových jevů se badatelé obraceli na pomoc k jevům hudebním, jejich představy o rytmu se však formovaly pod vlivem evropské hudby 18. a 19. století, která pracuje s členěním na takty a jejíž normy zdaleka nejsou univerzální.

Bádání se pohnulo z mrtvého bodu až ve 20. století, když se do řešení problému pustil nikoli Němec, ale Francouz. V roce 1923 publikoval známý indoeuropeista Antoine Meillet drobnou knížku, která se jmenovala *Indoevropský původ řeckých meter*. Ačkoli i on vycházel ze srovnání řecké a indické metriky, nesoustředil se na to, co se v indické metrice podobá řecké metrice, ale na to, co se v řecké metrice podobá metrice indické: na příznaky veršového izosylabismu. Podle Meilleta nepřevládaly v nejstarší praindoevropské versifikaci do rozvinutí časomíry prvky tónismu, ale prvky sylabismu. Němečtí teoretikové si této možnosti byli velmi dobře vědomi, ale ignorovali ji: jejich cítění totiž bylo vytříbeno německým tónickým a sylabotónickým veršem a sylabismem v hloubi duše opovrhovali. (S podobnými příklady se ještě setkáme.) Francouz A. Meillet byl však odchován francouzským sylabickým veršem, a tudíž si praindoevropský verš dokázal představit živěji a přesvědčivěji.

Meilletovu výkladu se vzpouzel především řecký materiál: ani hexametř, ani další klasické časoměrné rozměry totiž nebyly izosylabické. Meillet ovšem připomněl, že před eposy psanými v hexametrech měli Řekové, stejně jako ostatní národy, folklorní písně, jejichž rozměry byly jednodušší. Dochovalo se sice minimum úryvků a informací o nich, ale to, co se dochovalo, nečekaně dobře odpovídalo nejstarším indickým sylabickým rozměrům. To, jak se z nejstaršího sylabismu vyvinula nám známá časomíra, si Meillet představoval také prostřednictvím analogie, ale jiné než němečtí teoretikové. Ti zdůrazňovali, že německý sylabotónismus vznikl ve 13.–17. století z tónismu, naproti tomu Meillet připomínal, že středověký latinský sylabotónismus vznikl v 8.–13. století z relativně čistého sylabismu (právě to zjistili teoretikové konce 19. století). S oběma příklady analogických rekonstrukcí se seznámíme později a budeme moci posoudit, jak s nimi versologové dále pracovali.

Meilletova rekonstrukce je samozřejmě daleko opatrnější a hypotetičtější než rekonstrukce, k nimž směřovali badatelé 19. století. Sám Meillet si byl vědom, že rekonstrukce nemůže mít naději na úspěch, pokud se opírá pouze o dva pilíře, řecký a indický verš. V 50. letech 20. století v jeho stopách pokračovali další. Roman Jakobson (1952) přidal Meilletově hypotéze třetí oporu: zrekonstruoval praslovanský verš a ukázal, jak se mohl vyvinout z praindoevropského. Calvert Watkins (1963) přidal čtvrtou, když ukázal, jak se z praindoevropského verše mohl vyvinout verš keltský, a Thomas Cole (1968) pátou, když z praindoevropského verše odvodil staroitalský saturnský verš. Nejúporněji se badatelům vzpíral germánský verš, o kterém zatím

nedokážeme říct, jakým způsobem se vyvinul z praindoevropského verše. Z tohoto důvodu není možné pokládat problematiku praindoevropského verše za definitivně vyřešenou. Lze však už stanovit předběžný nástin.

§ 3 Hypotetický praindoevropský verš

O praindoevropském verši toho ve světle zmíněných výzkumů sice nemůžeme říct mnoho, ale to, co řekneme, říkáme s relativně velkou jistotou.

1. Jednalo se o sylabický verš, v němž byly jednotkou souměřitelnosti slabiky, a ne slova.

2. Rozlišujeme dva základní rozměry: krátký a dlouhý, které evidentně tíhly k různým žánrům (lyrickým a epickým). První měl osm slabik, druhý deset až dvanáct (není jasné, zda se jednalo o jeden rozměr nebo o skupinu rozměrů). Dlouhý a krátký rozměr se vyskytovaly v různých variantách (které vznikly prodlužováním nebo zkracováním), navzájem se však nekombinovaly.

3. Krátký rozměr bylo možné pojmout sluchem najednou – osmislabičný verš se na poslech zřetelně odlišoval od verše sedmislabičného. (Podle psychologů je maximální počet objektů, které jsme schopni bez přepočítávání pojmout najednou, roven 7 ± 2). V dlouhém rozměru bylo obtížnější zachytit, jestli zaznělo jedenáct nebo dvanáct slabik, a tak se dlouhý verš dělil dierezí (hranicí mezi slovy) na dva půlverše (ukazuje se, že její místo mohlo být jak stálé, například po čtvrté slabice, tak pohyblivé, například po čtvrté nebo páté slabice). Sluch takový verš jednoduše pojal nadvakrát.

4. Tónismus nehrál v praindoevropské versifikaci žádnou roli, přízvučné slabiky byly ve verši rozmístěny zcela nepravidelně. Zatím není jasné, zda hrála nějakou roli výška tónu (která byla možná spjatá s přízvukem). Zásadní roli však hrála délka, neboť rozmístění dlouhých a krátkých slabik ve verši vykazuje určitou uspořádanost.

5. Pravidelné rozmístění délek se vyskytovalo především na konci verše a vytvářelo tzv. časoměrnou klauzuli. Určujícím místem v této klauzuli byla předposlední pozice, na níž se preferovaly buď jen dlouhé slabiky (silná pozice na předposlední slabice, tzv. ženská klauzule verše), nebo jen slabiky krátké (slabá pozice na předposlední slabice – mužská nebo daktylská klauzule, které jsou obvykle zaměnitelné). Následující koncová slabika byla v těchto klauzulích co do kvantity nenormovaná – nezáleželo na tom, zda byla dlouhá nebo krátká; třetí slabika od konce tíhla k tomu, aby se odlišovala od slabiky předposlední, a tím ji zdůraznila: v ženské klauzuli se před dlouhou slabikou upřednostňovala krátká slabika, v jiné než mužské a ženské klauzuli se před konstantně krátkou upřednostňovala dlouhá. Pravidelné rozmístění délek v klauzuli doprovázelo i uspořádání mezislovních předělů: verš se vyhýbal zakončení slova před poslední slabikou, neboť tento mezislovní předěl by byl lehkou zaměnitelný s následujícím předělem veršovým. (Zákazu umisťovat mezislovní předěl mezi určitými slabikami se říká *zeugma*, což znamená *vazba, spřežení* či *most*.³⁾)

3) V dalším výkladu budeme místo pojmu *zeugma* používat v češtině užívanější pojem *most*. Pozn. př.

Umělecký účinek časoměrné klauzule je zřejmý: sloužila jako signál upozorňující na konec verše. Bez ní bylo třeba sledovat jen a pouze pravidelný výskyt mezislovního předělu (například) po každých osmi slabikách. Díky klauzuli bylo možné sledovat výskyt celého řetězce předvídatelných prvků: v ženské klauzuli se nejprve objevila krátká slabika, potom dlouhá slabika, po ní krátká nebo dlouhá slabika a nakonec mezislovní předěl – postřehnout takovou řadu bylo daleko snazší. Takto rytmicky uspořádaná veršová klauzule je důležitá proto, že právě od ní se následně rozvine celý vnitroveršový rytmus; ve IV. kapitole si ukážeme, jak k tomu došlo.

Uvedli jsme rysy praindoevropského sylabického verše, které lze postihnout versologickou rekonstrukcí. Ještě jednou však musíme důrazně připomenout, že jak popis praindoevropského verše, tak i následující popisy praslovanského, nejstaršího řeckého a dalších raných forem verše jsou zcela hypotetické, neboť se v těchto jazycích nedochovaly žádné památky. Mezi odborníky nepanuje v mnoha otázkách shoda. (Byl dlouhý praindoevropský verš převážně deseti- nebo dvanáctislabičný? Měl krátký osmislabičný verš převážně ženskou nebo mužskou/daktylskou klauzuli? Meillet a Jakobson se v odpovědích na tyto otázky rozcházel.) Není vždy jasné, jestli ty nebo ony příznaky pocházejí z období praindoevropské jednoty nebo z období, kdy se tento jazyk začal rozpadat na skupiny západní (jazyky keltské, germánské, italické), střední (jazyky baltoslovanské) a východní (řečtina, jazyky indo-íránské). Projevy nespokojenosti vyvolala samotná metodika odvozování jedněch rozměrů z druhých: připustíme-li, že sylabické rozměry se mohou tu

o slabiku prodloužit, tu o slabiku zkrátit (příklady dále uvidíme), můžeme odvodit cokoli z čehokoli. Budeme se snažit pohybovat v rámci představ, které jsou více-méně obecně přijímány.

Naším úkolem bude prozkoumat, jakým vývojem prošlo indoevropské dědictví v jednotlivých jazycích či jazykových skupinách. Nejprve se budeme věnovat jazykům, v nichž se původní sylabismus nedochoval nebo se změnil v tónismus (jazyky slovanské a germánské), poté jazykům, v nichž se původní sylabismus změnil v časomíru (klasická řečtina a klasická latina), poté vzniku sylabismu z časomíry ve středověké řečtině, latině, románských jazycích (které se z latiny vyvinuly) a nakonec se budeme věnovat tomu, jak ze střetu románského sylabismu a germánského tónismu vznikl germánský sylabotónismus, který postupně pronikl téměř do celé Evropy.

II SLOVANSKÝ A BALTSKÝ FOLKLORNÍ SYLABISMUS A TÓNISMUS

§ 4 Baltský (litevský a lotyšský) folklorní sylabismus

Sylabická struktura praindoevropského verše se v baltských jazycích, lotyštině a litevštině, zachovala snad nejzřetelněji. Dlouhý rozměr se svými epickými žánry se v baltském folkloru neudržel, dochoval se jen krátký rozměr – zprvu o rozsahu 4 + 4 slabiky – v lyrických, většinou čtyřveršových písních – dainách. V obou jazycích byl vystaven jistým historicky daným deformacím.

V lotyšské folklorní versifikaci je základním rozměrem osmislabičný verš rozdělený cézurou na dva čtyřslabičné půlverše, se zákazem mezislovního předělu (mostem) před poslední slabikou půlverše a s časoměrnou klauzulí: poslední slabika obou půlveršů je krátká. Historické deformace tohoto rozměru byly následující: v průběhu vývoje lotyštiny odpadly v jistých slovních tvarech koncové krátké slabiky; ve verši se ale zachovala archaická výslovnost a při zpěvu se v těchto případech obvykle (nikoli však nutně) před cézuru a před meziveršový předěl přidávalo vkladné *i*.⁴⁾ Pokud k tomu nedošlo a půlverš zůstal tříslabičný, poslední

4) Takovéto archaické rysy nejsou ve fonetice verše výjimečným případem: stejně tak se ve francouzštině slabiky *-e*, *-es* v zakončení ženského rodu podstatných a přídavných jmen nevyslovují v próze, ale vyslovují se v klasickém verši. Srov. také § 53.

slabika jako by se snažila zaplnit místo po vypuštěné slabice a byla vždy dlouhá. Dále se v lotyštině původně volný přízvuk ustálil na první slabice slova, čímž se v půlverších rozvinul rytmus sylabotónického trocheje. Ve čtyřslabičném půlverši znějí slovní spojení o rozsahu 4 + 0 a 2 + 2 slabiky trochejsky samy o sobě, spojení 3 + 1 není kvůli mostu možné a spojení 1 + 3 se dostává pod vliv trochejského rytmu a dochází v něm k umělému posunutí přízvuku tříslabičného slova z první na prostřední slabiku (jak při zpěvu, tak při recitaci). Základní lotyšský folklorní rozměr tak zní jako trochejský verš o 4(3) + 4(3) slabikách. V ruských překladech se obvykle podobá verši ruské častušky, ačkoli v té přízvuky tíhnou ke konci půlveršů, zatímco v lotyšské daině k jejich začátku. Následujícím příkladem je lotyšská ukolébavka (v prvním verši je narušena obvyklá struktura půlverše – čtvrtá slabika je dlouhá):

4 + 4 Aijā žūžū / lāča bērni
 3 + 3 Pekainām(i) / kājiņām(i).
 4 + 3 Tēvs aizgāia / bišu kāpt(i),
 4 + 3 Māte – ogas / palasīt(i).
 4 + 4 Tēvs pārnesa / medus puodu,
 4 + 4 Māte – ogu / vācelīti
 3 + 3 Tas mazam(i) / berniņam(i)
 4 + 4 Par mierīgu / gulēšanu...

Druhým nejužívanějším lotyšským folklorním rozměrem je šestislabičný verš, který zní jako daktylský verš o 3(2) + 3(2) slabikách; most, časoměrná klauzule, přítomnost a realizace zkrácených půlveršů je stejná jako u osmislabičného verše. Tento verš vznikl ze dvou

zdrojů: jedním byl osmislabičný verš se zkrácenými půlverši, jejichž tříslabičnost se nepociťovala jako výjimka, ale jako norma, a proto se poslední dlouhá slabika změnila v krátkou. Druhým zdrojem byl patrně dlouhý epický verš o 6 + 6 slabikách, který se rozpadl na dva půlverše, a ačkoli šestislabičný verš ztratil svůj původní epický obsah, uchoval si vzpomínku na někdejší velkou formu: daktylské dainy překračují svým rozsahem čtyřverší daleko častěji než dainy trochejské. Vedle osmislabičného trochejského rozměru je šestislabičný daktylský rozměr vnímán jako superkrátký, úzce spjatý s písní, tancem a improvizací. Podívejme se na následující příklad:

2 + 2 Meitās, meitās,
3 + 2 Glabajiet govīs:
3 + 2 Ragana krūmos
3 + 2 Slaucene rokās...

V litevské folklorní versifikaci se původní sylabismus zachoval v čistší formě. I tady můžeme za základní rozměr považovat osmislabičný verš, rovněž se dvěma čtyřslabičnými půlverši a mostem před poslední slabikou každého z nich. Časoměrná klauzule (verše i půlverše) se tu nezachovala jako konstanta, ale jako tendence: předposlední slabika je obvykle dlouhá, poslední obvykle krátká. V našich ukázkách jsou předposlední slabiky jak dlouhé, tak přízvučné. V litevském verši tak přirozeně vzniká tendence k trochejskému rytmu (díky půlveršům o 2 + 2 slabikách), která se ale drží v hranicích přirozeného jazykového rytmu a na rozdíl od lotyštiny nedeformuje výslovnost půlveršů, které mají odlišnou stavbu. Uvnitř verše je

rozmístění délek a přízvuků nenormované, a tak tento verš v podstatě zůstává veršem sylabickým. Příkladem litevské folklorní písně skládající se z dvouverší je následující ukázka:

Siuñtė manė / motinėlė
I jūrelės / vandenėlio.
Žālio vārio / naščiokėliais,
Baltōs lėpos / viedružėliais.
Mān bėsemiant / vandenėli,
Ir ātlėkė / gulbinėlis
Ir sūdrumstė / vandenėli...

Vzhledem k zániku dlouhého rozměru se jeho funkce ve versifikačním systému ujal osmislabičný verš, ve funkci krátkých veršů se tak ocitly superkrátké pěti- až sedmislabičné verše. (Něco podobného později uvidíme v keltském verši; § 11.) V superkrátkých verších stejně jako v osmislabičných verších převažují ženské klauzule, rovněž v nich nejsou žádným způsobem normovány délky a přízvuky, na rozdíl od osmislabičného verše jim ale chybí cézura: jejich nevelký rozsah je vnímán naráz. Zatímco v lotyšských dainách se osmislabičné a šestislabičné verše obvykle užívaly odděleně a nekombinovaly se, v litevských dainách se řádky různých rozměrů kombinovaly celkem snadno. Rozměry s rozdílem jedné slabiky se přitom kombinovaly méně často než rozměry s rozdílem dvou slabik (například osmislabičné verše se šestislabičnými, sedmislabičné verše s pětislabičnými): je zřejmé, že se tak dělo proto, aby řádky různé délky ostřeji kontrastovaly a nezaměňovaly se. (Dále uvidíme, že snaha, aby se kombinovaly sudoslabičné řádky se sudoslabičnými

a lichoslabičné s lichoslabičnými, je charakteristická i pro sylabické systémy jiných jazyků; § 39.) Podívejme se na příklad jedné z nejužívanějších kombinací různoslabičných rozměrů – strofu o 5 + 5 + 7 slabikách:

Vaĩ linksmaĩ plaũkia
Geltóns laivēlis
Ant jūrũžiu marēliu,
 Vaĩ, šipor, šipor,
 Jáuns šiporēli,
Lĩpki i mastēli.
Teĩ tu matýsi
Kõpu kalnēly
Naũja rũtu dairēli...

V baltském verši se tedy zachovala pouze menší část praindoevropského veršového dědictví – krátký verš a jeho odvozeniny. Daleko bohatší materiál představuje příbuzný slovanský verš.

§ 5 Praslovanský a jihoslovanský recitativní sylabismus

Verš slovanské folklorní poezie dělíme na zpěvní (převážně lyrický), recitativní (převážně epický) a mluvní (omezený na několik žánrů). V prvním případě nápěv převažuje nad jazykovým rytmem, ve druhém se jazykový rytmus a nápěv nacházejí v relativní rovnováze a ve třetím jazykový rytmus převažuje nad nápěvem. Můžeme předpokládat, že takový byl i verš praslovanského období (o pochybnostech týkajících se mluvního verše srov. § 8). Budeme se věnovat především rytmu

recitativního verše, který je výraznější a lze ho lépe rekonstruovat.

Praslovanský verš, rekonstruovaný na základě shodných rysů se současnými slovanskými folklorními versifikacemi, měl následující znaky. Z praindoevropského verše přejal oba základní rozměry, krátký osmislabičný a dvě varianty verše dlouhého, tj. deseti- a dvanáctislabičný. Zachoval systém časoměrných klauzulí a rozpracoval systém cézur. Právě cézura se stala příznakem odlišujícím lyrický a epický verš. V lyrickém verši se užívala symetrická cézura, která rozdělovala verš na stejné části: osmislabičný verš na 4 + 4 slabiky, desetislabičný verš na 5 + 5 slabik, dvanáctislabičný verš na 6 + 6 slabik (s jednou cézurou) nebo na 4 + 4 + 4 slabiky (se dvěma cézurami). Naproti tomu v epickém verši se ve stejných rozměrech užívala asymetrická cézura, která rozdělovala verše na dvě nestejně části: osmislabičný verš na 5 + 3 slabiky, desetislabičný verš na 4 + 6 slabik; asymetrický dvanáctislabičný verš se patrně neužíval. Zakončení každého půlverše se upevňovalo mostem: půlverš a verš nemohly končit jednoslabičným slovem.

Osud těchto praslovanských rozměrů nebyl ve všech folklorních verších jednotlivých slovanských národů stejný. Nejlépe se dochovaly v jihoslovanských jazycích: epický desetislabičný verš 4 + 6 především v srbštině, epický osmislabičný verš 5 + 3 především v bulharštině. V srbštině se zachovalo rozlišení dlouhých a krátkých slabik, a tak se (v menší míře) zachovala i časoměrná klauzule: zatímco na předposlední deváté slabice se délka upřednostňovala, na sedmé a osmé slabice se naopak potlačovala. V bulharštině délka zanikla a s ní i časoměrná klauzule. Zato se

v obou jazycích začala slabě rýsovat tendence k sylabotónizaci verše, k pravidelnému rozložení přízvuků: srbský desetislabičný verš tíhl k trochejskému rytmu (přízvuky na lichých slabikách se vyskytovaly třikrát častěji než na sudých), bulharský osmislabičný verš k jambickému rytmu (v pětislabičném půlverši se přízvuky vyskytují na sudých slabikách více než dvakrát častěji než na lichých, v tříslabičném půlverši je tento rytmus narušen, neboť převládá ženská klauzule s přízvukem na sedmé slabice). Podrobněji o tom bude řeč dále (§ 61). Tendence k pravidelnému rozložení přízvuků je přesto poměrně slabá a pro ruský sluch zvyklý na sylabotónismus téměř neznatelná; do popředí naopak vystupuje neuspořádané rozmístění přízvuků, charakteristické pro sylabismus.

Podívejme se na příklad srbského desetislabičného verše (píseň o stavbě *Skadra na Bojaně*):

Grad gradila / tri brata rodjena,
do tri brata, / tri Mrljavčevića:
jedno bješe / Vukašine kralje,
drugo bješe / Uglješa vojvoda,
treće bješe / Mrljavčević Gojko;
grad gradili / Skadar na Bojani,
grad gradili / tri godine dana...

Příkladem znění bulharského osmislabičného verše 5 + 3 je píseň *Lazar a Petkana*:

Naj-golemija / brat Lazar,
toj si na mama / dumaše:
– Ja daj ja, mamó, / ja daj ja,
če dor devjat sme / nij bratja:

po ednaž šta ta / zavedem
u Petkanini / na gosti –
devjat mi pětja / šta stane!..

Po ukázkách asymetrického sylabického verše 4 + 6 a 5 + 3 se podívejme na příklad symetrického sylabického verše, dvanáctislabičného verše 4 + 4 + 4:

Brzo majku / zaboravi, / zašto, sinko?
AĽ si pošlo / usvatove, / divni svate!
Za djereva / uz djevojku, / vilo sinko!
AĽ za svatskog /starješinu – pristoji ti!

Takový byl osud praslovanských recitativních rozměrů u jižních Slovanů, kde se zachovaly nejlépe. Všimněme si, že jsou nerýmované, stejně jako byl (bezpochyby) nerýmovaný i praslovanský recitativní verš. Všimněme si ale také, že se v nich objevuje zvuková shoda jiného druhu: aliterace, opakování počátečních souhlásek (např. zaboravi, zašto). S tímto způsobem zpevnění verše se brzy setkáme i jinde (§ 9).

Ve dvou zbývajících skupinách slovanských jazyků byl osud praslovanských epických rozměrů složitější. V 10.–13. století dochází ve slovanských jazycích k zániku jerů (tj. redukci a ztrátě krátkých samohlásek v určitých pozicích) a s nimi i celých slabik. Veršované texty, které byly do zániku jerů izosylabické, tuto svou vlastnost ztratily, a tudíž se povědomí o uspořádanosti jejich veršů vytratilo nebo změnilo. Jihoslovanským jazykům se podařilo izosylabismus obnovit, zřejmě díky tomu, že se v nich uchoval jak původní melodický přízvuk, tak i délka samohlásek mimo přízvučnou pozici. Západoslovanským a východoslovanským jazykům se

izosylabickou tradici po období zániku jerů udržet nepodařilo. V západoslovanských jazycích, češtině a polštině, epické rozměry (a s nimi i epické žánry bylinného typu) zanikly, ve východoslovanských jazycích, ruštině a ukrajinštině, se přerodily ze sylabismu do tónismu.

§ 6 Východoslovanský recitativní tónismus

Ve východoslovanském (staroruském) a potom v ruském jazyce bylo praslovanské dědictví přepracováno následujícím způsobem. V jazyce se sice nerozlišovaly dlouhé a krátké slabiky, ale zato tu byl fonologicky silný přízvuk, tj. takový, jehož místo nebylo svázáno s první slabikou slova, jako v češtině, ani s předposlední, jako v polštině, ale byl volný a schopný rozlišovat význam, jako v bulharštině.

Absence dlouhých slabik měla tři důsledky:

Zprv se nezachovala časoměrná klauzule, ale změnila se v klauzuli přízvučnou: poslední silná pozice, na které byla v praslovanském a srbském verši délka, se realizovala přízvučnou slabikou, a aby vyzněla výrazněji, prodloužila se klauzule verše z jedné na dvě slabiky (první slabika byla nepřízvučná, druhá byla co do umístění přízvuku nenormovaná): časoměrná ženská klauzule se změnila v tónickou daktylskou.

Charakteristickým příznakem ruského folklorního verše se stala daktylská klauzule (často s nemetrickým přízvukem na poslední slabice), ženská klauzule se vyskytovala mnohem méně (zejména v písních a duchovních verších).

Zadruhé se trochejský rytmus, který se v srbském verši rýsoval pouze velmi slabě, v ruském verši rozvinul

daleko silněji a zřetelněji. Zvláště je to patrné v planktech, ve kterých osmislabičný verš zněl jako pravidelný sylabotónický čtyřstopý trochej a verš dvanáctislabičný jako šestistopý trochej.

Zatřetí se souměřitelnost jednotlivých veršů díky jasnému vnitřnímu rytmu vnímala daleko snadněji, takže odpadla nezbytnost cézury dělící verš na dva půlverše: cézura se částečně uchovala v lyrickém desetislabičném verši (5 + 5), ale z ruského folklorního epického verše zmizela a už se do něj nevrátila. Příkladem ruského planktu je vdovin pláč v interpretaci I. Fedosovové, jehož rozměr je analogický rozměru výše uvedeného planktu srbského (4 + 4 + 4); zatímco v srbském verši bylo pravidelné rozložení cézur a nepravidelné rozmístění přízvuků, ve verši ruském je tomu naopak:

Ja puťom idu širokojej dorožeňkoj.
Ně ručej da bežit bystra eta ričeňka,
Eto ja, bedna, slezami oblivajusja;
I ně gorkaja osina rasstonulasja,
Eto zla moja kručina raschodilasja.
Tut zajdu da ja, gorjuščica pobednaja,
Po dorožke na iskať goru vysokuju
Kraj puti da na mogilušku umeršuju...

V tomto úryvku není rytmus uvolněný, ve srovnání se sylabismem je naopak zřetelnější a pravidelnější. To ale platí jen pro plankty, písňový žánr, jehož výraz vyžadoval velmi monotónní nápěv. Naproti tomu v epických žánrech se sylabotónický rytmus uvolnil v rytmus tónický; nápěv tu byl dost slabý a nemohl tomu zabránit. Uvolňování probíhalo následujícím

způsobem: z praslovanského desetislabičného verše se vyvinul ruský pětistopý trochej (.1.3.), z něj taktovik⁵⁾ (.2.3.) a z něj šestistopý trochej (.3.3.).

Původní praslovanské rozměry byly v planktech symetrické, stejnočlenné: osmislabičný verš 4 + 4, dvanáctislabičný verš 4 + 4 + 4. Bez velkých obtíží proto zapadly do rodícího se trochejského rytmu: v každém čtyřslabičném celku se silný přízvuk ustálil na třetí slabice, slabší přízvuk na první, takže silné přízvuky se střídaly ob tři slabiky: *Ně šumitě, vetry bujnyje; I ně gorkaja osina rasstonalasja*. Pokud označíme místo silného přízvuku tečkou a mezipřízvukový interval číslem označujícím počet slabik, ze kterých se skládá, můžeme je zachytit jako .3. a .3.3. V epických písních byl základní praslovanský rozměr asymetrický, nestejnočlenný: desetislabičný verš 4 + 6. Jakmile se trochejizoval, stal se z něj pětistopý trochej s daktylskou klauzulí:

Kak vo stolnom gorodě vo Kijeve,
A u slavna kňazja Volodimera...

Pravidelné střídání slabých a silných stop tu na rozdíl od osmislabičného nebo dvanáctislabičného verše neslyšíme, uprostřed verše na sebe narážejí dvě silné stopy (druhá a třetí), jeho rytmus můžeme zachytit jako .1.3. Tato nestejnost intervalů byla pociťována jako rytmicky neobratná, a proto se v epickém verši objevuje tendence k vyrovnání obou intervalů. Nejprve se

5) Taktovik je termín užívaný v ruské teorii verše – jedná se o verš, ve kterém je počet nepřízvučných slabik v mezipřízvukových intervalech roven 1-3 (viz § 67). Gasparov si tímto termínem vypomáhá i při popisu veršů z jiných versifikací. Pozn. př.

první interval prodloužil o jednu slabiku, takže místo rytmu .1.3. vznikl rytmus .2.3. a trochej se rozpadl:

Kak vo stolnom vo gorodě vo Kijeve,
A u laskova kňazja Volodimera...

Poté se první interval prodloužil ještě o jednu slabiku, z rytmu .2.3. se stal rytmus .3.3., čímž vznikl opět trochej, ovšem už ne pětistopý, ale šestistopý:

Kak vo stolnom da vo gorodě vo Kijeve,
A u laskova u kňazja Volodimera...

Všechny tyto rytmické formy – výchozí pětistopý trochej, přechodný ne-trochej a výsledný šestistopý trochej – v ruském epickém verši koexistují a jsou vzájemně zaměnitelné.

Je zřejmé, že v takovém případě tu nezůstalo nic ze sylabismu (verš se může prodloužit o jednu i dvě slabiky), ani ze sylabotónismu (vedle trochejských řádků se mohou vyskytovat i řádky ne-trochejské). Máme před sebou tónický rozměr se třemi přízvučnými pozicemi v řádku a s proměnlivými mezipřízvučnými intervaly, jejichž rozsah může kolísat od jedné do tří slabik. Takovému verši se v moderní ruské metrice říká *tříiktový taktovik* (podle počtu iktů, silných pozic ve verši). Stal se základním rozměrem ruských bylin a dalších epických žánrů. Vedle uvedených posloupností jedno- až tříslabičných mezipřízvučových intervalů, vznikly pochopitelně i další:

.1.1. (zní jako čtyřstopý trochej) –
Kak vo gorodě vo Kijeve...

k větší pravidelnosti tíhli Rjabinin a Kalinin, k větší uvolněnosti Ščegolenok a Sorokin.

Příkladem bezpříznakového bylinného verše takto-
vovikového typu je ukázka z byliny *Dobryňa a Aljoša*
(Dobryňa přichází v převleku na svatbu své ženy):

- .2.3. Govoril-de Dobryňa takovo slovo:
- .3.3. Gosudaryňa moja ty rodna matuška!
- .2.3. Da mně podaj-ko, mať, plaťje skomorošnoje,
- .3.1. Da mně podaj-ko, mať, gusli chrustalnii
- .2.3. Da podaj, mať, šalygu podorožnuju.
- .2.3. Da pošol-de Dobryňa vo počestnoj pir,
- .2.3. Da sadilsja Dobryňa na upečinku,
- .2.2. Načal vo gusli naigryvati...

Příkladem zjednodušeného sylabotónického bylinného verše je Rjabininova bylina *Ilja Muromec a Slavík loupežník*:

- T6 Iz togo li-to iz goroda iz Muromlja,
- T5 Iz togo sela da s Karačirova,
- T7 Vyjezžal udaleňkoj dorodnyj dobryj moloděc,
- T5 On stojal zautrenu vo Muromli,
- T7 A j k obeděnke pospeť chotěl on v stolnoj
Kijev-grad,
- T8 Da j podjechal on ko slavnomu ko gorodu
k Černigovu,
- T5 U togo li goroda Černigova
- T5 Nagnano-to siluški černym-černo,
- T5 A j černym-černo, kak čorna vorona...

V tomto případě se ve všech řádcích jedná o trocheje různé délky: dochází k jakési obrácené trochejizaci

– bylinný taktovik se vyvinul z pětistopého verše a nyní se vrací k různostopému trocheji. Dochoval se dokonce ojedinělý případ trochejské byliny, ve které se pěvec zřetelně snažil, aby všechny řádky byly stejně dlouhé – pět stop, deset slabik. Skomorošská bylina M. Krivopolenovové *Vavilo a skomoroši* je sice velmi pozdní, ale je pravděpodobným ohlasem vzpomínek na prvopočáteční sylabickou desetislabičnost bylinného verše (pětistopý trochej v ní tvoří tři čtvrtiny všech řádků):

- T5 Govorylo-to čadó Vavilo:
- T5 Ja veť pesen peť da ně umeju,
- T5 Ja v gudok igrať da ně gorazen.
- T5 Govoril Kuzma da so Demjanom:
- T5 Zaigraj, Vavilo, vo gudoček,
- T5 A vo zvončatoj vo pereladěc,
- T5 A Kuzma s Demjanom priposobit...

Tato bylina je každopádně výjimečná a pro celkový obraz ruského recitativního epického verše není charakteristická.

Příkladem uvolněného tónického bylinného verše (řádky mívají více než tři silné přízvuky a mezipřizvukové intervaly bývají delší než obvyklé jedna až tři slabiky) je Sorokinova bylina *Sadko*:

- .2.3. A kto čem na piru da pochvaljajetsja:
- (.4.3.) A inoj chvastaje kak nesčetnoj zolotoj kaznoj,
- .4. A inoj chvastaje da dobrym koněm
- (.5.3.) A inoj chvastaje siloj, udačej moloděckoj;
- .2.2. A i kak umnoj toper už kak chvastajet
- .2.1. A i starym baťuškom, staroj matuškoj,

- .2.2. A i bezumnyj durak už kak chvastajet,
 (.5.2.) A i kak chvastaje da kak svojej molodoj ženoj.
 (.4.3.) A sidit Sadko, kak ničem da on ně chvastajet,
 (.4.4.) A sidit Sadko, kak ničem on ně
 pochvaljajetsja...

Která z těchto tří tendencí je nejrozšířenější a kde? Která je na ústupu a která je progresivní? To jsou otázky, které ještě nebyly probádány a jejichž výzkum není jednoduchý. Z uvedených příkladů je zřejmé, že rytmus bylinného verše v mnohém závisí na množství vycpávkových slůvek *a, i, li, to* apod., která jej vyplňují. Právě tato slůvka ale ve starých zápisech často utrpěla; samotní pěvci je při zpěvu sice vyslovovali, ale vypouštěli je, když text diktovali, a proto byl rytmus jedné a té samé byliny zachycen odlišně. Můžeme si však všimnout, jak se rytmické tendence předávaly od učitele k žákovi: například Rjabininovi následovníci pěli stejným trochejizovaným rytmem jako jejich učitel.

Taková tedy byla tónizace hlavního epického rozměru praslovanského dlouhého verše – desetislabičného verše 4 + 6. Podobným osudem prošel i vedlejší, krátký epický rozměr – osmislabičný verš 5 + 3. Desetislabičný verš se proměnil v tříiktový taktovik, osmislabičný verš v taktovik dvouiktový: měl dva silné přízvuky a mezi nimi od jedné do tří slabik, daktylskou klauzuli a samozřejmě byl bez cézury. S takovým rozměrem se můžeme setkat v bylině o Ščelkanovi, o Kostrjukovi a několika dalších. Příklad pochází z byliny o Ščelkanovi:

- .1. Ujezžal-ta mlad Ščelkan
- .2. V dalnuju zemlju Litovskuju,
- .2. Za morja siněja;

- .1. Bral on, mlad Ščelkan,
- .2. Dani-něvychody,
- .2. Carski něvyplaty.
- .2. S kňazej bral po stu rubljev,
- .2. Z bojar po pjatiděsjat,
- .2. S krestfjan po pjati rubljev;
- .2. U kotorova děněg nět,
- .1. U togo diťa vozmjot...

Zatímco v případě severního, ruského bylinného verše ještě nedokážeme určit, která tendence v něm převládala (zda k pravidelnosti nebo k uvolněnosti), v případě jižního, ukrajinského verše to dokážeme velmi dobře: zvítězila tendence k uvolněnosti. Byliny se na jihu sice nezachovaly, ale je zřejmé, že jejich rozměry později přejala ukrajinské dumy, jejichž rytmička představuje natolik neuspořádaný tónismus, že ve srovnání s nimi je takový Sorokinův *Sadko* vzorem uspořádanosti. Nejenže v dumách naprosto volně kolísá rozsah mezipřízvukových intervalů a velmi krátké a velmi dlouhé řádky stojí vedle sebe, ale dokonce se neuspořádaně střídají i klauzule (ženské, mužské, daktylské). Zcela nepochybně je tu recitativní verš vystaven vlivu jiných veršových forem, o nichž budeme ještě mluvit: zaprvé je to liturgický verš vystavený na paralelismu (§ 53), zadruhé je to folklorní mluvní tónický verš vystavený na rýmu (§ 8). Aby se verš nerozdrobil, bylo nutné tuto extrémní uvolněnost něčím kompenzovat, v případě verše ukrajinských dum to byl rým, který se v nich sice objevuje nesystematicky, ale velice často. Příklad znění takového verše pochází z dumy *Marusja-Bohuslavka*, ve které hrdinka vysvobozuje kozáky z tureckého zajetí:

Ščo na Čornomu mori,
Na kameni bileňkomu,
Tam stojala temnycja kam'janaja,
Ščo u tij-to temnyci probuvalo simsot kozakiv,
bidnych nevolnykiv.
To vony trydcjať lit u nevoli probuvajuť,
Božho svitu, soncja pravednoho u viči sobi ne
vydajuť.

To do jich divka-branka,
Marusja, popivna Bohuslavka,
Prichodžaje,
Slovamy promovljaje...

§ 7 Slovanský zpěvní sylabismus a tónismus

Po zániku jerů ztratil ruský folklorní recitativní verš stejnoslabičnost, zůstal tónickým a svůj nový rytmus našel nejprve v rámci taktoviku a později v rámci sylabotónického trocheje; s pokusem o návrat k sylabismu se v něm nesetkáme. Ve zpěvním verši byla situace jiná. Zatímco v recitativním verši hrají hlavní roli slova, kterým se nápěv podřizuje a mění se podle nich, ve zpěvním verši je role nápěvu důležitější a jeho pozůstatky trvalejší. Proto když došlo v písňové lyrice se zánikem jerů k rozrušení původního sylabického verše, začal ihned na jeho rozvalinách vznikat verš nový. Ten se opíral na jedné straně o slova a tíhl k tónickému rytmu (jako ve verši recitativním), na druhé straně o nápěv a tíhl k dřívějšímu sylabickému rytmu. Obě tendence se křížily, navzájem přebíjely a překážely si. Verš ruských folklorních lyrických písní tak v zápisech z 18. a 19. století nabývá velmi

chaotického rázu, tím spíše, že ani tyto zápisy nejsou vždy spolehlivé: jedni sběratelé (zejména muzikologové, I. Prač a další) opravovali a zjednodušovali rytmus, druzí (zejména filologové) jej z nedbalosti ještě více uvolňovali. V zápisech sousedí písňě velice pravidelného a složitého sylabického (a sylabotónického) rytmu, například:

- 4 + 4 + 5 Kalinuška s malinuškoj, lazorevyj cvet,
4 + 4 + 5 Vesjolaja beseduška, gdě bašuška pjot.
4 + 4 + 5 On piť ně pjot, rodimij moj, za mnoj
maldoj šljjet.
4 + 4 + 5 A ja, mlada-mladěšeňka zameškalasja,
4 + 4 + 5 Za utkami, za gusjami, za lebeďami,
4 + 4 + 5 Za melkoju za ptašečkoj za žuruškoju.
4 + 4 + 5 Kak žuruška po berežku počaživajet,
4 + 4 + 5 Šelkovuju on travušku poščipyvajet,
4 + 4 + 5 Studěnoju vodiceju zachljobyvajet,
4 + 4 + 5 Za rečeňku, za bystruju pogljadyvajet...

s písňemi natolik volného tónismu, že je v nich vůbec obtížné zachytit nějaký rytmus:

Vydu na ulicu,
Sjadu ja moloda,
Na kamuške,
Vdarju, vdarju ja v ladoni,
Svjokor uslyšit:
Legoňko, legoňko, něvestuško!
Potiše, golubka!
Ně perebej ladoněj,
Ně perelomaj zolotyh kolcev!

Z těchto důvodů může mít tentýž (respektive téměř tentýž) slovesný text v různých variantách nápěvu různou (a v různé míře uvolněnou) rytmickou podobu, kolísající mezi sylabismem a tónismem. Vezměme například tři verze úryvku z písně *Vo lesu, lesu dre-mučemu*: Máša volá na svého milého, který nemůže odpovědět, protože ho hlídají tři strážé. První verze je o rozměru 6 + 5m/d:

6 + 5 Kak pervyj-to storož – / rodnoj bafuška,
6 + 5 A drugoj-to storož – / rodnaja matuška,
6 + 5 A tretij-to storož – / moloda žena,
5 + 5 Moloda žena, / žena venčanna...
6 + 5 Ty vzejdi-ka, vzejdi, / tuča groznaja!;
6 + 5 Ty prolej-ka, prolej, / silen doždicek!
6 + 5 Už ty vdar-ka, ty vdar, / gromova strela,
6 + 5 Ty ubej-ka, ubej / etich storožej!..

Druhá verze je o rozměru 4 + 5m/d (který se vyvinul z praslovanského osmislabičného verše 4 + 4 jako výsledek stejného prodloužení klauzule, jaké jsme viděli v recitativním verši):

4 + 5 Za mnoj choďat / troje storoža:
4 + 5 Pervyj storož – / těš' moj bafuška,
4 + 5 Drugoj storož – / ťošča matuška,
4 + 5 Tretij storož – / moloda žena.
3 + 5 Vzejdu ja / na krutu goru,
3 + 5 Vozmolju / tuču groznuju:
4 + 5 Ubej gromom / těšťa bafuška!
5 + 5 Prostreli streloj / ťošču matušku!
5 + 5 A s žennoj svojej / sam popravljusja...

Ve třetí verzi se rozměr mění v průběhu textu; začátek úryvku dodržuje rozměr 4 + 5, prostředek 6 + 5 a konec 5 + 5:

- 4 + 5 Za mnoj choďat / zděs tri storoža:
4 + 5 Pervyj storož – / těšť moj baťuška,
4 + 5 Drugoj storož – / fošča matuška,
4 + 5 Tretij storož – / moloda žena.
6 + 5 Ty vzojdi-ka, vzojdi, / tuča groznaja,
6 + 5 Ty ubej-ka gromom / těšťa baťušku,
6 + 5 Moloňnej ty sožgi / fošču matušku
6 + 5 Liš ně bej ty, ně žgi / molodoj ženy!
5 + 5 S molodoj ženoi / sam ja spravljusja:
5 + 5 Ja slezmi jejo, / slezmi vymoču,
5 + 5 Ja kručinuškoj / ženu vysušu,
5 + 5 Vo syru zemlju / položu jejo...

Z těchto příkladů je zřejmé, jak probíhá formování nových rozměrů raného období ústního sylabismu: kólon-půlverš se začíná normovat od konce, nejprve získává přízvučnou konstantu na jedné z posledních slabik, poté se slabiky následující za touto konstantou začnou vnímat jako klauzule oddělená od základního slabičného jádra, která snáze podléhá buď zkracování, nebo prodlužování: vedle pětislabičného *S molodoj ženoi* se v téže pozici objevují i kóla čtyř- nebo šestislabičná *Pervyj storož*; *Ty vzojdi-ka, vzojdi*, přičemž nářev podle potřeby buď prodlužuje, nebo zkracuje slabiky. Možné (ale pravděpodobně daleko méně časté) je i prodloužení nebo zkrácení začátku kóla (*A s molodoj ženoi...*). Analogicky se i v archaickém sylabismu nové rozměry patrně formovaly na základě starých – a to nejen ve slovanských, ale i v dalších indoevropských jazycích.

Takovou přestavbou nového slovesného materiálu podle starých sylabických schémat musely projít všechny slovanské jazyky, které prošly zánikem jerů. Tento proces však nebyl ve všech jazycích stejný.

V ruštině, jak jsme viděli, se sylabický princip organizace střetl s tónickým a v mnohém mu ustoupil: písně, které by byly od začátku do konce jasně izosylabické, jsou zde v menšině (tomuto vyrovnávání podléhají zejména krátké rozměry, sedmi- a osmislabičné verše, typu *Po ulice mostovoj* nebo *Zelenějsja, zelenějsja*) a písně složitější stavby, jako například citovaná *Kalinuška s malinuškoj, lazorevyj cvet*, jsou zcela ojedinělé. Převládají písně s kolísajícím rozsahem půlveršů, jako v posledním citovaném příkladu.

V západoslovanských jazycích, polštině a češtině, jsou naopak sylabicky amorfní písně v menšině, převládají písně sylabicky přesné, ve kterých nedochází k mísení rozměrů: 4 + 4 (s variantami 4 + 3, 4 + 5), 5 + 3, 5 + 5, 4 + 6, 6 + 6 a další; spojením veršů 4 + 4 a 4 + 6 vznikl ještě i dlouhý tříčlenný verš 4 + 4 + 6.

4 + 4 Jaworowe / stoły macie
 A nie rychło / zasiadacie,
 Jaworowe, / a nie nowe
 U Kasieni / są gotowe...

4 + 6 Przyjechały / desperaty z wojny,
 Pytają się / o nocleg spokojny...

4 + 4 + 6
 Kole lasa, / kole lasa / goniła zająca,
 Ukašil ją / w palec mały, / jaże do boląca...

Co pomohlo sylabickému principu k tak jasné převaze nad principem tónickým, je zřejmé: západoslovanská kultura spadala pod vliv křesťanské latinizované evropské kultury, v níž vládl pravidelně trochejizovaný sylabismus latinských hymnů (srov. kapitolu VI), především rozměr 4ž + 4ž, později 4ž + 4ž + 7d (snadno přecházející do 4ž + 4ž + 6ž). Právě spojením těchto dvou sylabických tradic, původní slovanské a převzaté latinské, vznikly v české a polské folklorní poezii základní zpěvní rozměry (srov. § 54). Důkazem toho je, že většina polských i českých písní je rýmovaná, přičemž víme, že rým v praslovanské folklorní tradici chyběl a do Polska a Čech byl přenesen z tradice latinské. Do ruské folklorní lyriky tato vlna západního vlivu nedorazila, proto jsou ruské folklorní písně nerýmované, a tudíž sylabicky neurčité. Dorazila ale na Ukrajinu, která se dlouho nacházela pod polskou nadvládou, a proto jsou ukrajinské folklorní písně rýmované a ve srovnání s dumami sylabicky pravidelnější, čímž se daleko více podobají písním západoslovanským než ruským:

4 + 4 (rozměr novoročních písní):

Oj na ricji / na Ardanji,
Tam Prečysta / vodu brala,
Svoje dytja / povyvala,
V kolysočji / kolysala...

5 + 5 (rozměr koled)

Myla djivčyna / bili ručeňky
Na Dunajeňku / pri berežeňku...

- 4 + 6 (rozměr epických písní)
Oj pid ljisom / ta pid Lebedynom,
Kurylasja / dorižeňka dymom...
- 6 + 6 (rozměr lyrických písní)
Kohda hore, hore, / jak na svitji žyty,
Broň Bože neščastja, / bude Bog sudyty.
Jak čolovik zdorov, / koždyj ho kochaje,
V velykim neščastju / rid ho sja curaje...
- 4 + 4 + 6 (rozměr kolomyjek)
Oj koby ja / za tym bula, / za kim ja hadaju,
Prynesla bym / sim raz vody / z tychoho
Dunaju.
Prynesla bym / sim raz vody / taj ne
vidpočyla,
Oj koby ja / za tym bula, / koho ja ljubyla...

§ 8 Slovánský mluvní tónismus

Třetí formou folklorního verše je vedle verše recitativního a zpěvního verš mluvní. Ve slovesnosti slovanských národů se vyděluje velmi zřetelně: jsou jím složena přísloví, zaříkadla a zaklínadla, obřadní a zábavné průpovědi. Podívejme se na ruské příklady:

Altynom torgujut, altynom vojujut, a bez altyna gorjujut. (příslví)

Doseleva Makar ogorody kopal, a nynče Makar v vojevody popal. (příslví)

Na more okijaně, na ostrove Bujaně děvica krasnym
šelkom šila, šit' ně stala, ruda perestala.
(zaříkadlo proti krvácení)

Naša něvesta kakaja v rabotě: ljudi kosit', a ona
golovu močit', ljudi žat', a ona za mežoj ležat', kak
nogi sožmjot, tak i polosu sožņot, kak nogi rasstavit,
tak i kopnu postavit... (svatební průpověď)

Není tu ani stopy po sylabismu, je to text tónický a zároveň rýmovaný. V malých formách (příslaví, zaříkadla) se takového verše užívá ve všech evropských jazycích a není specifický jen pro slovanské jazyky (srov. anglické přísloví *Birds of a feather flock together* nebo latinské zaříkadlo proti dně *Nec huic morbo caput crescat, aut si crevit, tabescat*). Ve velké formě (svatební průpovědi) podobný verš existuje jen ve slovanském folkloru, a to jak u východních a západních, tak i jižních Slovanů. Proto se obvykle soudí (R. Jakobson ad.), že má původ v praslovanském verši. O tom by se ale dalo polemizovat.

Samotné pojmy *zpěvní* a *mluvní* verš byly vymezeny německými filology 19. století, kteří se soustředili na fonetický výzkum verše. Například lyrický verš minnesängrů pokládali za zpěvní a verš rytířských románů za mluvní. Rozdíl tu skutečně byl: repertoár lyrických rozměrů byl oproti repertoáru rozměrů epických pestřejší, ačkoliv nejrozšířenější rozměry se obvykle používaly jak ve zpěvním, tak v mluvním verši. Nikde ale zpěvní a mluvní verš nepatřily k různým versifikačním systémům: v germánských versifikacích byly oba verše tónické, v románských sylabické a v antických časoměrné.

Jestliže praslovanský zpěvní a recitativní verš byly sylabické a nerýmované, je možné předpokládat, že takový byl i praslovanský verš mluvní.

Nejcharakterističtější rysem mluvního verše byl rým, se kterým se zde setkáváme poprvé: epos i píseň se bez něj obešly, neboť jim stačil rytmus. V malých formách, jako jsou přísloví nebo zaklínadla, sentence apod. však není možné zachytit pomocí rytmu veršovou formu: text je krátký a rytmičké očekávání je přerušeno, sotva vzniklo. Aby tedy bylo zřejmé, že se nejedná o ledajaký text, ale o text zvláštního významu, bylo třeba užít jiných prostředků: nasytit těchto několik málo slov stejnými hláskami. Pokud se jednalo o text sakrální povahy, mohl být výběr těchto hlásek záměrný, například tabuizované jméno božstva se nevyslovalo, ale odkazovalo se k němu hláskovou aliterací, která obsahovalo jeho jméno (tzv. anagram – jedná se o postup pocházející z praindoevropské tradice). Takovému verši malých žánrů se někdy říkalo gnómický (z řeckého gnómé – didaktický výrok). Gnómický verš přísloví, zaklínadel apod. se stal rezervoárem zvukových ozdob ve všech formách slovesnosti. A protože je poezie, která se zakládala na rytmu, tolik nepotřebovala, ujaly se o to více v próze. V některých jazycích v závislosti na stavbě jazyka převládala aliterace v úzkém smyslu slova (opakování počátečních hlásek, § 9), v jiných rým (opakování koncových hlásek, § 28). Z tohoto důvodu se také, jakkoli to dnes může působit zvláště, rýmovaná próza objevila dříve než rýmovaný verš.

Formování slovanského mluvního verše můžeme tedy předběžně rekonstruovat následujícím způsobem. V praslovanském jazyce a v nejstarších obdobích existence oddělených slovanských jazyků byly všechny tři

druhy verše (zpěvní, recitativní a mluvní) sylabické a nerýmované. V 11.–13. století byl tento původní sylabismus narušen, neboť byl rozložen zánikem jerů zkracujícím slova. Poté slovanské jazyky začínají postupně uvádět nový slovní materiál do souladu se staršími rytmickými návyky. Ve zpěvním verši, v němž se tyto návyky opíraly o živou tradici nápěvu, to bylo snazší než ve verši recitativním, v němž byla opora v nápěvu menší (v jihoslovanských jazycích zůstal epický verš sylabický, ve východoslovanských se proměnil v tónický a v západoslovanských se nedochoval), a v mluvním verši, v němž nápěv zcela chyběl, se to nepodařilo vůbec: původní praslovanský mluvní verš se nezachoval nikde. Na jeho místo vtrhla lidová rétorická próza se svými paralelismy a rýmy. A později, když rýmovaná próza přešla od sporadického rýmu k systematickému a učinila jej strukturním, a nikoli ornamentálním postupem, můžeme mluvit o rýmovaném tónickém verši. Mluvní tónismus tedy není dědictvím praslovanského verše, ale jevem pozdějším, který se v jednotlivých jazycích nerozvinul dříve než ve 13. století. Ještě jednou však podtrhněme, že se jedná o hypotézu; konečný soud o těchto raných, písemně nezachycených etapách vývoje slovanského verše bude sotva možný.

Sledovali jsme historii slovanského verše do jeho prvních styků s latinským středověkým veršem, které v mnohém předurčily jeho další vývoj – nejprve u západních, potom u jižních a východních Slovanů. Latinský středověký verš byl pokračovatelem latinského antického verše, latinský antický verš pokračovatelem starořeckého. Dříve než se budeme věnovat historii této větve indoevropského verše, podíváme se na sousední germánskou větev.

III GERMÁNSKÝ TÓNISMUS

§ 9 Starogermánský aliterační tónismus

Již bylo řečeno, že germánský verš zůstává pro srovnávací metriku záhadou: doposud se nepodařilo zrekonstruovat, jak se z hypotetického praindoevropského sylabického verše vyvinul. Zdá se, že jeho vývoj byl přibližně shodný s ruským veršem: vlivem jazykových změn v pragermánštině (posunutí a zesílení přízvuku, redukce nepřízvučných slabik) došlo ke ztrátě izosylabismu a verš se změnil ze sylabického v tónický. Protože zatím nejsme schopni tyto změny detailně popsat, nedokážeme ani říct, jak se konkrétně proměňovaly jednotlivé indoevropské sylabické rozměry.

V 9. století se s germánským veršem setkáváme už v jeho završené tónické podobě – tato podoba je ve všech třech oblastech germánské slovesnosti přibližně stejná: ve Skandinávii a poté na Islandu (ve staré norštině a islandštině), v Británii (ve staré angličtině) a v kontinentální Evropě (v dolní a horní němčině). Ve Skandinávii se dochoval v eddické poezii, v Británii v *Beowulfovi* apod., v Německu v úryvku z *Písně o Hildebrandovi* (napsané směsí dolní a horní němčiny), *Muspilli* (hornoněmecké básně o posledním soudu) a *Heliandovi* (starosaském eposu o Kristu). Ale už v této době je germánský tónický verš rozrušen a ustupuje novým formám. Rozklad postupuje z jihu na sever: v Německu tónický verš zaniká v 9. století (po *Muspilli* a *Heliandovi*), v Británii na konci 11. století

po normanské invazi, ve Skandinávii je v této době ještě v plné síle, dokonce se i rozvíjí a zdokonaluje: tradičnější eddická poezie je nahrazena inovativnější skaldskou poezií, ve 14. století však upadá tento typ verše i v ní. Starogermánský tónický verš má tyto rysy:

1. Verš se čte podle přízvuků, nepřízvukné slabiky se neberou v úvahu. Jestliže v sylabickém verši platí rovnice „jakákoli slabika je rovna jakékoli jiné slabice“ (bez ohledu na délku, přízvuk apod.), tak v tónickém verši platí rovnice „jakákoli skupina slabik podřízených jednomu přízvuku je rovna jakékoli jiné takové skupině“ (bez ohledu na počet slabik, jež je tvoří). Přízvuk byl v germánských jazycích většinou iniciální a většinou připadal na dlouhou slabiku.

2. Základní jednotkou verše je půlverš o dvou slovech, se dvěma přízvuky. Dva půlverše rozdělené cézурou vytvářejí verš o 2 + 2 přízvucích; pro obohacení lze verš zkrátit na tři přízvuky bez cézury. V německé terminologii se půlverš se dvěma přízvuky označuje jako *Halbvers*, se čtyřmi přízvuky jako *Langvers* a se třemi přízvuky jako *Vollvers*.

3. Verše se mohou sdružovat do slok, které jsou v naprosté většině čtyřveršové. V tom se ale jednotlivé tradice liší: skandinávská poezie je pouze strofická, zatímco anglosaská a germánská pouze astrofická – každá báseň je tedy nepřerušným sledem veršů. O to, jak vypadaly pragermánské verše, se vedou spory, nejspíše byly strofické v lyrice a astrofické v eposu, krátké severské písně se přidržovaly jedné tradice a dlouhé jižní písně tradice druhé.

4. Půlverše jsou spojeny aliterací – shodou počátečních hlásek některých slov. Jedná se o tak výrazný

rys, že se podle něj starogermánský tónický verš obvykle i nazývá – *aliterační verš* (německy *Stabreimvers*, aliterace se nazývá *Stabreim*: rým o holi, jako by aliterace byla oporou verše). S počátky aliterace jsme se už setkali v dlouhých verších srbských planktů, v germánském verši se tento postup však rozvinul v plné míře.

Proč došlo k rozvoji aliterace právě v tónickém verši? Aliterace pomáhá rozlišit verš od prózy, ukazuje, že se nejedná o náhodný sled slov, ale o slova specifickým způsobem upravená, zasluhující zvýšenou pozornost. V sylabickém verši posluchač slyšel, jak se pravidelně střídají skupiny slov o osmi slabikách, z čehož bylo naprosto zřejmé, že se nejedná o náhodu, ale o skupiny slov zvláštním způsobem spojených a ohraničených – verše. V tónickém verši posluchač slyšel, jak se střídají skupiny o čtyřech slovech, přičemž v jedné skupině bylo slabik více, ve druhé méně, což ovšem nevytvářelo žádný zvláštní dojem, protože průměrný rozsah řečového taktu v próze byl obvykle tři čtyři slova, takže posloupnost úseků o čtyřech slovech mohla být zcela náhodná. Aby bylo jasné, že se nejedná o náhodné seskupení slov, ale o verš, zpevnil se každý takový úsek aliterací. Všimněme si rozdílu mezi aliterací ve starogermánském verši a rýmem ve verši současném: v obou případech se jedná o souzvuk, který k sobě váže dané prvky, ale zatímco naše dnešní rýmy spojují verše do strof, starogermánské aliterace spojovaly půlverše do veršů.

Proč se v germánském tónickém verši rozvinula právě aliterace, souzvuk začátků slov, a ne rým, souzvuk konců slov? Pravděpodobně proto, že v germánských jazycích byl silný přízvuk na první

slabice, na kořenu slova: právě tento iniciální přízvuk byl v řeči daleko patrnější než redukovaná koncovka.⁷⁾ Nejvýznamnějším slovem ve verši o čtyřech slovech (patrně vzhledem k přirozené intonaci germánských jazyků) bylo třetí slovo (první slovo druhého půlverše), které také udávalo aliteraci verše a kterému se ostatní slova přizpůsobovala. Zdá se, že původně stačilo, aby s hlavním slovem druhého půlverše aliterovalo jedno ze slov prvního půlverše (srov. většinu veršů *Eddy*), poté se aliterací povinně spojovala obě slova prvního půlverše (srov. verše *Beowulfa*). Aliterace zahrnovala opakování prvních souhlásek slov (nebo počátečních skupin určitých souhlásek, například st, sp, sk), pokud stály na začátku slov samohlásky, automaticky se počítaly jako aliterace (jako by aliterovala nulová souhláska na začátku slova).

Podívejme se na příklad ze skandinávské *Eddy*:

Eiða scaltu mér áðr / alla vinna,
at scips borði / oc at scialdar rǫnd,
at mars bægi / oc at mækis egg,
at þú qveliat / qvǫn Vǫlundar...

Dalším příkladem je začátek anglosaského *Beowulfa*:

Bēowulf wæs brēme / – blæd wīde sprang –
Scyldes eafera, / Scede-landum in.
Swā sceal geong guma / gōde gewyrcean,
fromum feoh-giftum / on fæder bearne,

7) Toto však není zcela vyčerpávající vysvětlení: v turkotatarských jazycích s přízvukem na poslední slabice je aliterační verš také velmi rozšířený, ačkoliv se jedná o verš jiného typu (aliterací se spojují řádky v tirády).

þæt hine on ylde / eft gewunigen
wil-gesīpas, / þonne wīg cume...

Další příklad je z německého *Hildebranda*:

Ik gihorta ðat seggen,
ðat sih urhettun / ænon muotin,
Hiltibrant enti Haðubrant / untar heriun tuem.
Sunufatarungo / iro saro rihtun.
garutun se iro guðhamun, / gurtun sih iro suert ana,
helidos, ubar hringa, / do sie to dero hiltiu ritun...

Tato klasická podoba starogermánského tónického aliteračního verše se dále vyvíjela. Patrně jako na každý tónický verš, i na tento působily dvě nám už známé tendence: jedna k ustálení a zpravidelnění, druhá k uvolnění a chaotičnosti. První tendence převážila ve skandinávském verši, druhá ve verši anglosaském a německém.

§ 10 Rozpad anglického a německého aliteračního tónismu

V uvedených příkladech jsme mohli vidět, jak probíhalo uvolňování tónismu v německém verši. Připomeňme si, jak zněl skandinávský verš: *Eiða scaltu mér áðr...* – slova jsou krátká, délka půlverše o dvou přízvučích je čtyři pět slabik (ve starších částech *Eddy* častěji čtyři, v mladších častěji pět): pro takto krátký řádek je opora dvou nebo tří aliterujících slov zcela dostačující. Verš *Hildebranda* (*garutun se iro guðhamun...*) obsahuje dlouhá slova s dlouhou nepřízvučnou koncovkou,

nepřízvučné proklitické předpony, předložky a spojky. Délka takového půlverše je sedm až devět slabik, někdy dokonce i víc, přičemž se přidávají nejen nepřízvučné, ale především přízvučné slabiky, půlverš se ze dvou slov protahuje na tři (německy se veršům s půlverši o třech slovech říká *Schwellvers*: nabobtnalý, přebujelý verš), a tato nadbytečná slova se samozřejmě na žádných aliteracích nepodílejí. Verš se stává dlouhým a beztvarym (podobně jako verš sorokinských bylin) a dvě nebo tři aliterující slova jsou pro něj už jen slabou oporou. Dokonce i samy aliterující slabiky přestávají být patrné, protože se ze začátku slova posouvají k jeho středu, zatímco začátek slova obrůstá nepřízvučnými proklitickými předponami a předložkami, o kterých nevíme, máme-li je do aliterace počítat. Ve staré angličtině existovalo slovo *an* (jeden): ve starších textech se podílelo na samohláskové aliteraci, později se ale jeho význam stále více vyprazdňoval, změnilo se v neurčitý člen a v pozdějších textech se aliterace účastnilo sporadicky, až nakonec přestalo aliterovat vůbec.

Tak probíhal rozpad tónického aliteračního verše v Německu a Británii, v Německu od 9. století (od Otfrida von Weißenburg), a v Anglii od 12. století od Layamona (§ 43, 45) téměř bez boje ustupuje novému rýmovanému verši, vzniklému pod vlivem středověké latinské a románské poezie. Co z toho vzešlo, uvidíme dále (kapitola VIII).

Závěrem je třeba uvést, že v Anglii a Německu se v případě aliteračního verše setkáme s momenty jeho experimentálního znovuzrození – v Anglii ve 14. století u Langlanda, v Německu v 19. století u Richarda Wagnera. Dalo by se říct, že v Anglii 14. století vznikla

pauza mezi dvěma stadii formování anglického sylabotónismu (podrobněji dále v § 46–47), a v této pauze, kdy ještě nebylo jasné, jak bude vývoj dál probíhat, psali někteří básníci opět aliterujícími verši. Zajímavé je, že ohniskem této nové aliteráčnické školy se stala střední Anglie, která byla kdysi terčem dánských nájezdů a zřejmě tyto skandinávské kontakty uchovala v paměti. Tímto restaurovaným aliteráčnickým veršem je napsáno jak Langlandovo *Vidění o Petru Oráči* (*The Vision Concerning Piers Plowman*, aliterace je už v názvu), tak slavný anonymní román *Sir Gawain a Zelený rytíř*. S Chaucerovým příchodem nastal ale konec renesance aliteráčnického verše. V Německu 19. století byla renesance aliteráčnického verše ještě experimentálnější: v návaznosti na romantické obrození skládal R. Wagner ke svým operám na starogermánské náměty libreta aliteráčnickým tónickým veršem s jasně vymezenými půlverši o dvou přízvucích. Jeho příklad však nikdo nenásledoval. Ve 20. století použil anglický básník W. H. Auden aliteráčnický verš ve své poemě o druhé světové válce *The Age of Anxiety* (aliterace je už v názvu), jednalo se však jen o modernistický experiment. Veškerá pozdní tónická aliteráčnická poezie má jeden shodný rys: rytmus je vnímán silněji a aliterace slaběji než ve starogermánském vzoru: aliterace není oporou verše, ale jeho ozdobou.

Následující úryvek pochází z úvodu *Pana Gawaina a Zeleného rytíře*:

Fro riche Romulus to Rome / ricchis hym swyþe,
With gret bobbaunce þat burze / he biges vpon fyrst,
And neuenes hit his aune nome / as hit now hat...

Odcitujme také ukázkou z Wagnerovy *Valkýry*: Sigmund, budoucí Siegfriedův otec, přichází do Sieglindiny chýše:

Wess' Herd dies auch sei, / hier muss ich rasten.
Ein fremder Mann! / Ihn muss ich fragen.
Wer kam ins Haus / und liegth dort am Herd?
Müde liegt er / von Weges Müh'n:
schwanden die Sinne ihm? / wäre er siech?..

§ 11 Odbočka: keltský aliterální sylabismus

Britský a německý aliterální verš zanikly kvůli přehnané uvolněnosti, skandinávský verš ve stejné době (v 9.–13. století; skaldská poezie) naopak kvůli přehnané svázanosti. V základu skaldské poezie byly stejné starogermánské formy jako v eddické poezii, ale došlo v ní ke dvěma posunům směrem k větší míře normovanosti: zaprvé se k izotónismu řádků přidal izosylabismus, zadruhé se k aliteraci počátečních hlásek spojujících půlverše mezi sebou přidala aliterace vnitřních hlásek slov, spojující slova uvnitř půlveršů (tzv. hending – háček). Obě tyto novinky se do skandinávské poezie dostaly patrně vlivem jiné větve indoevropské poezie, a sice keltské, především irské. Od konce 8. století Irsko usilovně plenili Vikingové, a tak byly jejich slovesnosti v kontaktu. Z tohoto důvodu je odbočka ke keltské versifikaci nevyhnutelná.

Na rozdíl od starogermánského verše se keltský verš vyvinul z praindoevropského verše způsobem, který se dá snadněji sledovat. Dlouhý praindoevropský rozměr (deseti- až dvanáctislabičný) keltská versifikace

nepřejala (podobně jako baltská, § 4). Přejala pouze krátký osmislabičný verš 4 + 4, který se přitom zkrátil o jednu slabiku na sedmislabičný verš 4 + 3. Tento rozměr také zůstal základem keltské versifikace, ostatní rozměry se z něj vyvinuly tak, že zkracovaly, prodlužovaly nebo zdvojovaly jeho půlverše. Na rozdíl od starogermánského verše zůstal keltský verš jednoznačně sylabický, případů tónického verše je velmi málo. Keltské jazyky měly podobně jako starogermánština silný iniciální přízvuk, na jehož základě se v nich rozvinula aliterace: jestliže byla starogermánská versifikace aliterálně-tónická, keltská byla aliterálně-sylabická. Keltská aliterace se na rozdíl od starogermánského aliteračního systému občas užívala nejen pro spojení půlveršů, ale i celých veršů: poslední slovo řádku mohlo aliterovat s prvním slovem řádku následujícího. Je to patrné na příkladu jednoho z epických vyprávění tzv. ulsterského cyklu, *Vyhnanství synů Uisnecha*, jehož součástí je i příběh o krásné Deirdre: ještě nenarozená hrdinka křičí v mateřském lůně a polekaný otec se ptá:

Cia deilm dremun / derdrethar
dremnas fot broind / búredaig
bruit clúasaib / cluinethar
gloim eter do da thaíb / trentormaid
mor n-úath / adnaigethar
mo chride crechtnaigedar / cruaid...

Tyto nejstarší rysy keltského verše pocházejí patrně z praindoevropských počátků (objevila se však i hypotéza, že sedmislabičný rozsah verše vznikl vlivem středověkého latinského patnáctislabičného verše rozděleného na 8 + 7 slabik [srov. § 30] a že aliterační

system vznikl vlivem starogermánského verše; takové vysvětlení je však méně přesvědčivé). Podstatné je, že ostrovní Keltové šli v rozpracování zvukových shod dále – podívejme se kam.

Každou slabiku verše můžeme chápat jako kombinaci tří prvků: zaprvé souhláska před slabikotvornou samohláskou, zadruhé slabikotvorná samohláska a zatřetí souhláska za slabikotvornou samohláskou. Každý z těchto prvků může vytvářet zvukovou shodu buď sám o sobě, nebo společně s ostatními prvky. Se zvukovou shodou počátečních souhlásek, aliterací (například máť : moc), jsme se seznámili už v starogermánské poezii, se zvukovou shodou slabikotvorných samohlásek, asonancí (například máť : král) se setkáme v rané románské poezii. Zvuková shoda koncových souhlásek se nazývá konsonance (od slova konsonant, souhláska, někdy se jí také říká disonance; například máť : síť). A konečně, shoduje-li se jak samohláska, tak i koncová souhláska, jedná se o rým toho nejběžnějšího typu (například máť : káď). Irští pěvci, tzv. filí a bardové, věnovali pozornost všem těmto typům a rozpracovali je tak, že se staly součástí systému klasického irského verše 8.–10. století. Jejich rozmístění ve verši bylo velmi komplikované. Například strofa, která se jmenovala *velké čtyřverší*, měla následující stavbu: uvnitř každého verše byla dvě poslední slova mezi sebou spojena aliterací (typu máť : moc), konce druhého a čtvrtého verše (to jest konce veršů první a druhé půlstrofy) byly spojeny rýmem (typu máť : káď), zbylé, méně důležité verše (první a třetí) byly spojeny konsonancí (typu máť : síť). A aby toho nebylo málo, rýmovala se mezi sebou i slova uvnitř první a druhé, respektive třetí a čtvrté řádky. Tak vznikl verš natolik protkaný aliteracemi, konsonancemi

a rýmy, že v něm takřka nebylo místo, které by se neúčastnilo nějaké zvukové shody. Popsaný rozměr je z pozdní doby. Dřívější rozměry byly jednodušší, ale i v nich zabíraly zvukové shody velmi mnoho místa. Irové je zvládali také proto, že zvukovou shodu vnímali poněkud širše: například hláska *t* se pokládala za shodnou nejen sama se sebou, ale i s dalšími neznělými závěrovými souhláskami *p* a *k* (podobné to bylo v případě hlásky *l* a dalších sonorních souhlásek *m, n, r* atd.), takže například shoda *prak* : *vrat* byla pokládána za rým, ale *prak* : *vran* nikoli. Místo zhruba dvaceti typů zvukových shod (podle počtu souhlásek v jazyce) se jich rozlišovalo jen šest (podle souhláskových skupin), což pochopitelně ulehčovalo práci. Příkladem *velkého čtyřverší* je pohřební pláč ze začátku 13. století (malá písmena označují rýmy, velké D konsonanci, tučná písmena označují slova uvnitř verše spojená aliterací):

a b c D M'anam do sgar / riomsa a-raoir,
a b c e calann ghlan dob / ionnsa i n-uaigh;
x f g D rugadh bruinne / maordha mín
g d f e is aonbhla lín / uime uainn...

Keltský verš měl také patrně vliv na formování zkostrnatělého verše skandinávských skaldů. Tato otázka je ovšem stále nevyjasněná: mnozí badatelé se domnívají, že skaldský verš se vyvinul z eddického zcela samostatně tak, že rozvinul a kanonizoval rysy, které v něm již byly obsažené, a cizojazyčného vlivu tedy nebylo zapotřebí. Kontakty Vikingů s Iry a rozvoj skaldského stylu začínají shodně v 9. století a je těžké určit, co čemu předcházelo. S nápadnými a nezpochybnitelnými výpůjčkami z keltštiny se u skaldů

nesetkáme. Z tohoto důvodu lze za nejpravděpodobnější opatrně prohlásit, že seznámení s keltským aliteráčním sylabismem upoutalo pozornost skaldů zaprvé k izosylabismu a zadruhé k technice zvukových shod – dále se pak už opírali o svůj tradiční materiál.

Tento nárys pozdní keltské versifikace není zdaleka úplný. Omezuje se na nejvíce probádanou oblast – irský verš – a nezabývá se například veršem velšským s jeho neméně komplikovaným systémem zvukových shod. Existuje také hypotéza, jejíž zastánci jsou ovšem v menšině, že prakeltský verš, podobně jako verš pragermánský, nebyl sylabický, ale tónický a k jeho sylabizaci došlo až později.

Keltský verš, který skaldskému verši posloužil jako vzor, jej o mnoho nepřežil: verše klasické formy se sice skládaly až do 17. století, ale ve folklorní tvorbě ustoupily méně přísné versifikaci, která zaprvé není sylabická, ale tónická – s konstantním počtem přízvuků v řádku, a zadruhé není aliteráční, ale asonanční, tedy bere v potaz pouze opakování samohlásek, a ne samohlásek se souhláskami (například ve strofě složené pětiiktovým veršem se přízvučné samohlásky střídají v posloupnosti O-E-O-E-A). Ačkoli se nám to zdá jako velmi rafinovaná zvuková shoda, v keltských jazycích je takový verš běžný i dnes.

§ 12 Ustrnutí skandinávského aliteráčního tónismu

Jak již bylo řečeno, skaldská poezie zavedla dvě inovace: zaprvé všechny půlverše měly stejný počet slabik, pouze výjimečně se v incipitu verše objevila

jednoslabičná odchylka, zadruhé zároveň s aliterací mezi půlverši se objevil hending (háček), zvuková shoda keltského typu uvnitř půlveršů. Rozlišovaly se dva druhy hendingů: nízký hending (skothending), odpovídající irské konsonanci, a vysoký hending (aðalhending), odpovídající irskému rýmu.

Skaldské rozměry se používaly následujícím způsobem: nejpoblárnějším skaldským rozměrem byl tzv. dróttkvætt, dvorské metrum (byly jím složeny tři čtvrtiny dochované skaldské poezie). Jednalo se o čtyřveršovou strofu, v níž se každý verš skládal ze dvou půlveršů a v každém půlverši bylo šest slabik a tři přízvuky: poslední přízvuk musel být na předposlední slabice (ženská klauzule), umístění dalších přízvuků bylo nenormované. Aliterace počátečních hlásek jako obvykle spojuje první přízvučnou slabiku druhého půlverše a libovolné dvě slabiky půlverše prvního. V každém půlverši jsou dvě slova spojena hendingem přízvučných slabik a třetí slovo zůstává volné. Ve druhých, důležitějších půlverších, musí být vysoký hending, tj. rým, v prvních, jakoby přípravných půlverších, musí být nízký hending, tj. konsonance. Většina slov v dróttkvættu je dvouslabičná s přízvukem na první slabice a nízký hending (konsonance) je pro nás v takových slovech stěžejí postižitelný (například botē : síti, konsonance *t*); vysoký hending, přesný slabičný rým, je už o něco patrnější (například botē : potit, rýmuje se *of*). Spolu s aliterací tak vzniká verš, který je přesycený zvukovými shodami: ze šesti slabik půlverše jsou dvě určené hendingy a jednou nebo dvěma aliteracemi a pouze polovina slabik je volná. Skaldský verš není protkaný zvukovými shodami v takové míře jako verš irský, ale i tak jím nebylo

snadné psát: a právě kvůli této náročnosti si skaldové oblíbili perifrastický styl kenningů – bitva se opisuje například jako třesk střel, meč pak jako blesk třesku střel. Pro taková slovní spojení se obvykle vybírala slova, která se dobře aliterovala nebo zachycovala do hendingu. Příklad je z písně krále Haralda Krutého na počest dcery Jaroslava Moudrého, o kterou se uchází (chvátá se svou výpravou na Sicílii, koráb nazývá *dubovým koněm* a *mořským rysem*, Jaroslavnu *Gerdou zlatých prstenů*):

Sneið fyr Sikiley víða
súð (vórum þá prúðir)
brúnn skreið vel til vánar
vengis hjörtr und drengjum:
vættik miðr at motti
myni enn þinig nenna.
þó lætr Gerðr í Gørðum
gollhrings við mér skolla...

Je zcela zřejmé, že takto přesně organizovaný verš ztrácí veškerou pružnost, stává se výsadou zručných profesionálů a musí ustoupit jiným, jednodušším a přístupnějším formám. A to se stalo právě v případě skaldského verše: ve 14. století vymírá a drápy, oslavné skaldské písně, jsou ve folklorní poezii vystřídány vísy, baladami, jejichž rozměr imituje tehdejší německou folklorní poezii, a v umělé poezii rímury, jejichž rozměr imituje tehdejší církevní poezii psanou latinsky.

Starogermánský aliterační tónismus tedy v Německu a Británii vymřel vinou přílišné uvolněnosti, zatímco ve Skandinávii a na Islandu vinou přílišného ustrnutí. V obou případech ho vytěsnily nové formy de

facto románského původu, románský verš byl dědicem latinského verše a verš latinský verše řeckého.

Po slovanské a germánské větvi indoevropské versifikace můžeme nyní přejít ke třetí a historicky nejdůležitější větvi – k antické časomíře.

IV

STAROŘECKÁ SYLABOČASOMĚRNÁ VERSIFIKACE

§ 13 Od sylabismu k časomíře

O praindoevropském verši jsme uvedli, že byl sylabický s časoměrnou klauzulí: rozmístění dlouhých a krátkých slabik na jeho posledních pozicích bylo do jisté míry pevně dané. V ženské klauzuli byla předposlední slabika dlouhá, poslední volná, tj. dlouhá nebo krátká, a předposlední dlouhé slabice kvůli většímu kontrastu předcházela slabika krátká: $\cup - x//$. V mužské a daktylské klauzuli byla předposlední slabika krátká, poslední volná a předposlední, krátké slabice kvůli většímu kontrastu předcházela slabika dlouhá, přičemž bylo žádoucí, aby jí, rovněž kvůli většímu kontrastu, předcházela krátká: $(\cup) - \cup x//$. Poslední tři nebo čtyři slabiky verše tak získaly stálý časoměrný rytmus – střídání dlouhých a krátkých slabik.

Časoměrná klauzule se stala bodem, ze kterého se rozvíjel časoměrný rytmus celého verše. Střídání dlouhých a krátkých slabik se totiž neomezovalo jen na klauzuli, ale začalo se šířit od konce verše k jeho začátku, přičemž zachovávalo tendenci ke kontrastní alternaci: dlouhé a krátké slabiky se střídaly tak, aby za sebou pokud možno nenásledovaly více než dvě dlouhé slabiky a v žádném případě ne více než dvě krátké. Jestliže byl verš dlouhý a rozdělený cézurou na dva půlverše, časoměrná klauzule se rozvinula i na konci prvního půlverše před cézurou: někdy byla tato klauzule stejná jako na konci verše, jindy se lišila – na

konci verše byla ženská klauzule, na konci půlverše nebyla (a opačně). Dělo se tak proto, aby při poslechu nedošlo k záměně konce půlverše a konce celého verše; ukážeme si to na příkladech. A pak přišlo to nejzajímavější. Sylabický verš zneklidňoval posluchače svou amorfností a bylo žádoucí do něj zavést nějaký jednotící princip: nejprve v klauzuli a pak v celém verši. Poté, co byl tento jednotící princip do verše zaveden a verš se vměstnal do přesně stanovených schémat rozmístění délek, tj. stal se sylabočasoměrným, začal posluchače opět zneklidňovat, tentokrát svou monotónností. Opět tedy bylo žádoucí ho nějak diferencovat. Při hledání prostředků této diferenciaci v rámci metra se pozornost obrátila k časovému vztahu dlouhých a krátkých slabik a krátké slabiky se začaly nahrazovat dlouhými, ovšem ne na základě počtu, ale délky: neplatila tedy rovnice „místo jedné krátké slabiky jedna dlouhá“ ($U = -$), ale „místo dvou krátkých jedna dlouhá“ ($U \cup = -$) nebo „místo tří až čtyř krátkých jedna velmi dlouhá“ a obráceně, což připomíná vzájemnou zaměnitelnost not v hudbě a zpěvu (je možné, že objev zaměnitelnosti slabik byl spjat právě s rozvojem hudby a zpěvu). To už byl přechod od sylabočasoměrné versifikace k versifikaci časoměrné. Rozvoj časoměry ze sylabismu má tři fáze: sylabický systém s počtem slabik bez ohledu na jejich délky, sylabočasoměrný systém, který určuje počet slabik a pravidelné rozmístění délek, a časoměrný systém, v němž je rozhodující počet délek bez ohledu na počet slabik, jež tyto délky nesou.

Je zajímavé, že těmito třemi fázemi prošly nezávisle na sobě obě indoevropské versifikace, které pěstovaly časoměru: indická a řecko-latinská. Každá ale ustrnula v jiné fázi: v případě indické versifikace je

to fáze sylabočasoměrná, v případě řecké časoměrná. Abychom si dokázali představit, jak k tomu došlo, uděláme malou odbočku týkající se indické versifikace, a to i přesto, že nepatří mezi versifikace evropské.

§ 14 Odbočka: indická sylabočasoměrná versifikace

První, sylabické stadium indické versifikace představuje védský verš, který má tři hlavní rozměry: jeden krátký a dva dlouhé. Používaly se jen stroficky: strofa ze tří krátkých osmislabičných řádků se nazývala gájatrí, ze čtyř osmislabičných řádků anuštubh, ze čtyř dlouhých dvanáctislabičných veršů džagatí a ze čtyř jedenáctislabičných trištubh.

Krátkým indickým rozměrem, nástupcem praindoevropského krátkého verše, je osmislabičný verš anuštubh: skládá se ze dvou čtyřslabičných úseků bez cézury, druhý úsek vytváří ne-ženskou časoměrnou klauzuli (krátká, dlouhá, krátká, obojetná slabika), první úsek je sylabický (všechny slabiky mohou být jak dlouhé, tak krátké): později jsou organizovány také první čtyři slabiky – délky se vážou především na sudé pozice verše (tedy stejně jako ve druhém čtyřslabičném úseku).

Dlouhými rozměry, nástupci praindoevropského dlouhého verše, jsou dvanáctislabičný verš džagatí a jedenáctislabičný verš trištubh (který se od džagatí odlišuje jen tím, že je na konci o jednu slabiku kratší): čtyři počáteční slabiky verše jsou nenormované (všechny slabiky mohou být jak dlouhé, tak krátké), prostřední tři slabiky jsou částečně normované (po čtvrté nebo páté slabice od začátku verše je cézura, za ní následují

dvě krátké slabiky), poslední čtyři nebo pět slabik je uspořádáno do časoměrné klauzule: v trištubhu ženské (dlouhá, krátká, dlouhá a obojetná slabika), v džagatí ne-ženské (dlouhá, krátká, dlouhá, krátká a obojetná slabika). Později se i v úvodních čtyřech slabikách ustálily délky převážně na sudých pozicích, jako v anuštubhu s délkami převážně na sudých pozicích verše.

Dohromady je těmito třemi rozměry napsáno okolo osmdesáti pěti procent textu *Rgvédu*. Právě tyto rozměry si svého času vybral A. Meillet pro srovnání s rozměry řeckými, a tím postavil základy současné srovnávací metriky (§ 2). Přirovnal anuštubh ke starořeckému dimetru (a glykoneji, § 15) a trištubh ke starořeckému trimetru, v odborné literatuře se jim proto také někdy říká indický dimetr a indický trimetr.

Podívejme se na znění anuštubhu s ještě ne zcela uspořádanou klauzulí:

yát parjanya kánikradat
 x x x x / U - U U
 stanáyan hámsi duṣkṛtaḥ
 x x x x / U - U U
 prátidāṃ víśvam modate
 x x x x / - - U -
 yát kīṃ ca pṛthivyaṃ ádhi...
 x x x x / - - U U

Příklad trištubhu:

á te pitar marutāṃ sumnām etu
 - - U - / U U - - U - U
 mā naḥ sūryasya samdṛśo yuyotḥāḥ...
 - - - - / U - U - U - -

Druhé, sylabočasoměrné stadium indického verše představuje klasická sanskrtská poezie, v níž pouze jeden (za to však nejpoužívanější) rozměr nedospěl k naprosté uspořádanosti: šlók, rozměr *Mahábháraty* a *Rámájany*. Šlók je jakoby zdvojený a pozměněný anuštubh: šestnáctislabičný verš složený ze dvou osmislabičných půlveršů. V každém půlverši jsou první čtyři slabiky nenormované (všechny mohou být jak dlouhé, tak krátké) a na konci druhých čtyř slabik je časoměrná ne-ženská klauzule jako v anuštubhu, před cézurou je to naopak ženská klauzule s nápadným spojením dvou dlouhých slabik, což mělo zamezit tomu, aby se konec půlverše zaměnil za konec verše a aby se dlouhý verš rozpadl na dva krátké.

Příklad znění šlóku pochází z *Atharvavédu*:

idám k^hanāmi b^heṣajām māmpaśyām ab^hirorudām
parāyató nivārtanam āyatāḥ pratināndanam...

Kromě šlóku byly ale všechny základní rozměry klasické sanskrtské poezie sylabočasoměrné, tj. se stálým počtem slabik a s přesným rozmístěním dlouhých a krátkých slabik. V trištubhu a džagatí se počáteční, nenormovaná část verše ustálila v podobě několika variant střídání dlouhých a krátkých slabik, čímž vzniklo hned několik sylabočasoměrných rozměrů, které přeskupováním, kombinováním, zkracováním a prodlužováním svých půlveršů daly vzniknout celé řadě nových, složitých a rozmanitých rozměrů.

Třetí, časoměrné stadium indického verše zastupují rozměry založené na časové souměřitelnosti dlouhých a krátkých slabik. Za míru délky (mátra, jedná

se o stejný kořen jako v řeckém metron nebo českém míra) se začala pokládat délka krátké slabiky a dlouhá slabika byla rovna dvěma krátkým, dvěma mátrám, a mohla je zastoupit. Tím došlo k rozdělení na dvě skupiny rozměrů: akšara-čandas, počítající slabiky, tedy sylabočasoměrné, a mátra-čandas, počítající míru, časoměrné. Nejpoužívanější z časoměrných rozměrů byla árja, která vypadala takto: verš (páda) se skládal ze sedmi a půl stopy (gana) o délce čtyř máter (celkem tedy verš obsahoval třicet máter), po třetí stopě měl cézuru; na lichých pozicích (1, 3, 5, 7) se mohla stopa skládat z následujících slabičných spojení: U U U U, – U U, U U – a – –, na sudých (2, 4) také z U – U; předposlední, šestá pozice dovolovala pouze U U U U a U – U. Sudé verše byly zkrácené: šestá stopa se nahrazovala jednou krátkou slabikou. V árje bylo tudíž možné vnímat rozdíl mezi lichými a sudými (jakoby silnými a slabými) stopami, a proto se tento verš přesněji označoval jako gana-čandas, počítající stopy, a nikoli mátra-čandas.

Tento a podobné rozměry byly v sanskrtské poezii považovány za druhořadé. Indičtí versologové mají dodnes tendenci považovat je spíše za nepůvodní, vypůjčené, což však činí bez jakéhokoli opodstatnění. Za základní rozměry se považovaly pouze rozměry sylabočasoměrné, které neumožňovaly substituci dlouhých a krátkých slabik. Řecký verš, jak uvidíme, postoupil dále.

§ 15. Aiolská sylabočasoměrná versifikace

Ve srovnání s indickou je řecká versifikace jakoby posunuta o jedno stadium vpřed. V indické poezii jsme viděli první stadium, sylabické, viděli jsme i druhé stadium, sylabočasoměrné, a pouze v malé míře i třetí, časoměrné (árja). V řeckém verši první, sylabické stadium nevidíme vůbec, protože se nedochovalo, v druhorádém postavení vidíme sylabočasoměrné stadium a třetí, časoměrné (nebo téměř časoměrné) stadium vidíme v rozkvětu. Sylabočasoměrným stadiem rozvoje antického verše je tzv. aiolská časoměrná sylabika. Jedná se o lyrické rozměry používané v 7.–6. století př. n. l. na ostrově Lesbos básníky písíciemi v aiolském dialektu (nejvýznamnějšími byli Alkaios a Sappó); tyto rozměry se opírají o tradici nedochovaného lidového zpěvního verše. Pak byl soubor těchto rozměrů doplněn dalšími řeckými básníky a ještě později byly Horatiem a zčásti Catullem obnoveny v latině. Tyto rozměry se nazývaly logaedické (řecky prozaicko-zpěvní, což ukazovalo na jejich vnitřní nesourodost) a v tradiční metrice se definovaly jako rozměry složené z nesourodých stop. To je však pozdější terminologie – původně se tyto rozměry nečlenily na stopy, jednotkou rytmu byl celý řádek, a těmto rozměrům se říkalo podle jmen básníků, jež je začali užívat nebo je užívali více než ostatní: je to verš alkajský, sappický, falajský, glykonský, ferekratejský, asklepiadský a jenom nejkratší adonský verš se nazýval podle rytmu rituálního refrénu *ó, Adonide*. Právě tyto aiolské rozměry si Meillet vybral pro srovnání s védským anuštubhem, trištubhem a džagatí, a díky tomu se pohnul z mrtvého bodu výzkumu o původu řeckého verše. Výsledky tohoto výzkumu vypadají následovně:

(anuštubh) x x x x U – Ux
 glykonej x x – U U – Ux

glykonej x x – UU – Ux x x – UU – Ux

glykonej
 ferekratej x x – UU – x x x – UU – – UU – Ux

menší askl. v.
 adonius – UU – x x x – UU – – UU – – UU – Ux

větší askl. v.

Už víme, že z krátkého osmislabičného praindoevropského verše vznikl ve védské metrice anuštubh: čtyři nenormované slabiky s ne-ženskou časoměrnou klauzulí. V aiolské metrice se uspořádávání tohoto rozměru posunulo od klauzule ještě o dvě slabiky vlevo: slabika před klauzulí byla také krátká a slabika před ní dlouhá. Vznikla následující posloupnost:

x x – U U – U x

Tento osmislabičný rozměr se jmenoval glykonej a rozvinula se z něj celá rodina podobných rozměrů.

Vývoj šel dvěma cestami. První cesta proběhla zkracováním od konce. Jestliže v glykoneji odpadne poslední slabika (a předposlední slabika se tak stane slabikou poslední a změní se z krátké ve volnou; poslední slabika je vždycky volná, neboť signalizuje konec verše), vznikne ferekratej (který se od glykoneje liší jen tím, že má ženskou klauzuli):

x x – UU – x

A pokud ve ferekrateji odpadnou dvě první slabiky, vznikne adonský verš:

- UU - x

Druhá cesta proběhla rozvinutím střední části verše. Když se podíváme na glykonej, lehce vyčleníme hlavní, rytmicky nejcharakterističtější část: prostředek, dvě krátké slabiky mezi dvěma dlouhými, choriamb (trachej + jamb, - UU -), mající z jedné strany dvouslabičný začátek (incipit) a z druhé dvouslabičnou klauzuli. Jsme-li si takové rozdělení schopni uvědomit, lehce dokážeme prodloužit verš: mezi incipit a klauzuli vložit ne jeden, ale dva choriamby (menší asklepiadský verš):

x x - UU - / - UU - U x

nebo dokonce tři choriamby (větší asklepiadský verš)

x x - UU - / - UU - / - UU - U x

Takovým způsobem se tedy rozrostla první rodina aiolských lyrických rozměrů, které se zrodily z glykoneje a jeho prostřednictvím z praindoevropského osmislabičného verše.

Dlouhý jedenáctislabičný praindoevropský verš se stal východiskem pro druhou rodinu aiolských rozměrů, sice méně početnou, o to však užívanější.

x x x x UU x - U - x

nebo

x x x x x UU - U - x (trištubh)

- U - x - UU - U - x sapfický hendekasylab

x - U - x - UU - U x alkajský hendekasylab

x x - UU - U - U - x falajský hendekasylab

Už víme, že z tohoto jedenáctislabičného verše vznikl trištubh: čtyři nenormované slabiky, pak tři slabiky se dvěma krátkými za sebou a pak ženská klauzule. V aiolské metrice se toto uspořádání rozšířilo od klauzule ještě více vlevo: dlouhé slabiky se rozmístily ob jednu a vznikl sáfický hendekasylab:

– U – x – UU – U – x

Z něj vznikly dva další hendekasylaby, nikoli však zkrácením nebo rozšířením, ale takříkajíc fázovým posunem. Jestliže se poslední slabika sáfického hendekasylabu přemístí z konce na začátek, vznikne rytmus alkajského hendekasylabu (kromě něj existuje ještě alkajský dekasylab a alkajský enneasylab, ale ty vznikly z jiných základů):

x – U – x – UU – U x

Jestliže ale přemístíme první dvě slabiky sáfického hendekasylabu na konec a začneme ho počítat od třetí slabiky, vznikne rytmus falajského hendekasylabu (falaceje). Tento rozměr se začal používat až daleko později (často ho používal Catullus), ale jeho základ je rovněž aiolský:

x x – UU – U – U – x

Takto tedy vypadala druhá rodina aiolských lyrických rozměrů, které se zrodily ze sáfického verše a jeho prostřednictvím z praindoevropského jedenáctislabičného verše.

Rozvoj těchto veršů probíhal ve dvou etapách: řecké a latinské. V aiolské poezii, jak jsme viděli, bylo ještě

příliš mnoho pozic, na kterých se připouštěla obojetná slabika (x): dvěma charakteristickým slabikám na počátku verše (glykoneje, ferekrateje, asklepiadského verše, falaceje) se říká aiolská báze. Podobně volný byl i přístup k cézuře. Už víme, že v praindoevropském dlouhém verši byla cézura povinná, bez ní by nedokázal sluch pojmout dlouhý verš, ale poté, co se sylabický verš stal časoměrným, bylo jeho uchopení snazší a nutnost cézury odpadla (srov. zánik cézury v ruských planktech, § 6). V aiolském sapfickém a falajském verši cézura není, v alkajském verši často dochází k jejímu porušení a stálá cézura je pouze tam, kde se uprostřed verše setkávají dvě dlouhé slabiky za sebou – v asklepiadských rozměrech.

Při přechodu z řečtiny do latiny začala být i tato poslední volná místa normovaná. Všechny nenormované slabiky na začátku i uprostřed verše se změnilly v dlouhé (u Catulla ještě ne úplně, u Horatia a Martiala už ano) a uvnitř dlouhých jedenáctislabičných veršů se objevila závazná cézura. V alkajském verši se už u samotného Alkaia ustálila po páté slabice:

$$\begin{array}{l} x - U - x \quad - UU \quad - Ux \\ - - U - - / \quad - UU \quad - Ux \end{array}$$

V sapfickém a falajském verši se umístění cézury řídí pravidlem, které vzniklo v jiných, daleko mladších rozměrech (§ 20–21): jestliže první půlverš začíná vzestupným rytmem, tj. od slabé pozice k silné, tak druhý půlverš, který následuje po cézuře, musí začínat rytmem sestupným, od silné pozice k slabé; a obráceně. Jak sapfický, tak falajský verš začínají ve stabilizovaném latinském verši dlouhou slabikou a cézura musí

být umístěna tak, aby druhý půlverš začínal krátkou slabikou: v saphickém verši je to po páté, ve falajském (s určitým kolísáním) po šesté slabice:

– U– x – UU– U– x x x – UU– U– U– x
 – U– – – / UU– U– x – – – UU– / U– U– x

§ 16 Aiolská mélická strofika

Všechny tyto rozměry (kromě falajského verše) se užívaly pouze stroficky, ve strofách o čtyřech verších, přičemž ve většině strof se spojovaly řádky různých rozměrů. Také strofy nesly jména po svých „objevitelích“. Uvedeme příklady jen pěti nejužívanějších strof, všechny jsou z Horatia. První dvě jsou jednodušší a skládají se z metricky shodných veršů, zbylé tři jsou složitější, neboť je tvoří verše metricky různorodé.

První asklepiadská strofa se skládá ze čtyř menších asklepiadských veršů. Příkladem je proslulá Horatiova óda (III, 30):

Exegi monumentum / (a)ere perennius
 regalique situ / pyramidum (a)ltius,
 quod non imber edax, / non Aquil(o) impotens
 possit diruer(e) aut / innumerabilis...

Pátá asklepiadská strofa se skládá ze čtyř větších asklepiadských veršů. Příkladem je Horatiova óda (I, 11) obsahující známý výrok *carpe diem*:

Tu ne quaesieris, / scire nefas, / quem mihi, quem tibi
 finem di dederint, / Leuconoe, / nec Babylonios

temptaris numeros / Ut melius, / quidquid erit, pati,
seu pluris hiemes / seu tribuit / Iuppiter ultimam...

Třetí asklepiadská strofa se skládá ze dvou menších asklepiadských veršů, jednoho ferekrateje a jednoho glykoneje. Příkladem je Horatiova óda (I, 21):

Dianam tenerae / dicite virgines;
intonsum, pueri, / dicite Cynthium
Latonamque supremo
dilectam penitus Iovi...

Alkajská strofa se skládá ze dvou alkajských hendekasylabů s ženskou cézурou, alkajského enneasylabu (- - U - - - U - x) a alkajského dekasylabu (- UU - UU - U - x). Příkladem je Horatiova óda (I, 31):

Quid dedicatum / poscit Apollinem
vates? Quid orat / de patera novum
fundens liquorem? Non opimae
Sardiniae segetes feraces...

Sapfická strofa se skládá ze tří sapfických hendekasylabů s mužskou cézурou a krátkého adonského verše. Příkladem je Horatiova óda (I, 22):

Integer vitae / scelerisque purus
non eget Mauris / iaculis nequ(e) arcu
nec venenatis / gravida sagittis,
Fusce, pharetra...

Můžeme si všimnout, že každá strofa má vlastní rytmickou podobu. V první asklepiadské strofě jsou všechny verše symetrické, v každém se vzestupný rytmus prvního půlverše vyrovnává sestupným rytmem druhého. V alkajské strofě se také vzestupný rytmus vyrovnává rytmem sestupným, ale o něco komplikovaněji: v první polovině strofy se vzestupný a sestupný rytmus střídají po půlverších, ve druhé polovině po celých verších. V sapfické strofě převládá sestupný rytmus nad vzestupným: v prvních třech verších se vyrovnávají po půlverších, zatímco poslední krátký verš zní pouze sestupně. Ve třetí asklepiadské strofě je tomu obráceně – vzestupný rytmus převládá nad sestupným: v prvních dvou verších se vyrovnávají po půlverších a třetí a čtvrtý verš jsou pouze vzestupné.

Falajský verš, jak už bylo řečeno, se neužíval stroficky, ale stichicky (*kata stichon*), pouhým navazováním metricky shodných řádků. Příklad takového verše odcitujeme z Catulla:

Luget(e), o Veneres / Cupidinesque,
et quantum (e)st hominum / venustiorum:
passer mortuus est / meae puellae,
passer, deliciae / meae puellae...

Na tomto místě by bylo vhodné uvést ještě jeden astrofický sylabochasoměrný rozměr, přestože se nevyvinul v poezii aiolské, ale v jižnější ionské: jedná se o anakreontský verš, který získal popularitu díky Anakreontovým hodovním písním (6. století př. n. l.). Anakreontský verš vznikl z praindoevropského osmislabičného verše s ženskou klauzulí, s nímž se

Toto je pouze náhled elektronické knihy.
Zakoupení její plné verze je možné v
elektronickém obchodě společnosti eReading.