

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky
Obor: Dějiny české literatury a teorie literatury

Disertační práce

Klára Čermochová

Koncept národního verše v české a zahraniční versologii 19. a 20. století – otázky, problémy, polemiky

The Concept of the National Verse
in Czech and International Theory of Verse 19th and 20th Century
– Questions, Problems, Polemics

Vedoucí práce: doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

2018

Poděkování

Děkuji své školitelce, Libuši Heczkové, za porady po telefonu, po e-mailu, na fakultě, v kavárně i v parku s kočárkem. A děkuji za její skutečný, nevídaný a obdivuhodný zájem o studenty!

Děkuji také rodičům, sourozencům i tchyni a tchánovi za hlídání a procházky s Viktorem, které mi umožnily prosedět mnoho hodin nerušeně za počítačem, aniž bych se vystavovala obvinění ze zanedbání péče o dítě.

A nakonec děkuji těm nejdůležitějším: Viktorovi, že se naučil hrát si sám, dlouho spát a být v knihovně ticho, a svému manželu Jakubovi, že kromě vaření a mytí nádobí začal z nouze i žehlit a že mě neúnavně a obětavě podporoval, jak jen to šlo, i přes tiché přesvědčení, že tolik stran o verši přece nemůže nikoho zajímat.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. 8. 2018

Klára Čermochová

Abstrakt

Tématem této práce jsou úvahy o verši 19. a 20. století v souvislosti s otázkami národní identity, národního sebevědomí, tradice a otevřenosti vůči evropskému prostoru. Zkoumá, jak se tato témata mnohdy nereflektovaně odrážejí v prozodických debatách určitých období (zejména za národního obrození a v době utváření samostatného Československa) a ovlivňují názory na to, jak vypadá či by měl vypadat český verš, k jakým účelům má sloužit poezie či co národní literaturu a její jazyk ohrožuje. Sleduje také proměny ve vztahu teorie verše k samotné básnické tvorbě a porovnává pojetí verše a jeho základních kategorií v české a zahraniční teorii. Práci tvoří čtyři relativně oddělené části, které jsou dílčími sondami do vybraných témat z historie české a zahraniční literatury a myšlení o ní. První kapitola se zaměřuje na sylabotónickou reformu českého verše a motivace, které vedly k jejímu přijetí i odmítání. Jsou zkoumány důvody, které přiměly část autorů k sylabizujícímu rozvolnění Dobrovského pravidel a jiné k pokusům o nastolení časomíry. Samostatně je zkoumána otázka českého jambu, která se v teoretických diskusích opakovaně vrací mnohdy nezávisle na básnické tvorbě, avšak, jak se zdá, v jisté souvislosti s pocitem ohrožení národní identity, který doprovází některá dějinná období. V polemikách o český jamb se tak často vynořují názory a argumenty již dávno zapomenuté či vyvrácené a používání (či nesprávnému tvoření) jambického verše se připisuje podivuhodný vliv na kvalitu a „ryzost“ české poezie, či dokonce samotného jazyka. Druhá část sleduje změnu pojetí verše v době raného strukturalismu v časopiseckých polemikách strukturalistů se zastánci jiných směrů (především s J. V. Sedlákem) a zabývá se přínosem strukturalistického myšlení pro moderní českou versologii, a to zejména co se týče vzniku fonologie, zaměření na funkci a rozvoj kvantitativních metod, jež našly široké uplatnění v práci Miroslava Červenky a Květy Sgallové a které jsou i dnes nejvýraznějším rysem versologického výzkumu u nás. Ve třetí části následuje představení polské a německé teorie verše v porovnání s českou badatelskou tradicí, podrobně je rozpracováno polské pojetí versifikačních systémů a možné důvody shod a rozdílů mezi českou a polskou literární teorií i praxí v této oblasti. Při porovnávání českého chápání verše s německým vyšly najevo odlišnosti zcela jiné, doposud nepřilíživě popisované. Podstatný rozdíl najdeme v používání kategorie versifikačního systému a v terminologii, která je v německém prostředí silně ovlivněna tradicí tónického verše. Text se dostává také k sylabotónické reformě v německé literatuře a popisuje cestu k ní z opačné strany než v české literatuře – tedy od tónického, nikoli sylabického verše. Ve čtvrté části jsou podrobně představeny dvě teorie rytmu, českému čtenáři málo známé, ale za hranicemi populární: koncept izochronie a alternační hypotéza. Vývoj obou těchto teorií ukazuje, že jednou z největších překážek, se kterou se museli potýkat jejich zastánci, byla nemožnost exaktně změřit a izolovat prvky, které v jejich pojetí zakládají rytmus. To obrací pozornost současné lingvistiky i versologie k otázce, nakolik je rytmus jazyka a verše postaven na objektivních a změřitelných aspektech a jakou roli hraje v rozpoznávání rytmu lidské vnímání a jeho subjektivnost. Vztahem rytmu a subjektu, který se zdá být klíčový pro celkové pojetí veršového rytmu, se v současné době zabývá mimo jiné H. Meschonnic, jehož teorie je ve čtvrté kapitole stručně zmíněna.

Klíčová slova: alternační hypotéza, časomíra, izochronie, jamb, koncept, metrum, národní obrození, národní verš, německý verš, polský verš, strukturalismus, versifikace

Abstract

The chief subject of this dissertation is a description of the reflections on the poetry of 19th and 20th century, in connection with questions of national identity, national self-confidence, tradition and openness to European space. I deal with the question, how these topics are (often unconsciously) reflected in the prosodic debates of certain periods (especially during the Czech National Revival or at the time of the formation of independent Czechoslovakia) and how influence the views on how the Czech verse looks or should look, for what purposes poetry is to serve or what threatens the national literature and language. I also follow the changes in the relation of the theory of verse to the poetry itself and compare the concept of the verse and its basic categories in Czech and international theory. This work is composed of four isolated parts, relatively independent of each other. These are partial probes on selected topics from the history of Czech and foreign literature and its reflection. The first chapter focuses on the syllabotonic reform of the Czech verse and on the motivation, which led to its acceptance or rejection. I investigated the reasons, which led some authors to the partial violation of rules and some authors to attempts to establish quantitative verse. The topic of Czech iamb is separately analyzed. In the theoretical discussions, it repeatedly returns, often independently of the contemporary poetry, but, apparently, in some connection with the feeling of the threat to national identity, connected with some historical periods. In the polemics about the Czech iamb already forgotten or rebutted views and arguments are often emerging, the influence of use (or incorrect creation) of iambic verse to the quality and purity of the Czech poetry and even the language itself is also repeatedly discussed. The second part describes the change of theoretical concepts of the verse in the time of early structuralism in the magazine discusses of structuralists and representatives of another movement (especially with J. V. Sedlák). It also concentrates on the contribution of structuralist thinking to the modern Czech verse theory – especially on the emergence of phonology, focus on the function and development of quantitative methods that have been widely used in the work of Miroslav Červenka and Květa Sgallová and which are still most striking feature of the contemporary Czech theory of verse. The third chapter follows the Polish and German theory of verse in a comparison of the Czech research tradition, deals in detail with the Polish concept of versifications and presents possible reasons for the similarities and differences between Czech and Polish literary theory and practice in this topic. Other differences, still not systematically investigated, has considered as a result of the comparison of Czech and German theory of verse. A fundamental difference can be found in the use of the category of versification, and in the terminology, strongly influenced by the tradition of accentual verse in the German tradition. The text also mentions the syllabotonic reform in the German literature and describes the way to the syllabotonic verse from the opposite side in comparison with the Czech literature – from accentual, not from the syllabic verse. The two rhythm theories, for the Czech reader little known, but famous abroad, are presented in detail in the last chapter: the concept of isochrony and the alternating stress rule. The development of both these theories shows that one of the most significant problems their supporters to face was an impossibility to exact measure and isolate the elements, that, according to their theory, form the rhythm. It let the focus of contemporary linguistic and theory of verse to the question of how the rhythm of language and verse is based on objective and measurable aspects and what is the role of human perception and its subjectivity in the rhythm recognition. The relation of rhythm and subjects, which seems to be key to the general concept of verse rhythm, is currently dealt with among others by H. Meschonnic, whose theory is briefly mentioned in the fourth chapter.

Keywords: alternating stress rule, concept, Czech National Revival, Czech verse, German verse, iamb, isochrony, metrum, national versification, Polish verse, quantitative verse, structuralism, versification

Obsah

Úvod	8
1 Koncept národního verše v historii české literatury	12
1.1 Český sylabotónismus – vyspělý verš vyspělého národa	13
1.2 Česká časomíra – jazyk pro dědictví antiky jako stvořený	17
1.3 Český jamb – proměnlivá pozice jednoho metra	28
2 Česká versologie a strukturalismus	40
2.1 Začátky pražských strukturalistů v časopisech	40
2.2 Přínos strukturalismu pro teorii verše	46
2.2.1 Vznik fonologie	46
2.2.2 Důraz na funkci	47
2.2.3 Kvantitativní lingvistika a statistická analýza dat	48
3 Zahraniční pohled na verš – polská a německá teorie	51
3.1 Polská teorie verše ve vztahu k české	51
3.2.1 Versifikační systémy v polském kontextu	52
3.1.2 Vzájemný vliv básnické teorie i praxe	54
3.2 Německá teorie verše ve vztahu k české	57
3.2.1 Popis verše v německé teorii	57
3.2.2 Německý a český sylabotónismus	61
3.2.3 Rozdíly v klasifikaci	67
4 Vybrané zahraniční koncepty společné lingvistiky a teorii verše	70
4.1 Koncept izochronie	70
4.1.1 Izochronie v českém kontextu	72
4.1.2 Izochronie a její slabá místa	78
4.2 Alternační hypotéza	87
4.2.1 Přízvuková alternace jako ideál německého verše	89
4.2.2 Přízvuková alternace jako rytmický ideál němčiny	92
4.2.3 Reflexe a předpoklady alternační teorie v českém kontextu	94
Závěr	96
Literatura	102

Je stanoviskem snad všech našich básníků, že jest jim v řeči všecko dovoleno, že smějí řeč komoliti, jak chtějí, a že jim za to snad máme býti ještě vděční!

(J. Král, 1917)

Úvod

Sousloví *koncept národního verše* chápu jako pojem, který v sobě zahrnuje jak samotný verš (s jeho vývojem, proměnami, typy, formami či konotacemi na ně navázanými), tak zároveň i představu o něm. Ta zahrnuje rozličné názory na to, jaký verš je nebo jaký by měl být, vývoj a proměny těchto názorů, argumenty, jejich dobové opodstatnění a skryté i deklarované motivace. Sleduji proto koncepce jednotlivých badatelů či proudů, hledající odpovědi na otázky typu „Co je nebo by mělo být podstatou našeho národního verše?“, „Co náš národní verš a poezii ohrožuje nebo obohacuje?“ či přímo „Co je to verš?“ nebo „Co je základem rytmu?“ a sama si kladu otázku, do jaké míry je ovlivňuje jejich vlastní jazyk, literární tradice či aktuální móda nebo skryté obavy, především nacionálně motivované. Popisovat fungování a vývoj verše z pohledu konceptu národního verše tedy znamená přihlížet k širokému kontextu určité národní tradice, literatury, kultury a mnohdy i politické situace a sledovat mimo jiné, jak se v průběhu času proměňoval vztah mezi pojmy *národ – jazyk – poezie – verš – básník*, a to jak uvnitř vývoje jedné národní literatury, tak i ve vztahu k literaturám okolním.

Myšlenka konceptu národního verše mi pomáhá ani ne tak popisovat veršovou formu jednotlivých národních literatur (což ostatně již udělalo mnoho badatelů přede mnou), jako spíše zaměřit se na důvody, které vývoj veršových forem ovlivňují, zvláště na ty, které souvisí s vnímáním vlastního jazyka, statutu vlastní literatury, s pocitem ohrožení národy či literaturami jinými nebo potřebou napodobovat dobově žádoucí vzory. A také na to, jak tyto vněliterární důvody ovlivňují myšlení badatelů o jejich vlastních národních verších.

Při analýze popisu verše z pera různých autorů se v tomto úhlu pohledu dostává do popředí otázka, zda popisují „svůj“ nebo „cizí“ verš. Důležitým materiálem pro mě tedy jsou popisy národních forem verše národními badateli (což je ostatně nejběžnější zdroj, z jakého se o verši určité literatury dozvídáme). Záměrně vybírám k analýze základní příručky teorie a historie verše daných oblastí. Jejich autoři totiž mívají snahu na začátku (nezasvěcenému čtenáři) vysvětlit, co je to verš, rytmus, stopa atd. a jaké jsou základní

kategorie v myšlení o verši. Již do tohoto vysvětlování – a zvláště do něho – se ovšem nereflektovaně promítají právě představy, přání, ideály a předsudky, nashromážděné za dlouhý vývoj dané národní poezie i její teorie.

Pro českou oblast nám pak kromě základních versologických příruček (jichž opravdu není mnoho) u některých témat významně poslouží zdroj, který jsme vybrali pro jeho schopnost zachycení momentálních, „ještě nevychladlých“, teprve se tvořících názorů a zároveň bezprostředních reakcí na ně – časopisecké polemiky. Jako reprezentativní, dostatečně univerzální a zároveň významnou a dodnes fungující platformu jsem vybrala nejstarší bohemistický časopis *Naše řeč*, který sleduji zvláště v jeho počátcích na sklonku první světové války a v následujícím desetiletí, u vybraných témat pak i v letech pozdějších. Práci tvoří čtyři relativně oddělené části, které jsou dílčími sondami do vybraných témat z historie české a zahraniční literatury a myšlení o ní.

První kapitola bude věnována reflexi vybraných prozodických témat souvisejících s vývojem českého verše, na nichž se ukazuje, jak výrazně mohou teoretické koncepty – ať už formulované teoretiky, vlastenci nebo samotnými básníky, či jen implicitně pociťované – ovlivnit podobu básnických textů a přemýšlení o nich. Nejprve připomenu dobu národního obrození a její ideje a tužby, které se do básnické tvorby promítaly tak intenzivně, že otázka volby vhodného prozodického systému nabývala rozměrů takřka politických. Konkrétně se budu věnovat sylabotónické reformě českého verše a důvodům, které vedly k jejímu přijetí i odmítání, stejně jako motivacím, které přiměly část autorů k sylabizujícímu rozvolnění Dobrovského pravidel. Dále se zastavím u problému časoměry jakožto výzvy pro básníky i překladatele. Podrobně se budu věnovat předpokladům češtiny pro tento prozodický systém a zejména poměru krátkých a dlouhých vokálů, který je považován za jednu z klíčových vlastností jazyka pro časoměrné verše. Dalším velkým tématem bude proměnlivá pozice jambu v české literární tvorbě a zároveň jeho reflexe – či spíše představa o něm a předsudky (a stížnosti) s ním spojené – v teoretických diskusích různých období od sylabotónické reformy až po polovinu 20. století.

Teorie verše však potřebuje ke svému životu i poznatky z dalších oborů, především z lingvistiky a fonetiky. V hojné míře z nich přebírá termíny (*slabika, přízvuk, intonace*) či pracuje s jejich poznatky (frekvence přízvuků, povaha akcentu v daném jazyce...). Všechny

tyto prvky se neustále dynamicky vyvíjí a mění a nezřídka se tak stává, že teorie verše pracuje s termíny a pojetími, které jsou ve svých původních oborech už nahrazovány či nahrazeny jinými, novějšími, případně, že si konkrétní poznatky upravuje či zjednodušuje.¹ Tento vztah ovšem není jednostranný. I fonetika a fonologie se občas odvolávají na podobnost struktur v jazyce a verši (přízvukový takt versus stopa atd.), někteří badatelé si dokonce vybírají verš jako vyhovující, koncentrovanou reprezentaci jazyka, aby na něm ukázali určité obecně jazykové jevy.²

Druhá kapitola proto sleduje vztah rodící se české versologie s dobovou strukturální lingvistikou jako komplexním myšlenkovým proudem, který pro ni byl klíčovým (ač ne jediným) impulsem. Budeme sledovat začátky pražských strukturalistů, především ve dvou velkých časopiseckých diskusích s příslušníky jiných myšlenkových proudů i mezi sebou navzájem. Na vybraných tématech se pak pokusím ukázat vztah strukturalistické lingvistiky a teorie verše a jejich vzájemnou provázanost a společný vývoj, stejně jako oblasti, v nichž je strukturalistický odkaz nejvíce patrný v dnešní teorii verše. Vliv strukturalismu na celý vývoj české teorie verše by jistě zasloužil mnohem více prostoru. V této práci se však na tento vztah zaměřím pouze v bodech, neboť mi více než o jeho kompletní zmapování jde o zachycení specifik, která strukturalistické myšlení vneslo do české versologie ve srovnání s mezinárodní badatelskou tradicí.

Následující dvě kapitoly už se proto vydávají za hranice českého myšlení o verši. Srovnání samotného národního verše i přístupu k němu se situací za hranicemi nám totiž může pomoci se na podobu českého verše i na jeho tradiční popis a způsob analýzy podívat z většího odstupu. Zahraniční autoři totiž vždy – ať už vědomě či nevědomě – vnášejí i do obecného popisu verše svoji domácí, pro ně nepříznakovou představu o verši a také své domácí kategorie, v nichž jsou zvyklí o verši uvažovat a které podvědomě považují za univerzální. Pokud se tedy v zahraničních popisech verše setkáme s odlišným tříděním a pohledem, nemusí to ještě znamenat naprostou odlišnost materiálu, ale pouze rozdílnost myšlení o něm. Stejně tak nemůžeme očekávat, že naše zdánlivě univerzální kategorie

¹ Celý proces se komplikuje ve chvíli, kdy dochází k transferu pojmů, definic či konceptů ze zahraničních „národních“ lingvistik, fonetik či literárních věd. Celý problém transferu pojmů, poznatků a konceptů se samozřejmě nedotýká jen teorie verše, ale musí ho řešit jakákoli věda. O tom není potřeba obšírně pojednávat, tohoto problému se ovšem okrajově dotkneme v konkrétních tématech.

² Např. H. Meschonnic, srov. Lösener 1999, 11 a zde v kapitole 4.1.2.

budou vyhovovat popisu jiných národních veršů, byť na první pohled blízkých. Je tedy třeba snažit se neustále oddělovat popis verše a verš samotný, respektive mít na paměti, co ovlivňovalo autora konkrétního popisu.

Do třetí kapitoly jsem proto vybrala oblast polskou a německou jako dvě prostředí, se kterými byla česká literatura i věda v různých obdobích v kontaktu a docházelo zde tedy k vzájemnému ovlivňování. Zaměřím se zejména na metrickou kategorizaci a názvosloví a na to, jak je v polské a německé versologii nahlíženo na verš obecně, a budeme se zamýšlet nad příčinami shod a rozdílů.

Poslední část pak podrobně představí dvě zahraniční koncepce, které ve 20. století silně rezonovaly v mezinárodní teorii rytmu, lingvistice i teorii verše, u nás však zůstaly téměř nepovšimnuty – koncept izochronie a alternační hypotézu. Jde o jednoduché, ale houževnaté představy univerzální podstaty rytmu, či přesněji podstaty rytmu toho kterého národního jazyka či verše. V závěru kapitoly o izochronii se krátce zastavím také u rytmické teorie H. Meschonnicca. To, že tyto koncepce z českého prostředí téměř nebo vůbec neznáme, je spojeno s praktickým úskalím neexistence přehledové literatury k těmto tématům. Vzhledem k tomu, že jde o ilustrativní zařazení vybraných teorií za účelem srovnání s českými koncepty, jsem si dovolila vycházet z konkrétního zahraničního zpracování. Z autorů, kteří se danými teoriemi podrobně zabývali, jsem pro tuto práci vybrala jako nejvhodnější interpretaci H. Lösenera. Podle potřeby tento zdroj komentuji, vysvětluji a doplňuji o český kontext, příp. zmiňuji existující české reflexe v mezinárodním kontextu.

Konfrontace s koncepty v českém prostředí téměř neznámými nám umožní tyto představy hodnotit z odstupu. Lépe tak objevíme jejich slabiny a odhalíme některé argumenty podložené ve skutečnosti jen zbožným přáním autorů či lákavou představou národního rytmického ideálu, značně vzdálenou od složitosti a komplexity skutečného jazyka a verše. Absurdita některých důkazů založených na autosugestivních metodách nám snad může připadat úsměvná, ovšem měla by nás vést zpět k zamyšlení, čím byly a jsou utvářeny naše vlastní koncepce, představy a ideály v myšlení o verši a kolik bylo a je v naší vlastní „národní teorii verše“ takových slepých uliček a líbivých, ovšem jazykové realitě a podstatě poezie vzdálených konceptů.

1 Koncept národního verše v historii české literatury

Nejprve bych chtěla stručně ukázat, jak se koncept národního verše, tedy (zpravidla obecně sdílená) představa o tom, jaký verš je, jaký by měl být či jak souvisí s národem a jazykem, projevuje v některých obdobích a momentech vývoje českého verše. Zvláště patrné je to v přítomnosti hodnoticího hlediska, které se dostává ke slovu jednak ve vyzdvihování či zavrhování jednotlivých forem právě již jako forem (bez ohledu na konkrétní texty a často i bez ohledu na jejich skutečnou pozici v soudobé literatuře), jednak ve vývoji názoru na to, jak mají být tyto formy správně realizovány. V tomto kontextu se budeme věnovat třem vzájemně se prolínajícím metrickým tématům, o nichž se začalo intenzivně diskutovat v době národního obrození (ačkoli všechna byla v české literární historii v nějaké podobně přítomna už dřív) a tyto polemiky se protáhly přinejmenším do první poloviny 20. století: zavedení sylabotónického verše a jeho brzkému sylabizujícímu uvolnění, snahám o nastolení časomíry a otázce českého jambu.

Na obrozeneckých prozodických úvahách a polemikách můžeme sledovat prolínání klasicistního myšlení s nastupujícím romantismem.³ Zatímco autorovi českých přízvučných pravidel Josefu Dobrovskému šlo v duchu osvíceneckého hledání řádu spíše o věcnou badatelskou práci nad otázkou, co je z fonologického hlediska přirozenou podstatou českého verše,⁴ jeho nástupci už pojímali verš a jazyk v duchu romanticky vlasteneckého zanícení⁵ – ať už šlo o ochotné šířitele sylabotónismu nebo propagátory časomíry, typicky na úkor druhého tábora, který je nařčen z nedostatku vlastenectví.

³ Srov. např. Levý – Honzík 1996a, 66nn.

⁴ „Od té doby jsem usilovně pracoval na odhalení tajemství české prozodie a doufám, že jsem je také šťastně našel, což nyní ponechávám k posouzení jemnému českému uchu“ (J. Dobrovský: *Česká prozodie*; cit. podle Říha – Hesová 2014, 31).

⁵ „I což by mohlo zanícenému vlastenectvím básníku nad jazyk jeho býti důležitějším?“ (*Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie*; cit. podle Říha – Hesová 2014, 51).

Š. Hněvkovský tak nazývá zastánce časomíry nedouky a nepřáteli české literatury,⁶ V. Nejedlý zase hanebnými utrhači.⁷ Naopak autoři *Počátků*⁸ doporučují trochu čemeřice na počistění rozumu tomu, kdo slova *milá* a *podává* nazývá trochejem a daktylem⁹ a upozorňuje, že přízvučná prozódie je jen vemlouvavá oddanost německému vzoru („neboť Čech a germanoman byli vždycky synonyma“) a že přízvuční básníci budou všem národům pro smích, jako by se pokoušeli „klusat za nebezpečným Pegazem na kulhavé, kašlavé herce“.¹⁰ Sami pak považují prosazování časomíry za „hájení pravdy, zastávání cti a slávy pohaněných praotců svých“.¹¹

Na věčné otázce českého jambu je pak vidět nejen vývoj teoretických přístupů od normativních k deskriptivním, nýbrž i míra aktuálního národního sebevědomí, pocitu ohrožení národní identity a s ní související otevřenosti světu.

1.1 Český sylabotónismus – vyspělý verš vyspělého národa

Sylabotónická reforma českého verše se nezrodila sama od sebe, ale byla inspirována okolními literaturami (např. německou či ruskou), které ji postupně přijímaly a tím vytvářely nový standard moderního, vyspělého evropského verše. Jak připomíná Miroslav Červenka (2006b, 285–286), sylabotónický obrat se v každé literatuře pojil s jiným myšlenkovým a uměleckým podhoubím, a měl proto odlišné motivace – v Německu byl např. spojen s barokem, v Rusku s klasicismem.¹² V českém prostředí dozrála příhodná doba k jeho nastolení právě za obrození, kdy ve prospěch nově definovaného systému hrála na jedné straně osvícenská potřeba řádu¹³ a naučitelných pravidel a na druhé straně

⁶ Říha – Hesová 2014, 114.

⁷ Tamt., 10.

⁸ *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozódie* (dále jen *Počátkové českého básnictví* nebo *Počátkové*). Celý text je i s komentáři dostupný nejnověji v publikaci Říha – Hesová, 2014. Ke kontextu spisu a souvislosti s německým prostředím a jeho osobnostmi srov. Dobiáš 2012, z pozdějších reakcí srov. texty kolem nového vydání *Počátků* v roce 1918 (např. B. 1918, tam i další literatura) a 1961 (např. Hrabák 1963).

⁹ Říha – Hesová 2014, 57.

¹⁰ Tamt., 60, 58.

¹¹ Tamt., 64.

¹² Více k rozdílům v době a kontextu sylabotónických reform zde v kapitole 3.2.2.

¹³ „Zavedení kritérií přízvučného verše se rovná výběru jen jediného typu řádek z původní statistické změti, a to je gesto přesně odpovídající osvícenskému racionálnímu pořádku světa“ (Červenka 2006b, 283–284).

vlastenecká touha po literatuře, která se přinejmenším vyrovná literaturám okolním (ideálně je předčí, jak uvidíme v kapitole o časomíře).

Příklon k vědomě užívanému sylabotónickému systému byl ve svých počátcích iniciován shora, na základě Dobrovského analýzy vlastností češtiny a také jeho zkušeností se sylabotónismem německým. Jeho pravidla jsou skutečně myšlena jako instrukce pro básníky, jak je patrné z úvodu k *České prozódii*: „Abychom milovníkům básnictví předložili nějaký podrobnější návod, rozhodli jsme se dle výše uvedeného principu české prozodie stanovit několik pravidel [...]. A co si smí básník dovolit, když tomuto zákonu nemůže plně vyhovět?“¹⁴ Jak by se vyvíjel český verš, nebýt tohoto konkrétního autoritativního zásahu, nevíme, ale podíváme-li se na vývoj ostatních evropských literatur, můžeme soudit, že by pravděpodobně k této reformě v brzké době došlo tak jako tak.

Josef Dobrovský pojímá svůj popis českého verše¹⁵ jako badatelský úkol. Mladší autoři (píšíci navíc již česky) však v obhájení nového českého verše už vidí často své vlastenecké poslání, kterému jsou ochotni podřídit někdy dokonce i rozumné argumenty. Po Dobrovském už tedy přebírá slovo z velké části aktivní obrozenecký duch a emoce s veršem původně příliš nesouvisející. Verš románských jazyků je okamžitě označen za ubohý a primitivní, poněvadž je pouze sylabický (že byl sylabismus do té doby i českým národním veršem s dlouhou tradicí, najednou není důležité).¹⁶

Když se po nedlouhé době cca deseti let ukázalo, že pouhé dodržování sylabotónických pravidel nevystačí poezii nadlouho, a dokonce ji – i přes možnosti, které přináší, jako např. volbu z různých meter – v leccems omezuje, začali někteří básníci (například Mácha, Erben, Vocel, Sabina či někteří překladatelé) do nového systému opět vnášet prvky staršího sylabismu. Dělo se tak zejména prostřednictvím porušování „ústřední konstanty přízvučného verše,“ kterou je zákaz přízvuku víceslabičného slova na slabé pozici.

¹⁴ J. Dobrovský: *Česká prozodie*; cit. podle Říha – Hesová 2014, 16.

¹⁵ Dobrovský popisuje český verš v dílech *Prosodie* a *Böhmische Prosodie*. V českém překladu najdeme tyto texty ve výboru *Prozodické spisy raného obrození* (Říha – Hesová 2014).

¹⁶ „... je skoro dojemné číst dnes poetology 19. století, jak vyslovují upřímnou soustrast takovým chudičkým a zaostalým oblastem literárního tvoření, jako je třeba poezie francouzská s jejím primitivním, „pouhým“ počítáním slabik. I v této době, vědomé si už požadavků historického přístupu, se polský nebo staročeský verš jeví jako nedotažený, sebe nevědomý, chaotický sylabotónismus, který by měl být nahrazen tvary správnějšími.“ (Červenka 2006b, 284–285).

Nevníмали to ovšem jako krok zpět, ale jako inspiraci bohatstvím českého jazyka a písemnictví ve folklorní tvorbě (srov. Červenka 2006b, 290–292).

Samozřejmě je zde na první pohled patrný rozdíl mezi tradiční, teoreticky téměř nereflekтовanou sylabickou tvorbou a zmiňovanou moderní stylizací využívající sylabizující tendence zcela vědomě, účelně a z pozice zkušenosti se sylabotónismem. I tak je ale pozoruhodné, že někdy stačí změna umělecké koncepce, a sylabické tendence najednou již nemají nic společného s veršem primitivním a ubohým (k němuž celý sylabismus přiřadila sylabotónická reforma) a dostává se jim naopak čestného místa v tvorbě předních básníků.

Je však třeba dodat, že ne všichni autoři hodnotili takové „tvůrčí přetváření“ pravidel pozitivně. Například teoretik a překladatel Josef Král se s tímto názorem neztotožňuje a vzorné dodržování Dobrovského pravidel u básníků začátku 19. století uvádí ještě v roce 1917 (!) jako příklad dobré básnické praxe, zatímco pozdější, tedy romantické experimenty s absencí přízvuku na silné pozici považuje za nedbalost. Ještě větší námitky měl ovšem J. Král k volnému verši (srov. Červenka 2001, 40).

Ustanovení sylabotónické reformy bylo důležité pro sebevědomí národa, jehož literatura se tímto krokem zařadila do evropského směřování (a to dokonce dříve než např. literatura polská). Není vzácné, že autor či překladatel chválí v dobových textech přímo „naši spanilou mateřštinu“¹⁷ a vyzdvihuje její skvělé vlastnosti. Obdobná slova chvály ovšem najdeme i v dílech daleko pozdějších, typicky v překladatelských předmluvách. Snad je to způsob, jak taktně upozornit na svůj vlastní jazykový um, snad pozůstatek obrozeneckého pocitu méněcennosti způsobujícího potřebu hájit svůj vlastní jazyk. Z obdivu k českému jazyku a jeho ohebnosti, pružnosti i malebnosti se vyznává Jaroslav Vrchlický (1889, 51), podobně činí i Eliška Krásnohorská (Vrchlický 1890, 46). Stejně tak J. Durdík vyzdvihuje skvělé básnické vlastnosti češtiny, která umí přízvuchné, časoměrné, rýmované i nerýmované verše, a ještě má přizpůsobivý slovosled (Durdík 1881, 34). Potřeba vyznávat se z obdivu k českému jazyku neslábne ani u poválečných překladatelů – v předmluvě k antologii *Francouzská poezie nové doby* líčí K. Čapek jak si „s radostí

¹⁷ O „naší spanilé mateřštině“ mluví K. Vinařický v roce 1828 (srov. Levý – Honzík 1996a, 109). O chvále „slavské, obzvláště české řeči“ u Kollára se zase zmiňuje O. Fischer (1929, 143–144).

nejpohnutější, s požitkem a vděčností“ uvědomoval, jak je jeho mateřština „nosná a hojná, pružná a nevyčerpatelná, tvárná a líbezná“, a nezapomene dodat, že „obstojí-li některý z překladů vedle originálu, je to její úspěch“ (Čapek 1920, 114).

Na nezastupitelnou úlohu jazyka při tvoření (či překládání) básnického díla upozorňuje ještě o něco později i O. Fischer, který věří, že „každý, komu je přáno překládat do češtiny, má plno důvodů, aby svému jazyku byl hluboce vděčen“, a ještě v roce 1929 má potřebu dodat, že tento pocit je „sdílen i leckým z těch, kdo překládají češtinu do němčiny, závidí nám možnosti našeho jazyka“ (Fischer 1929, 143).

V témž textu ale Fischer žádá i obecný respekt k umělcovi – tedy už ne nezbytně českému – jazyku. Uvádí několik příkladů mistrných jazykových obrátů Schillera a Goetha a upozorňuje, že „to byli géniové řeči, kteří je k nálezu vedli“ (Fischer 1929, 136). „V tom je básníkovo plus, že nechává za sebe básnit jazyk“ dodává (tamtéž, 137). Z uváděných příkladů z tvorby německých (!) klasiků můžeme soudit, že v samostatném Československu meziválečného období už se – ve shodě s mizejícím pocitem ohrožení a rostoucím sebevědomím slibně se rozvíjející literatury – pozornost obrací od vyzdvihování vynikajících vlastností češtiny k fascinaci „duchem“ či „géníem jazyka“ obecně.

Pojem „ducha (konkrétního) jazyka“ ve smyslu požadavku souladu mezi jazykem a veršem¹⁸ ve stejné době odmítá Roman Jakobson. Ten argumentuje Brandtovým výrokem, že „nevládne jazyk básníkem, ale básník jazykem“,¹⁹ a proti takto chápanému a poněkud vágnímu duchu jazyka staví teorii „organizovaného násilí básnické formy na jazyku“ (Jakobson 1926/1990, 169). I u Jakobsona, a dále v začínajícím pražském strukturalismu, už je potřeba obhajoby vlastního jazyka a poučování básníků nahrazena věcným zájmem o lingvistické a literárněvědné otázky: „Běželo mi jen o vědecké stanovení faktů, nikoli o

¹⁸ Problematičnost tohoto požadavku a jeho chápání uvidíme podrobněji u otázky českého jambu v kapitole 1.3.

¹⁹ Podobně oponuje i O. Zich s tím, že – básnický jazyk musí do jisté míry respektovat jazykový materiál, ale není jím zcela předurčen (Kaiser 1993a, 523).

nějaké nové programové požadavky pro básnickou praxi,“ píše sám Jakobson v úvodu citované knihy.²⁰

1.2 Česká časomíra – jazyk pro dědictví antiky jako stvořený

Ustanovení sylabotónického verše vyzdvihlo českou literaturu v očích obrozenců na úroveň okolních literatur (především německé). Záhy však začaly být pocíťovány dvě nevýhody nového systému – jednak se vzorně dodržovaná pravidla ukázala pro svobodnou básnickou tvorbu jako příliš omezující, jednak se čeština a její písemnictví dostaly pouze na úroveň němčiny, a nikoli nad ni. Zatímco tichý protest proti svazujícím pravidlům představovaly sylabizující tendence popsané výše, touha po vyvolenosti zakotvené nejlépe v samotném jazyce se převtělila do – časově zhruba paralelní – obhajoby časoměrného básnění.²¹

Zatímco první proud se inspiroval v lidové tvorbě, druhý vnímal poezii naopak jako elitní záležitost, kterou lze svěřit jen vyvoleným. Obhájcům časomíry, tedy především autorům *Počátků*, nevyhovovalo, že Dobrovský, aniž by o to přímo usiloval, svými jasně formulovanými pravidly podal návod na veršování širokým masám, „anť k tomu veliké práce zapotřebí“.²² S pomocí několika jednoduchých pravidel mohl být básníkem každý: „Chceš-li spondea, vezmi dvéslabičné slovo, jináče, vezmi dvě jednoslabičná; tři slabiky dají tobě daktyl a čtyry dva spondey. Jižť osedlán Pegazus, již hotovo vše; [...] a všecken svět se podiviti musí, kde ten člověk toliké haldy veršů naharcovati mohl!“ ironizují autoři *Počátků* zásady sylabotónické poezie.²³

Propagátoři časomíry, mezi nimi i J. Jungmann, oproti tomu usilovali o vytvoření vyššího literárního stylu (Levý – Honzík 1996a, 111) a požadovali navrácení poezie na Parnas, kam dosáhnou jen básníci s duchem génia, kteří jsou s to navrátit české poezii, a tedy i českému

²⁰ Že „pouhé“ stanovení objektivních faktů, tím spíše v literární vědě, je záležitostí komplikovanou, asi není třeba dodávat. Praktické vypořádávání se zástupců počínajícího strukturalismu s tímto úkolem uvidíme podrobněji v kapitole 2.

²¹ Srov. Červenka 2006b, 287–292.

²² *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozódie*; cit. podle Říha – Hesová 2014, 62.

²³ Tamt.

národu jejich (bájnou) velikost.²⁴ Nešlo tak jen o výměnu jednoho metrického systému za jiný – ve hře bylo postavení samotné poezie a celé literatury.

Zastánci časomíry navíc argumentovali „předurčeností“ češtiny pro tento typ verše – díky ideálním prozodickým vlastnostem češtiny může prý naše poezie přímo navázat na antiku,²⁵ což je v době vyzdvihování starobylých kořenů (a s pocitem méněcennosti, že je čeština tak úplně nemá) vítaná možnost. Tento koncept byl o to lákavější, že se čeština rázem ocitla vysoko nad „pouze sylabotónickou“ literaturou utlačovatelů,²⁶ kteří sice k přízvucnému verši dospěli dříve, ale časoměrné básnictví je jim odepřeno.²⁷ Autoři *Počátků* horlí proti používání přízvucného verše, který jim zní ještě barbarštěji než sylabotónismus německý,²⁸ když má čeština ideální předpoklady pro tvoření časomíry.

Mezi vlastnostmi, které češtinu řadí do skupiny jazyků, jež časoměrný verš umožňují, je rozhodující fakt, že čeština rozlišuje (a dokonce v písmu zaznamenává) délku samohlásek, která je navíc nezávislá na přízvuku. Podle schopnosti vytvořit poetický (tedy časoměrný) rytmus, což byl ukazatel jejich „dokonalosti“, byly jazyky často hierarchizovány: nejhůře v těchto soudech dopadala italština, francouzština a španělština, v nichž „o poetickém rytmu ani otázky“, o něco lépe na tom byly jazyky slovanské, nicméně ani „sama ruská, srbská a polská řeč není tu tak šťastná, jako naše česká,“ která stojí na pomyslném žebříčku hned za řečtinou.²⁹

²⁴ „... v českou řeč rytmus časoměrný uvéstí nejen možná, ale i potřebí, chceme-li v poezii naší něco výborného, klasického míti“ (*Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie*; cit. podle Říha – Hesová 2014, 85).

²⁵ „Čechové, jejichžto výborný jazyk sám v sobě úplně řeckou časomíru zřejmě nese“ (*Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie*; cit. podle Říha – Hesová 2014, 54).

²⁶ „... naše řeč hodnější, než aby cizímu a prve neznámému jhu podrobená, nížce pod Teutonkou se plazila, vysoko nad touto, ve spolku řečtiny a latiny, hrdě vznášeti se může“ (*Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie*; cit. podle Říha – Hesová 2014, 54).

²⁷ „[Klopstock – autor německé sylabotónické reformy] vida, že řeč germánská neplnozvučná i hezky drsnatá lepší helénské organizace nestrpí, [...] přízvuk v časoměrných metřích za pravidlo sobě postavil a [...] za oním letem tak spanilým a lehkým novými křídly poletovati se snažil“ (*Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie*; cit. podle Říha – Hesová 2014, 54). „Klopstockova teorie, nejmělejší nálež lidské důmyslnosti, nouze jest, ne bohatství“ (tamt., 70).

²⁸ Doslova jako „kladami roklemi dolů se šrotujících fůr třískání“ (*Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie*; cit. podle Říha – Hesová 2014, 54).

²⁹ *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie*; cit. podle Říha – Hesová 2014, 86). J. Levý dodává, že důkazovým materiálem k vlastenecké hierarchizaci jazyků podle podobnosti antickým jazykům je již v této době také překlad: „Cílem překladatelských úvah je dokázat, že čeština se jim některými svými osobitými přednostmi blíží více než jiné moderní jazyky, hlavně víc než němčina“ (Levý – Honzík 1996a, 109).

Přízvučnost a délka však byly v dobových diskusích (obou táborů) někdy pojímány jako dvě ekvivalentní vlastnosti slabiky, podle nichž lze vyplnit též metrické schéma v závislosti na výběru prozodie – zdá se, že v době prozodických sporů tedy nebyl plně chápán zásadní rozdíl v metrickém principu obou versifikačních systémů, z nichž jeden chápe jako jednotku času slabiku (ať už přízvučnou či nepřízvučnou) a je založen na jejich střídání podle určitého schématu, které ale nemusí zcela dodržovat,³⁰ a druhý móru (ať už vyjádřenou krátkou slabikou nebo polovinou dlouhé) a je založen nikoli na pravidelném střídání slabik, nýbrž na skutečném měření času, mórové izochronii veršů bez ohledu na počet slabik.

Toto nepochopení způsobovalo nedorozumění u zastánců časomíry, kteří byli důkladně seznámeni se zákonitostmi časoměrné metriky, ale nebyli ochotni přijmout zcela odlišný „zstém, podle něhož já s ouplně rovnou pravostí jedno o totéž slovo [nebezpečensví] osmerým způsobem [...] skandovati mohu“ (Říha – Hesová 2014, 63). Těžkosti způsobovalo také mísení slovního a větného přízvuku – autoři *Počátků* např. namítají, že ve větách (právě že větách, nikoli izolovaných slovech) „Opravdu? Necítíš?“ musí na druhé slabice každý slyšet pozdvihnutí hlasu, z čehož usuzují, že slovní přízvuk nemusí dopadat vždy na počáteční slabiku, jak tvrdí zastánci přízvučné poezie (Říha – Hesová 2014, 55).

Autoři *Počátků* nebyli jediní, kdo sylabotónickou reformu odmítal. Již brzy po zveřejnění první z obou Dobrovského statí se proti ní vymezil Václav Stach v básnické skladbě *Divný oučinek potěhu* (v rukopise 1797) a ve sbírce *Starý veršovec pro rozumnou kratochvíli* (1905) a později i Václav František Hříb v básnickém cyklu *České básnířství v novém rouše* (1916) (srov. Říha – Hesová 2014, 9). Ani spis propagující časoměrné básnění však nezůstal bez kritické odezvy, která přicházela především od puchmajerovské generace. Teze *Počátků* odmítli Vojtěch Nejedlý, Jan Nejedlý a A. J. Puchmajer a písemně na ně obratem zareagoval Šebestián Hněvkovský ve spise *Zlomky o českém básnictví, zvláště pak o prozodii*.

³⁰ Hodnocení odchylek od metrického schématu se liší podle období i podle zvoleného metra – mnoho prozodických úvah se například týká licencí v jambických incipitech. Již Dobrovský ale považuje za samozřejmost kladení nepřízvučných slabik na některé silné pozice (srov. např. J. Dobrovský: *Česká prozodie*; cit. podle Říha – Hesová 2014, 27). U časomíry (která na rozdíl od sylabotónismu pracuje s různoslabičnými substitucemi jednotlivých stop) je naopak zvykem dodržovat schéma přesně.

Jedním z argumentů pro názor, že je čeština předurčena pro časoměrný typ verše, byl poměr trvání dlouhých a krátkých samohlásek, který je údajně roven ideální antické hodnotě 2 : 1. Toto přesvědčení nebylo pro zastánce časoměry tak důležité jako samotná existence kvantity nezávislé na přízvuku, o to déle se však udrželo – snad proto, že jej dlouho nikdo neměl motivaci vyvracet. Například v maďarštině by se dané tvrzení snad blížilo pravdě, ovšem pro češtinu zůstává nepodloženou (a dlouho i technicky neověřitelnou) ideou, kterou však najdeme ve fonetických příručkách ještě v polovině 20. století.³¹

Bylo by nasnadě si myslet, že moderní doba se svými přesnými měřicími přístroji vnese do otázky poměru dlouhých a krátkých vokálů jasno. Ukazuje se však, že možnosti přesného exaktního měření mohou místo odpovědi paletu otázek ještě rozšířit. Jakmile totiž začalo být voláno po empirickém ověření této skutečnosti, přišly na řadu nutné doplňující otázky – na jakém materiálu měřit,³² u jakých mluvčích, co s rozdílly mezi jednotlivými samohláskami, a konečně pro nás klíčové úvahy – zda měřit délku trvání v řečové produkci či její rozpoznávání v procesu recepce a jak získané údaje interpretovat.

Například Z. Palková podala jasné rozlišení objektivního rozdílu v délce vokálů na nasbíraném materiálu a percepčního hodnocení funkčního rozdílu, kde pro rozlišení postačuje rozdíl v trvání cca 1,4 : 1 (obojí v závislosti na různých faktorech, Palková 1997, 179–180). Již R. Jakobson (1926/1990, 233) kladl důraz na velké rozdíly mezi jednotlivými dvojicemi samohlásek, což o mnoho později experimentálně potvrdil P. Wajsar (2003) či V. Skarnitzl (2012, 143). Ještě trochu jiné hodnoty (1,25 : 1 – 1,8 : 1 na analyzovaném materiálu pro jednotlivé dvojice) pak najdeme nejnověji u J. Volína (2016).

Je však otázkou, nakolik je třeba, aby poměr 2 : 1 byl obsažen přímo mezi fonologickými vlastnostmi samotného jazyka. Již ve starověké řečtině byl totiž takový poměr dlouhých a krátkých vokálů, resp. slabik, pouze uzuálně daným konceptem, definovaným pro potřeby

³¹ „Samohlásky dlouhé jsou přibližně dvakrát delší nežli krátké. Hála 1941, 235 (citace z Chlumský 1928, 28). „Tradičně se uvádí, že poměr dlouhé a krátké samohlásky je v češtině 2 : 1“ (Palková 1997, 179, zde i příklady dalších autorů).

³² Je nutno vzít v úvahu možné rozdíly v poezii a próze, rozdíly způsobené různou pozicí hlásky ve slově, zvážit použití spisovné češtiny či různých variet, definovat, zda zkoumáme délku vokálu nebo celé slabiky atd.

metriky, nikoli pojmenováním skutečného fonetického faktu.³³ Totéž uvádí i Jakobson (1926/1990, 233), který navíc upozorňuje, že tento poměr je vynálezem jónské metriky, zatímco pro jiné versifikace není pravidlem.

Kromě otázky, zda nám běží o vlastnosti jazyka nebo o uзуální metrické pravidlo, je nutné také brát v potaz rozdíl objektivního měření a subjektivního vnímání (na něj upozorňuje již R. Jakobson [1926/1990, 233] a shledává objektivní měření pro poezii nepodstatným). Jak uvidíme i v kapitole 4.1, metrické faktory ve verši, vnímané mluvčími a posluchači, nejsou zdaleka vždy založeny na uspokojivě měřitelném rozdílu, a naopak měřitelný rozdíl v jistých akustických hodnotách ještě nemusí zakládat rytmický impuls. K rozpoznání často stačí pouhá tendence a znalost pravidla či přesněji podvědomá zkušenost s ním.

Vraťme se ale k samotným diskusím. Doba národního obrození nebyla prvním, ale ani posledním obdobím, kdy se v českém prostředí objevují úvahy o vhodnosti časomíry pro češtinu a český verš. Ještě ve 20. letech 20. století, v době, kdy se formuje pražský strukturalismus, má potřebu se k této otázce vyjádřit Roman Jakobson. V úvodu své dnes již klasické knihy *Základy českého verše* (1926) se zamýšlí nad tím, zda je pro češtinu vhodnější časoměrná nebo přízvučná, tedy sylabotónická poezie.³⁴ Potvrzuje názor Josefa Krále – posledního, kdo se touto otázkou u nás zabýval, – že přízvučná poezie je pro češtinu příhodnější, vyvrací ale některé jeho nepřátelské výpady proti časomíře jako pro češtinu zcela nevhodné – například tvrzení, že čeština nemá pro časoměrné verše dostatek dlouhých slabik³⁵ nebo že je nutný již zmiňovaný objektivní poměr dlouhých a krátkých slabik 2 : 1 (Mukařovský 1926a, 177–179).

³³ Srov. např. Ibrahim – Plecháč – Říha 2013, 22.

³⁴ Na oživení této otázky mohl mít vliv i fakt, že v roce 1918 vyšel spis *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozódie* po sto letech znovu a vzbudil velký ohlas (k tomu např. B. 1918).

³⁵ Jakobson 1926/1990, 236. K této otázce vřele doporučuji shrnující text J. Novákové (1948). Tam mimo jiné upozorňuje: „Pokud je mi známo, byl [poměr slabik dlouhých ke krátkým] dosavad zjišťován pouze na úryvku z „Babičky“, a to A. Frintou (v *Novočeské výslovnosti*, str. 171); Frinta došel k výsledku, že připadá přibližně sedm krátkých na jednu dlouhou. Z tohoto poměru byly činěny závěry pro možnost časomíry v české poesii. Je známo, že Frinta zde opomíjel (ovšem úmyslně) dvojhlásku ou (6 případů); ale je zajímavé a důležité — a to speciálně pro otázku kvantity ve verši —, že se ve své statistice nedržel výslovnosti spisovné (originálu), nýbrž lidové. Jinak by byl došel k výsledku 3,43 : 1, tedy dostal by přibližně dvakrát tolik kvantit“ (Nováková 1948, 96). Dále popisuje Nováková vliv slohu, autora, žánru či množství některých slovních druhů na frekvenci kvantity v textu či používání a zvukový efekt jednotlivých dlouhých samohlásek v básnické praxi.

Jakobson, Mukařovský a další začínající strukturalisté se snažili o vybudování moderní české versologie (potažmo celé české lingvistiky a literární vědy) na vědeckých základech očištěných od nepodložených mýtů a mylných tvrzení, a jedním z nástrojů tohoto zpřesňování a třídění názorů byly časopisecké diskuse a polemiky. Z dnešního pohledu jsou tyto texty cenným zdrojem umožňujícím sledovat formování později velmi nekompromisně a přesně formulovaných názorových struktur.

Můžeme tak zjednodušeně říci, že zatímco v době národního obrození byly polemiky o časomíru motivovány zápasem o prestiž češtiny a národní literatury, v době čerstvě ustanovené samostatné republiky a zároveň rodícího se strukturalismu byla hlavní motivací prestiž národní vědy založené na pravdivých empirických faktech. (Že i tato snaha byla ze strany jmenovaných badatelů ovlivněna a priori daným konceptem moderní české = jediné strukturalistické = vědy není třeba dodávat.) Zdá se, že ještě v této době – a jistě to souvisí i s tím, že byla opět čerstvě otevřena otázka národní identity – byl problém vhodnosti časomíry vnímán jako nedořešený a znovu aktuální.

Mezi diskusemi o časomíře z doby národního obrození a těmi z konce 19. a začátku 20. století je však přes užívání stejné terminologie poměrně velký rozdíl. Zatímco obrozencům běží o skutečné nastolení nebo zavržení celé časoměrné prozodie v opozici k sylabotónismu, pozdější autoři (kromě J. Krále, který se v tomto bodě blíží pojetí obrozeneckému), kteří už mají výhodu praktické zkušenosti s přízvuknou prozodií a jejím vývojem, se zamýšlí spíše nad úlohou kvantity v českém verši. Ta je v pozdějších úvahách většinou vnímána spíše (i když ne vždy) jako prvek stylový než metrický³⁶ – tedy už bez své původní souvislosti s metricky významným měřením času.³⁷

Problematika kvantity jako eufonického, resp. stylového prvku se v teoretických úvahách objevuje v závislosti na proměnlivé úloze kvantity v tvorbě jednotlivých básnických škol. Po éře využívání slabičné délky mj. jako možnosti kompenzace za chybějící přízvuk v době sylabických tendencí inspirovaných romantismem (Červenka

³⁶ Tento rozdíl blíže vysvětluje J. Nováková (1948, 96), která používá terminologické označení „eufonická funkce“ a „rytmická funkce“.

³⁷ Patrně i proto Král využití kvantity odsuzuje – ve shodě s lumírovskou praxí soudí, že nemá-li ve verši úlohu metrické základny, pak není třeba se jí zabývat (srov. Jakobson 1926/1990, 210). „Král úplně přehlídí bohatství, prozodickou samostatnost a významovou i fonetickou platnost české kvantity, s níž se nemůže rovnat např. kvantita v angličtině nebo němčině,“ podotýká Levý (1996a, 207).

2006b, 291) nastává ve druhé polovině století, zvláště u lumírovců, útlum. J. Durych k tomu přímo píše, že „nové směry filozofické a literární [...] a celá práce Vrchlického spíše ještě zavlekly český verš na úplnou zvukovou poušť“ (Jakobson 1926/1990, 159).

Zvýšené využívání kvantity opět přinese až rozšíření volného verše v posledních letech 19. století. Další posílení úlohy kvantity ve verši pak vnímá Jakobson ve 20. letech u „nejnovější české poezie“, tj. v textech válečných a těsně poválečných (Jakobson 1926/1990, 193). To patrně souvisí s další vlnou volného verše, která se objevila těsně před první světovou válkou v souvislosti s *Almanachem na rok 1913* a pokračovala v poválečné tvorbě proletářské (Červenka 1999, 39–40). Nezval na otázku po úloze kvantity v českém verši ostatně odpovídá odkazem k volnému verši, který je sice založen na přízvuku, avšak „otvírá současně široké možnosti kvantitě a tempu, neboť zavrhuje počítání slabik“.³⁸ J. Durych zase doporučuje využití kvantity (a rovněž rýmu) ke zdůraznění jinak matného metra jambického. Říká přímo, že „nelze-li býti dobrým odhadcem rytmu bez znalosti časomíry, platí to v české řeči u jambu měrou několikanásobnou“.³⁹ Vidíme, že doboví autoři stále často užívají termínu *časomíra*, ačkoli jejich pojmání úlohy slabičné délky ve verši už má pramálo společného se skutečným měřením času (i „jen“ subjektivního).⁴⁰

Specifickým literárním žánrem, kde měla slabičná délka hodnotu nejen pro svou eufonickou funkci, ale také co se týče jejího skutečného trvání (obzvláště kvůli možnosti dlouhé vokály oproti krátkým libovolně prodloužit), jsou operní libreta. Vlna operních překladů po roce 1824 (kterou odstartoval úspěšný Macháčkův překlad *Rodiny švajcarské*) obrátila pozornost k nárokům, které na text klade hudební podklad, především délka a krátkost tónu. Verše „časovou měrou spravené“ u jmenované opery ocenil Josef Jungmann, povzbuzoval k této bohublé činnosti další vlastence a sám takto ihned překládá *Únos ze serailu* (Levý – Honzík 1996a, 117). Teorii hudebního překládání se věnuje i Jungmannův syn Josefovič (tam., 118). Úvahy o významu časomíry u libret se však

³⁸ Odpověď V. Nezvala z ankety mezi básníky uveřejněné v *Základech českého verše* (Jakobson 1926/1990, 161). Význam kvantity ve volném verši zmiňuje tamtéž i J. Hora.

³⁹ Tento výrok z Durychovy studie *Poznatky o českém jambu* (*Akord I*, 1928, str. 106–110) cituje a ve výše popsaném smyslu vysvětluje Jakobson (1930, 186).

⁴⁰ K rozdílu subjektivního a objektivního času ve verši srov. např. Jakobson 1926/1990, 172. K této problematice se podrobněji vrátíme v kapitole 4.1.

brzy mohly uplatnit i u původních českých oper, jejichž historie započala uvedením *Dráteníka* (1826) a pokračovala operami *Oldřich a Božena* (1828) a *Libušin sňatek* (1835, všechny napsal pro F. Škroupa J. Chmelenský).⁴¹

Samostatnou oblastí pro diskuse o časoměrném verši, jíž jsme se dotkli již u tématu operních libret, byl překlad.⁴² V době národního obrození se časomíry užívalo nejen při převádění antických děl, ale i v překládání přízvučných předloh, jejichž verš byl české poezii cizí – jako např. alexandrín či blankvers (Levý – Honzík 1996a, 99). Impuls k časoměrným překladům přízvučných děl daly Jungmannovy teoretické názory, které uvedl do praxe překladem *Heřmana a Doroty* v roce 1841 (Levý – Honzík 1996a, 111). Zatímco prozodické spory o verš původní české literatury do konce 20. let 19. století utichly a daly zvítězit principu přízvučnému, problém překladu časoměrných předloh zůstal aktuální nejen po celé 19., ale i 20. století.⁴³

Se zavedením přízvučné prozodie se možnosti překladu postupně rozšířily nejen o převádění rozličnými přízvučnými rozměry, ale objevily se také přízvučné varianty původně časoměrných veršových forem (především hexametru a elegického disticha), jejichž největším propagátorem se později stal J. Král.⁴⁴ V průběhu 19. století se předkladatelé přeli, zda je vhodnější překládat časoměrné hexametry do češtiny zmíněnou ekvivalentní formu přízvučnou nebo zachovávat i v českém znění formu časoměrnou: „Koncem 19. století zvítězili stoupcí prozodie přízvučné (Jos. Král). Vítězství se však týkalo jen principu, konkrétní podoba verše zůstala sporná“ (Nováková 1982, 261).

Převod časoměrného hexametru na přízvučný totiž zásadně mění rytmický charakter verše, protože z čtyřdobých daktylů dělá stopy třídobé a z čtyřdobých spondejů (při nahrazení trochejem) dvoudobé, čímž ruší jejich rytmickou ekvivalenci. Délka časoměrných stop se totiž počítá v mórách: první slabika časoměrného daktylu (– UU) trvá dvě móry a druhá a třetí jednu móru. Spondej (– –) se zase skládá ze dvou dlouhých slabik o dvou mórách. Obě stopy jsou tedy v časoměrném verši časově a metricky ekvivalentní,

⁴¹ <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/cesti-libretiste-19-stoleti.html> [cit. 1. 8. 2018].

⁴² K otázce překladů poezie obecně Malý 2012, Horálek 1960.

⁴³ Ještě v roce 1982 otiskuje J. Nováková v *Listech filologických* stať s příznačným názvem *Zápas o český hexametr* není ukončen (Nováková 1982).

⁴⁴ Levý – Honzík 1996a, 176, 205, 110.

protože mají shodnou délku – čtyři móry. Naproti tomu délka sylabotónických stop (necháme-li stranou problematičnost pojmu „stopa“) je počítána ve slabikách: přízvučný daktyl má slabiky tři, zatímco trochej – jako náhrada spondeje – pouze dvě.

Přízvučné nápodoby časoměry s sebou nesou také problém shody slova a stopy, který má v každém typu verše (a samozřejmě i v každém jazyce) jinou váhu, jiné předpoklady a jiné vyznění, a s ním mimo jiné i otázku zachování či nezachování povinných cézur.⁴⁵

Jak podstatná byla ještě pro meziválečné překladatele otázka konkrétní podoby českého přízvučného hexametru a kolik konkrétních praktických detailů bylo třeba vyřešit, ukazuje například to, že za účelem formulace závazných pravidel byla ustanovena filologická komise (O. Zich, K. Pražáková, F. Stiebnitz a další) revidující překladatelské normy J. Krále: „Zvláštní komise klasických filologů [...] dovolila užívat ve 4. stopě hexametru místo cézury mužské též ženské, pro kterou má čeština lepší předpoklady“ (Nováková 1982, 262).⁴⁶

Překladatelé ale v průběhu 19. a 20. století vyzkoušeli i další varianty pro překlad časoměrného hexametru. Kromě jeho přízvučné varianty najdeme – v různých obdobích různě hodnocené – překlady prózou, desatercem či stancemi⁴⁷ a později i překlad alexandrinem,⁴⁸ volným veršem, či dlouhými rozměry trochejskými či daktylotrochejskými.⁴⁹ Aluze na vznešený verš velkých děl⁵⁰ – respektive snaha o jeho evokování – zůstala, měnily se pouze nástroje, jak tohoto odkazu docílit. Překladatelská

⁴⁵ Král si je těchto úskalí vědom a upozorňuje, že není možné metra převádět na přízvučná jednoduchou metodou „slabika za slabiku“, ale při rozvažování možných variant překladu je třeba přihlížet k vnitřním pravidlům časoměrných substitucí (Král 1894, 58).

⁴⁶ Na doporučení komise a její výzvu k diskusi reaguje obratem např. Otokar Fischer v *Metrických poznámkách* (1921).

⁴⁷ Výrokem „Iliada v stancích je stejný faux pas jako Osvobozený Jeruzalem v hexametrech“ podává například Vrchlický doklad jak o existenci překladu Iliady ve stancích (od F. Šebka), tak o vlastním názoru na tento překladatelský počín (srov. Levý – Honzík 1996a, 171; 1996b, 43). J. Durdík v roce 1881 popisuje dosavadní historii překladů Iliady, jejíž části už jsou v češtině „prózou, desatercem, stancemi, šestměřem časoměrným“ (Durdík 1881, 37).

⁴⁸ K tomu podrobně např. Ibrahim 2009.

⁴⁹ K tomu podrobně Ibrahim – Plecháč – Říha 2013, 114.

⁵⁰ K hexametru jako verši velkého eposu např. Gasparov 2012, 97–100.

praxe napomohla ke vtištění ozvěny časoměrného hexametru do některých novodobých forem (především sylabotónických), což bylo možné využít i v původní tvorbě.⁵¹

V původní české tvorbě se časoměrné verše vždy omezovaly spíše na jednotlivé texty, které nikdy nevytvořily hlavní prozodický proud (např. část Polákovy *Vznešenosti přírody*, 1819; předzpěv Kollárovy *Slávy dcery*, 1824 či Čechův *Václav Živsa*, 1889–1891).⁵² Za humanismu se sice časoměrným hexametrem psalo běžně, šlo ovšem o verše latinské – v české tvorbě sahali autoři spíše ke vžitým středověkým formám (Nováková 1987, 143).⁵³ První pokusy zavést do češtiny skutečnou časomíru najdeme u Jana Blahoslava (Gasparov 2012, 260), Vavřinec Benedikt z Nudožer, Václav Jan Rosa či Jan Ámos Komenský pro ni později rozpracovali prozodická pravidla (Ibrahim – Plecháč – Říha 2013, 113). V první třetině 19. století zažívá časoměrný hexametr díky snahám několika zanícených vlastenců (především J. Jungmanna⁵⁴ a autorů *Počátků*) již zmiňované krátké oživení, které však nemělo dlouhého trvání.⁵⁵

Časoměrný verš (především jeho nejpoužívanější formy – hexametr a elegické distichon) s sebou nesl velkých děl antiky, jistou vznešenost a výlučnost, ale tyto vlastnosti, stejně jako těsné sepětí s antickou kulturou mu zároveň ubíraly možnost uplatnit se v celé šíři žánrů a námětů.⁵⁶ V historii české literatury proto můžeme najít mnoho experimentů i ustálených forem, které se od časoměrného hexametru odlišují, ale jeho konotace a ráz z různých důvodů a v různé míře využívají.

Hlavní alternativou k časoměrnému hexametru (případně i k dalším časoměrným rozměrům) je stejně jako u překladů jeho sylabotónická varianta,⁵⁷ v níž jsou časoměrné

⁵¹ Takovou sémantizaci metra najdeme i v zahraničních literaturách – k využití vznešeného rázu jambických trimetrů u Goetha např. Lösener 1999, 44.

⁵² K tomu srov. Čadková 2016, 66 a na dalších místech.

⁵³ Časoměrných veršů skládaných už jen dle pravidel a nikoli dle poslechu se zachovalo v různých evropských literaturách ze středověku více než z antiky. Časomíra tedy, kulturně a historicky živena, v jistém smyslu daleko přežila zánik jednotek, na kterých byla jazykově rytmicky postavena (srov. Gasparov 2012, 117–119).

⁵⁴ J. Jungmann doporučoval časomíru např. v nezachovaném anonymním pojednání *Nepředsudné mínění o prozodii české* z roku 1804 (Říha – Hesová 2014, 9).

⁵⁵ I přes houževnatost zastánců časomíry však v českém básnictví poměrně brzy zvítězil sylabotónismus. Gasparov (2012, 285) to vysvětluje i tím, že vliv živého sylabotónismu v sousedním Německu byl silnější než autorita časově i místně vzdálené starořecké kultury.

⁵⁶ Srov. Říha – Hesová 2014, 10.

⁵⁷ Sylabotónická varianta časoměrných rozměrů je běžná i v německé literatuře (v původní tvorbě i překladech). V němčině totiž – jak rádi zdůrazňovali čeští propagátoři časomíry – časoměrný verš prakticky vytvořit nelze. Proto

daktyly nahrazeny daktyly sylabotónickými a spondeje trocheji. Sylabotónický hexametr se objevuje v době národního obrození v souvislosti s Dobrovského pravidly,⁵⁸ nejprve u překladů – především od A. J. Puchmajera, bratrů Nejedlých a J. Palkoviče – a poté i v původní tvorbě (Ibrahim – Plecháč – Říha 2013, 114).

Zatímco v překladech se tato forma používá běžně ještě na přelomu 19. a 20. století (velký podíl na tom má její neúnavný propagátor J. Král – srov. Král 1894, 58), v soudobé původní tvorbě už je tento rozměr vzácný. Kromě ojedinělých sylabotónických hexametrů (např. Zeyerova *Helena*, 1881, či začátek Nezvalova *Podivuhodného kouzelníka*, 1922) se však setkáme i s dalšími typy veršů, které na hexametr více či méně zřetelně odkazují a těží z konotací s touto formou spojených.

Tradičně se uvádí dlouhé volné verše Otokara Březiny s daktylským spádem a přízvučnou herojskou klauzulí,⁵⁹ Theerovo antické drama *Faëthon* (1916)⁶⁰ psané dlouhým tónickým veršem, některé verše Macharovy, Sovovy nerýmované daktylotrocheje (např. *Zápasy a osudy*, 1910) či Nezvalovy rozvolněné hexametry s příznačnými klauzulemi (*Chrpy a města*, 1955)⁶¹ nebo jeho *Smuteční hrana za Otokara Březinu* (1929) se zřetelnou aluzí na leonidský pentametr.⁶² Z poslední doby ovšem nesmíme zapomenout na dva skutečně časoměrně písíci autory J. Kuběnu a I. Diviše.⁶³

když se v německé literatuře hovoří o hexametrů či dalších antických rozměrech, má autor zpravidla automaticky na mysli jejich přízvučné varianty (např. Kayser 2002, 24).

⁵⁸ Podobnou alternativu k časoměrnému hexametrů ale nalezneme již u středověkých autorů (tzv. Scheinprosodie, např. Klaretovy slovníky či Husovy *Výklady*). Srov. Ibrahim – Plecháč – Říha 2013, 113, poznámku pod čarou a celou kapitolu.

⁵⁹ O tom, že hexametr lze „velmi snadno aktualizovat tím, že přechází v nerýmovaný verš volný“ psal J. Hrabák, K problematice českých básnických překladů, *List sdružení moravských spisovatelů* 1, 1947, 47–49. O vztahu hexametrů a volného verše podrobně např. Nováková 1982, 267nn.

⁶⁰ Podrobná analýza tohoto díla Mališ 1972, k tématu i Čermochová 2014.

⁶¹ Srov. Nováková 1982, 261–269, Ibrahim – Plecháč – Říha 2013, 115.

⁶² Nováková 1987, 147. Leonidský pentametr nebo hexametr je rýmovaný, často s vnitřním rýmem.

⁶³ O časoměře Jiřího Kuběny se zmiňují například *Dějiny české literatury 1945–1989* (Janoušek – Čornej 2008, 251), časoměrné verše Ivana Diviše zase připomíná Petr Řehák (2011, 7) v anketě pro *Tvar*.

1.3 Český jamb – proměnlivá pozice jednoho metra⁶⁴

Dalším literárněhistorickým tématem, na němž se koncept národního verše silně ukazuje, je proměnlivá pozice českého jambu.⁶⁵ Někdy do třicátých, čtyřicátých let 19. století je jamb minoritním metrem, které má nálepku nečeského, cizího a kostrbatého metra, které jde proti „duchu jazyka“.⁶⁶ „Řeč se takříkajíc mstí básníkovi, který si troufá vybrat metrum, jež odporuje její přirozenosti,“ píše například Josef Dobrovský.⁶⁷

Je však nutné dodat, že uvedený výrok J. Dobrovského původně nebyl myšlen jako odsudek. Z kontextu je jasné, že touto formulací Dobrovský pouze poukazuje na nemožnost začínat jamby dvouslabičným slovem. Na jiných místech textu vidíme, že jamb mezi česká metra zařazuje zcela samozřejmě. I v o něco pozdější *Prozódii* (1798) například píše, že pravidlo pro tvoření jambických veršů je, že trochejskému verši přidáme jednoslabičnou předrážku, a odkazuje čtenáře na příklady dobrých jambů v konkrétních dílech.⁶⁸ Byl to však patrně právě shora uvedený výrok o nepřirozenosti jambického metra, jehož nesprávná interpretace ve velké míře posílila nedůvěru k tomuto metru.

Hlavním argumentem proti jambickému verši je jeho deklarovaná „vzestupnost“, která nesouhlasí se „sestupností“ češtiny. Jinými slovy, panuje názor, že jazyk s pevným přízvukem na první slabice slova nemůže nikdy uspokojivě tvořit verše v metru, které má první pozici (a každou další lichou) slabou – proto se také problém jambu v české metrice až do 20. let 20. století omezoval na problém jambického incipitu (Kaiser 1993a, 522). Na problematičnosti jambu pro českou metriku se (ještě dlouho po zapojení jambu mezi

⁶⁴ V této kapitole jsou použity části autorčina článku Ryzí český verš a jeho správné zkoumání očima časopisu Naše řeč, který se v době psaní tohoto textu připravuje k tisku ve sborníku z konference *Obrazy kultury a společnosti v období první republiky*, která proběhla na podzim 2017 v Brně. Předpokládané vydání 2018. Úryvky jsou zde modifikovány a doplněny.

⁶⁵ Jak podotýká P. Kaiser (1993, 530), u jambu by bylo namístě hovořit konkrétně o jeho různotvarech – čtyřstopém, pětistopém, alexandrinu atd. Každý z těchto rozměrů má totiž jiné konotace a jiný původ. O blankversu a alexandrinu se zmíníme více, ovšem na podrobné rozebírání každého různotvaru zvlášť zde není místo. Pro doplnění podrobností odkazujeme čtenáře na dílčí studie: o blankversu např. Mathesius 1943, Dobiáš 1998, Červenka 2008, o alexandrinu Čapek 1921, Červenka 1993, Ibrahim 2009, k oběma také příslušná místa z Červenka 2006a a Ibrahim – Plecháč – Říha 2013.

⁶⁶ „Duchem jazyka“ v tomto smyslu se zaštiťovali především normativní metrikové, např. Josef Král (Kaiser 1993a, 253) nebo dále zmiňovaný F. Frýdecký.

⁶⁷ Dobrovský: *Česká prozódie*, cit. podle Říha – Hesová 2014, 19.

⁶⁸ Dobrovský: *Prozódie*, cit. podle Říha – Hesová 2014, 45.

běžně používaná metra) výrazně podílí také jistý koncept, se kterým se musela dříve či později po teoretické stránce vypořádat většina evropských versifikací – teorie stop. Dokud totiž analyzujeme metrické schéma jambického textu za pomoci tohoto termínu, jambické stopy přetrhávají většinu slov v půli, což dojem neslučitelnosti češtiny s jambem jen posiluje.⁶⁹

Jamb se však navzdory všem diskusím zařadil ještě před polovinou 19. století mezi běžná metra, ve druhé polovině století pak začal, především zásluhou májovské generace, postupně vytlačovat ostatní metra (zejména zpočátku nejrozšířenější trochej)⁷⁰ a v době nástupu volného verše v posledních letech 19. století už měl v české poezii drtivou převahu. Příchuť cizího, nečeského verše mu zůstala, v průběhu druhé poloviny 19. století se ale změnilo její hodnocení. Zatímco do poloviny století byl jamb mnohými zatracován a považován za chvilkovou módu (Sgallová 2015, 272) nebo nežádoucí německý vliv (Červenka 2006b, 293), kosmopolitně orientovaní májovci a lumírovci naopak vítali „světový“ jamb jak v překladech, tak v původní tvorbě. Jak píše K. Sgallová (2015, 269), pětistopý jamb funguje u lumírovců často jako bezpříznakový „verš vůbec“ a k použití jiného metra či rozměru musel mít básník konkrétní motivaci.⁷¹

Zdalo by se, že s nástupem volného verše v posledních letech 19. století a jeho masivním rozšířením ve století následujícím problém českého jambu ztratil na aktuálnosti. Jakmile však v českých dějinách nastalo další období, v němž bylo třeba nově formulovat národní identitu a bojovat o ni, vrátily se i diskuse o český jamb. Pro představu uvedeme několik příkladů z časopisu *Naše řeč*, který začal vycházet těsně před koncem války a sám sebe (ve

⁶⁹ Jedním z dosud používaných formulačních řešení otázky jambických stop je tvrzení, že čeština umí pouze „nestopový jamb“ (např. Brukner – Filip 1997). V poslední době však (zahraniční i česká) teorie verše dává před charakteristikou pomoci stop přednost metrickému popisu pomocí silných a slabých pozic ve verši. Pro popis míry a způsobu naplňování metra u konkrétního textu používá statistické modely verše sledující především obsazenost silných a slabých pozic přízvuknými a nepřízvuknými slabikami, a tak se bez samotného pojmu „stopa“ obejde (určitou výjimkou je daktyl – srov. Červenka 1999, 12–13. Pojem stopa se nadále používá pro definici jednotlivých rozměrů – třístopý trochej, pětistopý jamb atd.). V české teorii takové modely podrobně rozpracovali ve druhé půli 20. století Miroslav Červenka s Květou Sgallovou. Tento krok zbyl českou teorii zatěžujícího a nepotřebného pojmu (srov. Červenka 2006a, 7), a s ním celého, na antické časomíře založeného stopového konceptu. Jakmile zmizely hranice stop ze záznamu metrického schématu, vymizel sám od sebe i zkraje zmiňovaný problém s „přetřženými slovy“, stejně jako konflikt vzestupnosti jambu a sestupnosti češtiny.

⁷⁰ Srov. Červenka 2006b, 293nn.

⁷¹ K rysům „příznakovosti“ a „cizosti“ českého jambu vůči trocheji a proměně jejich vnímání během druhé poloviny 19. století srov. celý text Sgallová 2015.

vyhrocené válečné atmosféře spojené s nejistotou ohledně národní budoucnosti) označuje za platformu, jež vznikla za účelem „očisty zděděné řeči mateřské, do níž národ po věky ukládal svou radost i tíseň“ a „aby rodný jazyk, jímž člověk teprve se stává korunou tvorstva, uchován byl v pravé, původní bytosti své, ryzí, bohatý, svůj“.⁷²

Právě v *Naší řeči* debatovali v období budování samostatného Československa nejrůznější autoři a zástupci právě se tvořících či naopak doznívajících literárních a jazykovědných proudů. Tyto polemiky přispívaly významným způsobem jak k formování těchto proudů samotných, tak k utváření budoucí podoby české jazykovědy, literární vědy i samotného jazyka a literatury.

Otázka českého jambu se objevila hned v prvním ročníku z roku 1917 a diskutovalo se o ní i v dalších letech. F. Táborský (1917) si například v článku o novém překladu Lermontových básní stěžuje, že Češi dobrý jamb neumí: Zatímco v originále zní Lermontovy jamby krásně a čistě, v češtině je to něco strašného. Otištěný český překlad je poněkud krkolomný mimo jiné vinou kumulace jednoslabičných slov. Tato tendence mohla být paradoxně výsledkem přehnané snahy o „větší jambičnost“, živené zažitými představami, že jamb je v češtině obtížný a je třeba dbát o co největší shodu metra a slovních přízvuků.

O českém jambu se Táborský vyjadřuje i v obecné rovině. Stěžuje si, že si Češi troufají na překládání cizích jambů, ale přitom umí ve většině případů pouze trocheje s předzáškou. Z příkladů, které uvádí (např. „Ó, vítej, modrá obloho!“ coby špatný jamb a „Ó, vítám tě, má obloho!“ coby správný) je vidět, jak se názory na podobu jambického verše vyvíjely ještě během 20. století – čtenáři (a s nimi i metrikové), formování postupně nabývanou zkušeností s různými typy uvolněného a volného verše i s různými experimenty na hranici metrického a nemetrického verše,⁷³ si zvykli hodnotit jambičnost (i metričnost vůbec) verše shovívavěji. Jde o podobný proces jako vyvíjející se vnímání volného verše, jehož

⁷² Z úvodního kolektivního textu prvního čísla *Naší řeči* nazvaného *Co chceme*, *Naše řeč* 1, č. 1, s. 1–2.

⁷³ Uvolněným veršem s jambickým spádem psali například J. Deml, (Červenka 2001, 45), B. Reynek (tamt., 54) a částečně i J. Wolker (tamt., 58) a J. Seifert (tamt., 60), poetismus pak přinesl zvláštní typ přechodného metra, který M. Červenka (tamt. 70nn) nazývá „jambotrochejem s odchylkami“.

volnější forma se může v literatuře uplatnit až ve chvíli, kdy předchodí, přísnější forma zdomácní (Červenka 2011, 12).

Táborský uvádí i další příklady špatných, doslova „naprosto nedovolených“ (Táborský 1917, 68) jambických veršů, ovšem bez vysvětlení konkrétního problému. Na základě uvedených příkladů se tedy můžeme jen domýšlet, zda je v jeho očích nejvýraznějším prohřeškem dvouslabičné slovo na začátku verše, absence přízvuku na silných pozicích, nebo naopak jeho přítomnost na pozicích slabých, či nesoulad slova a stopy, případně zda jsou vůbec jeho odsudky založeny na nějaké systematické představě o metricky správných jambických verších. Jak ale uvidíme dále, tento přístup je v jeho době, v níž se moderní česká teorie verše teprve začíná formovat, poměrně častý.

V témže ročníku se otázka verše dostane ke slovu ještě třikrát, poprvé v textu F. Frýdeckého „Zeyerův blankvers“ (Frýdecký 1917). Frýdeckému je v době otištění článku pouhých pětadvacet let, jeho obranný zápal pro „živého ducha jazyka“ a naopak proti zjevně nečeskému jambu a blankversu zvláště však už žhne tak mocně, že jeho rétorika místy připomíná mladé obrozence. Tento normativní přístup, včetně odvolávání se na ducha jazyka ho pak spojuje nejen s úvahami F. Táborského, ale také s o mnoho starším J. Králem, který na oba zmíněné články ostatně přímo reaguje (Král 1917a) – v tomto případě, jak uvidíme, poněkud netypicky.

Hlavním tématem jeho textu je „zlý zvyk“, který se prý v poslední době neblaze rozšířil: nepřízvukování přeložek v mluvené řeči. Autor nezůstává jen u konstatování, ale přidává i možné vysvětlení tohoto jevu, z dnešního pohledu poněkud překvapující. Podle jeho mínění je totiž tento nešvar způsobován a posilován pokynem gymnaziálních školních osnov, aby se žáci učili nazpaměť recitovat, a to často jeden konkrétní text opakující se rok co rok v čítankách a často recitovaný na besídkách a veřejných vystoupeních – úryvek Zeyerova *Ólgerda Gejštora*. Čteme-li tuto báseň podle předepsaného rytmu blankversu, vysvětluje autor, vposloucháme si trochejské verše s předrážkou i s hrubými prohřešky proti českému přízvuku, kterých Frýdecký v rozebíraném dvousetveršovém úryvku napočítal přes dvacet pět (Frýdecký 1917, 142). Jako zvláště závažné hodnotí případy, kdy – řečeno současnou terminologií – na jednoslabičnou předložku (podle pravidel české fonologie přízvukovanou) připadá metricky slabá pozice, zatímco na začátek následujícího

slova pozice silná, např. verše „a památka na *matku* zemřelou...“ nebo „na *chlum* zelené oné výšiny...“ (tamt.).

Blankvers je pro Frýdeckého nejen viníkem popsanych prohřešků v mluvené řeči (což je samo o sobě mínění, které vlivu poezie na běžný život a mluvu mládeže neopodstatněně lichotí), nýbrž i hrozbou pro češtinu jako takovou. Píše doslova, že tento rozměr „sám jest nečeský, severského původu“ a že „živého ducha jazyka, který přízvukuje na první slabice slova, případně na lichých slabikách vůbec, přímo vraždí“. České jamby jsou proto tvořeny „násilně, proti přirozenému rytmu mateřštiny“. Konkrétně blankvers Zeyerův je pak přímo „zhusta těžký hřích proti svatému duchu jazyka“ (tamt., 143).⁷⁴

Údajná cizost blankversu, potažmo jambu vůbec, je v této době opět často vnímána negativně. Z uváděných argumentů vyzařuje obava o češtinu jako takovou, spojená s nejistotou kolem budoucnosti českého národa. Samo jambické metrum se pak stává vhodným terčem zosobňujícím ohrožení pro českou poezii, češtinu, potažmo celý český národ. V některých textech byl jamb odmítán celkově, jako nežádoucí cizí element (Frýdecký 1917), jinde bylo poukazováno na nesprávnost jeho realizace u konkrétních autorů (Táborský 1917). Dodejme, že tuto správnost či nesprávnost vnímal každý teoretik vesměs skrze svá vlastní pravidla a jazykový cit.

Je pozoruhodné, že tato obrana české poezie před jambem byla vydatná ještě na sklonku první světové války, kdy už byl jamb minimálně sto let zavedeným,⁷⁵ a téměř půlstoletí dokonce nejrozšířenějším českým metrem, kterému navíc v posledních dvaceti letech konkuruje už také zdomácnělý volný verš.⁷⁶

⁷⁴ Že ani v německém prostředí to neměl blankvers jednoduché, dokládá poznámka z německého úvodu do teorie verše: „Objevují se však i hlasy proti tomuto ‚barbarskému, ubohému verši‘, který prý není dostatečně slavnostní. Schiller ho nazývá ‚chromým pětistopcem‘ a Goethe ‚veršem, který strhl poezii z výšin‘“ (Kayser 2002, 29).

⁷⁵ Při hledání prvních českých jambů bychom mohli jít ještě mnohem dále do minulosti. Například J. Dobrovský píše již v roce 1795: „Ale kdy a proč se objevily jamby, když je starší básníci až do 16. století neznali?“ (cit. podle Říha – Hesová 2014, 20). J. Hrabák soudí, že „nejstarší české jamby nacházíme ve verši zpěvním, kdy byl vzestupný rytmus signalizován již nápěvem. [...] je v nich nápadně vyznačena slabika čtvrtá a šestá, tedy slabiky sudé“ (Hrabák 1970b, 114).

⁷⁶ Prozodickou situaci přelomu 19. a 20. století ovšem není jednoduché interpretovat. Co se týče nové tvorby, tedy především modernistických autorů, převážná část z nich už píše své útlé sbírky volným veršem. V téže době ale nepřestávají opakovaně vycházet obsáhlé sbírky lumírovců a jejich epigonů psané verskrze v jambu. V počtu vydaných veršů tedy jamb ještě ve 20. letech 20. století bezpečně ovládá literární pole, což ale neodráží ani tak dobové trendy v moderní poezii, jako spíše mocné dozvuky starší literární generace. Tyto vztahy přibližují např.

V témže ročníku, jen o několik čísel později, je dvěma články zastoupen i sám autor, kterého nelze z prozodických debat konce 19. a začátku 20. století vynechat – již několikrát zmiňovaný Josef Král. V kontextu starších Králových textů je pozoruhodný jeho článek České jamby z prvního ročníku *Naší řeči* (Král 1917a). Tento nečekaně progresivní text reaguje mj. na výše rozebírané články F. Táborského a F. Frýdeckého, snaže se jednoduchými a přímými argumenty vyvrátit mnohé omyly, které se v českých prozodických úvahách, zejména o jambickém metru, po léta houževnatě drží (a některé z nich se budou vracet i v dalších desetiletích).

První výhrada směřuje k opakovanému tvrzení, že „jamb je českému jazyku nepřírozený a zavínil chyby přízvučné v českých básních“ nebo že „co se nám za jamb vydává, je přízvučná polovina trocheje s nepřízvučnou předrážkou“ (Král 1917a, 230). Zcela ve shodě se současnou versologií vysvětluje Král, že spor jambu a „pouhé“ trocheje s předrážkou spočívá pouze v rozdílném schématu (grafické oddělení stop) a slovním označení, ale v praxi jde o jedno a totéž, jak vidno z obr. 1.



obrázek 1: grafické rozlišení jambu a trocheje s předrážkou

Následuje komentář směřující k monosylabům v jambech a odmítající opakované tvrzení, že český jamb by měl monosylabem, ideálně nepřízvučným či slabě přízvučným, povinně začínat, aby se dodržela metrická pravidla (tedy požadavek přízvuku na druhé slabice), ale že zároveň tato monosylabičnost na začátku veršů dělá z jambů „pouhé“ trocheje s předrážkou. Král na tomto místě zcela správně připomíná, že i literatury, v nichž je z jazykového hlediska možno začínat zcela přesné jamby víceslabičným slovem, protože nemají závazný přízvuč na počátku slova jako čeština, sahají často, dokonce ve většině

diachronní grafy zastoupení jednotlivých meter v *Databázi českých meter* (Plecháč – Ibrahim 2013), publikace Plecháč – Kolář 2017, (především první tři kapitoly) či Červenka 2001.

veršů, k monosylabickým začátkům, a vyvracejí tak tvrzení, že by tyto verše považovaly za horší, nebo dokonce za „jen zdánlivě jambické“. Jako doklad uvádí Král úryvky ze Schillerových a Shakespearových textů a vysvětluje, že důvodem odmítání jambů s monosylabem jako „nepravých jambů“ je české lpění na vizuální stránce verše. Řada lidí si konec slova automaticky spojuje s pauzou (zásluhu na tomto mylném názoru připisuje autor zejména J. Durdíkovi), která pochopitelně narušuje představu celistvé „jambické stopy“. Jak Král upozorňuje, mnohá slova se k sobě v řeči pojí tak těsně, že pauzu nejen nevyžadují, ale leckdy ani neumožňují, a dodává, že pokud se po první slabice jambického verše nevyskytuje přímo syntaktický předěl, jde o jamb zcela legitimní.

Dalším názorem, který se dobově hojně vyskytoval (jak jsme viděli např. u Frýdeckého), bylo tvrzení, že jamb – ježto se přičí povaze českého jazyka – zapříčiňuje hojné poklesky proti českému přízvuku. Král ukazuje na několika verších z Vrchlického, že stejné poklesky najdeme stejně dobře v trocheji a daktylu, kterážto metra se v češtině skládají snadno. Těmto metrům ale nikdo takové provinění nevyčítá.

Problém jambu versus trocheje s předrážkou, který se v textech z tohoto období objevuje, se vynoří ještě minimálně jednou, o více než půlstoletí později, kdy české poezii, která si mezitím stačila projít mimo jiné poetistickými a surrealistickými experimenty, už dávno bezpříznakově vládne volný verš. Snad je to způsobeno ovzduším druhé světové války a dobovým celospolečenským naladěním, v němž se otázky národního jazyka, literatury a verše opět vynořují jako palčivé téma, nicméně ještě v časopiseckých diskusích 40. a 50. let dvacátého (!) století lze dohledat konflikt,⁷⁷ zda je jamb a trochej s předrážkou totéž či nikoli. Zmiňovaná diskuse byla opět velmi emocionální a je na ní mimo jiné dobře vidět, že s sebou veršová forma nese mnohem více než jen svoji objektivní formální, statisticky vyčíslitelnou podobu. Zastánci názoru, že jde o dvě různé věci, argumentovali tím, že jamb je jambický v každém svém úseku a že má stoupavou povahu po celé délce verše, což u dobrých jambů všichni cítíme – a platilo by to dokonce i v případě, že bychom první nepřízvučnou slabiku vynechali. Špatné jamby, tedy „pouhé“ trocheje s předrážkou, jsou naopak klesavé a nepomůže jim ani nepřízvučná slabika na začátku verše... Rozprostírá se

⁷⁷ Horálek, 1942b; komentář k tomuto sporu Hrabák 1970a, 117.

před námi krásná idea jambičnosti, která nemá nic společného s reálnou podobou verše a není odargumentovatelná jinak než citem a dojmem.⁷⁸

Podíváme-li se pozorněji na konkrétní příklady, které autoři uvádějí na doložení svých tvrzení, půjde při dobré vůli jisté rozdíly mezi (některými) uvedenými „jamby“ a „trocheji s předdrážkou“ nalézt. Odlišnosti nalezneme v rozložení slovních celků ve verši, naplnění a nenaplnění konkrétních iktových pozic či v intonaci. Obdobné rozdíly bychom ovšem našli i v souboru různých trochejských veršů či veršů daktylských. Jde totiž vlastně pouze o potvrzení toho, že i v rámci metra lze dosáhnout různých rytmických modulací, a také toho, že některé z veršů psaných v dané formě jsou lepší a jiné horší. Dodejme, že nejasnosti ohledně pravidel českého jambu doznívají ještě po druhé světové válce⁷⁹ a ještě dnes, více než 120 let od počátku éry volného verše, se na tuto otázku někdy objevují nejasné názory.

Ač v dobových číslech *Naší řeči* najdeme články nejrůznějších autorů, svým založením – deklarovaným v již citovaném úvodu prvního čísla⁸⁰ – měl tento časopis od začátku blíže k normativním a obranným směrům, které chápaly psaní veršů jako veřejnou službu, která má svá pravidla, a každý básník tak nakládá na svá bedra určitou zodpovědnost, ať už k národu, literatuře, společnosti atd. Tato zodpovědnost se má projevit již ve *správném* výběru verše a dále v jeho *správné* realizaci, případně *správném* užití jazyka vůbec. Je příznačné, že ačkoli normativním metrikům velmi leží na srdci, aby básníci pomáhali svou tvorbou svědomitě naplňovat vlastenecké cíle, formulované v úvodním textu *Naší řeči*, básníci mají cíle, nebo alespoň prostředky vlastní. Většina textů těchto autorů má tedy formu stížností, že si básníci této zodpovědnosti pranic nehledí.

S mírou normativnosti jednotlivých teoretiků souvisí i obecné diskuse o tom, zda se dobrý básník pozná podle vzorného dodržování daných pravidel konkrétního verše, anebo je mu dovoleno – či je to dokonce považováno za přednost – tato pravidla tvůrčím způsobem porušovat. Na obhajobu dodržování pravidel bývá mimo jiné hojně zmiňován ničím

⁷⁸ Podobně např. i celá diskuse o českém amfibrachu – např. polemika s J. Závadou Horálek 1949. K tématu i Červenka 2006a, 38. Například Julie Nováková však jamb a trochej s předdrážkou rozlišuje ještě na konci 40. let (srov. Nováková 1948, 101).

⁷⁹ Např. ve vleklé polemice ze 60. let o Bezručův verš shrnuté v článku Levý 1966, 49.

⁸⁰ Co chceme, *Naše řeč* 1, č. 1, s. 1–2.

nepodložený argument, že zahraniční básníci jsou si svých „svatých národních povinností“ vědomi daleko více než ti naši.

Například Josef Král v jednom ze svých článků cituje V. Frídu, který vítá „chybná“ místa Vrchlického jambů coby „zpestření verše, často úmyslné a účelné“ a argumentuje tím, že takto své verše ozvláštňoval i Mácha či Erben (Král 1917b, 257). Král však taková „zpestření“ striktně odmítá a vnímá je jako svévoli českých básníků, kteří se domnívají, „že jest jim v řeči všecko dovoleno, že smějí řeč komoliti, jak chtějí, a že jim za to snad máme býti ještě vděční“. A dodává: „Básníci jiných národů tak nečinívají. Ti vědí, že prohřešovali se proti správnosti mateřské mluvy *je veliká nevážnost k ní a k celému národu*“ (tamt.). Zajímavá je jednak jistota, s jakou předpokládá, že zahraniční básníci se na rozdíl od českých chovají podle jeho představ,⁸¹ jednak to, že mu leží na srdci ani ne tak korektnost samotných veršovaných textů, jako spíše správnost mateřské mluvy, která je těmito texty ohrožena.

Podobně se Král ohrazuje proti J. Durdíkovi, který vidí věc podobně jako výše citovaný Frída: přesné verše jsou vadné a strohé (Král 1917b, 261), stále stejný rytmus by unavoval, a proto je jeho občasné porušení vítaným osvěžením. Je tedy *dovoleno* v jambických řadách klásti daktyl. Pro J. Krále ovšem každé porušení zůstává porušením a veškeré jeho obhajoby vnímá jen jako „nepodařenou omluvu prozodických chyb“. Ideální veršový rytmus tedy podle Krále spočívá v přesném naplňování metrických pravidel – jeho cílem je „„křišťálová“, naprosto korektní, přesně podle školní prosodie strouhaná forma“, kterou jiní odsuzují jako studenou (tamt.). Tento názor dotvrzuje přetištěný úryvek z jisté Vrchlického básně, uváděný zde coby příklad básnické neukázněnosti a zmatený mix jambických a daktylotrochejských veršů. S tímto odsudkem by jistě nesouhlasili mnozí Královi současníci, tím spíše čtenáři pozdější, kteří by – z pozice zkušenosti s novými, mnohem volnějsími typy verše – vnímali uvedený úryvek spíše jako příklad klasického, živého jambického textu.

Je ostatně známo, že J. Král rozdělil básníky do pěti kategorií podle míry dodržování metrických pravidel. Z toho, že všichni významní autoři skončili v horších skupinách a „nejvzornější“ kategorie obsadili naopak básníci, kteří byli brzy zapomenuti, lze usuzovat,

⁸¹ Toto stanovisko pro jistotu jinými slovy opakuje ještě v závěru svého článku (Král 1917b, 262).

že kritérium (Králém definované) metrické správnosti či počtu „chyb“ se se skutečnou hodnotou básnického díla zcela rozchází.⁸²

Zdá se, že Josef Král se v tomto směru nechal poněkud strhnout představou dokonalé formy a pravidel, která zde sice blíže nevysvětluje, ale odkazuje (jak to ostatně činívá často) na svoji *Českou prozódii*, kde se jejich formulací podrobně zabýval. Ani si přitom nevšiml, že se poznenáhlu vzdaluje básnické realitě a místo toho se stále více upíná jednak k samotným pravidlům a jednak k romantické představě básníka sloužícího národu a „své starobylé mateřštině“, jehož hlavní povinností je užívat jazyk správně (tj. dle Králem formulovaných pravidel).

Otázka přesného dodržování metra má i svou obrácenou stránku. V praxi se ukázalo, že daní za snahu co nejméně se odchýlit od jambického schématu (zejména v incipitech) často bývá strojenost a malá čtivost způsobená umělými novotvory, přemírou monosylab a četnými účelovými zkráceninami či archaismy jako *kdys*, *kýs* či *zkad*, jimiž trpěly zejména lumírovské texty (srov. Levý – Honzík 1996a, 215). S těmito nešvary zápasili zejména překladatelé divadelních textů, pro něž byly plynulé, srozumitelné a dobře vyslovitelné verše – které ovšem zároveň zásadně nemění smysl předlohy – nutností.⁸³

Velkou měrou se o posun k mluvnosti zasloužil Karel Čapek, ať už vlastní divadelně-překladatelskou činností (např. Molièrův *Sganarelle*, přeložený nejprve O. Fischerem a po Čapkově kritice společně O. Fischerem a K. Čapkem), sestavením známé antologie *Francouzská poezie nové doby* (1920) či teoretickými statěmi na toto téma. Například v článku *Český jevištní alexandrín* (1921) vysvětluje s přímočarostí a pronikavostí sobě vlastní, že i z toho nejčistšího českého jambu se v polovině případů „vyklube přece jen zamaskovaný daktylotrochej“ a že trvat na nepřízvučné předrážce v každém poloverši alexandrínu je proto možné u jiných jazyků, avšak u češtiny je to „luxus a přímo řečeno nesmysl“. Proti úzkostlivě sledované „jambičnosti“ alexandrínu klade jako jeho podstatný rys cézuru a pro dramatické texty prosazuje její posílení větným členěním.

⁸² Srov. např. Kaiser 1993, 521.

⁸³ K problematice divadelních překladů srov. Horálek 1960.

Jak poznamenává V. Nezval,⁸⁴ Čapkovy překlady francouzských básníků zní najednou jasně a samozřejmě jako dosud žádné. Úsilí o přirozenost a prostotu, stejně jako hovorovost a mluvnost v dramatu se stalo obecným požadavkem básnické a překladatelské generace první republiky a tato snaha pronikla z překladů a divadelního prostředí i do původní české poezie (Levý – Honzík 1996a, 215–216).

Jak jsme viděli, pozice jambu v české literatuře a teoretické názory na jeho podobu se měnily v závislosti na různých faktorech, které byly ovšem málokdy navázány na přímou reflexi vznikajících literárních děl. Na vnímání jambu v české literatuře se podepsalo hned několik myšlenkových konceptů a představ o tom, jaká je nebo má být čeština, jaký je nebo má být český verš, do jaké míry musí rytmus verše odrážet přirozený rytmus řeči (nebo zda je žádoucí se od něj naopak odlišit), a dále co je podstatou verše, v čem vlastně spočívá identita konkrétního metra či jaký typ verše je aktuálně prestižní.⁸⁵

Diskuse o otázkách správnosti jambického verše slábne ve druhé polovině 20. let, kdy do ní vstupuje Roman Jakobson a další pozdější strukturalisté a začínají věcné polemiky o tom, co je podstatou českého verše. Významným krokem, který posune věčnou diskusi o uspokojivé „jambičnosti jambu“ blíže básnické realitě, je Jakobsonova kritika akustických teorií, jimiž je u nás ovlivněn např. O. Zich.⁸⁶ Ten klade – stejně jako před ním J. Král⁸⁷ – příliš velkou váhu na zvukovou stránku verše, bez přihlídnutí k jeho sémantické a stylistické stránce. Pozdější bádání naopak odhaluje, že se i tyto složky významně podílejí na rytmické výstavbě díla a že „porušení“ metra mohou mít stylistickou či sémantickou motivaci (srov. Kaiser 1993a, 530). K analýze a popisu verše jsou stále více využívány

⁸⁴ Z předmluvy k vydání *Francouzské poezie nové doby* z roku 1936 (srov. Nezval 1936, 178; Levý – Honzík 1996a, 215).

⁸⁵ I pro český jamb platí výrok M. L. Gasparova (2012, 351–352), že na vývoji konkrétních veršových forem se podílí jak jazyk dané literatury, tak mezinárodní kulturní vliv. Na úrovni metriky (zde tedy: zda jamb mezi česká metra přijmout či nepřijmout) má podle něho větší význam kulturní vliv a prestiž určitých forem či celých okolních literatur. Oproti tomu na úrovni rytmiky (zde: jaká specifika, jaké licence, jakou podobu bude mít český jamb) rozhoduje spíše povaha daného jazyka. Otázka, zda budeme všechny rytmické varianty jambu označovat společným názvem tohoto metra, nebo se pokusíme rozlišit v jeho rámci – ať už jakkoli definovaný či jen pocíťovaný – „trochej s předrážkou“, už je pak záležitost zvoleného teoretického konceptu.

⁸⁶ Na druhou stranu, Zichovým využíváním statistických metod ve versologii se strukturalisté rádi inspirovali.

⁸⁷ Cílem J. Krále ostatně rozhodně není přiblížit popis verše básnické realitě. Jak poukazuje Jakobson (1926, 168), Král naopak brojí proti tomu, aby prozodické zákony byly budovány na základech básnické praxe, neboť v tom vidí jen odůvodnění běžné básnické praxe (a jejích chyb). Proti chybnému veršování staví jako vzor svůj vlastní překlad Elektry. Je asi nasnadě domyslet si – a literární historie je toho potvrzením –, kolik autorů si jeho doporučení vzalo k srdci.

lingvistické a fonologické metody, které umožnily například zjištění, že jambické verše se opírají o intonaci, která je v češtině povětšinou vzestupná (Kaiser 1993a, 529).⁸⁸

Ač význam a míru objektivitu lingvistických metod strukturalisté při revizi starších (a nestrukturalistických) názorů leckdy přeceňují,⁸⁹ jejich pojetí přineslo české teorii verše postupy a nástroje, které umožnily její rychlý rozvoj. Je zde patrný postupný obrat od preskripce k deskripci, který souvisí i s proměnou doby – již není třeba obhajovat vše národní a vzdorovat válečnému ohrožení, nastává naopak doba systematického zkoumání klíčových teoretických otázek a cíleného budování české vědy.

⁸⁸ Podobně v německé metrice vidí Ch. Küper v jambu typickou strukturu němčiny na větné rovině (Lösener 1999, 66).

⁸⁹ „Dnešní jazykověda vypracovala pro studium českého verše přesnou a objektivní metodu, jež se osvědčila také při řešení otázky českého jambu. Nové pojetí tu bylo v lecčems připravováno a posilováno studii, které vycházely spíše z estetického pojetí a z potřeb verše, a práce linguisticky založené se jich mohly dovolávat i viděti v nich ověření správnosti nového pojetí. Mám tu vedle prací Zichových na mysli především studii Jaroslava Durycha Poznatky o českém jambu (*Akord I*, 1929, str. 208-211). V těchto pracích se však právě pro nedostatek linguistického pojetí setkáváme i s formulacemi, které jsou zatíženy starými předsudky i apriorními předpoklady, neslučitelnými s novými hledisky“ (Horálek 1942b, 107).

2 Česká versologie a strukturalismus

Současná česká versologie je postavena převážně na strukturalistických základech. Směrů, které ovlivňovaly její utváření v první polovině 20. století, ale bylo mnohem více. V první části kapitoly se proto zaměříme jak na vztah rodící se teorie verše s dobovou strukturální lingvistikou, tak na vybrané tematické diskuse zástupců formujícího se strukturalismu se zastánci jiných směrů (i mezi sebou navzájem).

Ohledně obecných zásad a vývoje pražského strukturalismu odkazují čtenáře na souhrnné texty, které se tímto směrem zabývají.⁹⁰ V tomto textu se podrobněji zaměříme na diskuse, které se rozpoutaly kolem dvou versologických publikací vydaných ve 20. letech 20. století v časopise *Naše řeč*. Tyto debaty nám umožní sledovat postupné tříbení a radikalizaci názorů i způsoby argumentace představitelů mladého pražského strukturalismu i jejich oponentů. Okrajově se pak dotkneme také začátků samostatného strukturalistického časopisu *Slovo a slovesnost*.

Ve druhé části se již zaměříme na tři vybrané body, které přinesl či rozvinul pražský strukturalismus a z dnešního pohledu jsou pro rozvoj české versologie významné.

2.1 Začátky pražských strukturalistů v časopisech⁹¹

První ohlasy strukturalistického myšlení se u nás objevují ve druhé polovině 20. let. Poměrně dlouhou dobu – do roku 1935, kdy vzniká *Slovo a slovesnost* – nemá tento progresivní proud vlastní časopiseckou platformu, a tak texty členů Pražského lingvistického kroužku můžeme najít v různých, názorově a stylově velmi rozmanitých periodikách. Jedním z nich byl nejstarší bohemistický časopis *Naše řeč*, kde měli začínající

⁹⁰ Např. Toman 2011.

⁹¹ V této kapitole jsou použity části autorčina článku Ryzí český verš a jeho správné zkoumání očima časopisu *Naše řeč*, který se v době psaní tohoto textu připravuje k tisku ve sborníku z konference *Obrazy kultury a společnosti v období první republiky*, která proběhla na podzim 2017 v Brně. Předpokládané vydání 2018. Úryvky jsou zde modifikovány a doplněny.

strukturalisté možnost formulovat a tříbit své názory, polemizovat se zastánci jiných názorů a vysvětlovat svá vědecká stanoviska.

Ačkoli získal strukturalistický proud během druhé světové války v českém prostředí silnou převahu,⁹² v meziválečném období rozhodně nebyl jediným teoretickým přístupem k literárněteoretickým otázkám. Situace byla názorově mnohem pestřejší a množství přístupů větší, což je dobře vidět právě na dobových diskusích, z nichž nás pochopitelně budou zajímat především ty versologické.⁹³

Ve druhé polovině 20. let se texty o verši v *Naší řeči* točí především kolem dvou nových – a zcela rozdílných – publikací, které se zabývají otázkami prozodie. Obě vyvolaly silnou odezvu. První z nich je dnes již klasický text, monografie R. Jakobsona *Základy českého verše* z roku 1926.⁹⁴ Druhá kniha, *K problémům rytmu básnického* z roku 1929, je naopak dílem vyznavače zcela jiného přístupu, J. V. Sedláka. Na obě knihy vyšly na stránkách *Naší řeči* podrobné recenze, v nichž je dobře vidět způsob argumentace začínajících strukturalistů i postupné formulování hlavních tezí a pojmů strukturalistické teorie verše.

Zevrubné recenze na Jakobsonovu knihu se ujal Jan Mukařovský (1926a, 1926b). V úvodu knihy, píše recenzent, se autor zamýšlí nad otázkou vhodného prozodického systému pro češtinu a komentuje příhodnost časoměrné a přízvuchné poezie... Zdá se, že ani ve čtvrtině 20. století se shrnující text o českém verši bez této otázky neobejde, tím spíše, vzniká-li v době čerstvé samostatnosti a ještě ne zcela ustálené národní identity.⁹⁵ Zvláštní je, že Jakobson ohledně vhodnosti pro češtinu uvažuje pouze o přízvuchném a časoměrném principu a nechává zcela stranou systém sylabický. Můžeme se domnívat, že na vině je projekce z domácí literatury autora, neboť v historii ruské literatury, na rozdíl od té české, sylabický systém nijak důležité místo nemá.⁹⁶

⁹² K vědecké činnosti a podmínkám PLK za protektorátu srov. např. Šmahelová 2015, Šmejkalová 2018, Havránková – Petkevič 2018.

⁹³ Cenné jsou v tomto směru i zachycené neliterární diskuse strukturalistů a zastánců jiných proudů, např. na VIII. mezinárodním kongresu filozofů v Praze v září 1934. To je však již mimo téma této práce.

⁹⁴ Jedná se o značně přepracovanou verzi ruského originálu z roku 1923.

⁹⁵ Více v kapitole 1.2.

⁹⁶ Ne že by ho ruská literatura vůbec neznala, ale jeho pozice není výrazná, ujal se výrazněji pouze v poměrně krátkém období 17.–18. století díky polskému vlivu (srov. Gasparov 2012, 267–273).

Jak je vidět, i tak významný badatel je jako ostatní determinován vlastní mateřštinou a domácím literárně-kulturním kontextem. I když má oproti domácím teoretikům výhodu pohledu na český verš zvenčí (a přináší tak skutečně řadu klíčových postřehů), některé jevy – zvláště pokud jde o hodnocení toho, co je pro posluchače ve verši příznakové či rušivé – tak posuzuje nevědomky na základě svého „ruského ucha“. Řadu těchto věcí Mukařovský ve své recenzi odhaluje a vysvětluje (a pozdější badatelé mu dávají za pravdu).

K těmto zkresleným názorům patří například Jakobsonův úsudek o povaze českého přízvuku, který označuje jako slabý a argumentuje mj. tím, že ho čeština ani nerozlišuje v písmu. Je ale nasnadě, že ho srovnává s přízvukem ruským, který je skutečně silnější a má sémantickou funkci. Čeština však grafickou signalizaci přízvuku nepotřebuje, neboť nemůže stát nikdy na jiné než na první slabice slova.⁹⁷ Podivná je také Jakobsonova představa „dvouslabičné výdechové vlny“, která může mít vrchol na 2., někdy až na 3. slabice a z níž Jakobson vyvozuje oprávněnost přízvukových přesunů v poezii. Tato myšlenka patrně nevycházela ani tak z české jazykové reality, jako spíše ze zahraničních (zejm. francouzských) teorií.⁹⁸ Příklady, kterými podkládá svá vysvětlení, prozrazují, že spíše než slovní přízvuk má v těchto případech na mysli přízvuk větný, často zdůrazněný specifickým emocionálním kontextem (např. ve zvolání „Mizerný kluk!“) (Mukařovský 1926a, 176).⁹⁹ Myšlenkou dvouslabičné výdechové vlny v češtině se ostatně – mimo kritiku výše uvedených názorů – po Jakobsonovi již nikdo nezabýval.

Kromě v některých aspektech zkreslené představy o českém přízvuku Jakobson předkládá ještě minimálně dva nesprávné názory, zjevně ovlivněné jeho ruským původem. Tím prvním je tvrzení, že v češtině nefunguje slabika jako míra času: „České jazykové povědomí operuje krátkými a dlouhými slabikami, ale slabika o sobě je pro ně abstrakcí,“ píše Jakobson (1926, 196) a o něco dále dodává přímo: „Počítání slabik je Čechovi přese vše cizí“ (tamt., 197). Z toho usuzuje, že ani českému verši není slabika jako míra času vlastní (Mukařovský 1926b, 215). Druhým nepřesným tvrzením je nesouhlas s tím, že by češtině

⁹⁷ K nepřesnostem Jakobsonova vnímání českého přízvuku dále např. Červenka 2006a, 25nn.

⁹⁸ Francouzský přízvuk je přitom jiného typu než český, není vázán na slovo, ale na poslední slabiku rytmické skupiny, a má proto jiné funkce i odlišná pravidla. Podrobněji např. Dohalská – Schulzová 2008, 192–203.

⁹⁹ Francouzský přízvuk má skutečně i syntaktickou funkci a jeho pozice se může lišit v závislosti na emocionálním kontextu (srov. Dohalská – Schulzová 2008, 195nn). Čeština však slovní a větný přízvuk striktně rozlišuje.

mluvčí vnímali (či vnímali negativně) neshodu rýmových slov v pozici akcentu¹⁰⁰ – jedním z autorových odůvodnění je to, že i u ruských a polských rýmů je tato neshoda běžná.

I přes citované výhrady byla tato monografie jako celek pro soudobou českou teorii velkým přínosem, což ostatně konstatuje i Mukařovský – posunula myšlení o verši, přinesla užitečné postřehy a nad spornými otázkami rozvířila plodnou, věcnou diskusi. Na druhou stranu je třeba přiznat, že vzrůstající autorita Jakobsonovy osobnosti umožnila některým jeho mylným domněnkám (např. o významu mezislovního předělu pro rytmus českého verše),¹⁰¹ aby se v povědomí řady českých badatelů držely nezdravě dlouhou dobu.

Druhou publikací, která na konci 20. let podnítila diskusi o otázkách českého verše, je kniha *K problémům rytmu básnického* J. V. Sedláka, která vyšla roku 1929. Rozsáhlou a ostře kritickou recenzí na ni obratem zareagoval čelný představitel nedávno založeného Pražského lingvistického kroužku Bohuslav Havránek (1930a). Z jeho textu přímo číší nesmiřitelnost radikalizujícího se strukturalistického proudu s takřka jakýmkoli jiným přístupem, v tomto případě s duchovědnou orientací německým prostředím inspirovaného J. V. Sedláka.¹⁰²

¹⁰⁰ Toto tvrzení inspirovalo V. Machka k reakci v článku Přízvuková shoda v rýmech (Machek 1928). Přízvukovou shodu považuje (ve shodě s dnešním pohledem) za samozřejmou, ovšem nedostatečně připomínanou. Reaguje tím na Jakobsonovy nepřilíživé argumenty, že v dětských říkankách, kalamburech či příslovích tato shoda často dodržována není, a není tudíž potřeba ji považovat za závaznou. Machek ovšem vysvětluje, že rým v lidové poezii má odlišnou funkci než v umělé, a poukazuje také na to, že ve staročeské poezii byly sice přízvukové neshody hojné, ale postupem času ubývaly – a že by čtenáři jen těžko akceptovali krok o sto let zpět k rýmům nestejně přízvukným. Dnes víme, že přízvuková shoda v rýmech je těsně spjata s použitým versifikačním systémem – ve staročeském sylabismu nebyla nijak závazná, začala být vyžadována až s přechodem k sylabotónismu. K tomu srov. např. Ibrahim – Plecháč – Říha 2013, 78, potažmo celá kapitola o rýmu 61–79. Z Machkova textu vysvítá navíc jedna zajímavost – ještě soudobé učebnice, zdá se, vyžadovaly v rýmech shodu kvantity. Tímto z německé praxe přejatým pravidlem, které prosazoval Dobrovský (srov. Říha – Hesová 2014, 34, 50), se řídili např. čeští romantikové (u nich však spíše než ohled na Dobrovského mohla být motivací zvýšená pozornost ke kvantitě vůbec, případně snaha o kompenzaci přízvukových neshod). V básnické praxi druhé poloviny 19. století však bylo toto pravidlo postupně opouštěno a rozdíl v kvantitě rýmovaných slov začal být naopak považován za vítanou možnost zvukového zpestření (srov. Jakobson 1926/1990, 204).

¹⁰¹ Viz např. v kapitole 1.3 zmiňovanou diskusi K. Horálka a J. Levého, shrnutou v Levý 1966, 49, nověji kriticky k této Jakobsonově tezi např. Červenka 2006a, 24–28.

¹⁰² J. V. Sedlák v roce 1930 z Pražského lingvistického kroužku vystoupil, neboť jeho pojetí nezapadalo do nekompromisně vytyčeného programu a jednotné metody bádání spolku. Jak vidíme, byl tím okamžitě zařazen k nesmiřitelným protivníkům spolku.

Havránek svému někdejšímu kolegovi vytýká mimo jiné přílišné odtrhávání básnické řeči od řeči „běžné“ (kterou prý de facto omezuje jen na jednoznačné výpovědi až vědeckého rázu). Vadí mu také některá jeho subjektivní vyjádření typu „vyšší, oduševnělý útvar řeči“ či zjevná autosugesce ve vysvětlování, kterak se zvuk hlásek téhož slova v každém sémantickém kontextu zdá být jinak zabarven.

J. V. Sedlák si kritiku nenechá líbit a o tři čísla dále své myšlenky podrobně hájí a vysvětluje (Sedlák 1930). Havránkovi vyčítá, že je příliš formalistický a racionální, což je snad namísto u jiných témat, nikoli však u interpretace poezie. Argumentuje tím, že pokud bychom zůstali u objektivního popisu formálních odchylek a jejich srovnání se statistikami běžné řeči, jen těžko se dobereme k podstatě díla například Máchova nebo Březinova. Zkrátka, zatímco Havránek přistupuje k analýze poezie lingvisticky, bez špetky citu pro ducha básníka, on – Sedlák – se soustředí na ideu, prožitek a básnickou osobnost.

Hned další číslo přineslo neméně rozsáhlou reakci Havránka na tuto obhajobu (Havránek 1930b), která se nesla ve stejném duchu jako kritika předchozí, jen byla snad ještě údernější. Výčet obviňujících argumentů uzavírá Havránek povzdechem, že se Sedlákem je nemyslitelné při jeho zmatenosti a nepřesnosti vést vážnou polemiku, což redakce vzala jako oficiální ukončení sporu.

Publikace *K problémům rytmu básnického* nebyla jedinou autorovou publikací, stejně jako popisovaná polemika nebyla jediným sporem Sedláka se strukturalistickým myšlením.¹⁰³ Rodící se česká věda o verši se ovšem opřela o progresivní hnutí strukturalistické a duchovědný proud, stejně jako mnohé další alternativní pohledy tak postupně odsunula do pozice jednoho z periferních myšlenkových směrů.¹⁰⁴

¹⁰³ Nejnověji o sporech a vztahu J. V. Sedláka s pražskými strukturalisty Zelenka 2017.

¹⁰⁴ Na strukturalistickou teorii verše, zejména na J. Mukařovského, po jisté odluce navázali v 60. letech Miroslav Červenka s Květou Sgallovou. Na ně dnes navazuje versologický tým Akademie věd, zastoupený v současnosti P. Plecháčem, R. Kolárem, J. Říhou a D. Dobiášem. Kromě této linie, jejíž členové se explicitně hlásí ke strukturalistickému odkazu, ovšem nesmíme zapomenout na další klíčové osobnosti české versologie druhé poloviny 20. století, zejména J. Levého, stejně jako na současné badatele z různých institucí nehlásící se k žádnému jasně vymezenému názorovému proudu.

Založením časopisu *Slovo a slovesnost* v roce 1935 získali členové Pražského lingvistického kroužku vlastní základnu, kde již nemuseli soupeřit s ostatními názorovými proudy. I tento časopis začíná s velkými ambicemi, deklarovanými v úvodníku prvního čísla:

... Naše věda nesmí nečinně přihlížeti k řešení naznačených časových úkolů. I česká jazykověda musí nadobro překonati svou dočasnou roztržku s kulturní přítomností a přímo se postavit do jejích služeb; musí se chopit iniciativy v řešení časových otázek jazykové kultury. [...] naléhavost úkolů volá po kolektivním, organisovaném sepětí vědeckých sil. [...] nezbytná je těsná spolupráce linguistů s pedagogy a právníky, s filozofy a psychology, s psychiatry a foniatry, s historiky a teoretiky literatury a umění vůbec, s odborníky v sociologii, dějepisu, zeměpisu a národopisu.¹⁰⁵

A stejně jako *Naše řeč*, i toto nově vznikající periodikum má potřebu se v prvních číslech vyrovnat – ať už reflektovaně či nereflektovaně – nejprve s tématy spjatými s národní otázkou. Nebudeme se věnovat jednotlivým článkům, neboť jsou již mimo vyhraničené téma začátků strukturalistické versologie, připomeňme však alespoň charakteristická a opakující se témata. Snad nejvýraznějším námětem bylo dílo K. J. Erbena,¹⁰⁶ případně jeho vztah s dílem Máchovým,¹⁰⁷ a také osobnost P. Bezruč.¹⁰⁸

Není bez zajímavosti, že se v téže době máchovské a erbenovské téma objevovalo i na stránkách *Naší řeči*. Snad tuto potřebu tedy vyvolalo kromě počátečního nadšení zakladatelů nového časopisu také již houstnoucí ovzduší proudící ze sousedního Německa a další potenciální ohrožení naší národní identity na obzoru. A jakmile pak skutečně došlo k vyhlášení protektorátu a vypuknutí války, máme v obou časopisech zpátky také staronové téma, které zjevně nesmí chybět v žádném vyhroceném období našich dějin – otázku českého jambu.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Z úvodního textu Havránek – Jakobson – Mathesius – Mukařovský – Trnka 1935, 3–4.

¹⁰⁶ Již v prvním ročníku Jakobson 1935a, 1935b, dále Havránek 1939, Pujman 1939.

¹⁰⁷ Mukařovský 1936.

¹⁰⁸ F. X. Šalda 1935, Mukařovský 1935.

¹⁰⁹ Ve *Slově a slovesnosti* Horálek 1942a a Mathesius 1943, v *Naší řeči* pak opět Horálek, 1942b.

2.2 Přínos strukturalismu pro teorii verše

Pražský strukturalismus našel v nově se rodící české versologii, především v metrice, silnou odezvu. Výrazně spoluurčil podobu jejího směřování a znatelně ji posunul. Z dnešního pohledu zasáhl strukturalismus do teorie verše především ve třech vzájemně souvisejících oblastech.

2.2.1 Vznik fonologie

Prvním silným impulsem pro českou versologii je vznik fonologie, která díky výzkumům N. S. Trubeckého a R. Jakobsona vykrytalizuje z fonetiky,¹¹⁰ jež se rozvíjí už několik desetiletí. Do otázek zvuku a zvukového vnímání přinese fonologie jednak zájem o smysl a funkci, jednak systematické zkoumání a přehlednost – a s tím i užitečnou terminologii. Teorie verše uvítá zkoumání proudu řeči místo zaměření na jednotlivé stavební prvky jazyka a využije i zpřesňování poznatků o akcentu a jeho frekvenci, podobě či účelu a v neposlední řadě o charakteru slabiky. To vše přinese nové nástroje ke srovnávání verše a prózy či ke srovnávání mezi jazyky.¹¹¹

Díky Pražskému lingvistickému kroužku mělo zkoumání zvukové stránky jazyka v moderní české lingvistice od začátku důležité místo. Ukazuje to například aktivní účast členů PLK na mezinárodním sjezdu fonetických věd v Londýně v roce 1935, o čemž najdeme zprávu hned v prvním ročníku časopisu *Slovo a slovesnost* (Trnka – Mukařovský – Vančura 1935). Spjatost fonologie s versologií i mezinárodní dopad myšlenek pražské školy je vidět i v této krátké zprávě (byť je nutné ji brát poněkud s rezervou, jsou-li autory sami členové PLK):

Z přednášek o jazyce básnickém velice a zároveň jedině pozoruhodná byla přednáška pařížského profesora J. Vendryese, týkající se tradičních prvků v básnickém jazyce, (...) na doklad svých thesí uváděl přednášející formule básnictví folklorního a tradiční poetismy

¹¹⁰ Už Mathesius dříve kritizuje fonetiku pro zachycování pohybů mluvidel bez zájmu o smysl a funkci (Dobiášová 2012, 38).

¹¹¹ Srov. Karlík – Nekula – Pleskalová 2016, hesla Fonologie a Fonologické koncepce.

básnictví umělého; v úvodu k přednášce vyslovil prof. Vendryes bezvýhradné a nadšené uznání podnětům, vycházejícím z Pražského lingvistického kroužku (tamt.).

Ne vše, co mladá fonologie vyřkla, se později ukázalo jako platné a použitelné. Nešlo jen o později korigovaná zkrácení ovlivněná „ruským uchem“ otců zakladatelů R. Jakobsona (jak jsme viděli v analýze Jakobsonovy knihy výše) a N. S. Trubeckého. Některé další zavádějící „poznatky“ se dlouho držely v příručkách v podobě stále mechanicky opakovaných mýtů klidně ještě několik desetiletí. V různých textech, především popularizačního rázu, se objevovaly ještě dlouho poté, co byly ve fonologii spolehlivě překonány a vyvráceny. Příkladem takových houževnatých tvrzení může být deklarovaná existence vedlejšího přízvuku v češtině či v předchozí kapitole zmiňovaný poměr trvání krátkých a dlouhých slabik v antický ideálním poměru 2 : 1.¹¹² Řadu takových mýtů pomohl vyvrátit až percepční přístup, usvědčivší tyto koncepty z toho, že nejsou ničím jiným než právě jen neopodstatněnými koncepty.

2.2.2 Důraz na funkci

Dalším bodem, který zásadně ovlivnil podobu české versologie, byl – se vznikem fonologie pochopitelně související – strukturalistický důraz na funkci. Pomohl analýzám verše oprostit se od hodnotícího pohledu a preskripce, zaměřující se na „správné“ a „chybné“ veršové realizace porovnávané měřítkem konkrétních představ o „dobrém, ryzím českém verši“ (které se nezřídka mezi jednotlivými teoretiky poněkud lišily), a zaměřit se na deskripci konkrétního materiálu s důrazem na funkci jednotlivých prostředků a prvků verše.

Toto hledisko bylo obzvláště důležité pro teorii i praxi překladu (jistě nejen) veršovaného textu, kde byl velkým zlomem přechod k hledání funkčního ekvivalentu.¹¹³ Znamenalo to, že v otázce veršové formy již nebylo žádoucí konkrétní formu daného textu (například

¹¹² Jednotliví autoři na sebe navzájem odkazují. Ještě u Bohuslava Hály (1962) tak čteme, že podle měření Chlumského je tento rozdíl 2 : 1, ale může to být někdy i více, někdy méně. V tomto kontextu je daný poměr zmíněn jako popření staršího 5 : 3. Více k celé problematice zde v kapitole 1.2.

¹¹³ Více k tématu například Ibrahim – Plecháč – Říha 2013, 104 a celá kapitola Verš a překlad, tam i související bibliografie.

pětistopý rýmovaný trochej) při překladu co možná nejpřesněji dodržet, ale nalézt formu – tedy metrum či konkrétní rozměr –, která má v dané literatuře nejpodobnější postavení, ačkoli může jít o formu značně odlišnou. Touto otázkou se zabýval například Roman Jakobson, který studoval především možnosti překládání ruských veršů (popsal například obdobnou funkci českého čtyřstopého jambu a ruského čtyřstopého trocheje),¹¹⁴ podrobně pak tuto otázku rozpracoval Jiří Levý (1962, 1983). Je však třeba dodat, že princip funkčního ekvivalentu měl od poloviny 19. století svého předchůdce v substitučním přístupu, který propagoval Václav Nebeský a který se uplatňoval především v překladech z antických děl.¹¹⁵

2.2.3 Kvantitativní lingvistika a statistická analýza dat

Jednou z lingvistických disciplín, která se v českém prostředí rozvíjí v rámci funkčního strukturalismu, je kvantitativní lingvistika (Uhlířová 2016). Její filozofický základ položil už V. Mathesius v roce 1911 (Mathesius 1911). Výzkumy, v rámci kterých se zpočátku rozvíjela, byly zaměřeny na konstrukci těsnopisných soustav nebo sloužily jako nástroje v didaktické oblasti (tvorba slabikářů či učebnic cizích jazyků). Pro versologický výzkum využil statistické metody jako první patrně O. Zich¹¹⁶ v textu *O rytmu české prózy* (1920) a od té doby se statistika stala základem všech versologických analýz (Kaiser 1993a, 526). Statistické metody a nástroje kvantitativní lingvistiky však našly velký ohlas v mnoha dalších disciplínách, již zmiňovanou fonologii (např. Trnka 1949) a samotnou versologii nevyjímaje.¹¹⁷

Lingvistický výzkum na těchto základech a příprava materiálu pro konkrétní publikace probíhaly i za druhé světové války, řada projektů byla ovšem dokončena se zpožděním až v 60. letech, kdy se kvantitativní lingvistika dočkala oživení.¹¹⁸ Tehdy také začíná dramatický rozvoj využívání statistických metod ve versologii spojený se jmény Miroslava Červenky a Květy Sgallové – a pochopitelně také s rozvojem počítačů. Uvedená badatelská

¹¹⁴ Srov. např. Jakobson 1930.

¹¹⁵ Srov. Ibrahim – Plecháč – Říha 2013, 105; Levý – Honzík 1996a, 163–165.

¹¹⁶ K souvislostem myšlenek O. Zicha a českého protostrukturalismu Kaiser 1993b.

¹¹⁷ Matematická lingvistika ale ovlivnila i rozvoj takových odvětví jako např. kryptologie. Srov. Singh 2009, 30nn.

¹¹⁸ Například první frekvenční slovník češtiny, připravovaný již za války, vyšel až v roce 1961, srov. Uhlířová 2016.

dvojice využívala ke svým výzkumům počítače již od jejich počátků. Velkolepé projekty k popisu českého sylabotónického verše a všech jeho meter a rozměrů a také jejich četnosti, kontextu, doby používání či významu¹¹⁹ jednotlivých forem umožnily právě databáze, které od 60. let Červenka se Sgallovou vytvářeli, a tabulky, výpočty a statistiky, které z nich vzešly.¹²⁰ Během svého badatelského života pracovali Červenka se Sgallovou s neustále se vyvíjejícími technologickými pomocníky, od dřevných štítků až po moderní počítače.¹²¹

Ani po odchodu Miroslava Červenky († 2005) se zkoumání a využívání možností těchto technologií pro versologické bádání nezastavilo. Dnešní technická doba a její možnosti napomáhají rozvinutí právě této složky výzkumu, která versologům poskytuje cenná data a užitečné nástroje.¹²² Nejvýrazněji je dnes tento způsob výzkumu využíván v korpusové versologii, kterou u nás rozvíjí versologický tým Ústavu pro českou literaturu Akademie věd – s nímž ostatně v době psaní přítomného textu stále aktivně spolupracuje právě K. Sgallová. Výstupy tohoto typu bádání můžeme najít v Korpusu českého verše, Databázi českých meter¹²³ či knižních publikacích přímo založených na korpusových statistikách.¹²⁴

Statistické metody a empirické postupy jsou na druhou stranu pro některé typy a rysy verše či pro některá období vhodnější a pro některá vhodná méně. Tímto způsobem zpracovaný materiál (ať už Červenkou či jeho předchůdci nebo následovníky) tak pochopitelně neposkytuje kompletní obraz českého verše – je zdrojem především pro éru sylabotónického verše. Dobře je toto zaměření vidět například v nejnovější publikaci o korpusové versologii (Plecháč – Kolár 2017), kde sami autoři v kapitole o versifikačních systémech (!) poznamenávají:

¹¹⁹ Ano i významu, což dokazuje například kniha *Z večerní školy versologie II* (Červenka 1991).

¹²⁰ Pro představu o rozsahu a podobě výzkumu realizovaného těmito metodami nám může posloužit např. publikace Červenka 1971.

¹²¹ Tento vývoj a specifika práce s vyvíjející se technikou jsou zmíněny např. in Sgallová 2015, popř. v recenzi na tuto knihu, Čermochová 2016.

¹²² Stále větší důraz na statistické údaje a empirická fakta je ostatně parný i na stylu teoretických textů v průběhu času. Prolistujeme-li souhrnná pojednání o verši od druhé světové války dodnes, můžeme si povšimnout, že jejich autoři přecházejí od souvislého „vyprávění“ (Hrabák 1970b) přes přehlednější, strukturovanější texty (Červenka 2006a) až po encyklopedické, přísně empirické publikace (Ibrahim – Plecháč – Říha 2013).

¹²³ Podrobnosti na www.versologie.cz.

¹²⁴ Ibrahim – Plecháč – Říha 2013; Kolár – Plecháč 2014; Plecháč – Kolár 2017.

Nejužívanějším systémem poezie 19. století je systém sylabotónický, jemuž jsou věnovány všechny následující kapitoly a na něž také bylo značkování KČV¹²⁵ omezeno (pokrývá bezmála 90 % ze všech veršů doložených v korpusu). Verše náležející k ostatním versifikačním systémům jsou v KČV shodně označeny jako nerozpoznané. Už samotné údaje o souhrnné četnosti nerozpoznaných (ne-sylabotónických) veršů v jednotlivých básnických sbírkách nabízejí poměrně průkazný a dobře interpretovatelný obraz vývoje novočeského verše. (Plecháč – Kolár 2017, 15)

Jen o pár řádek výše se přitom dočteme, že:

[...] bývá obvykle vymezováno pět základních versifikačních systémů: sylabický, sylabotónický, tónický, časoměrný, tónový. S výjimkou posledního zmíněného [...] jsou v české poezii 19. století uváděny příklady všech výše zmíněných. (tamt.)

Při souhrnném popisu verše určitého období je samozřejmě nutná určitá generalizace. Zaměření na nejsilnější versifikační systém – shodou okolností dobře statisticky uchopitelný – a zařazení všech ne-sylabotónických veršů do jedné „zbytkové“ kategorie však může poněkud zkreslit plastičnost soudobé prozodické situace. Zastírá konkrétní náběhy k jiným veršovým tvarům i motivace jejich autorů, které by mohly leccos vypovědět o dobových kulturně-společenských tendencích, estetických preferencích či vlivech okolních literatur, jež se otiskly do volby veršové formy, předznamenávající další vývoj veršových forem.

Kvantitativní přístup přináší teorii verše bezpochyby cenné informace, je pouze třeba mít na paměti, že je pro některá období a některé badatelské otázky vhodný více a pro jiné méně a nemůže tedy představovat jedinou metodu versologického bádání. Pro zkoumání jiných typů verše, stejně jako pro nemetrické charakteristiky kteréhokoli verše, je tedy třeba hledat ještě další, někdy velmi odlišné metodologické nástroje a postupy.¹²⁶

¹²⁵ Korpusu českého verše.

¹²⁶ V době psaní této práce se připravuje rozšíření Korpusu českého verše o texty z první poloviny 20. století. Pro nástroje vyvinuté k analýze klasického sylabotónického verše to bude jistě zajímavá výzva.

3 Zahraniční pohled na verš – polská a německá teorie

Po dílčích sondách do českého myšlení o verši bude užitečné vydat se za hranice a prozkoumat přístup k verši, který najdeme u jiných literatur, respektive v zahraničních národních versologiích. Specifika českého přístupu totiž vyvstanou zřetelněji, konfrontujeme-li ho s koncepty založenými na jiné literární i badatelské tradici.

Pro toto srovnání jsme vybrali dvě oblasti nám historicky nejbližší – polskou a německou. U každé z nich stručně představíme převládající chápání verše, jak ho prezentují základní versologické příručky, zastavíme se u otázky vzájemného ovlivňování a srovnáme jejich terminologii, klasifikaci a chápání verše se současným českým přístupem.

3.1 Polská teorie verše ve vztahu k české

Nahlédneme-li do polských versologických příruček, zjistíme, že polští autoři obvykle rozlišují nejprve verš *numeryczny* a *nienumeryczny*¹²⁷ (podle toho, zda se verš vyznačuje stálým počtem určitých jednotek či nikoli, tedy pravidelný a nepravidelný). Podkategoriemi prvního jsou jednotlivé versifikační systémy, konkrétně sylabický, sylabotónický a tónický, druhý typ rozlišuje *składniowy* (kde se kryje syntaktický celek s veršem, tedy „větňý“) a *askładniowy* verš.¹²⁸ V polské odborné literatuře někdy najdeme i obrácenou klasifikaci, v níž je hlavním kritériem to, zda se verš kryje se syntaktickým celkem či nikoli, a až v rámci těchto skupin je posuzována jeho pravidelnost.¹²⁹

Je-li pak řeč o versifikačních systémech, rozlišují polští autoři sylabický, sylabotónický a tónický systém a zmiňují časomíru (*iloczas*), ovšem jako v polské literatuře se

¹²⁷ Můžeme najít i označení *metryczny* a *niemetryczny wiersz*. Jako *nienumeryczny* by se označoval i náš „různostopý verš“, srov. Dłuska 1962, 222–223.

¹²⁸ Např. Kulawik 1988, 26–27.

¹²⁹ Kulawik 1997, 183. Komentář k rozdílu v těchto dvou děleních a širší kontext Dłuska 1962, 222–223. K české a polské literárněvědné terminologii nejnověji Baluch – Gierowski 2016.

nevyskytující. Jednotlivé kategorie, ač totožné s českými, mají vůči sobě ovšem jinou váhu a odlišné postavení v literatuře.

3.2.1 Versifikační systémy v polském kontextu

Sylabický systém,¹³⁰ vnímaný v českém prostředí často jako prostší, nerozvinutý předchůdce sylabotónismu, který byl záhy po jeho přijetí takřka opuštěn,¹³¹ je dodnes pro polskou literaturu nositelem národního literárního dědictví „zakotveným v silné tradici a mistrovských dílech“ (Červenka 2006b, 286). Renesanční sylabismus je dokonce označován jako „optimální model polské versifikace“ (Kulawik 1997, 197–207). Sylabickým veršem je ostatně složena většina děl polského baroka a klasicismu a v 16. a 17. století se tento verš stal dokonce vzorem pro sylabismus ukrajinský a běloruský (Gasparov 2012, 265–267). Udržel se až do druhé poloviny 19. století, kdy postromantičtí autoři, následující se zpožděním okolní literatury s jejich přízvuchnými reformami, ustavili přízvuchný, tedy sylabotónický verš (Červenka 2006b, 286). Ani ten však nebyl schopen sylabismus úplně vytlačit. Ve velkých dílech, kterým tradičně vládl jedenáctislabičný, popřípadě třináctislabičný sylabický verš, byl sylabotónismus vnímán jako poněkud svazující a monotónní. Zatímco krátké verše se začaly ochotně řídit přízvuchnými pravidly, dlouhé verše stále – až do konce 19. století, kdy přichází volný a tónický verš – tíhnou k sylabismu (Gasparov 2012, 290). Jakobson (1930, 185–186) zmiňovanou monotonii polského sylabotónismu připisuje absenci kvantity v polštině. Podle něho polský sylabotónický verš postrádá autonomní rytmický prvek, nezávislý na uspořádání jednotek, které tvoří rytmický impuls (zde počtu slabik a přízvuku). V polském sylabismu je takovým nezávislým prvkem přízvuk, v českém sylabotónismu již zmiňovaná kvantita.

Na popularitu sylabického verše v polské literatuře může mít jistý vliv i fakt, že polština má díky svému zásadně paroxytonickému akcentu i v sylabických verších jeden pevný akcent (pol. *akcent metryczny*) na předposlední slabice verše. Vzhledem k tomu, že polský sylabismus má v repertoáru dlouhé, na dvě půle se rozpadající verše se stálou cézурou

¹³⁰ K polskému sylabismu podrobně Gasparov 2012, 261–267.

¹³¹ Srov. Červenka 2006b, 286. Výjimku tvoří například jarmareční písně, v nichž se sylabismus uchoval i po přijetí sylabotónismu.

(např. Mickiewiczův *13-zgłoskowiec* čítající 7 + 6 slabik nebo Słowackého *11-zgłoskowiec* se schématem 5+ 6), může mít takový sylabický verš pevné akcenty dokonce dva, na konci každého poloverše (Furmanik 1947, 51–52). Připočítáme-li i nám dobře známý osmislabičný sylabický verš bez cézury, vidíme, že možnosti „prostého sylabismu“ jsou v polské literatuře poměrně bohaté. Zmiňované pevné přízvukové schéma v klauzuli bývá v polštině často, ale zdaleka ne vždy podpořeno rýmem. Zatímco český sylabismus se bez rýmu neobejde, polské sylabické verše, jsouce dostatečně ohraničené právě charakteristickým přízvukovým schématem, se mohou vyskytovat i v nerýmované variantě (u autorů jako např. Kochanowski, Opaliński, ale i pozdějších) (Dłuska 1962, 224–225).

Rozdíl vidíme také v dalším typu verše – tónismu¹³² –, který byl do polské literatury oficiálně uveden v roce 1916¹³³ a od té doby přirozeně figuruje ve výčtu používaných versifikačních systémů. Polský tónický verš zahrnuje dva podtypy, *trzyzestrojowy* (tříiktový) a *sześciozestrojowy* (šestiiktový) verš. Naproti tomu v literatuře české se podle domácích badatelů objevuje tónismus jen u několika málo autorů různých období jako ojedinělý experiment postrádající ambice na zařazení do systému českého verše.¹³⁴

V rámci sylabotónismu pak polština disponuje oproti češtině dvojnásobným množstvím meter – kromě trocheje, jambu a daktylu zařazuje ještě *amfibrach*,¹³⁵ *anapest* a *peon III*. Jamb je v polštině „cezurowany“, což je analogie k českému „nestopovému jambu“, v němž se rozcházejí hranice slov a myšlených stop (Kulawik 1997, 212, zde v kapitole 1.3). Daktylských ani anapestických textů v polské literatuře mnoho nenajdeme, neboť pro polštinu s akcentem na předposlední slabice je poměrně obtížné tento spád vytvořit. Naproti tomu amfibrach je pro polštinu „vedle trocheje úplně nejpřirozenější stopa vzhledem k našemu slovníku i prozodickému systému“ (Kulawik 1997, 216). Poslední typ

¹³² Kulawik 1997, 223nn, podrobně o polském tónismu např. Dobrzyńska – Kopczyńska 1979.

¹³³ Za průkopníka polského tónismu je tradičně považován Jan Kasprovicz se svým dílem *Księga ubogich* z roku 1916. Podrobně Dobrzyńska – Kopczyńska 1979, 8.

¹³⁴ Důvody, proč z českého povědomí tónický verš zmizel a v polském zůstal, ač byl v obou literaturách programově představen v roce 1916, mají co do činění s jeho pojmenováním, teoretickou reflexí, brzkou smrtí průkopníka českého tónismu O. Theera i politickými a společenskými změnami po roce 1918. K tomuto tématu i tónickému verši v češtině souhrnně Zindulková 2014.

¹³⁵ Otázka, zda amfibrach v české literatuře najdeme nebo ne, je problémem terminologickým, o němž se několikrát diskutovalo (srov. např. Horálek 1942a, 1949; Červenka 1999). Ve výčtech českých meter amfibrach tradičně nefiguruje a tato forma je chápána jako daktyl s předzáškou.

stopy, také velmi zřídka užívaný *peon III*, je pak u nás zcela neznámá čtyřslabičná stopa s akcentem na předposlední slabice.

Vzájemný poměr a význam jednotlivých versifikačních systémů v polštině lze vidět i na tom, že polští autoři při popisu verše často hovoří nejprve o nemetrickém středověkém, poté o sylabickém renesančním verši a poté souhrnně o akcentových verších, tedy sylabotónismu a tónismu.¹³⁶ Česká teorie má oproti tomu tendenci dělit verše primárně podle kritéria versifikačních systémů na (bezpříznakový) sylabotónický, (historický) sylabický, (v češtině neexistující) tónický, (dnešnímu čtenáři vzdálený) časoměrný a (patrně jen ze setrvačnosti stále zmiňovaný) tónový. Dále už věnují autoři pozornost zpravidla sylabotónickému systému a jeho podkategoriím a jednu kapitolu pak vyčlení pro všechny z pohledu systému „zbytkové“ verše, tedy bezrozměrný, uvolněný, volný atd.¹³⁷ Tato tendence s časem roste, což souvisí s aktuálním rozvojem kvantitativní analýzy a korpusové versologie.¹³⁸

3.1.2 Vzájemný vliv básnické teorie i praxe

Rozdíly a spojnice v teorii jsou vždy z velké části založeny na míře analogie ve vývoji a podobě samotného verše daných literatur. Vývoj českého a polského verše se od začátku ubíral podobnými cestami, krystalizující nejprve z verše obecně slovanského a později pokračující v jeho západoslovanské větvi, která měla oproti zbytku slovanských literatur svá specifika. Podstatné bylo například směřování zpěvního verše, v němž byla západoslovanská kultura silněji než jihoslovanská a východoslovanská (s výjimkou Ukrajiny) ovlivněna latinou a jejími hymny, psanými v pravidelném, trochejizovaném sylabismu (o schématu 4ž + 4ž). Spojením starší slovanské a nové latinské tradice tak vznikly základní zpěvní folklorní rozměry obou literatur. Většina českých a polských písní je také po vzoru latiny rýmovaná, přestože v praslovanské tradici rým chyběl (Gasparov

¹³⁶ Srov. např. Kulawik 1988 a 1997. Bližší českému pojetí s primárním dělením na versifikační systémy je Furmanik 1947.

¹³⁷ Viz např. Ibrahim – Plecháč – Říha 2013. Ještě výrazněji je to vidět v publikaci Plecháč – Kolár 2017, kde jsou čtyři strany věnovány „ne-sylabotónickým veršům“, ještě méně veršům sylabickým a zbylých sto stran již pojednává pouze o problematice sylabotónického verše.

¹³⁸ Srov. zde v kapitole 2.2.3.

2012, 53, 257nn). Polské i české umělé poezii je navíc společné to, že se začíná vyvíjet až po zániku jerů. Nemusí se tak potýkat s rozkolísáním počtu slabik, které zánik způsobil v literaturách východoslovanských, kde se dané rozměry po ztrátě izosylabičnosti přerodily do tónické podoby, či jihoslovanských, které ovšem uspořádanost v nové jazykové situaci brzy obnovily (Gasparov 2012, 38, 255).

Dlužno říci, že latinský středověký sylabismus zprostředkovávaly polské literatury v začátcích právě české texty – řada polských literárních děl 14. a 15. století je téměř doslovným překladem z češtiny (Gasparov 2012, 261). O několik století později jsou to naopak čeští překladatelé, kdo využívá polské verze cizojazyčných děl k překladům z druhé ruky (Levý – Honzík 1996a, 77). Tuto praxi, přetrvávající u nás na rozdíl od jiných literatur hluboko do 19. století, u nás prosazoval zejména A. Puchmajer, soudě, že „národ tento, jazykem s námi sbratřený, může se státi studnicí nevyvažitelnou básní nejpříjemnějších“ a že prostřednictvím překladů z polských předloh „budeme se lepším slovanským vyjadřování se způsobů učiti, a tak nebude se potřebí čeho obávati, že tou nemotornou poněmčilou češtinou všecko se pokazí a zmate“ (tam., 78).

Samotná podobnost či příbuznost národních literatur však nemusí automaticky vést ke stejným teoretickým přístupům v národních versologiích (a stejně tak odlišné pojetí a kategorizace nemusí být nezbytně odrazem odlišné básnické praxe). Rozhodující je i vzájemná komunikace a inspirace na teoretické úrovni – či její absence.

Polská a česká versologie se ve 20. století výrazně protínají minimálně dvakrát. Poprvé za dob věhlasu pražské školy, z níž rodící se polská versologie výrazně čerpala. Jak píše Adam Kulawik v úvodu svého již klasického díla *Poetyka* (1997, 6), polští badatelé převzali řadu myšlenek českého strukturalismu (jak ho chápal a představoval Roman Jakobson) a upravili si je ke svému obrazu. V hlavním městě dokonce vznikla skupina tzv. varšavských strukturalistů.¹³⁹

Druhým obdobím těsného styku české a polské, resp. opět pražské a varšavské versologie je od 70. let trvající spolupráce Miroslava Červenky a Květy Sgallové a jejich polských kolegů. Oba čeští teoretici, kteří doma z politických důvodů publikovat nemohli, se

¹³⁹ M. Głowinski, A. Okopień-Sławińska a J. Sławinski.

významnou měrou podíleli na mezinárodní edici *Słowianska metryka porownawcza*, která vycházela mezi lety 1973 a 2011 v Polsku. Červenka se Sgallovou patřili vedle Z. Kopczyńské a L. Pszczołowské k vedoucím osobnostem tohoto velkolepého projektu. Tato doba pokrývá většinu z období odborné činnosti obou badatelů a není tedy divu, že byli oba intenzivními styky s polskou metrikou ovlivněni i že její podobu sami zčásti ovlivnili.

Tato dvě styčná období jsou podle našeho názoru jedním z důvodů podobnosti současného polského a českého myšlení o verši. Tuto domněnku posiluje i fakt, že německá teorie, z níž česká věda o verši ve svých obrozeneckých začátcích přímo vycházela, pojímá v současné době verš velmi rozdílně, jak ostatně uvidíme v další kapitole.

3.2 Německá teorie verše ve vztahu k české

Německé úvodové publikace¹⁴⁰ často začínají pasáží o tom, jaká je podstata verše obecně, jak verš zní či vypadá. Autoři podstatu verše spojují na prvním místě s opakováním akcentů po uplynutí určitého časového úseku. Můžeme se dokonce dočíst, že tento časový interval je blízký intervalu srdečního tepu (Kayser 2002, 9–17). Nejde zdaleka jen o poetickou představu, že nám poezie jaksi „koluje v žilách“, ale o poměrně charakteristický projev německého pohledu na verš a rytmus. Výrazná tendence k počítání akcentů (tedy nikoli slabik či jiných jednotek) v jednotlivých verších se odráží i v obecné terminologii, kterou německá teorie používá.

3.2.1 Popis verše v německé teorii

V klasifikaci jednotlivých veršových typů je zvykem dělit verše zpravidla nejprve podle počtu iktů na řádku, rozlišuje se tedy tříiktový verš, čtyřiktový verš atd. (Kayser 2002, 18nn).¹⁴¹ Jednotlivá metra jsou chápána až jako podtypy těchto základních kategorií. Klasifikace může obsahovat ještě mezikrok – rozlišování podle počtu nepřízvučných slabik mezi akcenty (Kayser 2002, 18nn). Výsledkem je pak například toto zařazení:

tříiktový verš (> podtyp: tříiktový s alternací přízvučných a nepřízvučných pozic) > tříiktový jamb

Pro českého čtenáře je tento postup poněkud matoucí, neboť je zvyklý na opačný terminologický postup:

jamb > třístopý jamb

¹⁴⁰ Ve věci německé teorie verše vycházíme z vybraných populárních a hojně používaných německých příruček, konkrétně především Kayser 2002 (jedná se o již 27. přepracované vydání od roku 1947) a Wagenknecht 2007. Pro český verš je obecných příruček a úvodů k dispozici méně, můžeme vzít v úvahu prakticky všechny publikace tohoto charakteru z posledních 50 let – Hrabák 1970b (případně 1970a); Červenka 2006a; Ibrahim – Plecháč – Říha 2013.

¹⁴¹ V němčině se verše nazývají *zwei-, drei-, vier-, fünfhebiger*, tedy „dvouzdvihový, třízdvihový“ atd., jako nejpřesnější a pro češtinu srozumitelný překlad jsme zvolili *dvouiktový, tříiktový* apod.

Pro české literární rytmické povědomí je totiž u sylabotónického verše podstatný v první řadě způsob, jakým jsou organizovány přízvuky, a až v druhé řadě rozměr, tedy délka verše počítaná ve stopách. V německém prostředí je tomu naopak.

To má nejméně dva důvody. Prvním je odlišný charakter českého a německého sylabotónismu ohledně míry naplnění silných pozic přízvuky, respektive důslednosti v naplňování těchto pozic. V německé poezii je toto pravidlo striktnější, což vychází z jazykového materiálu – počítáme-li i vedlejší přízvuky, což je v německém pohledu běžné, je němčina „přízvukově hustší“¹⁴² a má tedy i ve verši přirozený sklon k naplňování většího množství silných pozic – počítání pozic je tedy snazší a přirozenější, neboť jsou téměř všechny skutečně realizovány přízvučnou slabikou. To těsně souvisí s druhým důvodem, tentokrát literárněhistorickým. Německá literatura, potažmo germánský verš, má dlouhou tradici tónického verše, v němž hraje počet přízvuků ve verši klíčovou roli. Pro německé ucho je tedy důležitější počet silných pozic než jejich konkrétní organizace s pozicemi slabými.

Podobně v české teorii najdeme dělení meter (kromě paralelního dělení na sestupná a vzestupná) na dvoudobá a třídobá, zatímco německá teorie tytéž kategorie nazývá „verši s jednoslabičně nebo dvouslabičně naplněnou arzí“.¹⁴³ Tato na první pohled drobná terminologická odchylka opět odkazuje na rozdílné chápání rytmu verše jako takového. Český mluvčí/čtenář, zformovaný domácím kulturně-literárním prostředím, vnímá v kterémkoli verši jednotlivé slabiky a jejich počet (příp. rozdíly v jejich počtu). Daktylský a trochejský verš se pro něj tedy liší především tím, že daktylský „je delší“, respektive „má delší stopy“, větší rozestupy mezi silnými pozicemi. Po jedné slabice přízvučné následují zpravidla dvě nepřízvučné.¹⁴⁴

¹⁴² Podrobněji k tomuto srovnání viz následující kapitulu.

¹⁴³ Výrazem „arze“ překládám německé „Senkung“ (dosl. pokles), opozitum k „Hebung“ – (dosl. zdvih). V češtině neexistuje ekvivalentní vhodná dvojice pro tyto výrazy (pojem „teze“ se neuvádí v odvozeninách a složeninách), překládám proto „Hebung“ jako *teze*, případně *iktus* (ve složeninách), „Senkung“ jako *arze*. Je ovšem třeba upozornit jak na nejednotné používání pojmů *teze/arze*, na které poukazuje Kuťáková (2012, 43), tak na možné nejasnosti plynoucí z toho, že německá teorie chápe – a označuje – těžkou dobu jako zdvih, zatímco některé české texty překládají (v souladu s původním řeckým smyslem) jako *zdvih* či *dvih* pojem *arze*. Jedná se o rozpor způsobený odlišnou představou realizace přízvuku.

¹⁴⁴ V českém daktylu je – na rozdíl od trocheje a jambu – míra naplněnosti silných pozic velmi vysoká, můžeme tedy mluvit skutečně o přízvučných slabikách, nikoli jen silných pozicích. Podrobně např. Červenka 1999, 12n.

V německém jazykově-literárním prostředí je představa daktylské stopy, jak můžeme tušit z uvedeného názvosloví, poněkud odlišná. Stopa, ať už náleží kterémukoli metru, má dvě části – tezi a arzi, doslova „zdvih“ a „pokles“ (*Hebung, Senkung*). Arze může být jednoslabičná (v trocheji či jambu), dvouslabičná (v tříslabických metrech), případně i delší (ve volném verši a dalších formách).¹⁴⁵ Stále je ale arze pouze jednou částí stopy, vnímanou v protikladu k silné pozici – tezi.¹⁴⁶ Příslušník německé literární tradice by tedy jen těžko souhlasil s českým samozřejmým dělením na dvoudobá/třídobá, či chcete-li dvouslabičná/tříslabičná metra. Pro české ucho, vychované sylabismem, je zkrátka doba a slabika totéž, zatímco pro ucho německé je zásadní pravidelné střídání zdvihů a (byť víceslabičných) poklesů.

Nedá se říci, že by v německém prostředí nebyl rozdíl „dvoudobých“ a „třídobých“ meter podstatný. Je to ale trochu z jiného důvodu, který je podrobně popsán v kapitole 4.2. Preference tzv. alternačních meter je zde ovlivněna dlouho živenou představou „alternačního ideálu“, který odpovídá německému, resp. germánskému živlu.

Všechny tyto drobné či větší terminologické rozdíly jsou jistě částečně odrazem odlišné básnické praxe, můžeme za nimi ale vidět také rozdílný teoretický koncept verše obecně. Názvosloví v tomto smyslu funguje jako jakýsi jazykový obraz národního verše. Německá teorie má – ve srovnání s českou – evidentně blíže k tónickému konceptu, v němž jsou akcenty základem rytmické struktury. Takový přístup – příklon k počítání akcentů, nikoli slabik v jednotlivých verších – bychom čekali spíše při popisu verše nějakého silně tónického jazyka, např. angličtiny nebo ruštiny. Příčina této tendence je tedy spíše kulturní nežli jazyková.

Jedním z důvodů může být například snaha vymezit se proti typicky sylabickému románskému prostředí, z něhož se do německé literatury dostalo mnoho forem (především strofických).¹⁴⁷ Druhým důvodem je, že německému verši chybí zkušenost s

¹⁴⁵ Např. Knittelvers či Freien Rhythmen. Viz zde v klasifikaci W. Kaysera v kapitole 3.2.3.

¹⁴⁶ To je vnímání blízké časoměrnému principu např. u daktylského hexametru, v němž jsou spondeje i daktyly navíc pokládány za skutečně časově ekvivalentní, ač je jejich lehká doba naplněna jednou nebo dvěma slabikami.

¹⁴⁷ Např. stanze, tercína, madrigal. Podrobně Kayser 2002, 30, 42, 47, 55. Potřeba vymezit se proti románskému, především italskému vlivu, vedla například A. Heuslera k odmítnutí alternačního ideálu německého verše. Podrobně v kap. 4.2.1.

čistě sylabickým obdobím. Gasparov (2012, 210–211) sice zmiňuje přechodné období německého sylabismu (14.–16. století), který byl přímým pokračovatelem francouzského vlivu v rytířské literatuře, jedním dechem však dodává, že šlo spíše o jakýsi pomezí typ, sylabický verš s neurčitým sylabotónickým pozadím.

Přímo v německých literárněteoretických a literárněhistorických textech se pak o německém sylabismu nedočteme prakticky nic. Například v jedné ze základních monografií o německém verši, *Deutsche Metrik* od Ch. Wagenknechta, najdeme zmínku o čistém sylabickém verši, který je sice možnou obecnou kategorií, v německých dějinách verše však nenajdeme žádné (!) jeho očividné příklady (Wagenknecht 2007, 31). Aby autor přece jen podal nějaký doklad tohoto verše alespoň v zahraniční literatuře, zmiňuje mordovinské¹⁴⁸ lidové písně, v roce 1941 popsané Jakobsonem a Lotzem, což jen zvýrazňuje dojem absolutní cizosti, jaký zjevně sylabické uspořádání v německém povědomí má.¹⁴⁹ Dá se říci, že sylabický systém má v německém povědomí stejně okrajové postavení jako tónický v prostředí českém.

Pro úplnost dodejme, že německá tónická tradice je pevně spjata s veršovou organizací pomocí aliterace a germánský aliterační tónismus (*Stabreim*)¹⁵⁰ je považován za základ německého verše a jeden z jeho základních typů. Český verš nikdy aliteraci programově nepoužíval, zato je od počátku pevně spojen s koncovým rýmem.¹⁵¹ Když se podíváme na vývoj českého verše, zjistíme, že tímto pevným spojením s rýmem se vyznačuje nejen sylabický verš, nýbrž až do nástupu volného verše také verš sylabotónický. Éra vládnoucího rýmu tak pokrývá celou dobu od počátků českého verše až po 90. léta 19. století, kdy se verš a rým poprvé rozešly.¹⁵² Můžeme se domnívat, že právě osudová

¹⁴⁸ Mordovinské jazyky (erzja a mokša) patří do skupiny uralských jazyků a mluví se jimi v oblasti Mordovinska na jihozápadě Ruské federace.

¹⁴⁹ Výběr právě této malé literatury, čtenáři pravděpodobně zcela neznámé, a navíc mimoevropské, je poněkud zarážející. Můžeme se ptát, proč autor nesáhl například po zjevném příkladu tradičního sylabismu v sousední české literatuře, nicméně absence jakékoli zmínky o české literatuře (byť by se nabízela) je, jak se zdá, obecným pravidlem ve všech citovaných monografiích. Autor ovšem z nějakého důvodu nesáhl ani po žádné velké evropské literatuře, například francouzské.

¹⁵⁰ Ke germánskému aliteračnímu tónismu podrobně Gasparov 2012, 58–62.

¹⁵¹ Ke vzniku rýmu a jeho historii obecně Gasparov 2012, 127–132, k rýmu v jednotlivých obdobích a versifikačních systémech v české literatuře např. Ibrahim – Plecháč – Říha 2013, 52, 61nn.

¹⁵² Najdou se samozřejmě výjimky, bez rýmu mohla fungovat například česká časomíra či její přízvukné nápodoby, případně blankvers, který je ovšem v české literatuře přítomen až od poloviny 19. století (podrobně Ibrahim – Plecháč – Říha 2013, 116n).

spjatost sylabického verše s rýmem vtiskla českému verši z velké části jeho charakter a český čtenář/posлуhač si na základě těchto dvou prvků – shodného počtu slabik a přítomnosti rýmu – utvořil obecnou představu o podstatě verše (a jeho odlišnosti od prózy). Německá poezie rým užívá také běžně, v ní ovšem není tak bytostně spojen s organizační strukturou verše.

Vrátíme-li se na začátek, k otázce po obecné podstatě verše, můžeme konstatovat, že českému čtenáři se v tomto směru automaticky vybaví shodný počet slabik ve verších a rým – ten je často dokonce zaměňován s pojmem verš.¹⁵³ Německý čtenář naopak uvede mezi prvními vlastnostmi verše pravidelný návrat akcentů po určité době.

V německé představě verše se často objevuje ještě jeden rys, který je pro českého čtenáře nepříliš pochopitelný, a sice alternace, představa, že ideální rytmus verše (a v podání některých autorů i jazyka) spočívá v pravidelném střídání přízvučných a nepřízvučných slabik, což nejlépe odpovídá německému, potažmo germánskému duchu. Ačkoli se tento koncept v jazykové rovině nikdy nepotvrdil, ba je možné ho přesvědčivě vyvrátit, udržel se v diskusích houževnatě několik desetiletí a v mnohých odborných i popularizačních textech ho můžeme najít dodnes (podrobněji o něm bude pojednáno v kapitole 4.2).

3.2.2 Německý a český sylabotónismus

Jak jsme ukázali, pokud se na národní verš díváme jako na celek, bez rozlišení jednotlivých oblastí veršovaného textu (jako je poezie zpěvní, mluvní nebo lyrická či epická), česká tradice je v první řadě sylabická, v některých obdobích tíhnoucí k sylabotónismu. Německá veršová tradice je naopak tónická, v některých obdobích tíhnoucí navíc k normování počtu slabik. Otisk těchto národních tradic nezmizel ani po reformě, kdy obě literatury přijaly za své – alespoň podle názvu – totožný versifikační systém a shodně se ho držely jako primárního téměř do konce 19. století.

¹⁵³ To ovšem není způsobeno pouze omylem dotazovaných. Slovo rým (a jeho ekvivalenty v jiných jazycích) se skutečně v některých případech dříve používalo pro verš, případně veršovaný text. V německé terminologii tuto shodu najdeme až do Opitze a dodnes se setkáme například s názvem „Kinderreime“ označujícím dětské říkanky. Podobně v polštině i češtině najdeme pojem rýmovánka/rymowanka jako krátký dětský či lidový veršový útvar. Podrobně k termínu *rým* v německém prostředí Kayser 2002, 82nn.

K rozdílnému rázu sylabotónismu v obou literaturách navíc napomáhají i odlišné jazykové předpoklady – především síla přízvuku a jeho umístění. Podívejme se stručně na některé rozdíly v obecném charakteru českého a německého sylabotónického verše i u konkrétních meter či rozměrů, které souvisí s jazykovými vlastnostmi.

Fakt, že pro češtinu zůstává i v sylabotónickém verši sylabická složka primární, se projevuje mimo jiné přísným hodnocením odchylek v počtu slabik. Obsazenost silných pozic přízvučnými slabikami je už hodnocena daleko shovívavěji (v českých dvoudobých rozměrech je obsazování silných pozic přízvučnými slabikami pouhou tendencí, jejíž intenzita se liší dle autora, typu textu či období).¹⁵⁴ Naopak tolerance k zákazu přízvučných na slabé pozici je obecně daleko nižší¹⁵⁵ – v tomto bodě je však situace v německých verších obdobná. Tyto vlastnosti lze vysvětlit souhrou silné sylabické tradice, poměrně slabého přízvuku a hustoty přízvuků v češtině, která je nižší než ob jednu slabiku – délka přízvukového taktu v proudu řeči je v češtině cca 2,6–2,8 slabiky (Červenka 2006b, 38).

V německém sylabotónismu je vyšší důraz na přízvučnou složku. Hustotu přízvuků v proudu řeči nelze s češtinou jednoduše srovnat, neboť německá lingvistika (stejně jako anglická) pracuje i s pojmem vedlejšího přízvuku a ve statistikách k němu přihlíží. Hustota takto definovaných přízvuků pak přibližně odpovídá poměru přízvučných a nepřízvučných slabik 1 : 1 (Gasparov 2012, 240), což umožňuje naplnění většího počtu přízvučných pozic ve verši. Básnická praxe německého sylabotónismu tedy ukazuje větší nasycenost silných pozic přízvuky, úsilí vynaložené na přízvučnost všech stop bylo ostatně od počátků německého sylabotónického verše značné (Gasparov 2012, 233), protože germánské ucho, uvyklé tónismu, požadovalo pevnou přízvukovou strukturu. Vysoká míra naplnění silných pozic přízvuky totiž zároveň kromě pravidel sylabotónismu splňovala i

¹⁵⁴ Specifická je situace českého daktylu, srov. např. Červenka 2006a, 40–43 i na dalších místech, Červenka 1999, 12n.

¹⁵⁵ I zde má specifické postavení daktyl, srov. tamt.

pravidla tónismu – rozestupy mezi reálnými přízvuky (nikoli jen teoreticky určenými těžkými pozicemi) byly často skutečně izochronní.¹⁵⁶

Česká básnická praxe takto přísné naplňování silných pozic nevyžaduje (resp. snahy o takovou pravidelnost nikdy dlouho nevydržely).¹⁵⁷ Důsledkem by totiž bylo velmi silné omezení rytmického slovníku – kvůli nižší hustotě přízvuků a zároveň pevnému iniciálnímu přízvuku češtiny by to znamenalo zúžení použitelného slovního materiálu na dvojslabičná slova, resp. dvojslabičné přízvukové takty. Pro němčinu s přízvukem převážně na kořenové slabice¹⁵⁸ a vedlejšími akcenty u víceslabičných slov nebo složenin není ideál naplňování všech silných pozic přízvuky zdaleka tak svazující.

Pevný iniciální přízvuk má spolu s dalšími fonologickými vlastnostmi češtiny výrazný dopad i na *rytmický* ráz jednotlivých meter (např. jambických incipitů).¹⁵⁹ Jejich konkrétní repertoár používaný v literatuře, popularitu a sémantiku mají ovšem na svědomí z větší části vlivy kulturní.¹⁶⁰ Například čtyřstopý trochej s sebou nese punc lidovosti, což byl v některých obdobích přívlastek pozitivní (například za romantismu, kdy byly lidové rozměry ceněny pro svoji autentičnost, původnost, ryzost), v jiných negativní (pro lumírovce, kterým na rozdíl od jambu nevyhovoval jako omezený, primitivní, banální), jamb byl májovci a lumírovci vyhledáván jako „světový“, zatímco konzervativní autoři a starší generace ho označovali za „nenárodní“ – což je vlastně totéž, jen s odlišným hodnotovým znaménkem.¹⁶¹

¹⁵⁶ Této pravidelnosti využívá především germánský jamb, který si díky ní může dovolit více nepřesností v nepřízvučných slabikách. Zmíněné licence ale využívá více angličtina než němčina. Srov. Gasparov 2012, 241–242.

¹⁵⁷ Propagátorem co největšího naplňování silných pozic byl například J. Král, který však počítal právě i s vedlejšími přízvuky. Srov. např. Červenka 2006a, 27.

¹⁵⁸ K charakteristice německého přízvuku např. Palková 1997, 158.

¹⁵⁹ K jambickým incipitům přistupovali básníci v různých obdobích různě, od snahy po vzorném naplnění metra pomocí jednoslabičných, ideálně nepřízvučných slov na začátcích veršů přes zeslabování konfliktu jazyka a metra předložkami či předponami až po preferenci daktylských incipitů. K tomu podrobně Červenka 2008.

¹⁶⁰ Zatímco na úrovni metriky rozhodují o přijetí či nepřijetí konkrétního metra či rozměru zpravidla požadavky kultury, na úrovni rytmiky, tedy toho, jaký ráz budou jednotlivá metra a rozměry v konkrétním jazyce mít, rozhodují především požadavky jazyka. Gasparov 2012, 352. K sémantice veršových forem Červenka 1991.

¹⁶¹ K těmto opozicím a jejich proměnám srov. Červenka 1991, Sgallová 2015.

Podívejme se ještě na kulturní kontext začátků sylabotónismu v obou literaturách. Německé básnictví ovládla sylabotónická reforma v první polovině 17. století¹⁶² a během dvou a půl staletí pronikla do většiny evropských literatur.¹⁶³ Do české poezie se dostala zásluhou Dobrovského na přelomu 18. a 19. století.¹⁶⁴ Dobrovský sám psal ostatně své texty o české versifikaci německy, a tak přirozeně aplikoval na český materiál i německé názvosloví. Z dnešního pohledu tak občas vzniká zjednodušená představa, že 1) český verš byl až do sylabotónické reformy sylabický (a lidový), poté se díky autoritě Dobrovského a jeho stoupenců přetransformoval na plnohodnotný literární evropský verš, a 2) že tento vývoj navíc pouze kopíruje vývoj německý, kde k reformě došlo o téměř dvě století dřív.

První závěr je chybný z toho důvodu, že automaticky omezuje „předreformní“ verš na barokní lidový sylabismus, vůči němuž se reformovaný verš výslovně vymezoval. Opomíjí tedy jak to, že již dlouhá staletí před reformou existoval vyspělý literární verš, a to s vlastním vývojem a v několika typech (bezrozměrný, sylabický, trochejizovaný, časoměrný, typy delší i kratší, s cézurou i bez ní),¹⁶⁵ tak to, že sylabotónismus nebyl pro českou poezii ničím úplně novým, neboť z vlastní historie znala sylabotónický rytmus husitské písňové lyriky, více či méně přesné trochejské verše převážně lyrické zpěvní poezie, a dokonce i pokusy o čtyřstopý jamb.¹⁶⁶ Kromě forem lavírujících mezi sylabickým a sylabotónickým principem byla navíc ještě v době národního obrození živá vzpomínka na pravidla časoměrná, podle kterých se někteří ještě pokoušeli veršovat.¹⁶⁷

Pravdou však zůstává, že až Dobrovského úsilí přineslo českému sylabotónickému verši skutečnou teoretickou reflexi – či ve své době spíše zevrubný návod. Když pak začal být vzorný sylabotónismus pro další generaci příliš svazující a jednotvárný, našli básníci východisko (kromě pokusů o návrat k časomíře) v sylabizujících tendencích, které

¹⁶² Gasparov 2012, 232nn. Německá sylabotónická reforma se inspirovala nizozemským příkladem, rozhodující pro toto směřování byla knížečka Martina Opitze *Buch von der Deutschen Poeterey* (O německém básnictví) z roku 1624.

¹⁶³ Snad s výjimkou literatur románských, podrobně Gasparov 2012, 323–327.

¹⁶⁴ K tomu např. Gasparov 2012, 285, Červenka 2006b, 283nn.

¹⁶⁵ Srov. Gasparov 2012, 257nn.

¹⁶⁶ Gasparov 2012, 257–261; Ibrahim – Plecháč – Říha 2013, 107–108.

¹⁶⁷ „Jiní, naštěstí je jich velmi málo, se pokud možno řídí Rosovými nebo Drachovského prozodickými pravidly, která spočívají v naprosto mylném principu“ (J. Dobrovský: *Česká prozódie*, cit. Podle Říha – Hesová 2014, 15). „Vzhledem k tomu, že učení o přízvuku je nyní dostatečně rozvinuto, se Rosovými pravidly jistě už nikdo nebude chtít řídit“ (J. Dobrovský: *Česká prozódie*, cit. podle Říha – Hesová 2014, 31).

přízvukovou složku sylabotónismu poněkud rozvolňovaly, upomínajíce tak k sylabičtějšímu lidovému verši (Červenka 2006b, 290nn; Gasparov 2012, 285–286). To však nevylučuje zřetelné sylabotónické tendence, kterými se lidový sylabismus již před reformou vyznačoval.

Je dobré mít na paměti, že sylabotónické, konkrétně trochejské tendence do hojně rozšířeného osmislabičného verše s dělením na 4 + 4 slabiky vnáší již sám jazyk. I bez formulovaného pravidla o preferenci či zákazu přízvučných či nepřízvučných slabik na určitých pozicích je rytmický slovník českého sylabického verše omezen – čím kratší verš (příp. poloverš), tím je toto omezení výraznější. Pro uvedený osmislabičný verš s cézurou uprostřed je například třeba hledat čtyřslabičné slovní celky. Jejich možná přízvuková podoba nemá – vzhledem k iniciálnímu přízvuku a snaze po víceslabičných přízvukových taktech typické pro češtinu – příliš mnoho variant (o pravidlech českého přízvuku podrobně např. Palková 1997, 277–288). I pokud by se tak česky píšící básník řídil pouze daným počtem slabik a slabičným schématem 4 + 4 a neprojevoval žádnou vědomou snahu po konkrétním rozložení přízvuků, je velmi pravděpodobné, že většina jeho veršů bude naplňovat novodobá pravidla sylabotónického trocheje.

Vědomá organizace přízvuků však do české literatury vnesla celou řadu nových forem, využívajících již všechna tři česká metra (mimo trochej postupně stále více i jamb a daktyl) v různých rozměrech, a jejich postupné žánrové a stylové rozlišení.

Co se týče druhého bodu, je třeba připomenout, že vlivy, které vedly k upevnění českého sylabotónického verše, byly mnohem pestřejší než jen přímá inspirace tehdy kulturně vyspělejším Německem. M. L. Gasparov (2012, 285) zmiňuje také jistý vliv ruské poezie, a především již zmiňovanou domácí lidovou sylabickou tradici, která ve zpěvním verši udržela silnou blízkost k sylabotónismu, kterou se vyznačovala poezie staročeská.

Sylabotónické revoluce v české a německé literatuře navíc proběhly v rozdílné době a za úplně jiných kulturních podmínek. Zatímco v české literatuře se příklon k přízvučnému verši udál na pozadí národního obrození, toužícího pozvednout českou poezii, a jejím prostřednictvím i národní jazyk a celý národ na úroveň okolních vyspělých zemí (ideálně

je ještě překonat – zejména v případě Německa),¹⁶⁸ v německé literatuře byli jeho iniciátory básníci barokní.¹⁶⁹ Z toho plyne i odlišné dobové a žánrové zařazení některých konkrétních sylabotónických rozměrů – například alexandrín se díky své výrazné cézuře v 17.–18. století těšil velké oblibě německých básníků jako výborný nástroj k vyjádření barokních paralelismů, kontrastů a protikladů (Kayser 2002, 31).¹⁷⁰ V české literatuře se však tento rozměr rozšířil ve druhé polovině 19. století a jako exkluzivní, vybroušený verš s náznakem cizosti byl oblíbenou formou především symbolistních a dekadentních básníků.¹⁷¹

Nejde však jen o odlišné časové zařazení sylabotónických revolucí, ale také o to, že se česká a německá literatura dostaly k sylabotónickému uspořádání ze dvou opačných stran. V české poezii po počátečním bezrozměrném verši záhy nastoupil verš sylabický, který se (s různými vývojovými tendencemi a podtypy) udržel jako hlavní verš až do sylabotónické reformy. Dobrovského reforma pak k přísnému sylabickému principu přidala jasně definovaný systém rozmístění přízvuků – v různých historických etapách zřetelněji či méně zřetelně vyzkoušený, leč nikdy takto striktně nastolený a teoreticky reflektovaný.

Německou poezii zastihla sylabotónická reforma v situaci odlišné. Starogermánská poezie byla aliterační tónická, přičemž propracovaná aliterace v ní byla klíčovým organizačním prvkem verše. To je pro čtenáře uvyklého české poezii, v níž se s hláskovou shodou pracuje tradičně ve veršových klauzulích (rým, asonance), ne úplně představitelné. V dalších stoletích se k tónickému uspořádání přidal rým¹⁷² a ve 13. a 14. století se pod francouzským vlivem začaly rozvíjet náběhy k sylabotónismu, nicméně tato epocha skončila návratem ke starému tónickému verši. Přinesla s sebou však dočasné obohacení

¹⁶⁸ To bylo jednou z motivací dobových propagátorů časomíry, viz kapitolu 1.2.

¹⁶⁹ Červenka 2006b, 285–287. Rychlému nástupu sylabotónické versifikace v německém básnictví připravila půdu renesanční obliba antiky. Jakkoli byla zrovna prestižní francouzská (sylabická) versifikace, antická byla ještě o stupeň prestižnější – a ta používá stopy (srov. Gasparov 2012, 234).

¹⁷⁰ Česká barokní poezie, alexandrín neznajíc, si za stejným účelem vypomáhala zase jinými nástroji – paralelismus vyjadřovala například v cézurovaných osmislabičných verších nebo pomocí dvojverší (české sylabické verše byly tradičně krátké, dvojverší tedy mělo podobnou délku jako obě poloviny alexandrínu).

¹⁷¹ K českému alexandrínu podrobně Červenka 1993.

¹⁷² Germánská poezie rým objevuje poměrně brzy, v primitivní, ještě spíše asonanční podobě již v 9. století (Gasparov 2012, 202).

německé poezie o novinku – sylabismus.¹⁷³ Až další náběh skončil skutečným ustanovením a rozšířením sylabotónického verše (Gasparov 2012, 201–215), které proběhlo v první polovině 17. století. Pomohl k tomu příklad literatury anglické, která si prošla podobným vývojem, jen ve zrychleném tempu (sylabotónismus se v ní upevnil již během 14.–16. století), a také inspirace literaturou nizozemskou (Gasparov 2012, 232).

3.2.3 Rozdíly v klasifikaci

Zastavme se ještě u jednoho podstatného rozdílu v klasifikaci, a tedy i chápání českého a německého verše. Dosud jsme si při popisu rozdílů v obou národních verších pomáhali kategorií versifikačního systému, což je pro český přístup charakteristické. Dělení na versifikační systémy je pro nás přirozeným prvním krokem, jak masu veršovaných textů rozčlenit. České základní příručky také již tradičně zařazují hned po úvodních kapitolách oddíl o versifikačních systémech – a pak se zpravidla podrobně věnují systému sylabotónickému.¹⁷⁴ Některé texty se pak zaměřují přímo na novočeský sylabotónismus coby jádro českého verše.¹⁷⁵

V německých základních příručkách¹⁷⁶ ovšem nejenže tuto základní kapitolu nenajdeme, ale budeme těžko hledat byť jen zmínku o nám známé klasifikaci verše na základě versifikačních systémů. Němečtí autoři používají různá teoretická či teoreticky-historická dělení verše, pro českého čtenáře nezvyklá a působící bez znalosti německého básnictví nesystematicky. Pro příklad uvádím dvě ukázky takového dělení v německých textech. Oba autoři používají dělení na tři typy verše, každý ovšem jiné:

¹⁷³ Tak to popisuje ruský teoretik Gasparov. Němečtí autoři však se sylabismem ve vlastní tradici příliš nepočítají (viz zde kapitolu 3.2.1), i tento verš měl ostatně částečně normovanou přízvukovou složku.

¹⁷⁴ Např. Ibrahim – Plecháč – Říha 2013. Ne tak Hrabák 1970b, který se věnuje stejně i dalším systémům a usouvztažňuje je mezi sebou.

¹⁷⁵ Např. Červenka 2006a pojednává – i přes svůj obecně znějící název – pouze o sylabotónismu.

¹⁷⁶ Např. níže citovaný Wagenknecht 2007 a Kayser 2002, ale i další.

W. Kayser (2002, 18–35):

1) Typ vyznačující se zcela nepravidelnou výplní lehkých dob, které mohou být 1–4slabičné, nebo naopak úplně chybět. Příkladem takového verše je germánský verš nebo Knittelvers¹⁷⁷ (který je však přitom 4akcentový a sdruženě rýmovaný). Stejnou volnost vykazují též Freien Rhythmen, forma, v níž je ale i počet přízvuků naprosto lhostejný. Stejně jako u Knittelversu neví čtenář předem, kdy přijde přízvučná slabika.

2) Typ mající v lehkých dobách pouze 1–2 slabiky, používaný v lidových písních a folklorizující lyrice. V němčině se mu také říká *Volksliedzeile* („verš lidových písní“). Mezi verši tohoto typu je uveden také hexametr (myšleno patrně přízvučný), šestiiktový verš mající 1–2slabičné arze.

3) Typ o pevném schématu, například pětiiktový jamb, blankvers. Může se jednat také o verše s pevně danou dvojslabičnou výplní lehkých dob (daktyl a anapest), případně formy, které na daných místech strofy zachovává daný typ stop, tedy chybějící arze, arze o jedné či o dvou slabikách. V německém prostředí je to například adonský verš.

Ch. Wagenknecht (2007, 18–24):

1) Typ chápající slabiku jako jednotku, bez ohledu na její další vlastnosti, verš počítající slabiky.

2) Typ rozlišující určité prozodické rysy slabiky a sledující množství nebo sled slabik nesoucích tyto rysy ve verši (je možné dále rozlišovat například přízvučný, tónový či časoměrný typ).

3) Typ shromažďující slabiky na základě rýmu, ve verši je určující vzájemné umístění těchto prvků (je možné rozlišovat například typ verše s koncovým rýmem nebo *Stabreim*).

Na rozdíl od polské teorie jsou německé způsoby klasifikace veršových typů odlišné od českého pojetí. Jedním z důvodů je absence silné strukturalistické tradice a s ní důrazu na

¹⁷⁷ Knittelvers se používal např. v době Hanse Sachse (16. st.) a měl pevný počet slabik, zpravidla 8–9. V 18. století došlo k jeho znovuvzkříšení, platil totiž za poctivý německý lidový verš. V modernější době pak používá „silný, jadrný knittelvers“ např. Gerhart Hauptmann (zač. 20. st.). Srov. Kayser 2002, 18–35.

statistiku, fonologii a strukturně pojatou klasifikaci obecně. Jak jsme viděli, polská moderní versologie se svou českou kolegyní ve 20. a 30. letech 20. století silně inspirovala a ke konci století s ní byla dlouhodobě v intenzivním kontaktu díky práci M. Červenky a K. Sgallové. Silná německá teorie však neměla v době slávy pražského strukturalismu (ostatně ani předtím) důvod k inspiraci menším sousedem, tím spíše, že měla k dispozici vlastní tradici, v níž figurovala například duchověda, fenomenologie a gestalt psychologie. Třicátá léta a druhá světová válka potom – díky emigraci velké řady intelektuálů – odtrhly německou vědu od zbytku Evropy ještě výrazněji a po válce již měla každá národní věda své vlastní pojetí.

Jak jsme viděli, česká – a z velké části i polská – teorie užívá kategorii versifikačního systému jako primárního nástroje obecné klasifikace verše. Fakt, že v německé teorii toto pro nás základní dělení najdeme jen okrajově, je patrně způsoben právě absencí strukturalistického odkazu v německém prostředí.

Na český verš by se naopak zmiňovaná dělení německých autorů aplikovala jen s obtížemi. Národní tradice teorie totiž nutně zpětně ovlivňuje i básnickou tvorbu, a tak žádná klasifikace – ač se o to minimálně ta strukturalistická výrazně pokouší a zdá se (alespoň z domácího úhlu pohledu) vykazovat dobré výsledky – nemůže stoprocentně fungovat odtrženě od materiálu, jemuž byla „ušita na míru“.

4 Vybrané zahraniční koncepty společné lingvistiky a teorii verše

Ve druhé kapitole jsme pojednali o strukturalismu jako myšlenkovém směru, který nejvýrazněji ovlivnil českou versologii, ale i lingvistiku, fonetiku a další vědy. Nyní se přesuneme za hranice a představíme dvě teorie rytmu, opět společné lingvistiky a teorii verše.

Koncept izochronie našel ohlas především v britské a americké lingvistice, zatímco v českém prostředí je znám jen okrajově z versologických prací J. Mukařovského a J. Levého a nikdy neměl na myšlenku o jazyce a verši výraznější dopad. Alternativní hypotéza, populární především v německé lingvistice i teorii verše, je pak v českém prostředí zcela neznámá.

4.1 Koncept izochronie

Koncept izochronie je hypotéza založená na představě ideálního tvaru, k němuž směřuje jak jazykový, tak veršový rytmus, obzvláště v některých jazycích. Má své kořeny v britské teorii – prvním, kdo k této představě směřoval, byl v 18. století Joshua Steele. Také v německém prostředí našla tato hypotéza silnou odezvu. Dané otázce se podrobně věnovali mladogramatikové, především (od 70. let 19. století) E. Sievers, který začal pracovat s pojmem *takt*. Podrobně však byla koncepce izochronie rozpracována až v 50. letech 20. století Christianem Winklerem (1954),¹⁷⁸ který přišel s explicitním vyjádřením o izochronních taktech, a jeho následovníky (Lösener 1999, 96).

Ve stejné době jako Winkler pracoval s touto představou americký lingvista a antropolog K. L. Pike, který sice nepoužil daný pojem, de facto však formuloval koncept izochronie pro

¹⁷⁸ Winkler, Ch., *Deutsche Sprechkunde und Sprecherziehung*. Unter Mitarbeit von Erika von Essen. Düsseldorf. Schwann, 1954.

angličtinu: „Časové uspořádání jednotek tvoří rytmický sled, extrémně důležitý pro charakteristiku fonologické struktury angličtiny. Jednotky mají sklon k takovému uspořádání, ve kterém jsou intervaly mezi začátky jejich prominentních slabik přibližně stejné.“¹⁷⁹ Pro otázku izochronie a míry jejího uplatnění v různých jazycích má velký význam Pikeova teze o dvojím druhu rytmické organizace promluvy, tedy dvou odlišných typech jazyků: Pike rozlišuje rytmický typ, v němž je mírou doby přízvuková skupina (*stress-time rhythm*, v češtině nejčastěji *izochronie*), a oproti němu typ, jehož rytmus je založený na slabice coby časové jednotce (*syllable-timed rhythm*, v češtině *[izo]syllabismus*).¹⁸⁰ Izochronní rytmické uspořádání v tomto pojetí je typické například pro angličtinu a ruštinu.

Podstatu izochronie (konkrétně její zákonitosti v angličtině) definují fonetické dvěma způsoby. Tím prvním je vyzdvižení časové shody, intervalů mezi začátky přízvukných slabik. Tuto definici používá kromě zmiňovaného K. Pikea i D. Jones, který píše, že „existuje silná tendence umisťovat přízvukné slabiky v proudu řeči v pokud možno stejných intervalech“.¹⁸¹ Druhý pohled na izochronii, který zastává např. W. Jassem,¹⁸² klade důraz na izochronii přízvukových taktů, tj. stejné trvání skupin slabik seskupených kolem jedné přízvukné a ohraničených skutečnou nebo potenciální pauzou (Levý 1962, 1).

V obou případech je ovšem tato shodnost popisována jako přibližná, mluví se o „skoro stejné“ délce či „tendenci“ k ní. Otázka, zda je časová shoda taktů či intervalů úplná či přibližná, popř. do jaké míry a v jakých mezích podobná, je tématem debaty o izochronii dodnes a vedla mimo jiné k teorii oslabené izochronie, o které bude řeč dále.

¹⁷⁹ Pike 1954, cit. podle Lösener 1999, 96–97, překlad KČ.

¹⁸⁰ K. L. Pike, *The Intonation of American English*, Ann Harbor 1946, 35, cit. Podle Levý 1962, 1–2. Jak upozorňuje Levý, podobným způsobem charakterizuje rozdíl mezi ruštinou a češtinou (v souvislosti s prozodickým základem folklorního verše) K. Horálek (1958).

¹⁸¹ „There is a strong tendency in connected speech to make stressed syllables follow each other as nearly as possible at equal distances“ (D. Jones, *An Outline of English Phonetics*, London 1956, 237, cit. podle Levý 1962, 1, pozn. 3).

¹⁸² „Utterances normally consist of sound sequences which tend to be of **equal length** and contain syllables whose length tends to be **inversely proportionate** to their number; one such sound sequence is the normal rhythmical unit“ (W. Jassem, *Intonation of Conversational English*, Wrocław 1952, 39, cit. podle Levý 1962, 1, pozn. 4, zvýraznění autor).

Mezi největší zastánce a popularizátory hypotézy izochronie je řazen britský fonetik D. Abercrombie,¹⁸³ výslovně navazující na K. Pikea. Abercrombie pracuje se stejnou dvojicí základních kategorií jako Pike – jazyky, jejichž rytmus je založen na slabice, a jazyky s rytmem založeným na akcentu. Rytmus ovšem považuje za univerzální charakteristiku řeči (a zároveň její nejzastřenější fenomén). Abercrombie se pokusil odvodit řečový rytmus přímo z rytmu dechu, tedy z rytmu svalů dýchacího ústrojí (Lösener 1999, 97 a 99).

4.1.1 Izochronie v českém kontextu

V češtině se o otázce izochronie diskutovalo již na začátku 20. století, toto téma však bylo od počátku spojeno s otázkami rytmu verše. V roce 1925 Mukařovský píše:

Odpověď, kterou na tuto otázku dávala starší metrika, je známá (...) Verš byl pokládán za rytmickou řadu, složenou z několika stop, jejichž rytmické vrcholy (ikty) jsou od sebe časově stejně vzdáleny, jsou tedy izochronní. Vzhledem k izochronismu iktů byly středem zájmu metriků takové verše, ve kterých je počet nepřízvučných slabik mezi jednotlivými ikty (slabik v dobách lehkých) stálý (...) Toto stanovisko se ovšem udržet nedalo. Byl příliš zřejmý zcela dobrý veršový rytmus v tak mnohých verších, špatných podle názorů těchto metriků. Proto se odvážili novější metrikové, z nich zejména Verrier, důkazu, že izochronismus (zachovávání stejných časových intervalů mezi ikty) je možný i ve verších, kde počet slabik mezi jednotlivými ikty je proměnlivý. Verrier tento důkaz provádí negativně i pozitivně. Negativně tak, že dokazuje nemožnost izochronismu v objektivní skutečnosti vůbec. Neboť každá pravidelnost je neskutečná, zdánlivá (...) Je však možno experimentálně dokázat, že ani při různém počtu slabik, oddělujících jednotlivé důrazy (ikty), není nepravidelnost časových intervalů tak veliká, aby bránila uplatnění rytmické tendence (...) Teorie Verrierova prokázala metrice velmi značnou službu: odstranila pověru objektivního izochronismu. Jestliže se starší metrika domnívala, že časové intervaly mezi ikty musí být úplně stejné,

¹⁸³ Především Abercrombie, D., *Paralanguage, British Journal of Disorders of Communication* 3, 1996, 55–59.

*a zavrhovala tak in theoria (méně důsledně ovšem, jak jsme viděli, in praxi) verše smíšené ze stop různých, ukázal Verrier, že i takové verše jsou rytmicky správné.*¹⁸⁴

Za pozornost stojí důraz, který Mukařovský už tehdy klade na „zdánlivost“ objektivní izochronie, a připomenutí, že rytmická tendence ve verši se uplatňuje i při mírné nepravidelnosti těchto intervalů. Na to v téže době upozorňuje i Jakobson (1926, 172), když kritizuje J. Krále za přeceňování objektivního měření hlásek a slabik. I Jakobson odkazuje na Verriera, který zdůrazňuje, že „objektivní trvání stop se může odlišovat od trvání subjektivního, ale v rytmu rozhoduje jen trvání subjektivní“ (tamt.). Stejně tak soudobí angličtí prozodikové, např. K. M. Wilsonová (1929)¹⁸⁵ a E. A. Sonnenschein (1925),¹⁸⁶ upozorňují na to, že ani v anglickém verši (z pozdějšího pohledu „typicky izochronním“) nejsou rytmické intervaly objektivně stejně dlouhé.

Právě utkvělá představa objektivní izochronie a neuspokojivé výsledky při experimentálních měřeních, stejně jako silné přání dokázat tuto objektivitu za každou cenu, zavedly některé badatele do slepých uliček autosugestivních metod měření a odchýlení se od skutečné řečové reality. Jiné badatele naopak tyto nesrovnalosti donutily zamyslet se nad platností původních východisek, aktualizovat je a formulovat střízlivější, skutečnému stavu bližší varianty této hypotézy.

Verrier, kterého Mukařovský i Jakobson zmiňují, odvodil tezi o izochronii roku 1909 na anglickém materiálu, u kterého si všiml, že chybějící či přebývající nepřízvučná slabika ještě nenarušuje strukturu rytmu.¹⁸⁷ O tři roky později se pokusil dokázat izochronii i na materiálu francouzském, resp. pro francouzský verš,¹⁸⁸ ačkoli francouzština a její verš jsou později často uváděny naopak jako příklad sylabického rytmu stojícího k principu izochronie v opozici. Následovaly další národní literatury, ve kterých byla zjevně módní teorie izochronie potvrzována. Pro ruský verš formuloval teorii o izochronismu S. Bobrov

¹⁸⁴ Mukařovský, J., O volném verši českém, *Časopis českého muzea* 99, Praha: 1925, 97–124, 107–108, cit. podle Levý 1962, 4.

¹⁸⁵ Wilson(ová) K. M., *The Real Rhythm of English Poetry*, Aberdeen: University Press, 1929.

¹⁸⁶ Sonnenschein, E. A., *What is Rhythm?*. Oxford: Basil Blackwell, 1925.

¹⁸⁷ Verrier, P., *L'Ischronisme dans le vers français*, Paris 1912, 47; cit. podle Levý 1962, 4.

¹⁸⁸ Tamtéž.

roku 1915 a podrobněji ji rozvedl V. Žirmunskij (1925). Z roku 1925 pochází i citovaná stať J. Mukařovského, v níž se autor pokouší prokázat izochronii pro češtinu.

Už tehdy bylo ale zřejmé, že izochronie, jak je chápána například v angličtině, v češtině uspokojivě nefunguje. Mukařovský tedy představuje koncept izochronních skupin iktů neboli kól. Jeho přístup nejenže nebere v potaz běžnou řeč a zabývá se pouze rytmem veršovým (což oslabuje možnost srovnání s lingvisticky zaměřenými studii na materiálu jiných jazyků), ale pracuje také s nijak prokázanou tezí, že se rozdíly v počtu iktů v kólech či rozdíly v počtu slabik mezi ikty vyrovnají zpomalením či zrychlením výslovnosti.¹⁸⁹

Jak upozorňuje Jiří Levý (1962, 4), v době vzniku zmiňovaných textů se při zkoumání izochronie málo důsledně přihlíželo ke specifickému rytmickému řádu jednotlivých jazyků. Právě tento zřetel proto sleduje ve své dvoudílné studii otištěné v 60. letech v časopise *Slovo a slovesnost*, která je dodnes asi nejpodrobnějším rozpracováním hypotézy izochronie ve vztahu k češtině a českému verši.

Levého text si klade za cíl prozkoumat využití izochronního principu ve verši, vztáhnout ho (nově, oproti Mukařovskému) na jednotlivé versifikační systémy a srovnat z tohoto pohledu jednotlivé národní verše mezi sebou. I Levý ale vychází nejprve ze zvukové stavby přirozeného jazyka. I on popisuje oba již zmiňované rytmické typy jazyků: jazyk s tendencí k izochronii charakterizuje jako takový, v jehož zvukové podobě jsou nepřízvučné slabiky redukovány co do kvantity (dlouhé samohlásky a dvojhásky jsou v něm až na nepatrné výjimky vázány na přízvuk) i kvality (repertoár samohlásek v nepřízvučných slabikách je omezený, v angličtině např. na nejslabší vokály *i* a *e*). I sama slabičná hodnota nepřízvučných slabik je labilní, nepřízvučná slabika nemusí být v některých případech skutečně realizována jako samostatná slabika (Levý 1962, 1).

Sylabický typ podle Pikea i Levého reprezentuje např. španělština. Pro tento rytmický typ platí, že délka jeho mezipřízvukových intervalů je přímo závislá na počtu nepřízvučných slabik mezi těmito přízvuky. Jinými slovy – zatímco u izochronních jazyků je patrná silná tendence vyrovnávat intervaly mezi přízvuky nezávisle na tom, kolik nepřízvučných slabik

¹⁸⁹ Mukařovský 1925, 112, 123; k tomu komentář Levý 1962, 7.

se v tomto intervalu nachází, u jazyků sylabických je tato časová vzdálenost téměř přímo úměrná počtu nepřízvučných slabik mezi nimi (Levý 1962, 2). Na rozdíl od jazyků izochronních je tedy přítomna tendence vyrovnávat trvání jednotlivých slabik mezi sebou, a to bez ohledu na jejich přízvučnost.

Hypotéza, že izochronie je rytmický princip, který se nápadněji projevuje jen v některých jazycích (a tedy často i v jejich verši), zatímco jiné jazyky mají blíže k rytmu sylabickému, přinesla českým badatelům otázku, k jakému rytmickému typu patří čeština. Levý vystavěl svůj popis rytmických typů na materiálu (jazyce i verši) českém a anglickém, které staví do opozice. Angličtinu jako typický izochronní jazyk uvádí většina badatelů.¹⁹⁰ Že je však čeština typicky sylabickým jazykem, už tak jednoznačné není. Autoři jako příklady sylabického rytmického typu uvádějí většinou spíše jazyky, které nemají klasický slovní přízvuk, případně je málo výrazný (a proto jsou také schopny „pouze“ sylabického verše), tedy například francouzštinu a španělštinu.¹⁹¹

Levý má pro zařazení češtiny k sylabickému typu několik argumentů. Tím prvním je fakt, že v češtině není kvalitativní ani kvantitativní rozdíl mezi samohláskami ve slabikách přízvučných a nepřízvučných (Levý 1962, 2). Odvolává se na studie J. Novákové, ze kterých vysvítá, že frekvence dlouhých samohlásek je dokonce vyšší v nepřízvučných slabikách (Nováková 1948).¹⁹² Zatímco např. v angličtině či ruštině se kvalita a kvantita samohlásek přizpůsobuje přítomnosti (resp. nepřítomnosti) přízvuku na dané slabice, v češtině žádné takové změny nepozorujeme. Vzhledem k fonologičnosti kvantity v češtině by to ani nebylo dost dobře možné.

R. Jakobson (1926, 195–196) považuje právě fonologickou kvantitu za překážku vyrovnávání rytmických úseků, a tedy realizaci izochronního principu v češtině. Levý na rozdíl od něho tendenci k izochronii v češtině nezavrhuje. Odkazuje ji ovšem do sféry textu veršovaného, v němž, podle jeho slov, může docházet k jisté částečné deformaci důrazným

¹⁹⁰ Např. již citovaný Pike 1954 (cit. podle Lösener 1999, 96–97), dále Palková 2016, 1443.

¹⁹¹ Např. Lösener 1999, 20, Palková 2016, 1443.

¹⁹² Pro úplnost nutno dodat, že Nováková vychází z textů veršovaných. To by však v praxi nemělo tvrzení příliš zkreslit, protože lze jen těžko předpokládat, že v tak významném a plošném elementu zvukové podoby řeči se bude veršovaný text zásadně lišit od neveršovaného. Nezávislost slovního přízvuku na délce v češtině byla ostatně později několikrát potvrzena.

přízvukem, posíleným metrickou setrvačností (Levý 1962, 2). Rytmickou podstatu češtiny jako takové považuje za sylabickou. Své stanovisko vysvětluje na podrobném popisu vzájemného vlivu trvání taktu a slabiky a působení přízvuku v češtině, přičemž vychází ze starších fonetických výzkumů. Zkoumá zejména dvě hlediska.

Tím prvním je vliv přízvuku na trvání slabiky. Zde se Levý odvolává na měření J. Chlumského,¹⁹³ ze kterých vyplývá, že český přízvuk v klidné řeči, na rozdíl např. od angličtiny, samohlásky neprodlužuje. Rozdíly v této oblasti ukazuje Levý i poukazem na to, jak zní čeština v podání cizinců či jak je pro Čecha nepřirozené toto dloužení přízvučných slabik v jiných jazycích realizovat.

Poněkud zarážející je výběr jazyků: „Že čeština, na rozdíl od některých jiných jazyků, slabiky pod přízvukem zpravidla znatelně nedlouží, je patrné i z toho, že u cizinců mluvících česky (Rusové, Francouzi) je nám často nápadné nepřirozené dloužení přízvučných samohlásek.“ Není jasné, proč je spolu s ruštinou zmíněna francouzština, která je podle obecného názoru ještě „sylabičtější“ než čeština a slabiky by tedy měla prodlužovat ještě méně. Ačkoli dnes vnímáme rozdíly v charakteru přízvuku v češtině a ruštině shodně s Levým, zmínění francouzštiny nás vede k podezření, zda se autor nenechal zmást ještě jinými prozodickými vlastnostmi daných jazyků (a rozdíly mezi nimi), než je závislost délky na přízvuku.¹⁹⁴

Dále Levý zkoumá vliv délky rytmického úseku na trvání slabik uvnitř něho. Pokud by totiž čeština byla „čistě sylabickým jazykem“ zcela poplatným své definici, byla by délka všech slabik v proudu řeči srovnatelná, a to nezávisle na počtu sousedících nepřízvučných slabik mezi dvěma přízvučnými. Připomeňme, že ideál (či spíše teoretický konstrukt) jazyka „čistě izochronního“ by naopak předpokládal, že se délka nepřízvučných slabik zcela přizpůsobí, tak aby intervaly mezi přízvuky byly shodné. Jak ale Levý podotýká, i v češtině lze nalézt určitou, byť nijak výraznou tendenci ke krácení nepřízvučných slabik v závislosti

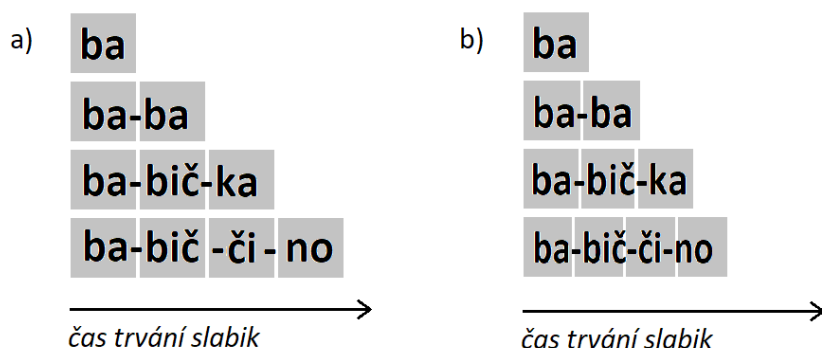
¹⁹³ Chlumský, J., *Česká kvantita, melodie a přízvuk*, Praha 1928, 71.

¹⁹⁴ Popis vnímání nápadných zvukových vlastností jazyka „uchem cizince“ může přinést cenné informace, ale může být také zavádějící. Tuto metodu prosazovali např. J. Král či zástupci Sieversovy školy, kteří kladli důraz na zvukovou složku básnického textu bez „rušivých vlivů“ sémantiky (srov. Kaiser 1993a, 524). To kritizuje např. Verrier: „Není možné pominout smysl slov a slovních skupin, neboť slabiky spjaté z logického hlediska zdají se nám právě tak spjaté i ve výslovnosti“ (Jakobson 1926/1990, 180) i Jakobson, který proti tomuto pojetí staví fonologickou prozódii (tamtéž, 172).

na jejich nahromadění, tedy přizpůsobení délce přízvukového taktu. V tomto bodě se opět odkazuje na Chlumského (1928, 106n) a jeho experiment.

J. Chlumský¹⁹⁵ měřil délku každé slabiky postupně u čtyř slov, z nichž každé má o slabiku víc než předchozí a tvoří tedy o slabiku delší přízvukový takt: *ba*, *baba*, *babička*, *babiččino*. Výsledkem měření bylo zjištění, že „ve čtyřslabičném taktu má jedna slabika asi o 1/3 kratší trvání než v taktu jednoslabičném a celý čtyřslabičný takt je skoro třikrát tak dlouhý jako jednoslabičný a skoro dvakrát tak dlouhý jako dvouslabičný. Krácení, resp. dlužení slabik vlivem přízvuku je tedy nepatrné, délka taktů se pohybuje ve velmi širokém rozmezí a nedává objektivní podklad k realizaci izochronie“ (Levý 1962, 2–3).

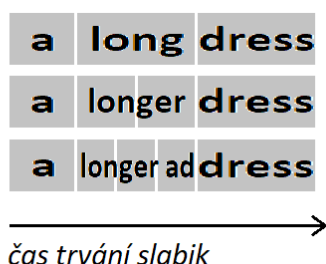
Pro lepší představu připojuji schéma slabičného trvání (obr. 2). Na prvním obrázku je předpokládané trvání slabik v dokonale sylabickém jazyce, tedy konstrukt, v němž není trvání slabiky délkou taktu či počtem za sebou následujících nepřízvukných slabik vůbec ovlivňováno. Na druhém schématu je pak zobrazeno reálné trvání slabik, resp. stav, jaký zachytil Chlumský (1928, 91): *ba* (0,355 s), *baba* (0,54 s), *babička* (0,778 s), *babiččino* (0,948 s). Jde ovšem o údaje z jednoho konkrétního experimentu na omezeném materiálu. Výsledek tedy může posloužit k nastínění tendencí, jeho univerzální platnost však nelze přeceňovat tím spíše, vezmeme-li v úvahu téměř stoletý odstup citovaného a našeho textu a s ním související rozdíly jak v technice měření, tak i ve zvukové podobě mluvené češtiny.



obrázek 2: poměr trvání slabik v 1–4slabičném slově, a) v dokonale sylabickém jazyce, b) v češtině podle měření Chlumského

¹⁹⁵ Chlumský, J., *Česká kvantita, melodie a přízvuk*, Praha 1928, 106n.

Levý (1962, 3) pro srovnání uvádí výzkum, který v podobné době provádí na angličtině W. Thomson.¹⁹⁶ Neznáme bohužel číselné údaje zachycující trvání jednotlivých slabik, a tak se musíme spokojit s vyjádřením, že postupně narůstající řada „*a long dress, a longer dress, a longer address*“ je anglickojazyčnými mluvčími vnímána jako izochronní. Pro lepší představu opět schéma onoho ideálního, extrémního stavu, tentokrát pro jazyk izochronní (obr. 3). Délka slabik se v této představě zcela přizpůsobuje prostoru mezi přízvukovými vrcholy.



obázek 3: poměr trvání slabik v 3–5slabičném úseku v dokonale izochronním jazyce

4.1.2 Izochronie a její slabá místa

Hypotéza izochronie, která výrazně ovlivnila přemýšlení o rytmu jazyka i verše ve 20. století, má – či měla – několik výrazných slabin. Je poučné sledovat, jak se s nimi jednotliví badatelé vyrovnávali a zejména kolik ústupků ve vědeckých metodách a argumentaci dokázali někteří udělat, jen aby teorii obhájili.

Prvním zdrojem otázek je problém jazykové typologie podle kritéria izochronie. Existuje reálně skupina izochronních jazyků uspokojivě vykazující příslušné, teorií stanovené znaky? A na druhé straně skupina jazyků sylabických vykazujících shodně naprosto odlišný typ rytmu? Mají členové těchto skupin při nejrůznějších fonetických a fonologických odlišnostech prokazatelné shodné znaky právě v této oblasti? Chová se tentýž jazyk ve všech situacích stejně – tj. platí u něj daný rytmický princip v klidné řeči, stejně jako v projevu emocionálním, v próze i verši, při projevu kteréhokoli mluvčího?

¹⁹⁶ Cituje Barkas P., *A Critique of Modern English Prosody*, Halle 1934, s. 54; srov. podobný rozbor v Jones 1956, 238n.

Prvním krokem k reálnější představě o této problematice byla úvaha, že neexistují dvě protikladné skupiny, ale jedná se spíše o pomyslnou škálu, na níž se jednotlivé jazyky nacházejí blíže jednomu či druhému pólu. Takový přístup Levý (1962) ve svém srovnání rytmických vlastností češtiny a angličtiny přímo neuvádí, tento pohled ovšem propaguje v témže textu pro typologii rytmu veršového. Své pojetí škály s převládající tendencí ke slabičnosti na jednom pólu a k izochronii na druhém ilustruje následující tabulkou (Levý 1962, 92):

P Ř Í Z V U K	tónický	sylobotónický	sylobický	S L A B I Č N O S T
	sth.			
	stangl.	něm.		
	sti.	— angl., rus., bulh., srb., čes. — pol., špaň., it.,		
	franc.			

Z dnešního pohledu se však ani tento koncept nezdá vyhovující. Nejnověji o tomto tématu píše v češtině Z. Palková (2016, 1443). Ta vymezuje tři jazykové skupiny, typ izochronní (*stress-timed*), izosylabický (*syllable-timed*) a mórový (*mora-timed*). Jak sama upozorňuje, třetí skupina byla k prvním dvěma přidána až na přelomu století.¹⁹⁷ Palková připomíná diskuse, které jsou na toto téma vedeny od 80. let 20. století a jejichž stěžejním tématem je otázka, jak postulované kategorie prokázat v praxi – zda měřit vokalické a konsonantické úseky v proudu řeči, variabilitu v trvání slabik či vokalické a konsonantické intervaly. Zdá se, že dodnes nebyla žádná uspokojivá metoda nalezena, což je podle Palkové (tamt.) z velké míry dáno velkými odlišnostmi mezi jednotlivými jazyky, které při takových výzkumech vycházejí najevo více než cokoli jiného.

Snad největším problémem této jinak elegantní teorie je právě její obtížná empirická ověřitelnost. Jak už jsme řekli, základní premisou teorie izochronie je „shodná délka rytmických jednotek“. Lpění na představě skutečně shodně trvajících úseků vedlo některé

¹⁹⁷ Např. Fox, A., *Prosodic Features and Prosodic Structure: The Phonology of Suprasegmentals*, 2000.

badatele k použití až úsměvných měřicích metod. Je samozřejmě třeba vzít v potaz, že podoby akustického měření se během 20. století pronikavě změnily a možnosti moderní vědy jsou tedy v tomto směru zákonitě mnohem větší. Je však jasné, že například Abercrombieho metoda měření přízvukových intervalů v angličtině, spočívající ve vlastním přednášení textu spolu s tukaním si tužkou do akcentů, nemohla být akceptována ani v době, kdy nebyly k dispozici tak přesné měřicí přístroje, jako máme k dispozici dnes,¹⁹⁸ a je více než co jiného krásnou ukázkou autosugesce (Lösener 1999, 98–99). Nutno ovšem dodat, že ani v textech, za nimiž stojí autoři níže popsané modernější a realističtější hypotézy oslabené izochronie, nechybí doporučení zkoumat izochronii pomocí doprovodných pohybů při řeči.

Na první pohled mohou tento nedostatek odstranit právě objektivní měřicí metody, které jsou dnes na takové úrovni, že nám mohou o skutečném stavu věcí podat uspokojivě přesnou zprávu. Při hlubším zamyšlení nad celou podstatou problému ovšem vychází najevo, že ani technicky sebelepší metody měření nám nemohou příliš posloužit, zkoumáme-li fenomén, který ve svém jádru vlastně není objektivní.¹⁹⁹ Toto zjištění bylo jedním z impulzů, které odstartovaly důkladnou revizi samotné hypotézy izochronie.

Nejvýraznějším pokusem o aktualizaci, a tím i záchranu konceptu izochronie, v soudobé formě neudržitelného, byly práce Petera Auera a Elisabeth Couper-Kuhlen, které vyústily ve formulování nové hypotézy, tzv. „oslabené izochronie“.²⁰⁰ Původní myšlenky „radikální“ izochronie byly v nové koncepci transformovány z akusticko-fonetické roviny na rovinu psychologicko-percepční. Právě tato aktualizovaná varianta hypotézy izochronie se posléze v lingvistice silně prosadila. Její hlavní idea je následující: „Představa izochronických jednotek je spíše klamem našeho vlastního vnímání umožňujícího

¹⁹⁸ Abercrombieho stěžejní práce navíc spadají do minulosti nijak dávné, své poslední velké dílo (příznačně nazvané *Fifty Years in Phonetics*) sepsal v roce 1991.

¹⁹⁹ Srov. problém určení poměru krátkých a dlouhých vokálů zde v kap. 1.2.

²⁰⁰ Německy *Geschwächte Isochronie-Hypothese*. Především Auer, P. – Couper-Kuhlen, E., *Akzent- und Silbenzählende Sprachen, Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 7, 2, 1988, 214–259.

toleranci určitých odchylek. Jevy jazykového rytmu jsou jevy vysvětlitelné z obecné rytmické produkce a percepce.“²⁰¹

Pokud se totiž místo na *exaktní dokazování* objektivního trvání shody určitých jednotek (slabik, intervalů mezi přízvukovými vrcholy, mluvních taktů) v proudu řeči soustředíme na *vnímání* této shody uživateli jazyka, přinese to mnoho výhod. Tou první je přerušování nekonečného a nakonec i nepříliš smysluplného dohadování o tom, kde jsou hranice mezi „spíše nepravidelným“, „poměrně pravidelným“ a „pravidelným“, spojeného s otázkami ohledně vhodných měřicích metod. Co uživatel jazyka vnímá jako ekvivalentní, stává se zkrátka pro danou teorii ekvivalentním. Druhým přínosem je vtažení subjektu – tedy v tomto případě skutečného, živého mluvčího či posluchače – do celého přemýšlení. Celá otázka se tím sice stává na jednu stranu nezměrně komplikovanější, protože se „hrozí“ rozrůst o témata z oblastí, jako jsou recepce, percepce, komunikace atd., na druhou stranu se tím přibližuje reálnému kontextu lidské řeči, která je sice zdánlivě objektem zkoumání od samého začátku, ve skutečnosti si však badatelé dlouho vystačili raději s jednoduchými koncepty, než aby se potýkali hned s celou šíří proměnlivých podob mluvené řeči.

A přesto muselo být právě *vnímání* ekvivalence mezi určitými zvukově-jazykovými jednotkami tím, co přivedlo první badatele na tuto myšlenku ještě dříve, než se objevily první skutečně použitelné měřicí nástroje. Postupem času se ale stále propracovanější teorie čím dál více odtrhovala od živé jazykové reality, smyslu vyřčených slov či role mluvčích. (Odtržení rytmu a smyslu je ostatně společné prakticky všem metrickým teoriím 20. století [Lösener 1999, 46]). Stále zřetelnější slabiny původní koncepce izochronie vedly zahraniční badatele k popsaným myšlenkám na přepracování této koncepce, které se v praxi pokusilo ji v jistém smyslu vrátit zpět k přemýšlení nad zákonitostmi mluvené řeči. Jak ale uvidíme, ani tento „návrat ke kořenům“, tedy k řeči samotné, nebyl tak úplně bez problémů.

Stěžejní práce Auera a Couper-Kuhlen spadají do období mezi polovinou 80. a polovinou 90. let 20. století a podle Lösenera (1999, 101) jsou pozoruhodné nejen po teoretické a metodologické stránce, ale také proto, že se pokoušejí – kromě připomenutí významu

²⁰¹ Pompino-Marschall, B., *Die Silbenprosodie. Ein elementarer Aspekt der Wahrnehmung von Sprachrhythmus und Sprechtempo*. Tübingen: Niemeyer, 1990, 8, cit. podle Lösener 1999, 104, překlad KČ.

percepčního hlediska – oprostít se od čistého formalismu a zohlednit vztah rytmu k sémantice, pragmatice a časovosti. Jedním ze základních cílů jejich teorie rytmu je překonání strukturalistických premis jazykovědy. Vidí důležitost problematiky rytmu nejen pro jazykovědu, ale pro celou teorii jazyka. Zanedbání tohoto hlediska vede podle autorů k „znečasování“ a „zvěcnění“ jazyka, který začíná být chápán jako nezávislý nástroj. Autoři dále vytykají některým přístupům redukování řeči na její referenční funkci, která implikuje možnost libovolného opakování, a tudíž opět nečasovost, dále dekontextualizaci řeči a její zúžení na gramatiku, spolu s potlačením situace, kontextu a kultury a také již Saussurem kritizovanou „konceptci pojmenování“, která představuje lexikum jako stabilní sbírku označení podobnou stavebním kamenům (Lösener 1999, 102).

Jednou z průkopnických myšlenek, kterou jejich teorie přináší, je pojetí rytmu v rámci činnosti konkrétního subjektu, který s sebou nutně nese svou časovost. V tomto chápání nelze (a není snaha) oddělovat činnost, časovost a rytmus. Jak si všímá Lösener (1999, 102), autoři se těmito myšlenkami přiblížili Humboldtově pojetí „energie“ – aniž by ho ovšem jmenovali. Humboldt viděl subjekt, událost a kulturu uvnitř řeči.

Zapojení subjektu, časovosti a vnímání do úvah o jazykovém rytmu jistě myšlenka izochronie pomohlo k alespoň částečnému příklonu zpět k řeči. Čím více důrazu ovšem autoři kladou na univerzálnost rytmu jako takového, tím zřetelněji je z jejich teorie vidět nereflektovaný příklon k tolik lákavé metrice (Lösener 1999, 103), což je opět směr, který, jak se ukazuje, zkoumání jazyka spíše škodí, než pomáhá. Příklon k metrice je vidět i u B. Pompina-Marschalla, který přirovnává rytmus řeči k jednotlivým metrům (daktylu, jambu atd.). Tím ovšem nepřímou říká, že samotné *vnímání* je metricky strukturováno, což je myšlenka poněkud problematická.

Auer a Couper-Kuhlen se dále odvolávají i na práce z gestalt psychologie (podrobněji Lösener 1999, 105) a zakotvením izochronie ve vnímání získali možnost vycházet z intervalů rytmicky izochronních i v případě, že se jejich trvání akusticky výrazně liší (objektivní rozdíly mohou dosahovat až 30 %) – ani taková rozdílnost nemusí být podle autorů překážkou ve vnímání rytmu. V jejich pojetí je však izochronie poněkud neukotvená, jak konstatuje Lösener, vznáší se někde mezi jazykem a vnímáním (Lösener 1999, 106).

Podle teorie oslabené izochronie se rytmus nedá odvodit z jazykových jednotek, ale vychází z obecných principů vnímání. Ne zcela zřetelné v této teorii ovšem je, jakou (a zda nějakou) souvislost má rytmus se samotným jazykem a řečí, tím spíše, že autoři hypotézy oslabené izochronie zkoumali zejména rytmus krátkých, izolovaných promluvových úseků. Taková teorie nemůže být potvrzena ani vyvrácena fonetickým měřením. Této problematice by mohlo pomoci měření psychoakustické, což je ovšem velmi komplikovaná záležitost nejen na úrovni podmínek výzkumu, ale také na rovině jeho interpretace (Lösener 1999, 104).

Lösener upozorňuje také na to, jak důležitá je pro hypotézu izochronie otázka jejího měření v konkrétní promluvě. Není-li tato tendence dokazatelná v jazyce ani ve vnímání, může se do jazyka dostat až skrze měření, měřicí metodu. Pro vývoj autorů zastávajících hypotézu oslabené izochronie je přes všechny slibné inovace a významné kritické připomínky, které do hypotézy izochronie vnesli, příznačný postupný odklon od konkrétních jazykových jednotek ve prospěch stále silnější metrické abstrakce. Ani u těchto autorů pak nechybí doporučení zkoumat izochronii pomocí doprovodných pohybů při vlastní řeči (Lösener 1999, 106–107).

Zdaleka ne všichni badatelé ovšem fází radikální izochronie, toužící po objektivitě, prošli. Už Pike (1954) v již jednou zmiňovaném citátu soudí, že „jednotky mají sklon k takovému uspořádání, ve kterém jsou intervaly mezi začátky jejich prominentních slabik přibližně stejné“.²⁰² Intervaly jsou pro něj tedy jen *přibližně stejné* a jednotky k takovému uspořádání navíc pouze *mají sklon*.

Subjektivitu rytmu od začátku konstatovali i čeští autoři, kteří se ovšem izochronií zabývali především z hlediska rytmu veršového. Jejich závěry tedy nelze přímo srovnávat se zahraničními badateli popisujícími izochronii v proudu přirozené řeči. I tak se ale na jejich názory na objektivitu izochronie na tomto místě podívejme.

Ačkoli Levého výzkumy izochronie formulaci konceptu zmiňované oslabené izochronie o dvacet let předcházely, z jeho textů je patrné, že on sám nikdy nutnost vypořádat se se strašákem nedokazatelné a neměřitelné objektivitě tohoto rytmického fenoménu

²⁰² Pike 1954, cit. podle Lösener 1999, 96–97, překlad KČ.

nepocítoval. Představa absolutně totožných intervalů je ostatně ve svém důsledku poněkud absurdní, a to jak v běžné řeči, tak ve verši – realizovat libovolný veršovaný nebo neveršovaný text s uspokojivým dodržáním objektivního rytmu by totiž dokázal pouze počítač. Vzhledem k tomu, že izochronie (či jakýkoli jiný rytmický princip v řeči) je v dnešním chápání především dojem, který vzniká na straně příjemce, odstranit ze hry sféru percepce – a s ní nepopiratelný fakt, že lidský mozek umí vyhodnotit i poměrně nepřesné intervaly jako rytmické – zkrátka nelze. Už jen skutečnost, že např. báseň ve vázaném verši dokážeme vnímat jako rytmickou v případě rychlé i pomalé recitace, při čtení více mluvčích najednou, či dokonce při změnách tempa, je dokladem toho, jak velkým zkreslením je představa objektivní izochronie.

Levý tedy „přibližnost“ izochronie připouštěl od začátku a považoval ji za přirozenou součást dané teorie. Mukařovský objektivní izochronii hned zkraje výslovně zavrhuje, když mluví v již citovaném úryvku o veršovém rytmu: „Verrier (...) dokazuje nemožnost izochronismu v objektivní skutečnosti vůbec. (...) Teorie Verrierova prokázala metrice velmi značnou službu: odstranila pověru objektivního izochronismu.“²⁰³ Levý zase uvádí, že „rytmickou kostru anglického verše tvoří slabiky přízvučné, intervaly mezi nimi zůstávají zhruba stejné i při proměnlivém počtu nepřízvučných slabik“. A o něco dále uvádí, že „intervaly mezi přízvučnými slabikami anglického verše jsou izochronní (aspoň subjektivně)“ (Levý 1962, 3). Levý použil výraz „subjektivně“ ve svém textu téměř mimochodem. Viděli jsme však, že pro autory oslabené izochronie to byl klíčový pojem a směr dalšího myšlení.

Nejnovější výzkumy tento směr neopouštějí, ba naopak. V přehledovém textu Zdeny Palkové pro *Nový encyklopedický slovník češtiny* (Palková 2016) sice výraz *subjekt* přímo nenajdeme, příznačně se v něm však opakují formulace jako „dojem přízvučnosti“, „dojem prominence závislý na celém komplexu zvukových vlastností“, „představa slovního přízvuku“, „intuitivně pocítované rozdíly mezi jazyky“ či „jednotka mající silnou oporu v povědomí běžného uživatele jazyka“. V celém textu pak můžeme sledovat rostoucí opatrnost při přikládání váhy akustickým experimentům, jež pracují s proudem řeči pouze

²⁰³ Mukařovský, J., O volném verši českém, *Časopis českého muzea* 99, 1925, 97–124, 107–108. Cit. podle Levý 1962, 4.

jako se zvukovým materiálem, a o to větší důraz na roli uživatele jazyka a jeho subjektivního vnímání.

Stále větší důraz na subjekt a jeho úlohu v řeči a rytmu můžeme v posledních desetiletích vidět i v dalších lingvistických a rytmických teoriích. K. J. Kohler tuto tendenci popisuje takto:

[F]enomén řečového rytmu nelze omezit na prosté akustické poměrování temporálních charakteristik v řetězu řečových prvků. Proto se výzkum programově vrací zpět ke globálnějšímu pohledu, znovu klade důraz na percepční aspekt a spolu s tím sleduje komunikační účinek rytmických struktur při produkci i percepci řeči.²⁰⁴

Jednou z takto zaměřených teorií rytmu je koncepce Henriho Meschonnic, kterou si v závěru této části dovolíme stručně představit, protože je na vztahu subjektu a rytmu přímo založena.

Myšlenky H. Meschonnic vzešly z praktického setkávání s jazykovým materiálem – Meschonnic byl sám překladatel a básník. Jeho hlavním zájmem je otázka sepětí rytmu, významu a smyslu, což je aspekt, který obě teorie popsané v této kapitole ve velké míře postrádaly, či možná přesněji „někde po cestě ztratily“.

H. Meschonnic je v českém prostředí prakticky neznámý.²⁰⁵ V zahraničí – především ve francouzském a anglickém prostředí – je však jeho koncepce, shrnutá v rozsáhlém díle *Critique du rythme* (1982), velmi populární (Lösener 1999, 9). Jedním ze základních pilířů jeho přístupu je návrat k „předplatónskému pojmání rytmu“, které bylo oproti dnešnímu běžnému chápání tohoto slova daleko svázanější s obsahem a významem aktuální promluvy a naopak nemělo mnoho společného se strukturami, vzorci a předvídatelnými schémata. V původním významu znamenal *rhythmos* „proměnlivé uspořádání“, „improvizovanou, okamžitou formu“ (Lösener 1999, 5). Meschonnicovo chápání rytmu počítá s nepředvídatelností řeči, na kterou nepřímě odkazuje i původní použití řeckého *rhythmos*, mj. jako „tok“, nesoucí v sobě aspekt periodické změny, členěného pohybu souvisejícího s pohybem mořských vln. Takty, symetrie a rovnoměrné členění, které jsme

²⁰⁴ Kohler, K. J., Rhythm in Speech and Language. A New Research Paradigm. *Phonetica* 66, 2009, 29–45, cit. z Palková 2016 (1443–1444). Doporučuji ke srovnání i celé heslo Prozodická struktura v doméně slova.

²⁰⁵ V češtině o něm psal T. Koblížek (např. 2009 a 2010), jeho myšlenkami se inspiroval P. Jiráček.

si zvykli v souvislosti s rytmem zmiňovat, jsou tedy pro Meschonnicu něčím nepřijatelným (Lösener 1999, 15).

Takto chápaný rytmus už tedy neznamena formální (např. metrický) princip a může mu být rozuměno sémanticky – prostřednictvím rytmu je vytvářena nová, specifická sémantika lišící se od lexikálního významu. „Rytmus, stejně jako ‚sémantický význam‘ tvoří význam řeči, sám je podobou smyslu v řeči,“ říká přímo Meschonnic.²⁰⁶

Na rozdíl od strukturalistických jazykových teorií, které subjekt z rytmu vyloučily, chápe Meschonnic rytmus jako od subjektu neoddělitelný. Význam, subjekt a předplatonsky chápaný rytmus stojí v řeči ve vzájemných, proměnlivých vztazích (Lösener 1999, 7). Ve své asemiotické koncepci řeči, počítající se subjektem a subjektivizací řeči, vychází z kritiky teorie znaků skrze poezii²⁰⁷ (Lösener 1999, 14). Navazuje na myšlenky E. Benvenista (který „objevil“ předplatónské chápání pojmu rytmus), F. de Saussura a W. von Humboldta. Nejde mu ovšem o rozvíjení jejich nejznámějších myšlenek a hlavních teorií, ale spíše o návrat k začátkům jejich myšlení a o korekce dnes zažité podoby jejich prvotních tezí, která je často zjednodušená a pozdějšími interpretacemi deformovaná.

Meschonnic tedy odmítá chápání rytmu jako abstraktní kategorie uplatnitelné v řeči, hudbě, biologii či astronomii. Takové pojetí, zahrnující periodicitu a takt, totiž blokuje možnost koncepce rytmu v řeči, neboť rytmus je redukován na to, co není pro řeč nijak specifické (Lösener 1999, 19).

²⁰⁶ Meschonnic 1982, 216, citace z Lösener 1999, 29. Tam také k nalezení i německé a francouzské znění celé Meschonnicovy definice rytmu.

²⁰⁷ Poezii používá Lösener jako argument pro kritiku teorie znaků (např. ohledně jejich deklarované zaměnitelnosti), dualismu formy a obsahu či jazyka a objektu (Lösener 1999, 11). V poezii vidí také jasnější ukázání aspektů přítomných v běžné řeči, například subjektivity, která je v poezii zřetelnější, než je tomu v jiných formách řeči (srov. Lösener 1999, 36).

4.2 Alternační hypotéza

Alternační hypotéza je koncepcí v českém prostředí neznámou. Ačkoli se i ona zabývá zákonitostmi uspořádání přízvuchých a nepřízvuchých slabik, s výše popsanou hypotézou izochronie se nijak nevylučuje a je na ní fakticky nezávislá. Jde ovšem opět o vlivnou představu ideálu, k němuž se jazykový – a stejně jako u izochronie také veršový – rytmus má tendenci přibližovat. Z tohoto důvodu se někteří zastánci obou konceptů, především v německé metrice, proti sobě navzájem vymezují, vedeni představou, že (národní) rytmický ideál může být pouze jeden.

Pro angličtinu byl rytmický ideál přízvukové alternace formulován v publikaci *The Sound Pattern of English* N. Chomského a M. Halleho (1968),²⁰⁸ kteří určili střídání akcentů (*alternating stress rule*) v angličtině jako pravidlo její akcentace. Následoval článek autorské dvojice M. Liberman a A. Prince nesoucí název *On Stress and Linguistic Rhythm* (1977).²⁰⁹ Až tento text nastartoval rozsáhlou diskusi na dané téma a podnítil k ní další badatele – jmenujme alespoň B. Hayese (1984)²¹⁰ a E. Selkirk (1984)²¹¹ (Lösener 1999, 83).²¹²

Základní teze alternační hypotézy pro rytmus mluvené řeči je následující: rytmickým ideálem je řada slabik sestávající z pravidelně se střídajících akcentovaných a neakcentovaných. Při setkání dvou hlavních slovních přízvuků se proto podle této teorie jeden z nich za účelem zachování alternace přesune, přičemž dle okolností je toto pravidlo buď obligatorní, nebo fakultativní (Lösener 1999, 84). Už ve spojení „fakultativní pravidlo“ můžeme vidět jistou problematičnost, neboť se automaticky nabízí otázka, do jaké míry, za jakých okolností je tedy pravidlo závazné a do jaké míry volnosti je možné ještě mluvit o pravidle. Jasně není ani to, na jakém materiálu lze tento jev zkoumat. Otázka je stejná jako u izochronie, zde se ovšem zdá odpověď snazší. Není třeba měřit intervaly mezi

²⁰⁸ Chomsky, N. – Halle, M., *The Sound Pattern of English*. New York: Harper & Row, 1968.

²⁰⁹ Liberman, M. – Prince, A., *On Stress and Linguistic Rhythm*. In *Linguistic Inquiry*, Vol. 8, No. 2, Spring, 1977, pp. 249–336.

²¹⁰ Hayes, B., *The Phonology of Rhythm in English*. *Linguistic Inquiry* 15, 1984. 33–74.

²¹¹ Selkirk(ová), E., *Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1984.

²¹² Již na začátku 20. století se můžeme setkat s podobnou hypotézou pro francouzštinu od R. Passyho, jehož cituje R. Jakobson (1926, 242): „Silné a slabé slabiky se důsledně střídají s větší či menší pravidelností“.

danými zvukovými jednotkami, stačí definovat, která slabika je přízvukná a která nikoli, a výskyt poté statisticky vyhodnotit.

U řady badatelů ale postupem času mizí určitá opatrnost vyjadřování. Namísto o „možnostech“ či „variantách“ mluví například Hayes přímo o „normě“ angličtiny. Vzápětí však dodává, že většina (!) anglických textů se od této normy z různých důvodů odlišuje (Lösener 1999, 85–86). Alternace je pro něj čistě formálním principem, který funguje na úkor sémantické organizace řeči. Mluví sice o možné sémantické funkci přízvuků (kontrast, zdůraznění), ale jeho představy se nejlépe realizují tam, kde ustupuje sémantická funkce přízvuků do pozadí (Lösener 1999, 86).

Pro Elisabeth Selkirk je zase přízvuková alternace ideálem vysoce univerzálním. Přímou říká: „Je zde zřejmě nějaký univerzální rytmický ideál, který podporuje striktní střídání silnějších a slabších úderů.“²¹³ Teze absolutní platnosti alternace souvisí s Platónem, na něhož Selkirk ostatně odkazuje. Metru přiznává transcendentální status a počítá i s tichými úderými (*silent beats*), jimiž akcentaci v případě potřeby vyrovnává (Lösener 1999, 87). Fonetickým korelátem těchto tichých úderů jsou pauzy nebo prodloužení předchozí slabiky. O těchto jevech se ovšem dozvídáme pouze z tabulek. Je patrné, že generativní metrika svými modely nutí ke skandování textu a konkrétní notace vede ke snaze napasovat jazyk do požadavků metrického vzorce (Lösener 1999, 88). Požadavek nalezení adekvátních prostředků pro výzkum řečového rytmu byl tedy dávno nahrazen požadavkem přizpůsobení jazyka (resp. představy o něm) ad hoc vytvořenému abstraktnímu vzorci.

Opravdu hluboce zakořeněna je teorie alternace v německém prostředí, a to ve dvou, na rozdíl od izochronie relativně oddělených oblastech, v lingvistice a teorii verše. Zatímco v lingvistice začala diskuse o alternačních pravidlech až v 60. letech 20. století, v myslích teoretiků verše klíčily tyto myšlenky již dlouho předtím.²¹⁴ Pro české prostředí, které leccos z německé fonetiky a metriky přebírá (a proti leccemus se naopak vymezuje), může být užitečné se na pozici a kontext přízvukové alternace v německém prostředí zaměřit

²¹³ Cit. podle Lösener 1999, 86–87, překlad KČ.

²¹⁴ R. Jakobson (1926, 248) připisuje přízvukové posuny motivované žádoucí alternací ve verši francouzskému vlivu.

podrobněji, tím spíše, že se na této teorii dobře ukazuje, v jak těsném vztahu někdy bývají rytmické a nacionální ideály.

4.2.1 Přízvuková alternace jako ideál německého verše

V německé teorii verše se na téma alternace diskutovalo již na začátku 17. století. První zmínky o alternačním metru v německém kontextu pocházejí pravděpodobně od Martina Opitze (Lösener 1999, 53). Opitz – stejně jako u nás o dvě století později Josef Dobrovský – podnítl přijetí sylabotónické reformy v německém básnictví (Červenka 2006b, 285–286).²¹⁵ Se systémem určujícím uspořádání přízvukných a nepřízvukných slabik musela samozřejmě přijít i otázka, jaká pravidla má toto třídění mít, tedy která metra má daná literatura v daném jazyce používat (to může znamenat, která jsou pro ni přirozená, která nejlépe vyhovují potřebám poezie či která odpovídají duchu národa a jeho literatury). Opitz jednoznačně propagoval jamb a trochej, tedy „alternační“ metra (s pravidelným střídáním přízvukných a nepřízvukných slabik), neboť v jeho pohledu vyhovují duchu a potřebám německého verše.

Zcela v jiném světle viděl alternační metra na začátku 20. století Andreas Heusler, který se pokusil o zevrubnou revizi Opitzovy reformy. Uznává Opitzovu zásluhu na sladění nauky o verši s akcentovou strukturou němčiny jako opodstatněný jazykový argument, proti „alternačnímu metru“ má ale výhrady. Ty však nejsou ani tak jazykové, jako spíše ryze nacionální. Podle Heuslera stojí alternační princip proti charakteru germánského verše (Lösener 1999, 54). Jeho razantním odmítnutím chce vysvobodit německou metriku a poezii z vlivu italského verše.²¹⁶ Českému čtenáři může tato situace připomínat podobnou, nacionálně motivovanou snahu českých obrozenců o očištění českého verše od německých vlivů. Ve francouzské fonetice se sice skutečně setkáme s úvahami o alternačním principu,²¹⁷ možnosti francouzštiny vytvořit trochej nebo jamb jsou však mnohem

²¹⁵ Podrobně je o kontextu této reformy v německém verši pojednáno zde v kapitole 3.2.2.

²¹⁶ Snahu vymezit se proti italskému, resp. románskému vlivu jsme zmínili už v kapitole 3.2.1 jako možnou motivaci k tónickému konceptu německého verše.

²¹⁷ Jak zmiňuje Jakobson (1926, 242), na začátku 20. století o ní píše např. R. Passy.

omezenější než v němčině (či češtině a dalších nerománských jazycích) kvůli absenci klasického slovního přízvuku (Dohalská – Schulzová 2008, 199).²¹⁸

Andreas Heusler staví proti alternačnímu principu princip taktový. Nejde o příklon k izochronii, která s pojmem „takt“ pracuje také, ale o jeho vlastní představu veršového rytmu. Odmítá tradiční pojetí stop a taktový princip klade na jejich místo jako organizační řád německého verše: „Verše jsou taktovaná řeč,“ říká, „takt dělá báseň básní“.²¹⁹ Pro podrobné představení Heuslerovy *Taktmetrik* zde není prostor, zmiňme však, že podle jejího autora vzniká rytmus, a s ním i verše, až v mluvené podobě, prostřednictvím přednesu. Báseň musí být vždy přednášena taktově, což má za následek jednak implicitní ztotožnění taktu a rytmu, jednak chybějící vztah mezi rytmickými a řečovými jednotkami. To se ostatně projeví v jeho – hudební teorií ovlivněném – pojetí pauz a kadencí, které nelze doložit z ničeho jiného než právě z abstraktní představy taktů (Lösener 1999, 56).

V 80. letech vnesl obrat do diskuse o alternačním principu Christopher Küper,²²⁰ který se inspiroje různými strukturalistickými, sémiotickými a metrickými přístupy. Odmítá Heuslerovu recitační metriku, v níž je metrum jen efektem taktovaného skandování (Lösener 1999, 65). V centru jeho pozornosti však není ani báseň, ani rytmus, ale metrum samotné. Dalo by se říci, že jak Heusler, tak Küper se nechali unést vlastní představou elegantní taktové struktury do té míry, že jim skutečná poezie a konkrétní texty utekly mezi prsty. Koneckonců, s reálným veršovým materiálem se vždy pracuje mnohem obtížněji.

Zatímco Heusler alternační metra zavrhoval jako ztělesnění románské poezie, Küper je naopak viděl jako metra vhodná pro vystižení základních rysů němčiny. Opitzova metrická pravidla dokonce vyzdvihoval jako samojedině platící normu německého básnictví. Na základě akcentu na kořenové slabice a pro množství „trochejských“ slov v němčině považoval Küper trochej za metrum pro německé básnictví vhodné. Jambu si cenil

²¹⁸ Přízvuk se ve francouzštině neváže ke slovu, ale k poslední slabice rytmické skupiny, která je těsným zvukovým i významovým celkem. Ve srovnání s jinými jazyky je málo výrazný (podrobně Dohalská – Schulzová 2008, 192–203).

²¹⁹ Heusler, A., *Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses*, Berlin/Leipzig: de Gruyter, 1925. Citováno podle Lösener 1999, 55, překlad KČ.

²²⁰ Zejm. Küper, Ch., *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses*. Tübingen: Niemeyer 1988 [Habilitationsschrift 1986].

dokonce ještě více, neboť v něm viděl typickou strukturu němčiny na větné rovině²²¹ (častá nepřízvučná monosylaba). Jamb v němčině a angličtině podle něj umožňuje nejvyšší řečovou přirozenost (Lösener 1999, 66).

Otázkou samozřejmě zůstává, zda „nejvyšší řečová přirozenost“ je to, po čem poezie touží, zda jedním z jejích cílů (alespoň v určitých dobách, stylech a proudech) není naopak vytvoření dojmu výlučnosti, jedinečnosti, odlišení se od prózy a běžné řeči a stržení pozornosti i na formální stránku. Za všechny případy jmenujme alespoň příklad českého jambu, který si i přes svou „nečeskost“, „nepřirozenost“ a „kostrbatost“, na niž poukazovali mnozí autoři 19. století,²²² postupně vydobyl pozici v českém vázaném verši takřka monopolní. Zda to bylo skutečně i přes jeho nepřirozenost, anebo právě díky ní, ponechme jako otevřenou otázku. Tohoto paradoxu si všímá i Lösener (1999, 67), když se ptá, jak by bylo možné poznat jambickou báseň, kdybychom i v řeči upřednostňovali jambické schéma. Tato otázka je ovšem poněkud zjednodušující. Řada básní ve volném verši například skutečně vykazuje podobné parametry uspořádání přízvuků jako běžná řeč, díky jiným signálům (grafice, rýmu, větné stavbě, výběru slov, básnickým figurám, kontextu atd.)²²³ jsme ovšem schopni tyto texty vnímat jako poezii. A naopak, i v próze nebo libovolném neuměleckém textu lze najít pasáže, které svým akcentovým uspořádáním odpovídají veršované řeči, kvůli kontextu je však jako poezii nevnímáme.

Výše zmíněná Küperova propagace německému jambu skutečně pomohla. Poté, co mu tento autor věnoval takovou pozornost, vrátil se jamb opět mezi „nejněmečtější metra“. Küper metrum v povědomí svých čtenářů „naturalizoval“ – dodal mu punc přirozenosti, harmonie přírody, řeči a estetiky (Lösener 1999, 66). Paradoxní na tom je, že Küperova glorifikace jambu přišla v době, kdy už dávno nebylo možné založit podstatu poezie na metrických základech, jak dokládá bohatá básnická praxe 20. století.²²⁴

Dlužno dodat, že do té doby nebyly jambické básně v historii německého básnictví (na rozdíl od básnictví českého) nijak zvlášť ceněny – jamb byl zkrátka dosud brán jako jedna

²²¹ V češtině srovnej úvahy o vztahu jambického spádu a intonace (např. Kaiser 1993a, 52).

²²² Srov. zde kapitolu 1.3.

²²³ K tomu podrobně Červenka 2001, 15nn.

²²⁴ Srov. české diskuse o jambu ještě v první polovině 20. století popsané v kapitole 1.3, příp. 2.1.

z mnoha forem. Jak je ale vidět, ani jazykové předpoklady, ani básnická praxe někdy nezmůžou tolik, co jedna silná koncepce národního verše.

4.2.2 Přízvuková alternace jako rytmický ideál němčiny

V reakci na nové otevření otázky alternačního principu v anglické lingvistice v 60. letech 20. století se i v německém prostředí začalo uvažovat o alternaci z pohledu jazykového. Diskusi o alternačních pravidlech v německém kontextu inicioval Paul Kiparski (1966).²²⁵ Inspirován myšlenkami N. Chomského a M. Halleho předpokládá pro němčinu „vedlejší rytmický přízvuk“, který podporuje domněnku alternace. Jeho příklady však odrážejí spíše metrické skandování nežli rytmus přirozené řeči. Jeho myšlenky později přejal do své teorie akcentu W. U. Wurzel (1980) (Lösener 1999, 91). Ten vidí funkci rytmického akcentu ve vytváření artikulačně a percepčně jednoduchých vzorců. Vychází z několika přízvukových principů (fonologického, syntaktického atd.). Potíž tkví v tom, že se v jeho pojetí projevuje vedlejší přízvuk na úkor přízvukování vlastního němčině.

Přestože zákon akcentové alternace v němčině není smysluplně slučitelný se sémantickou funkcí akcentu, dosud nebyla tato hypotéza podrobena důkladné a obecně přijaté kritice. V německé lingvistice je tento pohled dodnes hluboce zakořeněn a v mnohých úvodech do fonetiky je alternační hypotéza uváděna jako rytmická norma. Skepse k ní je nicméně patrná a vede k různým modifikacím této myšlenky. Caroline Féry například konstatuje značný rozdíl mezi ideálem a realitou a dodává, že dokonalou alternaci najdeme pouze v dětských říkankách. Richard Weise se zase zmiňovaný problém nepovinného přesouvání akcentů snaží řešit výrokem o fakultativnosti samotného rytmu – rytmické jsou podle něho jen určité části textů, a to ty, kde je přítomna alternace (Lösener 1999, 92). Takové pojetí rytmu pochopitelně obstát nemůže. Existují různé definice rytmu, avšak rytmus, který vzniká náhodně a mechanicky na nahodilých místech, nemá žádný význam a nezbuzuje žádné očekávání, by sotva některé z nich odpovídal.

²²⁵ Kiparski, P., Über den deutschen Akzent. Untersuchungen über Akzent und Intonation im Deutschen. In *Studia Grammatica VII*, Berlin: Akademie Verlag: 1966, 69–98.

V němčině se otázka rozložení přízvuků točí především kolem problematiky setkání dvou z nich vedle sebe (tzv. *Gegenakzent*), jež je často způsobeno přízvučnými monosylaby. Generativní teoretik Heinz J. Giegerich (1985) se tuto záležitost pokouší řešit zavedením „nulové slabiky“ na místě neexistující nepřízvučné mezi dvěma akcenty, čímž opětovně zachraňuje – pro teorii – alternační vzorec. Jazykovým ekvivalentem nulové slabiky \emptyset je, stejně jako u ostatních autorů, pauza či prodloužení předchozí slabiky (Lösener 1999, 94). Kdyby byla jeho teorie odrazem jazykové reality, byla by všechna přízvučná monosylaba dvakrát delší než navazující přízvučná slabika, příp. by mezi nimi musela být znatelná pauza. To ovšem fonetika nijak nepotvrzuje. Podobně jako *silent beats* v pojetí E. Selkirk existují tyto jevy pouze na rovině metrického vzorce (Lösener 1999, 95) a o samotném rytmu řeči tedy neříkají vůbec nic.

Proti oprávněnosti alternační hypotézy v němčině vznáší Lösener čtyři hlavní námitky: tou první je nemožnost definovat nutné podmínky pro přesun přízvuku. Jako další problém vidí rozpor alternace a sémantické funkce přízvuku (alternace sama navíc žádnou sémantickou funkci nemá). Třetím úskalím této hypotézy je nezanedbatelné množství německých kompozit obsahujících sousedící akcenty (typu *Stockfinster* – podtrženy jsou přízvučné slabiky) a posledním pak relativní četnost sousedících akcentů způsobených monosylaby (*Der Wind weht stark.*). Celá záležitost, týkající se hypotetické nulové slabiky, posouvání akcentu atd., vyžaduje důkladné empirické fonetické ověření, které by umožnilo jazykovědě osvobodit se od přetrvávající teoretické fikce, uzavírá (Lösener 1999, 95).

H. Lösener nicméně konstatuje, že v němčině je střídání přízvuků díky přízvukování slovních kořenů, hromadění dvouslabičných slov (příp. jejich složenin) či střídání přízvučných a nepřízvučných monosylab poměrně obvyklé. Uvádí příklad takového pravidelného střídání: *Die Autoschlange zieht sich über viele Kilometer hin* (1999, 89). Podle něj také najdeme v německé poezii tzv. plovoucí přízvuky (*schwebende Betonungen*), které se skutečně podle potřeby přemisťují. Aby však takové přesouvání sloužilo k vytvoření pravidelné alternace *mimo poezii*, je spíše výjimka. V běžné němčině najdeme jak skupiny nepřízvučných slabik, tak sousedící akcenty (*Gegenakzent*) či zcela nepravidelnou distribuci přízvuků (tamt.).

4.2.3 Reflexe a předpoklady alternační teorie v českém kontextu

V českém prostředí bychom zmínky o této hypotéze hledali marně. Ve starších či novějších fonetických příručkách ani v pojednáních o verši se tato teorie nevyskytuje ani jako propagovaný, ani jako zavržený koncept. Je to patrně tím, že impulsy, které v německém prostředí tuto otázku oživovaly, přicházely v období, kdy česká věda – ať už o verši či o jazyce – nebyla tak těsně spjata s německou. Diskuse o sylabotónismu, a tedy i o otázkách konkrétních meter, u nás začíná až mnohem později než v době Martina Opitze, který tuto otázku do německé metriky vnesl. Texty A. Heuslera už naopak zase spadají do doby, kdy u nás sílí nacionální nálady doprovázející snahy o vznik samostatného státu a připravuje se půda pro vznik pražského strukturalismu, řešícího své vlastní otázky.

Alternace jako rytmický ideál češtiny by ostatně mohla – s tím, co dnes víme o fonetických vlastnostech češtiny – fungovat jen stěží. Je-li průměrná délka přízvukového taktu v češtině 2,6–2,8 slabiky (Červenka 2006a, 38), má čeština přirozeně blíže spíše k distribuci akcentu po každých dvou nepřívzvučných slabikách než k rovnoměrnému střídání obou typů.

Smysluplnému srovnání situace v češtině a němčině ovšem brání fakt, že němčina – na rozdíl od češtiny – počítá i s vedlejším akcentem. Podle současných fonetických a fonologických výzkumů nemá v češtině hypotéza dlouho tvrdohlavě obhajovaného (či spíše automaticky přijímaného) vedlejšího akcentu žádný smysl.²²⁶ Fakt, že německá fonetika s ním stále počítá, může být buď odrazem skutečné odlišnosti jazykového materiálu češtiny a němčiny, nebo jen pouhým rozdílem v přístupu – nemůžeme zcela vyloučit, že nejdůležitější rozpor v této otázce leží spíše v oblasti české a německé národní lingvistiky než národního jazyka, a jde tedy více než o co jiného o rozdílnost konceptů.²²⁷

Myšlenka vedlejšího přízvuku je jeden z bodů, v nichž byla česká lingvistika (a s ní i teorie verše) ovlivněna německým přístupem, neboť s vedlejším přízvukem počítala česká

²²⁶ Ani v české teorii verše není termín vedlejšího přízvuku z dnešního pohledu obhajitelný: „V řeči veršované vedlejší přízvuk není nositelem rytmu, ale jeho výplodem: přizpůsobuje se rytmické setrvačnosti aktivně vytvářené výlučně rozložením přízvuků hlavních“ (Červenka 2006a, 27).

²²⁷ Podrobně v kap. 3.2.

fonetika ještě dlouho do 20. století.²²⁸ Dalším z němčiny přejatým a u nás dlouho živeným požadavkem, který se – příznačně i přes rozpor s realitou – ještě na začátku 20. století držel v teorii verše (či spíše v návodech pro veršování), je například požadavek shody samohláskové délky v rýmu.²²⁹ Našli bychom jistě i další stopy německého vlivu – mimo jiné už jen samotné iniciování sylabotónické reformy českého verše –, sama alternační hypotéza však v českém prostředí zůstala zcela nepovšimnuta.

Když se podíváme na zrod teoretického přemýšlení o českém verši, který můžeme vidět na počátku národního obrození, najdeme i tam silné hodnotící emoce vztahující se na určité formy a typy verše. Pokud však byla určitá metra považována za více a ryzeji česká, rozhodovala o tom nikoli jejich alternační či nealternační povaha, nýbrž sestupnost a vzestupnost. Zatímco „sestupný“²³⁰ trochej a daktyl byl od začátku (např. Dobrovským) doporučován, na „vzestupný“ jamb se dlouho hledělo s nedůvěrou. I o spádu samotné češtiny se ostatně často hovořilo a hovoří jako o „daktylotrochejském“, což dojem přirozenosti obou meter podporuje. Neznamená to však nic víc, než že většina přízvukových taktů v mluvené češtině začíná přízvučnou slabikou a po ní obvykle následuje jedna či dvě nepřízvuchné.

Historie tomu chtěla, že jediné české třídobé metrum – daktyl – zůstalo v české literatuře z různých důvodů²³¹ spjato jen s určitými obdobími a autory. Zásadní sémantický protiklad tedy vznikl mezi zbylými dvoudobými metry, trochejem a jambem, z pohledu probírané teorie tedy paradoxně mezi dvěma alternačními metry.²³²

²²⁸ Důležitost fonologičnosti přízvuku přitom zmiňuje už Mukařovský (1934/2001, 130n). V češtině sice nemůžeme hovořit přímo o fonologickém přízvuku jako např. v angličtině, má ale delimitativní funkci.

²²⁹ Tento požadavek najdeme po vzoru němčiny u Dobrovského (např. in Říha – Hesová 2014, 34–35, 50). O zmínce v českých učebnicích ještě na začátku 20. století Machek 1928, 103. V současném německém verši je rým dlouhé a krátké slabiky – např. *stilt : spielt* – považován za výraznou nepřesnost (Wagenknecht 2007, 41).

²³⁰ I díky silnému dobovému povědomí o časoměře hraje v této době (a ještě dlouho poté) zásadní roli představa izolované stopy.

²³¹ Podrobně např. Červenka 1999.

²³² K vývoji tohoto zápolení a proměnám vztahů mezi oběma metry v české literatuře Květa Sgallová 2015 a Červenka 1991.

Závěr

V úvodu této práce bylo zmíněno několik otázek, na které (a jim podobné) hledali a hledají odpověď jednak básníci, ale především mnozí teoretici napříč generacemi a směry – „Co je nebo by mělo být podstatou našeho národního verše?“, „Co náš národní verš a poezii ohrožuje nebo obohacuje?“, „Co je to verš?“ či „Co je základem rytmu?“. Na žádnou z těchto otázek jsme neodpověděli, nebylo to ostatně ani cílem této práce. S jejich pomocí jsme však mohli zkoumat témata a období specificky spojená s konceptem národního verše a místo formulování odpovědí se zamýšlet nad tím, co vedlo kterého autora k tomu, aby si je vůbec položil, případně aby na ně – byť často implicitně – odpověděl. Umožnilo nám to nahlédnout očekávání, která jsou v určitém období spojena s poezií, a požadavky, jež jsou kladeny na její autory.

Zastavili jsme se u několika období, kdy se myšlení o verši místo dnešní popisnosti vyznačovalo striktně předepisujícím tónem, zpravidla ve jménu záchrany či kultivace mateřské řeči a národní kultury vůbec. Viděli jsme ale také – zvláště na příkladu časopiseckých diskusí v začátcích samostatného Československa –, že samotní básníci si z diktátu teoretiků zpravidla nic nedělali. Z předpisů tak často zbyly jen stížnosti, že si prvně jmenovaní nehledí svých svatých povinností, často zdůrazněné dobově typickým (a typicky zcela nepodloženým) rétorickým povzdechem, že jiní národové mají pro požadavky svého jazyka větší citlivost.

Snad právě proto, že je poezie tak bytostně spjata s národním jazykem, odráží se v teoretických diskusích o ní – někdy snad ještě lépe než v samotných básnických textech – momentální obavy, tužby a sebevědomí národa. Viděli jsme, že ta období našich dějin, kdy byla česká identita nějak ohrožena, mají schopnost přitahovat a opakovaně vracet do teoretických diskusí charakteristická témata – vhodnost časomíry pro češtinu, oprávněnost jambu v české národní poezii, případně jeho správnou realizaci, či formální podstatu ryzího národního verše vůbec.

V diskusích o časoměře jsme upozornili na postupnou, zatím nepříliš reflektovanou změnu v chápání tohoto pojmu – od nacionálně motivovaného prosazování i odmítání samotného prozodického principu v době národního obrození přes konstituování sylabotónického hexametru jako jedné z hlavních forem pro překlad antických děl po názory na úlohu kvantity v českém sylabotónickém, popř. volném verši na konci 19. a začátku 20. století. Připomněli jsme rovněž závažnost této otázky v úvahách o operních libretech, jejichž autoři jsou nuceni přihlížet také k délce příslušných tónů.

Při jejich sledování jsme se však dostali daleko do 20. století. Připomněli jsme úvahy o vhodném metru pro překlady časoměrných textů a ukázali jambické metrum jako vděčný cíl stížností na všechno nečeské a českou identitu ohrožující – tedy především na příliš proněmecké a kosmopolitní tendence.

Diskuse o metrických otázkách, zejména o českém jambu, jeho „českosti“, přirozenosti, vhodnosti či správné podobě se zdají být svým způsobem barometrem atmosféry národního ohrožení. Vždyť polemiky o podobu tohoto metra – ve většině případů velmi vyhocené – se objevují na sklonku první světové války a v začátcích samostatného Československa a znovu se vracejí v době druhé světové války. (Je skoro s podivem, že se vzhledem k situaci, v jaké se momentálně nachází naše národní identita, žádné novodobé diskuse o jambu ještě nerozpoutaly.)

Když se však podíváme na samotnou uměleckou tvorbu, zjistíme, že český jamb má již dávno za sebou nejen období svého zrovnoprávňování s ostatními metry, vrcholící jeho naprostým monopolem v české poezii v období lumírovců, ale že už od konce 19. století tomuto metru, které již zjevně naplnilo své vývojové možnosti, čím dál více konkuruje volný verš. S trochou nadsázky tedy můžeme říci, že diskuse o vhodnosti časoměry přetrvávaly i v době, kdy ji v původní tvorbě již několik desetiletí takřka nikdo nepoužíval, diskuse o vhodnosti jambu naopak přesto, že byl již dlouho zdaleka nejrozšířenějším a pomalu ustupujícím metrem.

Debaty o poezii pochopitelně nelze omezit na projekce nacionálních obav a přání. Především v průběhu 20. století se tyto debaty cíleně přetransformovaly ve skutečnou vědeckou disciplínu a v těsné spolupráci se strukturální lingvistikou položily základy moderní české versologie. Ukázali jsme, jak se tato mladá věda rodila a zpřesňovala

v polemikách strukturalistů se zastánci jiných názorů a které poznatky a představy strukturalistické jazykovědy byly pro její vývoj klíčové. Upozornili jsme především na sepětí mladé versologie s podobně mladou fonologií a na význam kvantitativních metod, jež našly široké uplatnění v práci Miroslava Červenky a Květy Sgallové a které jsou i dnes nejvýraznějším rysem versologického výzkumu u nás.

Ačkoli nelze zpochybnit zásadní přínos strukturalistického myšlení pro českou versologii, ve srovnání dnešního stavu se začátkem 20. století nám nemůže uniknout jisté zúžení, které tento směr do české teorie vnáší. Zatímco v meziválečných debatách jsme svědky názorové výměny zastánců různých proudů, po druhé světové válce, především pak od 60. let 20. století, u nás již strukturalistický pohled na verš zcela převládá. Z tohoto ještě poměrně komplexního pohledu na verš si pak versologie posledních let, zaměřená na korpusový přístup, vybírá především již zmiňované kvantitativní metody.

Vzhledem k tomu, že pro znázornění aktuálního počtu českých versologů by člověk jen stěží využil i prsty druhé ruky, je toto zúžení – resp. zúžení jakéhokoli typu – pochopitelné. Řada otázek, která vzešla z válečných a poválečných polemik, kdy se základy české versologie teprve budovaly na podkladě rozmanitých pohledů jednotlivých badatelů, tak ale zůstává pro vědu o verši výzvou dodnes. Známe odpovědi strukturalistické větve či jejich následovníků, poněkud však chybí právě pestrost dalších směrů, které by umožnily tyto názory tříbit a podrobovat kritice. Ve srovnání s versologiemi zahraničními, které mají v ohledu na množství badatelů nespornou početní výhodu, pak toto specifické zaměření české teorie vyvstává o to zřetelněji.

V této práci jsme se ze zahraničních přístupů podrobněji zabývali situací polskou a německou. Viděli jsme, že polské pojetí verše se českému v mnohém podobá. I polští autoři využívají pro klasifikaci veršového materiálu kategorii versifikačního systému, ačkoli pro ně toto kritérium není nutně primární. Ačkoli je rejstřík versifikačních systémů, používaný oběma teoriemi, totožný (rozdíl je jen v tom, že čeští autoři mají nepochopitelnou potřebu zmiňovat ve výčtu versifikačních systémů stále i v evropských jazycích nepoužívaný a nerealizovatelný systém tónový, zatímco polští nikoli), liší se jejich význam v národní literatuře a vzájemné vztahy. Ukázali jsme, že tento rozdíl je zčásti způsoben samotnou básnickou praxí, zčásti odlišným teoretickým přístupem.

V polské literatuře má význačné postavení sylabismus, který je chápán jako nositel národního literárního dědictví, zakotvený v mistrovských dílech zejména polského baroka a klasicismu. Dokonce i po sylabotónické reformě dávali autoři velkých děl psaných dlouhými verši mnohdy přednost variabilnějšímu sylabismu. Sama sylabotónická reforma přišla do polské literatury později než do literatur okolních, a tak éra samostatného sylabotónismu – před celoevropským nástupem tendencí k tónickému a volnému verši – nebyla tak dlouhá jako v české literatuře. Rozdíl je i v chápání verše tónického, u nějž je v české literatuře zpochybňována samotná existence, avšak v literatuře polské – bez ohledu na nečetnost textů, které se k němu řadí – je chápán vedle sylabismu a sylabotónismu jako samozřejmá součást veršového repertoáru.

V české literatuře má v dnešním pojetí mezi versifikačními systémy absolutní převahu systém sylabotónický, považovaný u vázané poezie za bezpříznakový, téměř jediný možný tvar. Není to proto, že by jím bylo složeno nejvíce textů, a už vůbec ne z důvodu nejdelšího působení v české literatuře (tam by měl jasnou převahu sylabismus). Svůj podíl na tom má patrně jednak nedostatek dostatečně reprezentativních národních děl psaných sylabickým veršem, jednak pozůstatek osvětského zatracování „primitivního předreformního verše“ (spolu se vším barokním myšlením, což mimochodem mohlo ještě utužit později prosazované socialistické pojetí historie a literatury). Jak už bylo zmíněno, v Polsku se osvícenství potkalo ještě se sylabickým veršem a sylabotónická reforma proběhla až později, spojení baroka se sylabismem a pokrokového osvícenství se sylabotónismem se zde tedy nevytvořilo. V českém prostředí byla propast mezi vnímáním verše před reformou a po reformě – resp. verše sylabotónického vůči všem ostatním – patrně ještě prohloubena již zmiňovaným příklonem české teorie ke strukturálnímu myšlení a z něho vycházejícímu kvantitativnímu přístupu, jemuž sylabotónismus vyhovuje jako nejvhodnější materiál ke zkoumání.

Při porovnávání českého chápání verše s německým vyšly najevo odlišnosti zcela jiné, doposud nepříliš popisované. Podstatný rozdíl najdeme již v obecné klasifikaci verše. Kategorii versifikačního systému jako hlavní třídící kritérium nahrazují v německých klasifikacích jiné typy dělení, pro českého čtenáře nezvyklé a na český materiál jen těžko aplikovatelné. Společným rysem jim je důraz na počet iktů ve verši a chápání stopy jako kombinace těžké a (v některých případech i několikaslabičné) lehké doby. Neplatí tu tedy

českému pojetí vlastní typologický postup *versifikační systém – metrum – rozměr*. Metrum bývá zpravidla vnímáno až jako podtyp n-iktového verše a o versifikačním systému nemusí být řeč vůbec.

Toto i další specifika německého pojetí verše připisujeme na vrub odlišné podstatě německého, resp. germánského verše, která se odráží zpětně i v teoretickém uvažování o něm. Můžeme říci, že tradiční německý verš – dá-li se vůbec takto souhrnně mluvit o verši všech žánrů a období v rámci jedné literatury – je tónický, a tento rys ještě posiluje snaha vymezit se proti (sylobickému) románskému vlivu, který byl ovšem zároveň pro vývoj německé poezie nepostradatelný. Sylabismus zde však nikdy nezdomácněl a často je považován vyloženě za neněmecký (v německém prostředí, a to i mezi badateli, je jím někdy dokonce pohrdáno, srov. Gasparov 2012, 25).

Naproti tomu základna českého tradičního verše je sylobická (a bytostně spjatá s rýmem) a i po přijetí a rozšíření sylobotónismu zůstává sylobická složka závaznější nežli přízvuková. Naopak tónický verš zde nikdy nezdomácněl a ani u jednotlivých uvažovaných textů se teoretikové neshodují, zda jde o příklady „skutečného“ tónismu.

S tímto rozdílem souvisí i málo zmiňovaný fakt, že česká literatura se sice inspirovala (mimo jiné) sylobotónickou revolucí v Německu, nešlo však o paralelní vývoj, ale pouze o přijetí – alespoň podle názvu – téhož typu verše. To proběhlo nejen v různých časových a kulturních souvislostech (do německé literatury ho přineslo baroko, zatímco v české je spojen s národním obrozením), ale především z „opačných vývojových stran“. Pro českou poezii znamenala sylobotónická revoluce jasně definovaný systém rozmístění přízvuků, přidaný k tradičnímu počítání slabik (navazující na starší náběhy k přízvukové organizaci v některých obdobích a typech verše). Sylobickou podstatu českého verše ale zmiňovaná revoluce nijak neohrozila, jak je vidět na pramalé toleranci k odchylkám v počtu slabik a naopak poměrně velkorysému přístupu k realizaci přízvuku na silných pozicích verše. Pro německou poezii bylo počítání slabik takřka úplnou novinkou, přízvuková složka zde proto má i nadále vysokou váhu a k dobrému vkusu patří požadavek co nejpečlivějšího naplňování všech iktů. I sylobotónismus si zde tedy v některých rysech stále uchovává vzpomínky na své tónické kořeny.

Poslední zastávkou našeho putování po různých podobách konceptu národního verše bylo představení dvou teorií rytmu záměrně vybraných tak, aby byly českému čtenáři málo známé, ale za hranicemi populární. Zmapovali jsme vývoj konceptu izochronie, který podstatně ovlivnil především britskou a americkou lingvistiku a uplatnění našel i v některých teoriích verše – okrajově i v české. Představili jsme také alternační hypotézu, která, přestože byla opakovaně vyvrácena, je stále mnohými považována za vystižení rytmické podstaty němčiny (příp. německého verše).

Vývoj obou těchto teorií ukazuje, že jednou z největších překážek, se kterou se museli potýkat jejich zastánci, byla nemožnost exaktně změřit a izolovat prvky, které v jejich pojetí zakládají rytmus – tedy shodnost trvání přízvukových taktů či totožné rozestupy mezi akcenty v případě izochronie a pravidelné střídání přízvučných a nepřízvučných slabik, podpořené případnými přesuny akcentů v případě alternační hypotézy.

Ani stále dokonalejší technické možnosti tuto obtíž neodstranily, zdá se dokonce, že měly efekt téměř opačný – nepřispěly k tomu, že by se podařilo základní prvky takto pojímaného rytmu na samotném materiálu uspokojivě definovat, obrátily však pozornost k otázce, zda je rytmus jazyka a verše vůbec postaven na objektivně změřitelných aspektech a přesných shodách a jakou roli hraje v rozpoznávání rytmu lidské vnímání a jeho subjektivnost. Na tento aspekt se ostatně postupně zaměřují jak nejnovější lingvistické výzkumy, tak okrajově zmíněná teorie rytmu, koncepce H. Meschonnicca. Ten ve svých úvahách o jazykovém a veršovém rytmu akcentuje právě roli subjektu, subjektivity a vnímání, stejně jako neoddělitelnost rytmu od smyslu. Jinak řečeno, zdůrazňuje, že rytmus je v jazyce – a ve verši tím spíše – prvkem, který se na tvoření komplexního smyslu textu přímo podílí a nelze ho tedy zkoumat a interpretovat izolovaně. Nebudeme-li brát tuto provázanost jednotlivých složek básnického díla v potaz, hrozí, že se rytmus okleští na pouhé metrum, případně že nám samotný objekt zkoumání uteče mezi prsty ve prospěch pohodlněji zkoumatelné ad hoc konstruované, byť elegantní koncepce.

Tyto tendence neznamenají rezignaci na objektivní popis, ale připomenutí toho, že verš bývá skládán člověkem a pro člověka. Naše úvahy z pohledu konceptu národního verše pak chtějí upozornit, že dokonce i každý badatel do jmenované kategorie spadá.

Literatura

V soupisu literatury jsou uváděny zdroje, z nichž bylo v práci citováno, příp. které byly uváděny k jednotlivým tématům. Citace z druhé ruky jsou označeny hvězdičkou.

*AUER, P. – COUPER-KUHLEN, E. (1988). Akzent- und Silbenzählende Sprachen. *Zeitschrift für Sprachwissenschaft*, vol. 7, no. 2, s. 214–259.

*ABERCROMBIE, D. (1996). Paralanguage. *British Journal of Disorders of Communication*, vol. 3, no. 1, s. 55–59.

B. (1918). Počátkové českého básnictví, obzvláště prosodie. *Naše řeč*, roč. 2, č. 7, s. 204–207.

BALUCH J. – GIEROWSKI, P. (2016). *Czesko-polski słownik terminów literackich*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. 492 s.

BRUKNER, J. – FILIP, J. (1997). *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta. 365 s.

Co chceme. (1917). *Naše řeč*, roč. 1, č. 1, s. 1–2.

ČADKOVÁ, D. (2016). *Oslnění helénským sluncem. Recepce antiky v české literatuře v letech 1880–1910* [online]. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Zdeněk Hrbata. 226 s. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/102546> [cit. 2018-08-15].

ČAPEK, K. (1920). *Francouzská poesie nové doby v překladech Karla Čapka*. Praha: Fr. Borový. 186 s.

ČAPEK, K. (1920). Předmluva k Francouzské poezii nové doby. In LEVÝ, J. – HONZÍK, J. (1996). *České teorie překladu (2)*. Praha: Ivo Železný, s. 115–119.

ČAPEK, K. (1921). Český jevištní alexandrin. *Jeviště*, roč. 2, č. 50, s. 746–748. In LEVÝ, J. – HONZÍK, J. (1996). *České teorie překladu (2)*. Praha: Ivo Železný, s. 113–114.

ČERMOCHOVÁ, K. (2016). Květa má konečně knihu. *Slovo a smysl*, roč. 13, č. 25, s. 235–238. [recenze na Sgallová 2015]

ČERVENKA, M. (1971). *Statistické obrazy verše*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV. 157 s.

ČERVENKA, M. (1991). *Z večerní školy versologie II. Sémantika a funkce veršových útvarů: versologický průvodce tvorbou generace devadesátých let*. Pardubice: Akcent. 176 s.

ČERVENKA, M. (1993). Český alexandrin. *Česká literatura*, roč. 41, č. 5, s. 459–519.

ČERVENKA, M. (1999). *Z večerní školy versologie IV, Daktyl*. Praha: ÚČL AV ČR. 104 s.

ČERVENKA, M. (2001). *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host. 247 s.

ČERVENKA, M. (2006a). *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum. 283 s.

- ČERVENKA, M. (2006b). Šestero revolucí ve vývoji novočeského verše. In Fedrová, S. *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě: sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 28. 6. – 3. 7. 2005*. Svazek 1, Otázky českého kánonu. (2006). Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 283–298. Dostupné též z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretil/29.pdf>.
- ČERVENKA, M. (2008). Pětistopý jamb v 19. století. *Slovo a smysl*, roč. 4, č. 7, s. 190–227.
- DŁUSKA, M. (1962). *Próba teorii wiersza polskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 309 s.
- DOBIÁŠ, D. (1998). Český blankvers v novějších překladech Makbetha, *Česká literatura*, roč. 46, č. 5, s. 537–546.
- DOBIÁŠ, D. (2012). Počátkové českého básnictví a německá metrika. K proměnám českého verše v nadnárodním kontextu. *Česká literatura*, roč. 60, č. 3, s. 355–367.
- DOBIÁŠOVÁ, L. (2012). *Pohled Pražského lingvistického kroužku na jazykovědu 19. století*. Magisterská diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Marek Nagy. 73 s.
- DOBRYŇSKA, T. – KOPCZYŇSKA, Z. (1979). *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. 186 s.
- DOHALSKÁ, M. – SCHULZOVÁ, O. (2008). *Fonetika francouzštiny*. Praha: Karolinum. 236 s.
- DURDÍK, J. (1881). O umění překladatelském. In Levý, J. – Honzík, J. (1996). *České teorie překladu (2)*. Praha: Ivo Železný, s. 31–41.
- FISCHER, O. (1921). Metrické poznámky. In Levý, J. – Honzík, J. (1996). *České teorie překladu (2)*. Praha: Ivo Železný, s. 120–124.
- FRÝDECKÝ, F. (1917). Zeyerův blankvers. *Naše řeč*, roč. 1, č. 5, s. 141–143.
- FURMANIK, S. (1947). *Podstawy wersyfikacji polskiej*. Warszawa, Kraków: Wydawnictwo Eugeniusza Kuthana. 323 s.
- GASPAROV, M. (2012). *Nástin dějin evropského verše*. Přel. R. Ibrahim, A. Machoninová. Praha – Podlesí: Dauphin. 423 s.
- GIEROWSKI, P. (2013). *Struktury historii. O czeskim projekcie dziejów literatury na tle recepcji praskiego strukturalizmu w Polsce*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. 234 s.
- HÁLA, B. (1941). *Akustická podstata samohlásek*. Praha: Česká akademie věd a umění, 335 s.
- HAVEL, R. (1961). *Počátkové českého básnictví obzvláště prozodie*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. 144 s.
- HAVRÁNEK, B. (1930a). K nové české práci o otázkách básnického jazyka. *Naše řeč*, roč. 14, č. 1, s. 1–12.
- HAVRÁNEK, B. (1930b). Obrana Sedláková. *Naše řeč*, roč. 12, č. 5, s. 93–101.
- HAVRÁNEK, B. (1939). Staronový Erben. *Naše řeč*, roč. 5, č. 3, s. 157–158.
- HAVRÁNEK, B. – JAKOBSON, R. – MATHESIUŠ, V. – MUKAŘOVSKÝ, J. – TRNKA, B. (1935). Úvodem. *Slovo a slovesnost*, roč. 1, č. 1, s. 1–7.

- HAVRÁNKOVÁ M. – PETKEVIČ V. (2018). Pražský lingvistický kroužek za protektorátu: O činnosti PLK v této době a působení strukturalismu v soudobé vědě a kultuře. In Antošíková, Lucie [ed.]. (2018). *Zatemněno. Česká literatura a kultura v protektorátu*. Academia: Praha, s. 85–95.
- *HAYES, B. (1984). The phonology of rhythm in English. *Linguistic Inquiry*, vol. 15, no. 1, s. 33–74.
- *HEUSLER, A. (1925). *Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses*. Berlin/Leipzig: de Gruyter. 225 s.
- HORÁLEK, K. (1942a). K teorii českého jambu. *Slovo a slovesnost*, roč. 8, č. 3, s. 130–135.
- HORÁLEK, K. (1942b). K teorii předrážky v českém verši. *Naše řeč*, roč. 26, č. 4, s. 107–110.
- HORÁLEK, K. (1949). K otázce českého amfibrachu. *Slovo a slovesnost*, roč. 11, č. 1, s. 46–47.
- HORÁLEK, K. (1960). O překladatelský sloh jevištní. *Naše řeč*, roč. 43, č. 5–6, s. 134–146.
- HRABÁK, J. (1947). K problematice českých básnických překladů, *List sdružení moravských spisovatelů*, roč. 2, č. 1, s. 47–49.
- HRABÁK, J. (1963). Nové vydání Počátků českého básnictví, obzvláště prozodie. *Slovo a slovesnost*, roč. 24, č. 1, s. 76–77.
- HRABÁK, J. (1970a). *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda. 227 s.
- HRABÁK, J. (1970b). *Úvod do teorie verše*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 256 s.
- CHLUMSKÝ, J. (1928). *Česká kvantita, melodie a přízvuk*. Praha: Česká akademie věd a umění. 91 s.
- CHOMSKY, N. – HALLE, M. (1968). *The Sound Pattern of English*. New York: Harper & Row. 470 s.
- IBRAHIM, R. (2009). Český alexandrin jako náhrada řeckého a latinského hexametru a pentametru. *Česká literatura*, roč. 57, č. 3, s. 372–387.
- IBRAHIM, R. – PLECHÁČ, P. – ŘÍHA, J. (2013). *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis. 159 s.
- JAKOBSON, R. (1926/1995). *Základy českého verše*. In J. R. (1995). *Poetická funkce*. Červenka, M. [ed.]. Jinočany: H&H, s. 157–248.
- JAKOBSON, R. (1930). O překladu veršů. In Levý, J. – Honzík, J. (1996). *České teorie překladu (2)*. Praha: Ivo Železný, s. 185–188.
- JAKOBSON, R. (1935a). Poznámky k dílu Erbenovu: I. O mythu. *Slovo a slovesnost*, roč. 1, č. 3, s. 152–164.
- JAKOBSON, R. (1935b). Poznámky k dílu Erbenovu: II. O verši. *Slovo a slovesnost*, roč. 1, č. 4, s. 218–229.
- JANOUŠEK, P. – ČORNEJ, P. (2008). *Dějiny české literatury 1945–1989*. Praha: Academia. 977 s.
- *JASSEM, W. (1952). *Intonation of Conversational English*. Wrocław: Nakl. Wrocławskiego Tow. Naukowego. 121 s.

- *JONES, D. (1956). *An Outline of English Phonetics*. Cambridge: Heffer. 221 s.
- KAISER, P. (1993a). Český jamb a česká metrika. *Česká literatura*, roč. 41, č. 5, s. 520–534.
- KAISER, P. (1993b). Protostrukturalismus v české estetice a literární vědě, básnická typologie Otakara Zicha. *Česká literatura*, roč. 41, č. 1, s. 83–89.
- KARLÍK, P. – NEKULA, M. – PLESKALOVÁ, J. (2016). *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny. 2183 s.
- KAYSER, W. (2002). *Kleine deutsche Versschule*. Bern: Francke, 2002. 126 s.
- *KIPARSKI, P. (1966). Über den deutschen Akzent. Untersuchungen über Akzent und Intonation im Deutschen. In *Studia Grammatica VII* (1966). Berlin: Akademie Verlag, s. 69–98.
- KOBLÍŽEK, T. (2009). *Meschonnic, Henri* [on-line]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/25101/meschonnic-henri> [cit. 7. 6. 2018].
- KOBLÍŽEK, T. (2010). The Theory of Fictional Worlds from the Perspective of Structural Analysis. In *Fictionality – Possibility – Reality*. Bratislava: Aleph, s. 213–226.
- KOLÁR, R. – PLECHÁČ, P. (2014). *Báseň a počítač*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. 15 s. Dostupné také z: http://www.vedakolemnas.cz/miranda2/m2/sys/galerie-download/vkn_12_web.pdf?0.14316341805931554.
- KRÁL, J. (1894). O prosodii české. In Levý, J. – Honzík, J. (1996). *České teorie překladu (2)*. Praha: Ivo Železný, s. 58–59.
- KRÁL, J. (1917a). České jamby. *Naše řeč*, roč. 1, č. 8, s. 227–234.
- KRÁL, J. (1917b). České jamby. *Naše řeč*, roč. 1, č. 9, s. 257–262.
- KULAWIK, A. (1988). *Wprowadzenie do teorii wiersza*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. 246 s.
- KULAWIK, A. (1997). *Poetyka: wstęp do teorii dzieła literackiego*. Kraków: Antykwa. 399 s.
- KUŤÁKOVÁ, E. (2012). *Laudabile carmen. Část I, Římská metrika*. Praha: Karolinum. 127 s.
- *KÜPER, Ch. (1988). *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses*. Tübingen: Niemeyer. [Habilitationsschrift 1986].
- LEVÝ, J. (1962). Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost*, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, s. 83–92.
- LEVÝ, J. (1966). Ještě k verši Erbenovy Kytice. *Slovo a slovesnost*, roč. 27, č. 1, s. 49–53.
- LEVÝ, J. (1983). *Umění překladu*. Praha: Panorama. 396 s.
- LEVÝ, J. – HONZÍK, J. (1996a). *České teorie překladu (1). Vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře*. Praha: Ivo Železný. 273 s.
- LEVÝ, J. – HONZÍK, J. (1996b). *České teorie překladu (2)*. Praha: Ivo Železný. 323 s.
- LIBERMAN, M. – PRINCE, A. (1977). *On Stress and Linguistic Rhythm*. *Linguistic Inquiry*, vol. 8, no. 2, s. 249–336.
- LÖSENER, H. (1999). *Der Rhythmus in der Rede*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 260 s.

- MALÝ, R. (2012). K otázce tzv. nepřeložitelnosti poezie. *Slavica litteraria*, roč. 15, č. 1, s. 125–133.
- MATHESIUS, V. (1911). *O potenciálnosti jevů jazykových*. Praha: Královská česká společnost nauk. 24 s.
- MATHESIUS, V. (1943). Poznámky o překládání cizího blankversu a o českém verši jambickém vůbec. *Slovo a slovesnost*, roč. 9, č. 1, s. 1–13.
- MACHEK, V. (1928). Přízvuková shoda v rýmech. *Naše řeč*, roč. 12, č. 5, s. 103–109.
- MALIŠ, O. (1972). *Theerův Faëthon: metrická studie*. Praha: [s. n.]. 191 s.
- *MUKAŘOVSKÝ, J. (1925). O volném verši českém. *Časopis českého muzea*, roč. 99, č. 2-3, s. 97–124.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1926a). Základy českého verše. *Naše řeč*, roč. 10, č. 6, s. 174–180.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1926b). Základy českého verše. *Naše řeč*, roč. 10, č. 7, s. 212–221.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1935). Roztříštěný Bezručův verš. *Slovo a slovesnost*, roč. 1, č. 4, s. 234–238.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1936). Protichůdci. Několik poznámek o vztahu Erbenova básnického díla k Máchovu. *Slovo a slovesnost*, roč. 2, č. 1, s. 33–43.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1934/2001). Obecné zásady a vývoj novočeského verše. In M. J. (2001). *Studie II*. Červenka, M. – Jankovič, M. [eds.]. Brno: Host, s. 116–198.
- NEZVAL, V. (1936). Průvodce mladých básníků. In Levý, J. – Honzík, J. (1996). *České teorie překladu (2)*. Praha: Ivo Železný, s. 177–184.
- NOVÁKOVÁ, J. (1948). Kvantita v českém verši přízvukném. *Slovo a slovesnost*, roč. 10, č. 2, s. 96–107.
- NOVÁKOVÁ, J. (1982). Zápas o český hexametr není ukončen. *Listy filologické*, roč. 105, č. 4, s. 261–270.
- OPITZ, M. (1624/1970). *Buch von der Deutschen Poeterey*. Stuttgart: Reclam. 112 s.
- PALKOVÁ, Z. (1997). *Fonetika a fonologie češtiny*. Praha: UK. 366 s.
- PALKOVÁ, Z. (2016). Prozodická struktura v doméně slova. In Karlík, Petr; Nekula, Marek; Pleskalová, Jana [eds.]. (2016). *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, s. 1442–1444. Dostupné také z: <http://www.czechency.org/>.
- *PIKE, K. L. (1946). *The Intonation of American English*. Ann Harbor: University of Michigan Press. 200 s.
- *PIKE, K. L. (1954). *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Behavior I*. The Glendale, California: SIL. 170 s.
- PLECHÁČ, P. – KOLÁR, R. (2017). *Kapitoly z korpusové versologie*. Praha: Akropolis. 135 s.
- Počátkové českého básnictví, obzvláště prosodie*. (1918). Praha: Otto. 159 s.
- *POMPINO-MARSCHALL, B. (1990). *Die Silbenprosodie. Ein elementarer Aspekt der Wahrnehmung von Sprachrhythmus und Sprechtempo*. Tübingen: Niemeyer. 270 s.

- PUJMAN, F. (1939). Dva příspěvky erbenovské. *Naše řeč*, roč. 5, č. 4, s. 183–195.
- ŘÍHA, J. – HESOVÁ, P. (eds.) (2014). *Prozodické spisy raného obrození*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Varia. 261 s.
- ŘEHÁK, P. (2011). Anketa – Tři básníci o Divišovi. *Tvar*, roč. 22, č. 20, s. 6–7.
- SEDLÁK, J. V. (1930). K nové české práci o otázkách básnického jazyka. *Naše řeč*, roč. 14, č. 4, s. 69–76.
- *SELKIRK(OVÁ), E. (1984). *Phonology and syntax: The relation between sound and structure*. Cambridge, MA: The MIT Press. 476 s.
- SGALLOVÁ, K. (2015). Sémantika metra v poezii lumírovců. In *O českém verši*. (2015). Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, s. 264–327.
- SINGH, S. (2009). *Knih kódu a šifer: tajná komunikace od starého Egypta po kvantovou kryptografii*. Praha: Argo. 382 s.
- SKARNITZL, V. (2012). Dvojí i v české výslovnosti. *Naše řeč*, roč. 95, č. 3, s. 141–153.
- SONNENSCHNEIN, E. A. (1925). *What is Rhythm?*. Oxford: Basil Blackwell. 228 s.
- ŠALDA, F. X. (1935). O básnické autostylisaci, zvláště u Bezruče. *Slovo a slovesnost*, roč. 1, č. 1, s. 13–28.
- ŠMAHELOVÁ, H. (2015). O vědě, ideologii a strukturalismu. *Slovo a smysl*, roč. 12, č. 23, s. 105–114.
- ŠMEJKALOVÁ M. (2018). Dva světy jazykovědné bohemistiky v období protektorátu In Antošíková, Lucie [ed.]. (2018). *Zatměno. Česká literatura a kultura v protektorátu*, Academia: Praha, s. 59–84.
- TÁBORSKÝ, F. (1917). O překládání uměleckém. *Naše řeč*, roč. 1, č. 3, s. 65–71.
- TOMAN, J. (2011). *Příběh jednoho moderního projektu: Pražský lingvistický kroužek, 1926–1948*. Praha: Karolinum. 348 s.
- TRNKA B. (1949). K výstavbě fonologické statistiky. *Slovo a slovesnost*, roč. 11, č. 2, s. 59–64.
- TRNKA, B. – MUKAŘOVSKÝ, J. – VANČURA, Z. (1935). Odborné mezinárodní sjezdy v létě 1935. *Slovo a slovesnost*, roč. 1, č. 4, s. 247–248.
- UHLÍŘOVÁ L. (2016). Kvantitativní lingvistika. In Karlík, Petr, Nekula, Marek, Pleskalová, Jana [eds.]. (2016). *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, s. 947–948. Dostupné také z: <http://www.czechency.org/>.
- *VERRIER, P. (1912). *L'Ischronisme dans le vers français*. Paris: Alcan. 51 s.
- VOLÍN, J. (2016). Akustické vlastnosti českých vokálů. In Karlík, Petr, Nekula, Marek, Pleskalová, Jana [eds.]. (2016). *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, s. 74. Dostupné také z: <http://www.czechency.org/>.
- VRCHLICKÝ, J. (1889). Torquato Tasso: Osvobozený Jeruzalém (předmluva k překladu). In Levý, J. – Honzík, J. (1996). *České teorie překladu (2)*. Praha: Ivo Železný, s. 50–51.

- VRCHLICKÝ, J. (1890). Byronův Childe Harold v českém rouše. In Levý, J. – Honzík, J. (1996). *České teorie překladu (2)*. Praha: Ivo Železný, s. 42–48.
- WAGENKNECHT, Ch. (2007). *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. München: C. H. Beck. 172 s.
- WAJSAR, P. (2006). *Deklamace češtiny v hudbě z rytmického hlediska*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta. Vedoucí práce Václav Riedlbauch. 39 s.
- WILSON(OVÁ), K. M. (1929). *The Real Rhythm of English Poetry*. Aberdeen: University Press.
- WINKLER, Ch. (1954). *Deutsche Sprechkunde und Sprecherziehung*. Unter Mitarbeit von Erika von Essen. Düsseldorf: Schwann. 497 s.
- ZELENKA, M. (2017). Jan Vojtěch Sedlák v diskusi s Pražským lingvistickým kroužkem, *Slavica litteraria*, roč. 20, č. 2. s. 9–19.
- ZICH, O. (1920). O rytmu české prózy. *Živé slovo*, 1, s. 65–78.
- ZINDULKOVÁ, K. (2014). *Tónický verš a čeština*. Magisterská diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Libuše Heczková. 90 s. Dostupné také z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/125193>.