

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Tónický verš a čeština
Accentual Verse and Czech Language

KLÁRA ZINDULKOVÁ

Praha 2014

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

Poděkování

Děkuji vedoucí své práce, doc. Mgr. Libuši Heczkové, Ph.D., za přínosné diskuse, nadšení pro „divná témata“ a za důvěru ve mě vloženou. A děkuji také své rodině – sestřičce za obědy v posledním týdnu před odevzdáním práce a rodičům za neutuchající podporu ve studiu i v životě.

autorka

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Ve své práci popisuji metrickou strukturu tónického verše a jeho místo v soustavě versifikačních systémů. Porovnávám definice tohoto typu verše u zahraničních i českých autorů a zkoumám důvody jejich odlišností. Popisuji kategorii izochronie taktů jako vlastnost jazyka, z níž tónický princip vychází. Dále podávám přehled druhů tónického verše v polštině, angličtině, ruštině a němčině, zvláště se věnuji obecné kategorii přísného tónismu (strict stress-meter) a jeho vztahu k tónickému verši i k některým českým literárním textům. Dále se věnuji bližšímu rozboru textů pěti českých básníků, které jsou na principu tónismu více či méně postaveny. Nejpodrobněji zkoumám drama Faëthon od O. Theera, přičemž vycházím z dobových kritických ohlasů, svědectví autora i moderních metrických popisů. Závěr práce je věnován problematice překladů tónických veršů do češtiny a souvislosti tónismu s metrickou základnou přízvučných převodů časoměry, a také orálnímu, zvukovému charakteru tónického verše obecně.

Klíčová slova: metrika, tónický verš, versifikační systém, rytmus, dolnik, Otakar Theer

Abstract

Chief subject of this work is a detailed description of the metrical structure of accentual verse and its place in the system of versifications. Definitions of this metrical system in the Czech theory of verse are compared to the international concepts of accentual verse. Then the category of isochrony is described. Isochrony is a property of language, on which the principle of accentual verse is based on. In the next part of the work I present an overview of the types of accentual verse in Polish, English, Russian and German. Special attention is paid to the category of strict stress-verse, its relation to the accentual verse and also to some of Czech literary works. Further in the work I focus on metrical analysis of the texts written by five Czech poets, which are more or less based on the accentual principle. The most attention is paid to the drama Faëthon by O. Theer. I elaborate on author's comments and critical reviews of his contemporaries, comparing them with the modern metrical descriptions. The last part is devoted to the problem of translating accentual verses into Czech, connecting this versification with „syllabotonic“ translations of quantitative verse and also oral character of accentual versification in general.

Key words: metrics, accentual verse, versification, rhythm, dolnik, Otakar Theer

„Rytmus, rytmus, rytmus!“

(Otakar Theer Janu z Wojkowicz v dopise z 17. 7. 1911)

Obsah

Úvod.....	7
1 Místo tónismu mezi versifikačními systémy.....	11
1.1 Verš a versifikační systém	11
1.2 Sylabický verš.....	12
1.3 Sylabotónický verš.....	13
1.4 Tónický verš.....	14
1.5 Časoměrný verš	15
1.6 Vztahy versifikačních systémů mezi sebou	16
1.6.1 Vztah versifikací pracujících se slabikou a přízvukem	16
2 Definice tónického verše	19
2.1 Definice na základě počtu přízvuků	19
2.2 Definice na základě rozestupu přízvuků	20
2.3 Izochronie taktů a izosylabismus jako vlastnosti jazyka.....	22
2.4 Záznam schématu tónického verše.....	23
3 Tónický verš a jeho typy v různých jazycích	29
3.1 Koncept národního verše	29
3.2 Typ přísného tónického verše v různých jazycích	30
3.3 Polský tónický verš.....	33
3.3.1 Počet slabik v přísném polském tónismu	35
3.3.2 Přízvuková pravidla polštiny a jejich metrické využití.....	38
3.3.3 Volnější varianta polského tónismu.....	40
3.3.4 Spojitost polského tónismu s jinými metrickými systémy.....	41
3.4 Anglický tónický verš a anglické definice tónismu	43
3.4.1 Tónický verš podle <i>The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics</i>	44
3.4.2 Anglický přísný tónismus podle Mariny Tarlinské.....	47
3.4.3 Typy anglického tónického verše.....	49
3.5 Ruský tónický verš.....	50
3.6 Německý tónický verš.....	51
4 Tónický verš v češtině	53
4.1 Čeští básníci spojovaní s tónickým veršem.....	53
4.2 František Ladislav Čelakovský a <i>Ohlas písní ruských</i>	54
4.3 Karel Jaromír Erben a <i>Kytice</i>	55
4.4 Otakar Theer a <i>Faëthon</i>	58
4.4.1 Theerův verš pohledem autora a dobové kritiky.....	62
4.4.2 Theerův verš pohledem pozdějších teoretiků.....	67
4.5 Petr Bezruč a jeho daktylské básně.....	73
4.6 Josef Kainar a <i>Zlatovláska</i>	75
5 Tónický verš a překlady.....	78
5.1 Překlady tónických veršů.....	78
5.2 Přízvukčné převody časomíry.....	83
Závěr.....	85
Literatura.....	88

Úvod

Ústředním tématem mých výzkumů je básnický rytmus a jeho obecné zásady, proměny a způsoby interpretace. Fascinuje mě, jak se může lišit subjektivní chápání rytmu od statisticky doložitelných hodnot a jaké faktory mohou do vnímání rytmu vstoupit. Zajímá mě, jak básnický rytmus souvisí s přirozeným rytmem lidského těla a přírody. V posledních letech zkoumám především obecné vztahy versifikačních systémů mezi sebou a jejich vazby na jiné rytmické principy, především na rytmus hudební.

V tomto textu jsem se rozhodla blíže prozkoumat *tónický verš*. Jedná se o versifikační systém, který byl vedle sylabismu základním metrem středověké evropské poezie; v současné ruské, anglické nebo polské poezii najdeme pro tento verš mnoho nesporných příkladů. Ve jmenovaných jazycích je tónický verš užíván nikoli jako ojedinělý experiment, ale jako plnohodnotná forma, která je teoreticky reflektována a čtenáři/posluchači úspěšně rozpoznávána.

Zcela jiná situace však nastává v kontextu české literatury a české teorie verše. V odborné literatuře jsou zmínky o tomto versifikačním systému nehojné a od 70. let 20. století se obecné versologické práce omezují na stále zběžnější definice či spíše už jen zmínky. Je to tím, že se tónický verš v češtině nepoužívá a nikdy nepoužíval? Nebo je to tím, že jsou čeští mluvčí (tedy i čeští versologové) příliš uvyklí jazyku, jehož rytmus je v přirozené řeči založen na izochronii slabik, a tím pádem je jim samotný princip tóničnosti cizí? Či jsme příliš uvyklí poezii na tomto základě postavené, a je pro nás proto přirozenější vnímat jako základní rytmickou jednotku slabiku, a nikoli přízvukový takt?

V češtině délka slabiky v proudu řeči příliš nekolísá, a už vůbec ne v závislosti na přízvučnosti, jak se to děje v jazycích s výraznějším přízvukem, typicky v ruštině a angličtině. Tyto jazyky mají pro tónický verš přirozené předpoklady. Jak se ale v dějinách literatury mnohokrát ukázalo, přirozené předpoklady nejsou kritériem, na něž by umělecká tvorba brala velký ohled. Ba naopak. Umělecké naléhavosti se často dosahuje prostředky právě opačnými. Příkladem budiž český jamb – metrum pro češtinu nepřirozené, podle některých teoretiků takřka nerealizovatelné. Přesto právě v tomto

metru je od devadesátých let 19. století skládána většina vázané poezie a čtenáři a posluchači nemají problém rytmus básně správně interpretovat.

Opačným případem je česká časomíra, pro niž se čeština se svou délkou nezávislou na přízvuku zdála jazykem ideálním. Po vášnivých prozodických sporech v první polovině 19. století však bylo rozhodnuto, že je lépe veršovati přízvučně, a od té doby se skutečně časomíra z české poezie pomalu vytrácí. Když byl ale přízvučný verš do češtiny programově zaveden, bylo zpočátku třeba na něj čtenáře upozorňovat, učit je, jak takový verš číst a jak vnímat jeho rytmus. Až když se rozšířil natolik, že si veřejnost zvykla a naučila se ho správně číst, mohl se sylabotónismus stát metrem běžným a – přirozeným.

Vraťme se ale ke klíčové otázce této práce: Existují v české literatuře texty psané tónickým veršem? Abychom mohli odpovědět, musíme mít jasno přinejmenším ve dvou dílčích otázkách: 1. Co je to tónický verš a 2. co určuje jeho existenci v té které národní literatuře? Jinými slovy – podle jaké definice se máme řídit, abychom verš mohli označit za tónický, a za druhé – má být měřítkem výskytu čtenářské povědomí, teoretická reflexe, vyjádření samotných autorů nebo statistická data ohledně počtu a rozmístění slabik a přízvuků?

Je možné a oprávněné vztáhnout definice ruských, anglických a polských versologů na český verš? Vždyť versologické kategorie nelze automaticky brát jako univerzální a aplikovatelné na každý jazyk. Nelze například s jistotou říci, zda je český sylabismus tentýž systém jako sylabismus francouzský, mezi anglickým a polským jambem najdeme zřetelné odlišnosti atd. Zřetelně se problematika univerzality versologických pojmů univerzality odráží například ve sporech o český amfibrach – tvrzení, že v češtině amfibrach neexistuje, zatímco polské verše jsou ho plny, může být na jednu stranu odrazem objektivní skutečnosti, do jisté míry ale také poukazuje na odlišnou interpretační tradici českých a polských teoretiků. Z těchto důvodů nemohu nechat stranou koncept „národního verše“, který se v některých teoretických pracích (spíše implicitně) objevuje v opozici k chápání „versifikačního systému“ coby univerzální nadjazykové a nadnárodní kategorie.

Tónický verš je v teoretických pracích o české poezii málokdy zmiňován samostatně. Vynoří se většinou ve chvílích, kdy je s nějakým básnickým dílem či rytmem svízel. Začíná se o něm mluvit v souvislosti s obtížně zařaditelnými díly a s texty, které stojí v běžném zjednodušeném dělení na periferii nebo na pomezí dvou kategorií.

O tónickém verši v češtině se nejčastěji mluví (opravdu se o něm spíše mluví, než že by byl u nějakého textu oficiálně určen) jako o možnosti, hypotéze pomáhající vyplnit mezery v charakteristice nějakého veršového textu, který se rytmicky vymyká. Zmiňuje se nejčastěji v souvislosti s překlady, převážně z jazyků, v nichž je tento veršový typ běžný (Čelakovský a překlady z ruštiny). Dále se objevuje v četných versologických sporech – zmínky o tónickém principu najdeme v popisech Erbenova verše (v souvislosti se sylabismem), Theerova dramatu *Faëthon* (v souvislosti s volným veršem) či v rozbořech verše Bezručova (v souvislosti se sylabotónickým daktylem). Skoro to vypadá, jako by v češtině nešlo o plnohodnotný versifikační systém, ale o pomocný princip, který se v teoretickém popisu objevuje především ve chvílích, kdy je umělecký text natolik svébytný, že si dovoluje přerušit tradiční kolonky.

Tato studie nejprve připomene tradičně chápané místo tónického verše mezi versifikačními systémy a stručně objasní vztahy mezi nimi. Poté bude nezbytné podívat se blíže, v jakých literaturách se tónický verš vyskytuje a jak se shodují definice tohoto rytmického systému u našich a zahraničních teoretiků. Pokusím se zmapovat v základních obrysech teoretické reflexe tohoto verše v českém kontextu a podrobněji se podívám na ty básnické texty, které jsou v souvislosti s tónickým veršem zmiňovány nejčastěji. Nejdéle se zastavím u dramatu *Faëthon* od Otakara Theera a pokusím se ukázat, jak je pro tento typ verše podstatný a charakteristický jeho orální charakter.

Určování typu verše by se mohlo jevit jako záležitost, vycházející ze statistických údajů, a tudíž objektivní. Ve skutečnosti vstupuje do hry mnohem více faktorů než jen uspořádání přízvuků, slabik a dalších suprasegmentálních jevů.¹ Do procesu, jehož výsledkem bývá označení konkrétního verše nálepkou typu „sylobický“ „sylobotónický“, „tónický“, „volný“, popř. „uvolněný s tendencemi k...“, se zapojuje aktuální literární kontext autora a jeho vlastní komentář k textu, dobová reflexe, zkušenost a dobový kontext recipienta, vliv okolních jazyků a literatur a jejich kulturní a politická prestiž, téma a intertextuální vazby poetického textu, znalost jiných jazyků a jejich poezie – a to jak u autora, tak u čtenáře – a tak dále.

¹ K tomu srov. například začátek textu B. Tomaševského *Verš a rytmus*, in: LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Poetika, rytmus, verš*. Praha: Svět sovětů, 1968, Str. 19nn.

Ač nás dnešní doba se svým zalíbením v exaktních údajích přesvědčuje o objektivní dokazatelnosti stále větší řady jevů, umění exaktní není a nebude. Kategorie versifikačních systémů jsou a vždycky budou pomocným konstruktem, který nám pomáhá osvětlit rytmickou podstatu veršových textů, ale nemůže pro interpretaci konkrétního uměleckého textu text stačit sám o sobě. Nejen proto, že rytmus je v poezii pevně provázán s významovou složkou, na kterou je statistika krátká, ale také z toho důvodu, že poezii vždy skládali a skládají „živí lidé“, sledující určitý umělecký a lidský záměr, kterému výběr verše podřizují.

1 Místo tónismu mezi versifikačními systémy

1.1 Verš a versifikační systém

Verš je druh literárního textu, který je určitým způsobem rytmizován.² Základem rytmizace (obecně, nejen ve verši) je opakování určité rozpoznatelné jednotky. Opakování nemusí být dokonale pravidelné, stačí, aby bylo natolik výrazné, že vzbudí pocit rytmu a očekávání jeho pokračování. Tento princip, zvaný *rytmický impuls*, se uplatňuje v rytmu obecně, ať už s ním pracuje hudba, výtvarné umění, architektura či pohyb. V poezii ho nazýváme impulsem metrickým, protože nám dává tušit, jaké metrické struktury se verš (ať už úzkostlivěji nebo volněji) drží.³

Viděno z jiného úhlu, základem veršového textu je jeho rytmizace, která spočívá v „rozvržení textu v jeho časovém průběhu na úseky, které díky svému obdobnému uspořádání jsou vnímány jako ekvivalentní: všechny jsou realizacemi téhož vzorce [...] jehož smyslem přístupné realizace se navzájem třeba i značně liší“.⁴

Pro básnický text je rytmizace charakteristickým znakem. Umělecký veršovaný text ovšem málokdy naplní navozené rytmické schéma na 100 %. Rytmus konkrétního básnického textu je založen na vědomé práci jeho autora s naplňováním a nenaplňováním navozeného očekávání. Každý veršový systém využívá různé způsoby, jak metrický impuls variovat, měnit, činit nezřetelnějším, nebo na něj naopak upozorňovat. Toto variování, a tím způsobená částečná nepředvídatelnost, umožňuje, aby byl rytmus živý, dynamický, aby probouzel napětí či zvědavost. Kdyby bylo opakování rytmotvorných jednotek zcela pravidelné, a tudíž předvídatelné, kdyby konkrétní rytmus celé básně v každém verši přesně a bez výjimky „naplnil metrickou šablonu“, rytmus by se stal neživým a jednotvárným – mrtvým.⁵ Dynamika rytmického průběhu veršového textu je samozřejmě úzce propojena s obsahem básně, ovlivňuje jeho vyznění a nelze ji od sémantické roviny úplně oddělit.

² Podrobnější vymezení poezie od prózy např. in: HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s. Str. 14 nebo in: IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. 159 s. Str. 9–11.

³ Více o *metrickém impulsu* a zároveň zajímavou úvahu a vztahu rytmu a fyziologie najdeme in: HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s. Str. 14–16.

⁴ ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum, 2006, 283 s. Str. 13–14.

⁵ Vztah metra (tj. „vzorce“) a rytmu – konkrétní realizace podrobně popsána in: IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. 159 s. Str. 36–40.

Způsobů rytmizace veršového textu je velké množství. Opakování se může odehrávat na různých rovinách textu (fonologické, morfologické, lexikální či syntaktické, případně napříč nimi). Na nejobecnější rovině lze veršované texty dělit podle toho, která jednotka je nejvýraznějším nositelem rytmu, tedy rytmotvorným činitelem. Takové rozlišení zakládá kategorii **versifikačních systémů**.

V evropské poezii rozlišujeme čtyři základní versifikační systémy: sylabický, sylabotónický, tónický a časoměrný. Versifikační systém tónový ponechávám zcela stranou, neboť se v evropských literaturách nevyskytuje a v jiných než tónových jazycích ani není možný. Zbylé čtyři se naopak v historii ovlivňovaly a v různých dobách a jazycích částečně i prolínaly, jak uvidíme dále. Pro orientaci uvádím stručný popis fungování těchto čtyř versifikačních systémů.⁶

1.2 Sylabický verš

*Ježíš Kristus, Král nejvyšší,
přijde k nám s nebeskou říší
k soudu všech živých i mrtvých
podle hlasu písem svatých.⁷*

Sylabický verš, pravděpodobně nejstarší versifikační systém indoevropských jazyků, bere za základní jednotku rytmu slabiku.⁸ Slabiky jsou v něm vůči sobě považovány z rytmického hlediska za ekvivalentní jednotky, v subjektivním vnímání mají všechny stejnou délku a důležitý je pouze jejich počet ve verši, tj. závazný mezislovní předěl po daném počtu slabik.⁹ Slovní přízvuk, slabičná délka ani ostatní fonologické prvky jazyka nemusí podléhat žádnému obecně platnému pravidlu, mohou být na kterékoli slabice ve verši a jejich rytmické využití je otázkou stylu autora.

⁶ Pro podrobnější charakteristiku i historické pozadí jednotlivých versifikačních systémů odkazuji na publikaci: IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. 159 s. Str. 17–28.

⁷ Začátek hymnu z kancionálu *Piesně Chval Božských*, sestaveného br. Janem Rohem, vydaný u Pavla Severýna roku 1541.

⁸ IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. 159 s. Str. 18, podobně Hrabák: HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 65n.

⁹ Preferován je mezislovní předěl nějakým způsobem posílený, podrobně in: ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum, 2006, 283 s. Str. 23.

V sylabické poezii jsou buď všechny verše stejnoslabičné (8 8 8 8 apod.), anebo se střídá počet slabik podle pravidelného strofického schématu (např. 87 87 87 nebo 4676 4676 4676).¹⁰ Především u delších veršů bývá přítomen ještě další rytmotvorný prvek – dieréze, tedy závazný mezislovní předěl uprostřed verše, dělící verš na dva poloverše.

Sylabický verš se užíval v češtině od prvních psaných památek až přibližně do národního obrození, hojně se uplatnil ve slovanské lidové poezii.¹¹ Z jiných jazyků ho dodnes používá polština¹² a typický je též pro jazyky románské.¹³

1.3 Sylabotónický verš

*Sedí bubák na dubu,
který v lese stojí.
Straší děti: – Bububu!
A pak se sám bojí!*¹⁴

Sylabotónický verš je ten, který je pro nás dnes v češtině (vyjma volného verše) nejběžnější. Texty, které vnímáme jako „normální pravidelné básničky“, jsou psány právě tímto veršem. V sylabotónickém verši je, stejně jako v předchozí versifikaci, důležitým rytmickým faktorem počet slabik ve verši, tj. závaznost mezislovního předělu po daném počtu slabik.¹⁵ K tomuto pravidlu se přidává další, týkající se přízvuku – metrické schéma obsahuje místa, která mají tendenci být obsazována přízvuknou slabikou a místa s tendencí k nepřívuknosti. Důležité je, že jde pouze o tendence. Skutečná realizace se liší nejen podle větší či menší uvolněnosti veršů, ale podstatně

¹⁰ srov.: LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost* 1962, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, 83–92. Str. 89.

¹¹ IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. 159 s. Str. 18.

¹² HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 65.

¹³ HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s. Str. 126. Pro podrobně rozpracované dějiny sylabického verše odkazují na publikaci: GASPAROV, Michail Leonovič. *Nástin dějin evropského verše*. V Praze: Dauphin, 2012, 423 s.

¹⁴ Jiří Žáček: *Bubák*.

¹⁵ Asi nejlépe je sylabický princip popsán in: ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum, 2006, 283 s. Str. 20–24.

také podle jednotlivých meter (jamb, trochej, daktyl...).¹⁶ Dodržování míst, kde přízvuk být nemá, je dokonce o něco důležitější, o tom ale dále.

Pro sylabotónický verš tedy platí hned dvě pravidla – počet slabik a umístění přízvuku. Jejich současné bezvýjimečné dodržování by však bylo pro autora příliš komplikované a pro vyjádření jeho uměleckého záměru svazující. Recipient by navíc výsledný rytmus vnímal jako velmi jednotvárný, a tudíž neschopný spolupracovat s významem a odstiňovat ho.

Zatímco počet slabik je i v (českém) sylabotónismu závazný, umístění přízvučných slabik na silných pozicích metrického schématu je podle versologických výzkumů obligatorní jen zčásti. Míra závaznosti se liší podle užitého metra (jamb, daktyl, trochej...) a je také specifická pro různá místa verše, tedy například pro veršový incipit (začátek) či veršovou klauzuli (konec).

Fakt, že zdaleka ne všechny silné pozice musí být podloženy přízvukem, umožňuje daleko širší využití slovní zásoby daného jazyka. Kdyby všechny sylabotónické básně psané trochejem a jambem musely obsahovat pouze dvouslabičná slova, všechny daktylské básně toliko slova trojslabičná atd., bylo by to závažné a přitom nijak smysluplné omezení jejich potenciálního rytmického slovníku (tedy souboru slov z rytmického hlediska použitelných). V evropských jazycích se však běžně vyskytují mnohem delší slova než dvou- a tříslabičná a taková bychom v případě přesného dodržování přízvukového pravidla v žádné básni nemohli použít.¹⁷

1.4 Tónický verš

*Dva milencové blažení
jak plakali v náručí vroucí!
A v nevýslovním toužení
v své tonuli lásce horoucí!
A než se setká s rokem rok,
tu proměna rychlá se stala:*

¹⁶ Právě daktyl stojí mezi českými metry ve zvláštním postavení, jelikož zde se tendence k přízvukování silných pozic mění v konstantu (o tom podrobněji zde v kapitole 1.6.1 a také in: ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum, 2006, 283 s.

¹⁷ Více k závaznosti přízvukového pravidla a k rytmickému slovníku Červenka (viz pozn. 16) a též v metrické studii: PLECHÁČ, Petr. Česká versifikace a teorie metra, *Aluze 2008*, roč. 12, č. 3, s. 86–93.

*směv vymřel v líci, v zraku mok,
on hynul v bolu, že ona se vdala!*¹⁸

Tónický (jinak také iktový)¹⁹ verš byl ve středověku v evropských jazycích druhý nejrozšířenější po sylabismu.²⁰ Stejně jako systém sylabický a sylabotónický pracuje se slabikami a přízvuky. Řečeno velmi zjednodušeně, v tónismu je, na rozdíl od předchozích dvou versifikací, v zásadě lhostejné, kolik slabik má který verš. Důležité je to, kolik přízvuků ve verši je. Jejich rozmístění na konkrétní slabiky není dáno. Počet iktů²¹ ve verši může být buď konstantní pro celý text (například šestiiktové a tříiktové typy v polské poezii, čtyřiktové typy v poezii anglické a německé, tříiktové v ruské) nebo sledovat pravidelné schéma, v němž se střídají dva nebo více rozměrů (2 3 2 3 ikty atp.).²²

Slovní přízvuky v tónickém verši fungují jako rytmická kostra, do jejíchž mezer se „vměstná“ „vata“ složená z libovolného počtu nepřízvukných slabik. Později zjistíme, že této slabičné libovůle je v tónickém verši méně, než na první pohled vypadá, a podle její míry se tónický verš dál rozčleňuje. Definicím tónického verše je věnována 2. kapitola.

1.5 Časoměrný verš

*Od Labe zrádného k rovinám až Visly nevěrné,
od Dunaje k heltným Baltu celého pěnám:
krásnohlasý zmužilých Slavianů kde se někdy ozýval,
ai, oněmělt' už, byv k ourazu zášti, jazyk.*²³

Nejmenší jednotkou časoměrného rytmu (jehož nejznámějším útvarem je *hexamet*) je tzv. móra, doba potřebná k vyslovení krátké slabiky. Časomíra rozlišuje slabiky na krátké (trvající jednu móru) a dlouhé (trvající dvě móry). Dlouhá slabika je tedy dvakrát delší než krátká. Slabiky jsou uspořádány do vyšších jednotek – stop. Ve verši je pak

¹⁸ Gustav Pflieger-Moravský: *Cypřiše*.

¹⁹ Např. in: LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitel básnického rytmu. *Slovo a slovesnost 1962*, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, 83–92. str. 3.

²⁰ IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. 159 s. Str. 27.

²¹ Levý užívá též označení „přízvukové vrcholy“. Srov. LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitel básnického rytmu. *Slovo a slovesnost 1962*, roč. 23, č. 2, s. 90 (i jinde v textu).

²² Srov. tamtéž.

²³ Ján Kollár: *Slávy Dcera, Předzpěv* (úryvek).

určeno, kolik mór trvá stopa a kolik stop tvoří verš. Kombinovatelnost dlouhých a krátkých slabik v každé stopě má sice svá pravidla, ale zbývá tu dost prostoru pro variování.

Časově ekvivalentní jednotky jsou vůči sobě např. daktylská stopa:

— ∪ ∪ = *dlouhá, krátká, krátká* = 4 móry

se stopou spondejskou:

— — = *dlouhá, dlouhá* = 4 móry.

S tónickým veršem má časomíra společného to, že se mohou lišit počty slabik v jednotlivých verších a v omezené míře i ve stopě, a také skutečnost, že všechny stopy jsou navzájem izochronní.²⁴ Časoměrný versifikační systém se v češtině používal nejvíce za humanismu a obrození.²⁵ Dodnes se užívá např. v maďarštině.

1.6 Vztahy versifikačních systémů mezi sebou

Vztahy mezi versifikačními systémy nejsou zcela jasné ani historicky neměnné. Jednotlivé typy verše se vůči sobě vymezují, navzájem se ovlivňují, více nebo méně experimentují, přísněji nebo volněji zacházejí s metrickými pravidly. To, jak je verš konkrétního literárního díla vnímán, záleží velmi podstatně na kontextu, v němž se vyskytuje.²⁶

1.6.1 Vztah versifikací pracujících se slabikou a přízvukem

Už podle názvů – sylabický, sylabotónický a tónický verš – je patrné, že uvedená trojice versifikací má určité styčné body. Ve všech třech jde vlastně o rytmickou organizaci slabik a přízvuků, přičemž záleží nejen na té které versifikaci, ale také na jejich

²⁴ Izochronní = zabírající stejný úsek v čase.

²⁵ Z českých autorů časoměrný verš nejpodrobněji popsal J. Král (viz Literatura). Z moderních příruček doporučuji o mnoho stručnější publikaci E. Kuťákové, která se sice věnuje časomíře antické, ale pro pochopení tohoto systému obecně je velmi vhodná: KUŤÁKOVÁ, Eva. *Laudabile carmen. Část I., Římská metrika*. Praha: Karolinum, 2012. 127 s. Základní charakteristika též v kapitole o časomíře in: IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub: *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. 159 s. Str. 20nn.

²⁶ K tématu doporučuji kapitolu *K metodice výzkumu vzájemných vztahů v oblasti verše* z publikace: HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s.

podtypech a variantách, nakolik variabilní může být v praxi počet slabik, počet přízvuků a jejich umístění. Pochopitelně existují i přechodné varianty a kombinace těchto typů.

Podle některých teorií je tónismus variantou sylabotónismu (např. Horálek, 1956), sylabotónismus variantou tónismu (některá pojetí anglická), sylabismus variantou sylabotónismu anebo oba systémy variantou jednoho.

„Vzniká otázka, zda jde při třídění na verš čistě sylabický, čistě tonický a sylabotónický o trichotomii, tedy o klasifikaci, při níž jsou všechny členy stejně významné, („stojí ve stejné rovině“), nebo zda jde v podstatě jen o dva typy. Jinými slovy, jde o to, zda se má sylabický verš subsumovat do kategorie sylabismu nebo tónismu jako jejich zvláštní případ, nebo zda jde o vyhraněný systém rovnocenný sylabismu a tónismu“.²⁷ Jak uvidíme v dalších kapitolách, ani názor, že sylabismus a tónismus jsou rovnocenné typy, není všeobecně přijímán.

Z hlediska české literatury je asi nejtěsnější vztah sylabotónismu a sylabismu; tyto systémy leckdy dokonce splývají. Sylabizující tendence v českých sylabotónických verších nebyly v historii ojedinělé,²⁸ stejně jako tlhnutí k pravidelnému uspořádání přízvuků v poezii sylabické.²⁹

Základní rozlišení tónického a sylabotónického principu je v závaznosti podkládání těžkých dob metra přízvučnými slabikami.³⁰ Zatímco v sylabotónickém verši jde pouze o různě závazné *tendence*, v tónismu je realizace všech těžkých dob *konstantou*.

Závaznost realizace všech silných pozic přízvučnou slabikou ovšem platí také pro **daktyl**,³¹ který je metrem sylabotónickým.³² Dá se říci, že daktyl je ve své podstatě dokonce „nejvzornější“ sylabotónické metrum, protože závazně dodržuje počet slabik i

²⁷ HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 66.

²⁸ Např. v poezii první poloviny 19. století, in: ČERVENKA, Miroslav. Šestero revolucí ve vývoji novočeského verše, in *Otázky českého kánonu*, ed. Stanislava Fedrová. Praha: ÚČL AV ČR, 2006, s. 283–298. Str. 290nn.

²⁹ Např. trochejské tendence ve staročeském verši, in: HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s. Str. 130.

³⁰ Srov. tamtéž, str. 133.

³¹ O daktylu vyšla v roce 1994 samostatná monografie: ČERVENKA, Miroslav. *Z večerní školy versologie IV, Daktyl*. Praha: ÚČL AV ČR, 1999, 104 s.

³² Hovořím o českém daktylu sylabotónickém. Daktyl je původně pojmenování pro stopu časoměrnou, které zdomácnělo v popisu třídobého metra sylabotónického se silnou první slabikou (budíc tak matoucí zdání přímé analogie mezi oběma daktyly, jejíž komplikace jsem popsala podrobněji ve své bakalářské práci: ZINDULKOVÁ, Klára. *Vzájemné působení metrických a fonologických faktorů při utváření básnického rytmu*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2011. 52 s. str. 15–16.

přízvuků ve verši.³³ Touto konstantou se ale zároveň blíží k tónickému principu. Hrabák navíc upozorňuje na to, že v Bezručových textech (které jsou pro český daktyl považovány za typické) „nabývá počet těžkých dob místy dokonce větší důležitosti než počet slabik, a tím tvoří Bezručův daktyl přechod k verši čistě tónickému, protože otevírá cestu k vývoji, při kterém se může měnit počet slabik verše při neměnně zachovávaném počtu těžkých dob verše“.³⁴

Někteří autoři ustavují kromě sylabotónismu, sylabismu a tónismu ještě samostatnou kategorii **tónosylabického** verše, ve kterém je „normován počet slabik verše i počet těžkých dob, nikoli však místo těžkých dob (např. některé verše Erbenovy)“.³⁵ Někdy se interpretují jako zvláštní druh tónismu, tj. jako tónismus naroubovaný na sylabický princip.³⁶ O interpretaci Erbenova verše tohoto typu se v letech 1962–1968 rozvinula časopisecká diskuse mezi J. Levým a K. Horálkem,³⁷ k níž se připojila též stať M. Červenky z roku 1967.³⁸ O Erbenově verši se podrobněji zmíníme v kapitole 4.3.

V zahraničních teoriích najdeme ještě jeden typ verše aspirující na zařazení do systému jako podtyp tónismu (polský přístup),³⁹ podtyp sylabotónismu (zmínka u J. Levého)⁴⁰ nebo samostatný versifikační systém.⁴¹ Jedná se o *strict stress-meter*, *přísný tónický verš*, jemuž je věnována kapitola 3.2.

³³ HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s. Str. 134.

³⁴ HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 82.

³⁵ HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s. Str. 121–122. Podrobněji tamtéž 134–135.

³⁶ Tamtéž, str. 134. Ač se tato kategorie českými autory běžně neuvádí, má paralelu i v jiných literaturách. Srov. kupř. polský „osmizgłoskowiec trzyakcentowy“, popsany in: PSZCZOŁOWSKA, Lucylla. *Wiersz polski – Zarys historyczny*. Wrocław: Leopoldinum, 1997, 429 s. Str. 256.

³⁷ HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s. Str. 63 a 135. Diskuse započala článkem LEVÝ, Jiří. Verš české poezie a jejích ohlasů, *Slavia* 1962, r. 31, str. 242 a skončila po šesti letech textem v časopise Slovo a slovesnost 27, 1968, str. 49 a 53.

³⁸ ČERVENKA, M. Veršové systémy v Erbenově Kytici, *Česká literatura* 1967, r. 15, str. 202.

³⁹ Viz zde kapitolu 3.2 o polském tónismu. Tam i základní literatura.

⁴⁰ LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost* 1962, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, 83–92.

⁴¹ TARLINSKAJA, Marina. *Strict Stress-Meter in English poetry. Compared with German&Russian*. Calgary: UCP, 1993. 261 stran.

2 Definice tónického verše

Po stručném přehledu versifikačních systémů už se obraťme přímo k tónickému verši a podívejme se, jak je vymezován. Při zkoumání definic tónického verše u různých českých a zahraničních autorů se ukazuje, že existují dva základní pohledy na jeho podstatu.

2.1 Definice na základě počtu přízvuků

Ve své krajní, vyhraněné formě se definuje tónický verš jako verš s pevným počtem metrických přízvuků, ale volným počtem slabik (verš „čistě tónický“).

– Tak zní u nás nejběžnější definice tónismu, kterou přejímám od J. Hrabáka.⁴² V podobném duchu definují tónický verš i někteří autoři polští (M. Dłuska, Fr. Siedlecki) a ruští (L. I. Timofejev).⁴³ Ve stejném duchu je pojata nejnovější – ač také nejstručnější – definice tónického verše, již najdeme v *Úvodu do teorie verše* z roku 2013. Autoři si při popisu tónismu vystačili s tímto tvrzením (zatímco Hrabák ve své stejnojmenné knize z roku 1970⁴⁴ potřeboval čtyři stránky):

*Tónická versifikace [...] se zakládá na normování počtu přízvuků v řádce bez pevného slabičného rozsahu.*⁴⁵

Taková definice má dvě výhody (které jsou zároveň jejími příčinami) – 1. tóničnost verše je možno určit či vyvrátit na **psaném textu** bez jeho zvukové podoby, 2. pro českého čtenáře je tato definice, zakládající se intuitivně na počítání délký verše ve slabikách, pochopitelná. Notoričnost tohoto chápání je ale pravděpodobně také důvodem pro zamítnutí praktické existence tónického verše v české poezii (až na drobné výjimky, které ale není nutno brát v potaz), jaké činí např. zmiňovaný nový *Úvod do teorie verše*.

Definice, které se více přibližují skutečné rytmičké podstatě tónismu, si všímají nejen počtu iktů, ale také toho, co je mezi nimi. K tomu se přibližuje opět J. Hrabák ve studii *O charakter českého verše*:

⁴² HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1964, 209 s. Str. 96.

⁴³ HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 100. Tam i bibl. odkazy k těmto autorům.

⁴⁴ HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s. Str. 121–125.

⁴⁵ IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. 159 s. Str. 27.

[T]ónický verš má normovaný **počet** metrických přízvuků, ale **počet** nepřízvučných slabik mezi jednotlivými metrickými přízvuky je přitom volný (a tedy proměnlivý).⁴⁶

O něco obsáhlejší definice od téhož autora zní:

*Jako čistě tónický označuji takový verš, který normuje počet těžkých dob (ty jsou důsledně podkládány slovními přízvuky), ale počet nepřízvučných slabik mezi těžkými dobami (tedy počet a místo lehkých dob) je irrelevantní. To znamená, že počet slabik metricky nepřízvučných může být libovolný a proměnlivý, takže délka verše není složkou metrického schématu a může se měnit od verše k verši.*⁴⁷

Poznámka o délce verše je pro nás důležitá hned ze dvou důvodů. Za prvé, délka verše se tu podvědomě počítá ve slabikách. Vzhledem k izosylabickému charakteru češtiny je pro českého mluvčího obtížné počítat délku verše (nebo stopy) v jiných jednotkách. Pro chápání tónického verše (stejně jako časoměrného) je to ovšem nutný předpoklad. Za druhé, už se tu nemluví o libovolném počtu slabik ve verši, ale o tom, že počet slabik není pro tónický verš *podstatný*. Co se může zdát jako hra se slovíčky, nabyde zásadní důležitosti při sporech o Erbenův „tónosylabický“ verš.

2.2 Definice na základě rozestupu přízvuků

Pokud ustoupíme z tradičního (a pro češtinu oprávněného) pohledu na slabiky jako izochronní jednotky, pomůže nám to pochopit druhý typ definice tónického verše. Ta je založena na principu **izochronie**,⁴⁸ tedy vyrovnávání rozestupů mezi jednotlivými přízvučnými slabikami v čase, bez ohledu na počet nepřízvučných slabik mezi nimi. Izochronie je vlastnost jazyka (v některých se uplatňující silněji, v jiných méně),⁴⁹ která je základem tónického rytmu ve verši. Stojí v opozici proti **izosylabismu**, rytmickému principu, v němž je za jednotku času považována slabika, bez ohledu na to, jestli je přízvučná, nepřízvučná, dlouhá nebo krátká.

⁴⁶ HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. 100. V tomto duchu nadále např. definice Fr. Tenčíka in: TENČÍK, František. *Slovníček literárních pojmů*. Praha: Albatros, 1976. str. 261.

⁴⁷ HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s. Str. 121.

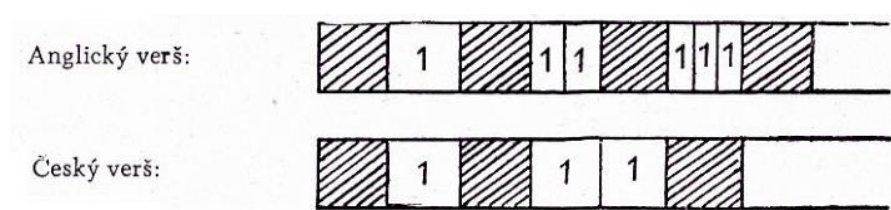
⁴⁸ K tématu v polském kontextu např.: DŁUSKA, Maria. *Odmiany i dzieje wiersza polskiego (Prace wybrane, svazek 1)*. Red. S Balbus. Kraków: Universitas, 2001. Str. 343.

⁴⁹ DUBĚDA, Tomáš. *Jazyky a jejich zvuky. Univerzálie a typologie ve fonetice a fonologii*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005, 230 s. Str. 168.

Izochronie je vlastnost, kterou lze posoudit pouze ve **zvukové podobě textu**. Časové úseky mezi přízvuky nemají objektivně naprosto přesně stejné časové trvání. Tendence k vyrovnávání mezipřízvukových intervalů je ale natolik výrazná, že posluchač tyto úseky (jak v běžné mluvě u izochronních jazyků, tak ve verši) za stejně dlouhé považuje. Definici, která tuto skutečnost reflektuje, podal např. J. Levý:

O izochronii se opírající rytmická kostra anglického verše (řada stejně vzdálených důrazů) je tak pevná, že ostatní rytmičtí činitelé – především počet slabik – mohou být dosti silně rozkolísáni.⁵⁰

Od J. Levého také přebírám obrázek ilustrující časový průběh anglického (tónického) verše a českého (sylabického/sylabotónického) verše. Tmavá pole značí přízvukné slabiky, světlá nepřízvukné:⁵¹



Tento princip se trochu blíží tradičnímu pojetí hudebního rytmu, v němž je rytmotvorným faktorem hudební akcent,⁵² který vždy znovu přichází po uplynutí daného časového úseku, bez ohledu na počet tónů, které mezitím zazní. Opět ale nejde o matematicky přesné úseky, ale pravidelnost, která stačí k vnímání taktů jako izochronních jednotek. Je-li navozen dojem izochronie přízvukových/hudebních taktů, lze báseň i hudební skladbu zpomalovat a zrychlovat, aniž by tím utrpělo vnímání jejího rytmu. Izochronie taktů je vlastní i veršům časoměrným.

Tyto dva úhly pohledu bychom měli mít na paměti i dále. Zdaleka ne vždy je totiž jednoduché tónický verš odlišit od jiných versifikačních systémů a na základě těchto dvou hledisek může být výsledek různý.

⁵⁰ LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost* 1962, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2.. Str. 83–92.

⁵¹ Tamtéž str. 3. Opravuji zjevný omyl v prohození jazyků.

⁵² Blíže k hudebnímu akcentu a rytmické podstatě hudby např in: ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. Praha: Supraphon, 1982, 199 stran.

2.3 Izochronie taktů a izosylabismus jako vlastnosti jazyka

Dosud jsme hovořili o principu izochronie a izosylabismu jako o zákonitostech rytmické výstavby verše. Rytmus verše ovšem vždy vybírá a vědomě utřídí prvky, které již v jazyce existují. I obecný princip izochronie taktů, na němž je založen tónický verš, má tedy svůj zdroj v samotném systému jazyka. Existují jazyky, v jejichž rytmické stavbě převažuje princip izosylabičnosti (např. čeština) a naopak jiné, pro které je typická izochronie taktů (např. ruština a angličtina).

Pro další úvahy bude užitečné tyto jazykové vlastnosti podrobněji popsat. Jako hlavní zdroj k tomuto tématu mi posloužil podrobný článek Jiřího Levého *Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu*.⁵³ Článek otištěný v roce 1962 je dodnes asi jediným zevrubným popisem problematiky izochronie taktů a izosylabismu po stránce jazykové i veršové v češtině. Informace v něm obsažené doplňují podle potřeby současnými fonologickými a versologickými výzkumy.

Český sylabismus (a sylabotónismus) může být založen na **principu izosylabičnosti** díky tomu, že v češtině existují slabiky jako jasně rozlišitelné jednotky, které jsou v přirozené řeči vnímány jako navzájem izochronní. Český jazyk má sice fonologickou kvantitu, která ovlivňuje objektivní trvání délky samohlásky a zároveň umožňuje poměrně velké souhláskové shluky, k jejichž vyslovení je potřeba více času. Tyto vlastnosti však neznamenají, že by vztah krátké a dlouhé (či polohově dlouhé) slabiky byl v nějakém přímém časovém vztahu, např. 1 : 2, jak se domnívali fonetikové ještě v polovině 20. století. Ač není trvání slabik v proudu řeči v češtině zcela stejné, čeští mluvčí vnímají slabiky subjektivně jako izochronní, každé tříslabičné slovo tedy sluchem vnímají jako delší než dvouslabičné atd.⁵⁴

Tendence k **izochronii taktů** jako jazyková vlastnost je přítomna do jisté míry v každém jazyce.⁵⁵ Projevuje se snahou mluvčích vyrovnávat v proudu řeči vzdálenosti mezi

⁵³ LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost* 1962, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, 83–92. Zde i další literatura k tématu.

⁵⁴ Kvantitativní a kvalitativní rozdíly ve dvojicích dlouhých a krátkých vokálů z fonetického hlediska popisují podrobně ve své bakalářské práci: ZINDULKOVÁ, Klára. *Vzájemné působení metrických a fonologických faktorů při utváření básnického rytmu*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2011. Str. 25–27. Tam také další literatura k tématu.

⁵⁵ DUBĚDA, Tomáš. *Jazyky a jejich zvuky: univerzálie a typologie ve fonetice a fonologii*. Praha: Karolinum, 2005, 230 s. 168.

přízvuky, tedy délku přízvukových taktů,⁵⁶ tím, že čím více nepřízvučných slabik je mezi dvěma přízvuknými, tím rychleji tyto slabiky vyslovují, a naopak. V silně izochronních jazycích vede tato snaha k silné úpravě délky slabiky v závislosti na rytmu řeči. Slabika je tedy co do trvání mnohem pružnější. U nepřízvučných slabik se zároveň často objevují redukce. V angličtině je slabika mnohem méně samostatnou a pro rytmus řeči podstatnou jednotkou než v češtině. Neplatí pro ni v úplnosti to, co je pro české mluvčí samozřejmostí – že lze u každého slova (v povědomí mluvčích i při zřetelném slovním projevu) jednoznačně určit, kolik má slabik.

Pro každý jazyk jsou nějaké versifikační systémy vhodnější a jiné méně vhodné. To, které typy verše v jednotlivých literaturách v praxi převládají, je však určeno mnohem více faktory než jen rytmickými vlastnostmi jazyka. Nepopíratelný vliv má také domácí tradice, literatura okolních národů a jejich aktuální kulturní prestiž, překlady, teoretická reflexe uměleckých tendencí a v neposlední řadě samozřejmě téma toho kterého literárního díla. V každé literatuře se navíc upřednostňované typy verše v průběhu času značně proměňují.

Nesmíme zapomínat také na to, že poezie je útvar umělecký a jejím úkolem není uskupovat jazykové jednotky tak, jak je to přirozené v běžné řeči. Jazyková pravidla pouze využívá a právě jedinečné uspořádání jednotlivých jazykových jevů (včetně významové stránky slov) dává vzniknout kategorii verše, již je možné odlišit od prózy.⁵⁷

2.4 Záznam schématu tónického verše

V kapitole 3 pojednáme o různých typech tónického verše, jak se vyskytují v jednotlivých jazycích. Předtím bude dobré si ujasnit, jaké způsoby zápisu se k záznamu schématu tónického verše používají, zvláště proto, že v české versologii se jednotný systém zápisu pro tónický verš dosud neustálil. Uvádím přehled nejpoužívanějších způsobů záznamu metrické struktury tónického verše českými i zahraničními autory.

⁵⁶ V této práci беру tyto dva pohledy jako dva náhledy na jednu skutečnost. J. Levý ale upozorňuje, že nejde o zcela totožné jevy: LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost* 1962, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, 83–92.

⁵⁷ K tomuto tématu např.: IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub: *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. 159 s. Str. 9–11. nebo HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN 1964, 209 s. Na různých místech v kapitole 1, str. 5nn.

Jako u jiných typů verše, i zde je nutné rozlišovat záznam **metrického schématu** a zápis konkrétní **rytmické realizace** v daném textu, jak upozorňuje např. Josef Hrabák.⁵⁸

Záznam veršového schématu zdaleka není jen neutrální vizualizací objektivně existujícího rytmu. Způsob, který autor vybere, už prozrazuje interpretaci, kterou pro daný básnický text zvolí. Záznam metrického schématu je z velké části záležitostí konvenční a je dán národní tradicí. Vžitý způsob zápisu metrických schémat ovlivňuje interpretaci rytmických struktur verše obecně a tato interpretace zpětně usměrňuje způsob zápisu. Na začátek předkládám návrh J. Hrabáka na univerzální způsob zápisu, použitelný napříč prozodickými systémy, z něhož vysvítá pohled mluvčího izosylabického jazyka.

- Josef Hrabák, Úvod do teorie verše, 1970:

V kapitole o grafickém znázorňování metra a rytmu obecně navrhuje autor následující postup. Pro zachycení metrického schématu verše doporučuje zachovat vžité znaky antické metriky — a \smile , přičemž znak (—) by signalizoval „těžkou dobu, tj. slabiku, na kterou připadá prvek, nesoucí metrický impuls (ve verši přízvučném tedy slovní přízvuk, ve verši časoměrném délka), a oblouček (\smile) by znamenal slabiku, která je charakterizována nedostatkem prvku, nesoucího metrický impuls (lehká doba; v přízvučném verši slabika nepřízvučná, v časoměrném verši slabika krátká)“.⁵⁹

Dále navrhuje přidat do repertoáru znak 0 pro slabiky neutrální, tj. „takové, na které přízvuk, resp. délka připadnout může, ale nemusí, které jsou tedy netečné“,⁶⁰ a tradiční znak antické metriky $\overline{\smile}$ pro „slabiku, kde je volba mezi dvěma krátkými slabikami a jednou slabikou dlouhou“.⁶¹ Metricky závažná hranice slovního celku (např. ve verši se stálou dierezí) by se pak označovala svislou čárkou |.

Pro názornost uvádí autor dva příklady značení v praxi:⁶²

⁵⁸ Ke grafickému znázorňování metra a rytmu a k rozlišení těchto dvou entit: HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s. Str. 43–45.

⁵⁹ Tamtéž, str. 43.

⁶⁰ Tamtéž. Gasparov zavádí podobný neutrální znak (x) pro obojetné slabiky v časoměrné a jejich sylabochasoměrných variacích (vč. indické): GASPAROV, Michail Leonovič. *Nástin dějin evropského verše*. V Praze: Dauphin, 2012, 423 s., kap. IV, V, VI.

⁶¹ Viz pozn. 58.

⁶² Ke grafickému znázorňování metra a rytmu a k rozlišení těchto dvou entit: HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s. Str. 43–45.

0000|0000 – *osmislabičný, čistě sylabický verš se střední dierezí*
 — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | – *stopový čtyřstopý trochej*

Hrabákem navržený repertoár znaků se zdá být na první pohled účelným univerzálním řešením pro zápis versifikačních meter systémů, jež pracují se slabikou, přízvukem a slabičnou délkou. Schéma běžných sylabických, sylabotónických i časoměrných veršů se jím skutečně zaznačit dá. Problém nastává právě u veršů tónických.

Potíž je v tom, že základní jednotkou celého Hrabákem navrženého grafického systému je slabika. Ta je (—) nebo není (∪) nositelkou metrického impulsu, případně to není pro dané metrum relevantní (0). Výjimkou z tohoto pravidla je znak $\overline{\cup}$, který označuje rytmickou jednotku, kterou je možno realizovat buď jednou (dlouhou) nebo dvěma (krátkými) slabikami. Ovšem už výše citovaná formulace, že jde o „slabiku“ s možností volby „mezi dvěma krátkými slabikami a jednou slabikou dlouhou“, prozrazuje, že ani tady se autor nedokáže zbavit představy slabiky jako základní jednotky. Tato značka je v evropské poezii použitelná pro zápis časoměrných veršů, kde se substituce jedné těžké a dvou lehkých slabik běžně vyskytuje. V nich je ale základní rytmickou jednotkou móra⁶³ neboli doba, nikoli slabika.

V tónických verších je klíčový počet těžkých dob, tj. přízvučných slabik ve verši. Mezi nimi může nacházet různý počet slabik nepřízvučných. Pro tento typ verše by tedy bylo potřeba do Hrabákova univerzálního systému zavést ještě značku, která by zahrnovala všechny slabiky, nacházející se v mezipřízvukovém intervalu. Značku, která by říkala: *na tomto místě může být 1–x (dle konkrétního metra) nepřízvučných slabik*. Znak $\overline{\cup}$ by bylo možné použít pro všechny typy *přísného tónického verše* (viz kap. 3.2), kde se mezi ikty skutečně vyskytuje 1 nebo 2 nepřízvučné slabiky, ovšem s výjimkou incipitů a klauzulí, kde je možno nepřízvučnou část úplně vynechat. Tento typ zápisu by tam zbytečně zkresloval zacházení tónického verše se slabikou obecně.

Podívejme se nyní, jaký záznam struktury tónického verše je zvolen v dalších publikacích. Nejprve představíme několik typů zachycení **metrického schématu**.

⁶³ *Móra* odpovídá délce jedné dlouhé slabiky nebo dvou krátkých. Každá stopa má daný počet mór – v hexametu např. čtyři. Ty ale mohou být realizovány rozdílným počtem slabik. 4 móry má jak stopa daktylská — ∪ ∪, tak spondejská — —. Podrobně např. in: KUŤÁKOVÁ, Eva. *Laudabile carmen. Část I., Římská metrika*. Praha: Karolinum, 2012. 127 s.

- Josef Hrabák, O charakter českého verše, 1970

V knize, která se věnuje povaze českého verše a vztahům jednotlivých versifikací a meter mezi sebou, najdeme kapitolu o českém verši tónickém.⁶⁴ Josef Hrabák v ní mj. reaguje na Horálkovu⁶⁵ interpretaci verše Erbenova *Štědrého večera* jako iktového a k ukázce připojuje schéma.⁶⁶ Tentokrát jde pouze o zachycení počtu iktů na řádku:

Tma jako v hrobě, mráz v okna duje, ////
v světnici teplo u kamen; ///
v krbu se svítí, stará podřimuje, ////
děvčata předou měkký len. ///

V situaci, kdy je verš chápán jako tónický, by univerzální značení, navržené v předchozí publikaci téhož autora, nemělo opodstatnění. Ztratil by se v něm poněkud pravidelný iktový princip a vynikla by naopak různoslabičnost řádků, která ale v tónismu nikterak nevadí...

Tma jako v hrobě, mráz v okna duje, -○○ / -○ / -○○○ / -○
v světnici teplo u kamen; -○○ / -○ / -○○
v krbu se svítí, stará podřimuje, -○○ / -○ / -○ / -○○○
děvčata předou měkký len.⁶⁷ -○○ / -○ / -○○

Takové značení by pravděpodobně použil autor, který by daný básnický text chápal jako daktylotrochej, což není z povahy textu vyloučeno.

- Ibrahim – Plecháč – Říha, Úvod do teorie verše, 2013:

V odstavci o tónickém verši⁶⁸ je zaznačen pouze konkrétní rytmus čtyřveršové ukázky, způsob zápisu obecného metrického schématu uveden není.

Hledáme-li způsob zápisu schématu iktového verše, které by nebylo zatíženo chápáním slabiky jako základní rytmické jednotky, a lépe tak odpovídalo tónickému principu, je

⁶⁴ HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 97–111.

⁶⁵ HORÁLEK, Karel. Slabičný verš v slovanské lidové poezii, *Slavia* 32, 1963, str. 54–69.

⁶⁶ HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 102.

⁶⁷ Přizpůsobuji zápis Horálkově iktové interpretaci, proto např. značím v posledním verši tři stopy, nikoli čtyři.

⁶⁸ IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. 159 s. Str. 27.

třeba nahlédnout do prací zahraničních autorů. Jednou ze základních textů o polském tónismu je následující monografie.

- Dobrzyńska – Kopczyńska, Tonizm, 1979:

Schéma tříiktového verše (typické formy polského tónismu) je zaznačeno následujícím způsobem:⁶⁹

(0 – 1) – (1 – 2) – (1 – 2) – (0 – 1)

Pro českého čtenáře, uvyklého systému jeden symbol (ať už kterýkoli) se rovná jedna slabika, může být takové schéma zpočátku nejasné. Číslice v závorkách tu označují minimální a maximální počet slabik ve slabých pozicích metra, tj. možný počet nepřízvučných slabik mezi jednotlivými přízvuky. Pomlčka mimo závorky pak označuje přízvučnou slabiku. V tomto případě máme před sebou schéma verše o právě třech přízvučných slabikách, mezi nimiž je jedna až dvě slabiky nepřízvučné a jedna nebo žádná nepřízvučná na začátku a konci verše. Konkrétní realizace tedy může mít minimálně 5 a maximálně 9 slabik.

Pokud bychom chtěli schéma pro lepší představu převést na klasický slabičný vzorec, jakého užívá např. Josef Hrabák v prvním příkladu, dostali bychom tuto strukturu:

(∪) – ∪ (∪) – ∪ (∪) – ∪ (∪)

Český čtenář si z takového vzorce udělá lepší představu, jak je verš dlouhý, ale asi ho zarazí, že téměř polovina slabik nemusí být vůbec realizována. Navíc zde chybí značení stop, a tak výsledný dojem z verše bude, že je patrně velmi nepravidelný. V kontextu polského tónického básnictví jde ale o typickou, vysoce pravidelnou formu tříiktového, tzv. přísného verše.⁷⁰

⁶⁹ DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 12.

⁷⁰ Tímto přívlastkem překládám po vzoru J. Levého (1962, str. 3) polský termín *wiersz ścisły*. Jde o verš stojící v protikladu k pozdějším rozvolněnějším variantám.

Nyní přejdeme k možnostem značení **rytmické struktury** konkrétního textu.

- O. Mališ, Theerův Faëthon (metrická studie), 1972:

jenž nad mořským břehem kvapí, větru sok

1 2 1 1 1 0

Takto je značen pětiiktový verš. Čísla značí počet metricky nepřízvučných slabik, na začátku a na konci verše i nepřítomnost nepřízvučné slabiky; počet iktů se rovná počtu mezer mezi číslicemi.⁷¹

- Ibrahim – Plecháč – Říha, Úvod do teorie verše, 2013:

Zde je rytmus zaznačen stejně, jako u sylabotónických meter. X = přízvučná slabika, x = nepřízvučná (u Levého najdeme také variaci \acute{x} / X).

A vrátil se Muromec k dobrému mládcí,

x Xx x Xxx Xxx Xx

- J. Levý, Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu, 1962:

Záznam rytmu skotské balady, tj. typické anglické lidové poezie – „verše tříiktové a čtyřiktové o různém počtu slabik“:

<i>He hadna gane a step, a step,</i>	IV 8
<i>A step but barely ane</i>	III 6
<i>When a bout flew out o'the gude ship's side</i>	IV 10
<i>Ant the saut sea it cam'in.</i>	III 7

- Dobrzyńska, Kopczyńska, Tonizm, 1979:

Pro přehledné znázornění rytmu delšího úseku básně používají autorky schéma typu:

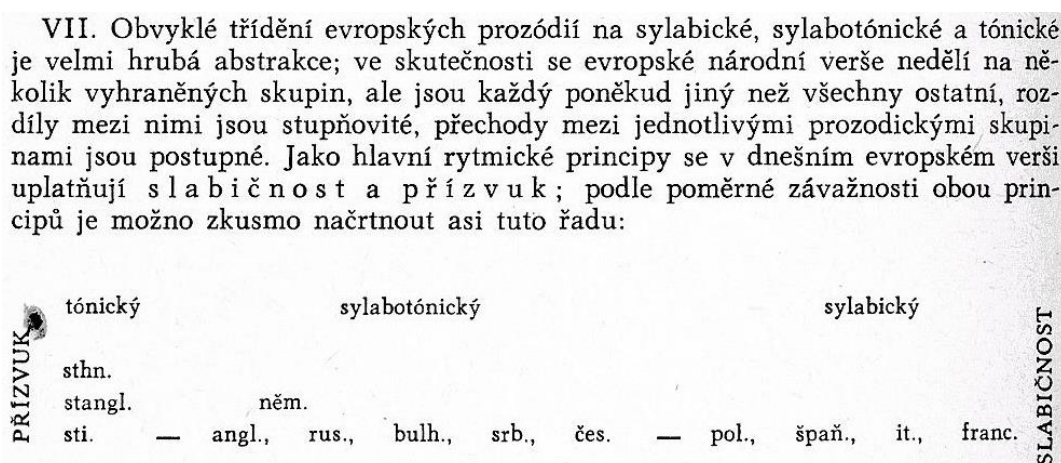
0 – 1 – 2 – 1

⁷¹ MALIŠ, Otakar. *Theerův Faëthon: metrická studie* (autoreferát o obhajobě disertační práce). Praha: [s.n.], 1980. 18 s. Str. 13.

3 Tónický verš a jeho typy v různých jazycích

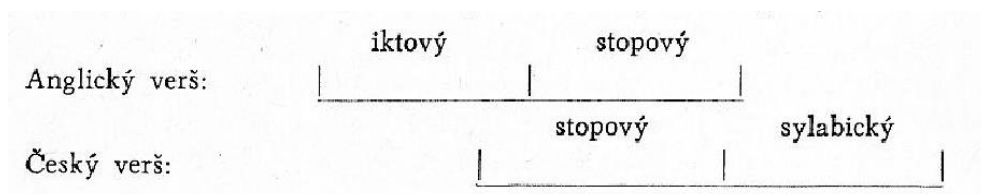
3.1 Koncept národního verše

J. Levý konstatuje, že v jazycích se silně dominantním přízvukem a izochronním rytmem prózy se tendence k izochronii silně uplatňuje i ve verši.⁷² Následující obrázek zachycuje jeho pohled na využití principu slabičnosti a izochronie ve verši. Ponechávám původní komentář.⁷³



Na tomto pojetí je vidět, že jeho autor chápe rytmickou strukturu každé národní poezie jako víceméně samostatný útvar, který je charakterizován mimo jiné mírou uplatňování izochronie taktů oproti izosylabičnosti. Jednotlivé metrické varianty se však v jednotlivých literaturách mohou podobat. Levý svou představu přibližuje ještě jiným způsobem:

Srovnání českého a anglického verše umožňuje učinit závěr, že vývojové rozpětí tradičního anglického verše se realizuje v rozmezí mezi veršem čistě tónickým (iktovým) a sylabotónickým (stopovým) a že vývoj českého verše se odehrál v oblasti mezi veršem sylabotónickým (stopovým) a čistě slabičným.⁷⁴



⁷² LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitele básnického rytmu. *Slovo a slovesnost* 1962, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, 83–92. Str. 6.

⁷³ Tamtéž, str. 92.

⁷⁴ Tamtéž, str. 90.

Schéma dobře poslouží právě charakterizaci „tradičního anglického“ a „tradičního českého“ verše (pro naši práci budiž útěchou, že i v tradičním českém verši uznává autor malý přesah do tónismu).⁷⁵

Veškerá národní básnická tvorba se nějak vztahuje k formám tradičním. Může se jimi inspirovat nebo je svými texty popírat a jejich pravidla bořit. Ačkoli jsou tedy veršové experimenty vnímány na pozadí bezpříznakové normy, kterou tvoří právě „tradiční národní verše“ (a která se projevuje například také ve způsobu čtení poezie cizí, jejíž metrickou základnu neznáme), jsou básně jimi skládané zároveň právoplatnou součástí národní poezie.

J. Levý svou stat' končí tvrzením, které tento názor poněkud problematizuje. „Teprve známe-li poměr prozodických činitelů v národním verši, můžeme s jistou mírou spolehlivosti rozlišovat v poezii národní formy od formalisticky orientovaných experimentů“.⁷⁶ I tento náhled mějme při čtení dalšího textu na paměti.

3.2 Typ přísného tónického verše v různých jazycích

Chystáme-li se popisovat jednotlivé varianty tónického verše, musíme si nejprve ujasnit, zda tónismus vnímáme po vzoru americké generativní metriky⁷⁷ především jako univerzální kategorii, pro kterou hledáme stejně univerzální podtypy, anebo zda nás více zajímají jeho jednotlivé varianty národní a jejich specifika.

V předchozích kapitolách jsme pracovali s pojmem tónismus jako s univerzální kategorií. Existuje velmi rozšířený podtyp tónického verše (či jemu příbuzný typ, záleží na úhlu pohledu), který má smysl zmínit obecně, protože se ve všech jazycích s izochronií taktů vyskytuje vedle „čistého“ tónického (iktového) verše.⁷⁸ Částečnému reflektování jeho národních variant se ale už nevyhneme, bereme je však jako z metrického hlediska

⁷⁵ Zajímavým námětem k výzkumu by byla otázka, který typ poezie vlastně tvoří onu páteř „národní veršové normy“. Jsou to lidové básně, říkanky pro děti, účelové básničky, skládané amatéry, reklamní texty nebo snad umělecká tvorba konkrétní historické epochy nebo žánru?

⁷⁶ LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost* 1962, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, 83–92. Str. 92. Proložení autor.

⁷⁷ TARLINSKAJA, Marina. *Strict Stress-Meter in English poetry. Compared with German&Russian*. Calgary: UCP, 1993. 261 s. Str. viii.

⁷⁸ LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost* 1962, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, 83–92. Str. 3.

analogické. Touto variantou je typ verše, označovaný v německé poezii jako *knittelvers*, v ruské jako *dolnik*,⁷⁹ v polské jako *tonizm ścisły*⁸⁰ a v anglické jako *strict stress-meter*.⁸¹

V české teorii se žádný vhodný ekvivalent označující tento typ verše nevžil. Pokud už se o tomto typu v českých teoretických pracích píše, používá se většinou termín přejatý z teorie daného jazyka (*dolnik*, *knittelvers*,...). Touto praxí se řídím i já, nicméně pro souhrnné označení tohoto víceméně univerzálního podtypu používám termín *přísný tónický verš*, případně jeho *přísná varianta*.⁸² Tento typ je definován jako verš, v němž interval mezi přízvukovými vrcholy vyplňuje 1–2 slabiky.⁸³ Na okrajových pozicích, tj. před prvním a za posledním iktem ve verši nemusí být slabika žádná (ale může).

Vztah přísného tónického verše k tónismu není zcela jednoznačný. Můžeme ho chápat po vzoru (např.) polských versologů⁸⁴ jako jednu z forem tónického verše. Jiří Levý tento termín naopak překládá jako *přísný sylabotónický verš*,⁸⁵ tedy podtyp versifikace sylabotónické. Marina Tarlinskaja, americká teoretička ruského původu, definuje *strict stress-meter* jako hraniční variantu na půli cesty mezi tónickým a sylabotónickým veršem.⁸⁶ Tvrdí ovšem zároveň, že „strict stress-meter tíhne spíše k sylabotónickému než k tónickému verši“.⁸⁷

Nasnadě je podstatná otázka, čím jsou tyto rozdíly v definici způsobeny. Zdali jiným pohledem každého teoretika nebo tím, že v případě národních verzí přísného tónického

⁷⁹ Tamtéž. Též in: TARLINSKAJA, Marina. *Strict Stress-Meter in English poetry. Compared with German&Russian*. Calgary: UCP, 1993. 261 s. Str. xv.

⁸⁰ DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 12.

⁸¹ TARLINSKAJA, Marina. *Strict Stress-Meter in English poetry. Compared with German&Russian*. Calgary: UCP, 1993. 261 s., na různých místech. Tuto publikaci vřele doporučuji pro zevrubné seznámení se s daným typem verše v anglické, německé a ruské poezii.

⁸² Toto označení používám z důvodu potřeby zahrnout pod jeden název národní podtypy tohoto verše, jak je chápe Tarlinskaja (*dolnik*, *knittelvers*, *strict stress-meter*, ...). Vybírám pro něj český ekvivalent polského názvu *tonizm ścisły*, nechci tím však vzbudit domněnku, že ho považuji za podtyp tónického verše bez ohledu na různé názory na jeho zařazení.

⁸³ např. FILIPOVÁ, Helena. Ruský verš a počítačové systémy. *Sborník prací Filozofické fakulty MU X*, Brno: FF MU, 2000, roč. 3, č. 3, s. 91–95. Str. 93 nebo DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 12.

⁸⁴ DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 12.

⁸⁵ LEVÝ, Jiří. Izochronie taktů a izosylabismus jako činitele básnického rytmu. *Slovo a slovesnost 1962*, roč. 23, č. 1, s. 1-8/ č. 2, s. 83-92. Str. 3.

⁸⁶ TARLINSKAJA, Marina. *Strict Stress-Meter in English poetry. Compared with German&Russian*. Calgary: UCP, 1993. 261 s. Str. xv.

⁸⁷ Tamtéž, str. 196.

verše nejde ve skutečnosti o metrické paralely. Příčina různých pohledů tkví nejspíše v historickém vývoji tohoto typu verše v básnických tradicích jednotlivých jazyků.

Přísný tónický verš vznikl v anglické a německé básnické tradici o mnoho dříve než ruský, ale západní teoretici ho do objevení ruského *dolniku* nevnímali jako samostatný veršový typ. V anglické a německé poezii se vyvinul z „čistého“ tónického verše směrem k větší pravidelnosti, charakterizuje ho omezení počtu nepřízvučných slabik v mezipřízvukových intervalech na 1–2 nepřízvučné slabiky.

V ruštině proběhl vývoj této varianty opačným směrem. Nikoli zpravidlením slabičně rozvolněného verše, nýbrž uvolněním normy pravidelného verše sylabotónického.⁸⁸ Termín *dolnik* se objevil na počátku 20. století, kdy se ruští básníci masově odklonili od do té doby převládajícího sylabotónismu a začali experimentovat s různými variantami tónického a volného verše. Ne, že by byl do té doby v ruské poezii neznámý, ale na svůj skutečný rozkvět si musel nějakou dobu počkat.⁸⁹

Zatímco v anglické a německé poezii šlo o postupný regulativní proces, probíhající v rámci středověké poezie, v ruském verši byly „chyby“ v dodržování principu izosylabičnosti ve verši (do té doby striktně sylabotónickém) vnímány velmi silně.⁹⁰ To bylo důvodem k jeho brzkému ustanovení jako specifického veršového typu v ruské poezii, které teprve inspirovalo západní teoretiky k hledání jeho paralel v jiných národních verších.

Když začali v 18. století němečtí a angličtí romantikové napodobovat folklorní „*dolnikový*“ verš, teoretici se v charakterizování tohoto verše rozdělili na dva tábory. Jedno křídlo popisovalo tento typ jako tónický, či dokonce volný, druhé naopak jako druh volnější poezie jambické (tedy sylabotónické). Tento názor byl způsoben tím, že pravidla pro anglický sylabotónický jamb nejsou pro jeho sylabickou složku tak přísná jako v ruštině a určité odchylky od metrické normy jsou zde běžné.⁹¹

V následujících kapitolách blíže popíšu, jak je chápán tónismus v polsky, anglicky a rusky psané tvorbě. Toto rozlišení nám jednak umožní nahlédnout, jak se liší tónická poezie v

⁸⁸ Tamtéž, str. xvi.

⁸⁹ Tamtéž, str. xv.

⁹⁰ TARLINSKAJA, Marina. *Strict Stress-Meter in English poetry. Compared with German&Russian*. Calgary: UCP, 1993. 261 s. Str. xv-xvi.

⁹¹ Tamtéž, str. xvi.

jednotlivých jazycích, ale také jaké jsou rozdíly mezi přístupy jednotlivých národních teorií k charakterizaci tónického verše obecně. Zahraniční prozodické teorie totiž vždy působily i na interpretaci verše českého a podle Jiřího Levého to byla, kromě teorie hudby, především prozodická teorie německá a ruská, která přispěla k tomu, že „byly dlouho sylabické typy českého verše (verš lidové písně, Erbenův apod.) interpretovány nesprávně jako verš tónický“.⁹²

3.3 Polský tónický verš

Pro polské básnictví jsou charakteristické dvě versifikace, sylabická a sylabotónická. Polský sylabismus je velmi propracovaný a na rozdíl od české literární tradice, kde má silnou příchuť lidovosti a jednoduchosti, je zakotven v silné tradici a mistrovských dílech.⁹³ Tónický verš je v polské literární tradici největším nováčkem, neboť se v ní objevil až na začátku 20. století.⁹⁴ Současně je zastoupen nejmenším množstvím textů a nejrychleji z těchto tří versifikací podlehl uvolnění.⁹⁵

Dodejme ještě, že polština jako jazyk s tendencí k izochronii slabik, nikoli taktů, není materiálem, který by realizaci tónického verše poskytoval sám o sobě ideální podmínky.⁹⁶ Stejně tak není z čistě lingvistického hlediska (!) pro tónismus „vhodná“ ani čeština. K existenci tónického verše v polštině a jeho neuchycení v češtině podává zajímavé vysvětlení J. Hrabák:

Hlavní příčina obtížného pronikání tónického verše do české literatury je zřejmě dána spíš literárním kontextem než fonologickou strukturou češtiny. Nepřímo to dosvědčuje tónismus v polské literatuře. Fonologická výstavba polštiny klade tónismu neméně (spíš

⁹² LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitele básnického rytmu. *Slovo a slovesnost* 1962, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, 83–92. Str. 91.

⁹³ ČERVENKA, Miroslav. Šestero revolucí ve vývoji novočeského verše, in *Otázky českého kánonu*, ed. Stanislava Fedrová. Praha: ÚČL AV ČR, 2006, s. 283–298. Str. 286.

⁹⁴ DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 8.

⁹⁵ Tamtéž, str. 7–8.

⁹⁶ Polština není typický izochronní ani izoslabičný jazyk. Nepochází v ní k redukci samohlásek, ale zároveň dovoluje i větší souhláskové skupiny. Avšak už tato nevyhraněnost je zřejmým rozdílem oproti dalším jazykům tradičně izochronním – Aj, Nj, Rj – ve kterých se tónismus běžně používá (podrobně in: DUBĚDA, Tomáš. *Jazyky a jejich zvuky: univerzálie a typologie ve fonetice a fonologii*. Praha: Karolinum, 2005, 230 s. 165nn.). Čeština je podle Palkové (PALKOVÁ, Zdena. *Fonetika a fonologie češtiny*. Praha: UK, 1994, 366 s. Str. 158) typickým izoslabičným jazykem. Vztah češtiny a polštiny na ose izochronie–izoslabičnost je však u různých autorů pojímán různě. Ve většině fonetických textů je charakterizován jeden z nich vzhledem k jiným jazykům, není však vymezován vztah češtiny a polštiny navzájem.

větší!) překážky než fonologická výstavba češtiny, a přesto vytvořil v polské literatuře tónismus samostatný veršový typ. V polštině totiž bylo mezi vládnoucím sylabismem a volným veršem pro tónismus podstatně více prostoru než mezi českým volným veršem a českým sylabotónismem [...].⁹⁷

Přes své okrajové postavení a nepříliš vhodné jazykové podmínky je tónismus v polské literatuře plnohodnotným typem verše, jehož existence nebývá zpochybňována.⁹⁸ Přísná forma tónismu – tonizm ścisły – je v polské teorii chápán bez výhrad jako pravidelnější varianta čistě tónického verše, nikoli jako zcela samostatný typ (k čemuž tíhne např. ruština a angličtina). Je to pochopitelné hlavně vzhledem k rozsahu materiálu, který ani v součtu všech variant tónického verše není v polštině velký. Kdyby se měl tento dále třídit na zcela samostatné typy podle míry uvolnění, zůstalo by v jednotlivých skupinách jen nezanedbatelné množství textů. Naopak ruština se svou bohatou tónickou tradicí si může „dovolit“ třídit tónické verše ještě podrobněji.⁹⁹

Základními formami polského tónického verše jsou *3-akcentovec* a *6-akcentovec*.¹⁰⁰ Texty založené na jiném počtu iktů ve verši jsou opravdovou výjimkou.¹⁰¹

3-akcentovec má v každém verši 3 akcenty, přičemž počet slabik ve verši je proměnlivý (ovšem nikoli libovolně, jak později uvidíme). Množství textů, napsaných tímto rozměrem, není velké – jde řádově o několik tisíc veršů. Většina z nich je obsažena ve dvou sbírkách Jana Kasprowicze, jimiž jsou *Księga ubogich* (1916)¹⁰² a *Mój świat* (1925), které hrály velkou roli při uvádění tónismu do polské literatury.¹⁰³ Nesmělé literární pokusy v tónickém verši se sice objevovaly už od prvních let 20. století, ale až *Księga*

⁹⁷ HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 109.

⁹⁸ Mezi třemi základními metrickými systémy je tónismus zmiňován např. už v publikaci: FURMANIK, Stanisław. *Podstawy wersyfikacji polskiej*. Warszawa, Kraków, 1947.

⁹⁹ Podrobněji zde v kapitole o ruském verši.

¹⁰⁰ Vzhledem ke srozumitelnosti pro českého čtenáře a kvůli absenci vhodného českého ekvivalentu přejímám termíny *3-akcentowiec* a *6-akcentowiec* do češtiny.

¹⁰¹ DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 8.

¹⁰² Zajímavostí je fakt, že *Faëthon* Otakara Theera, o němž bude řeč v kapitolách o tónismu v češtině, byl uveden o pouhý rok později.

¹⁰³ DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 8. Dalšími autory, kteří k ustavení polského tónického verše přispěli, jsou Julian Tuwim, Janina Brzostowska, Kazimiera Iłhakowiczówna, Władysław Broniewski, Kazimierz Wierzyński a Konstanty Ildefons Gałczyński.

ubogich, vnímaná jako manifest tónismu, se postarala o proniknutí tohoto typu verše do širšího povědomí.¹⁰⁴

První ustavený a zreflektovaný typ tříiktového tónismu v polštině je *tonizm ścisły (přísný)*.¹⁰⁵ Jde o nejpravidelnější variantu, která se, na rozdíl od pozdějších, uvolněnějších variant, snaží úzkostlivě naplnit počet přízvuků a zároveň v něm platí omezení počtu slabik v nepřízvučných úsecích. Je tedy poměrně pravidelná v tónické i sylabické rovině – což je velmi důležité v době, kdy tónismus není v polské literatuře obvyklým veršem. Až později, když si na něj čtenáři zvyknou, si autoři „mohou dovolit“ více experimentovat a rozvinout i „tóničtější“, tedy slabičně uvolněnější formy. V polském básnictví se tedy jako první objevila přísná varianta a čistý tónismus je až jeho rozvolněním, dalo by se skoro říci – jeho volnějším podtypem.

6-akcentovec je forma skládající se ze dvou poloveršů oddělených césurou. Každý poloverš má 3 akcenty, celý verš 6. Množství veršů, složených tímto rozměrem, je ještě menší než u formy 3-akcentové. Výrazně nejvíc jich najdeme u Kazimiery Hłakowiczówny.¹⁰⁶

3.3.1 Počet slabik v přísném polském tónismu

U extrémně tónických (tedy co do slabičnosti volných) variant iktového verše je teoreticky jedno, kolik nepřízvučných slabik se v mezipřízvukových intervalech nachází. V praxi je tato libovůle omezena rytmickým slovníkem daného jazyka a jednotlivé varianty tónického verše mají navíc svá vlastní pravidla, která slabičnost dále ohraničují.

Nejobecnější schéma přísné formy **3-akcentového verše** lze tedy vyjádřit následujícím způsobem.¹⁰⁷

(0–1) – (1–2) – (1–2) – (0–1)

¹⁰⁴WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ, Maria – RYSZKIEWICZ, Mirosław – CHOMIUK, Aleksandra – et al. *Wersyfikacja polska. 1, Teksty teoretyczne i słowniczek pojęć*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2007. Str. 91.

¹⁰⁵ DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 12.

¹⁰⁶ Tamtéž, str. 8. Dalšími autory, u nichž 6-akcentovou variantu najdeme, jsou Julian Tuwim, Józef Ruffer, Józef Wittlin, Kerzy Braun, Tadeusz Borowski, Alexander Rymkiewicz.

¹⁰⁷ DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 12.

V závorce je zachycen minimální a maximální počet nepřízvučných slabik mezi ikty, pomlčka mezi závorkami označuje slabiku nesoucí přízvuk. Přísná varianta tónického verše tedy odpovídá svým slabičným omezením přísné formě (strict-stress meter) verše anglického, německého a ruského¹⁰⁸ – počet nepřízvučných slabik v mezipřízvukových intervalech se pohybuje od jedné do dvou. Drobný rozdíl najdeme v pravidlech pro začátek a konec verše – zatímco v ostatních jmenovaných literaturách se počet nepřízvučných slabik na začátku verše pohybuje v intervalu 0–2, pro polský verš je to pouze 0–1.

Jinými slovy, v anglické, německé a ruské variantě může verš začínat až dvěma nepřízvučnými slabikami a končit (řeceno tradiční sylabotónickou terminologií) mužskou, ženskou nebo daktylskou klauzulí. V polštině, s jejím přízvukem na předposlední slabice, je však realizace daktylské klauzule přinejmenším obtížná, a klauzulové pravidlo je tedy z velké části dáno povahou jazykového materiálu.

Pro názornost připojuji obrazové schéma, na kterém je vidět nejdelší a nejkratší varianta polského 3-akcentovce ve srovnání s odpovídající formou anglickou/ruskou. Možné jsou pak všechny jejich mezistupně. Každé políčko s číslem odpovídá jedné slabice, tmavá pole značí slabiky přízvučné.

- Schéma polského přísného 3-akcentovce, u něhož se rozsah slabik ve verši teoreticky pohybuje v rozmezí 5–11:

(0–1) – (1–2) – (1–2) – (0–1)

min. slabičný rozsah:

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

 5 slabik

max. slabičný rozsah:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

 11 slabik

- Schéma anglického verše typu „strict-stress meter“ / ruského „dolniku“ ve tříiktové variantě, u něhož se rozsah slabik ve verši teoreticky pohybuje v rozmezí 5–9:

(0–2) – (1–2) – (1–2) – (0–2)

¹⁰⁸ Podrobnější údaje o tónismu v těchto jazycích vč. s odkazů na další literaturu najde čtenář v příslušných kapitolách této práce.

min. slabičný rozsah:

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

 5 slabik

max. slabičný rozsah:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
---	---	---	---	---	---	---	---	---

 9 slabik

V praxi je z možností mužské a ženské klauzule častěji vybíráno zakončení ženské, tedy sekvence *přízvučná–nepřízvučná*. I to je podpořeno jazykově – přízvuk na poslední slabice mají v polštině pouze plnovýznamová jednoslabičná slova, všechna delší mají přízvuk na předposlední (až na výjimečný výskyt výrazů akcentovaných z gramatických či tvarotvorných důvodů na třetí slabice od konce).¹⁰⁹ Ženské zakončení slov je tedy pro polštinu typické i v běžné mluvě.

Shrneme-li předchozí odstavce, můžeme konstatovat, že pro přísnou formu polského 3-akcentovce i 6-akcentovce platí, že nejběžněji používaná délka verše (příp. poloverše) může být teoreticky 5–9 slabik. Reálně se pak délka verše u textů v přísné tónické variantě pohybuje při typickém ženském zakončení v rozmezí 7–9 slabik.¹¹⁰

Pro ilustraci přísné varianty 3-akcentovce uvádím první dvě strofy básně *Rzadko na moich wargach* (Málokdy na mých rtech) z Kasprowiczy *Księgi Ubogich*. V ukázce můžeme vidět dvojí zapojení vedlejšího iniciálního přízvuku (*kupczykowie, litujący*):

*Rzadko na moich wargach –
Niech dziś to warga ma wyzna –
Jawi się krwią przepojony,
Najdroższy wyraz: Ojczyzna.*

*Widziałem, jak się na rynkach
Gromadzą kupczykowie,
Licytujący się wzajem,
Kto Ją najgłośniej wypowie.¹¹¹*

6-akcentovec se rozpadá na dva poloverše po třech iktech, oddělené cézurovou. Polská terminologie je rozlišuje na cézurový a klauzulový člen.¹¹² Oba poloverše bývají stejně

¹⁰⁹ Jde např. o substantiva zakončená na –ika/–yka (**technika, muzyka**), verba v 1. a 2. osobě minulého času (**zrobilišmy, przeżylišmy**) atd. Pro podrobná pravidla o pozici polského přízvuku odkazuji čtenáře na publikace o fonetice a fonologii polštiny, např.: OSTASZEWSKA, Danuta – TAMBOR, Jolanta, *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013. 143 stran.

¹¹⁰ DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 16.

¹¹¹ Příklad přejímám z: WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ, 2007, str. 88. Pro českého čtenáře dodávám vyznačení přízvuků. Upozorňuji, že výraz „krwią“ je v polštině jednoslabičný, polština nemá slabikotvorné „r“.

dlouhé (s výjimkou textů Kazimiery Hłakowiczówny, které však tvoří nezanedbatelné procento ze všech 6-akcentových veršů).¹¹³

Nejobecnější schéma přísné formy **6-akcentového verše** lze vyjádřit následujícím způsobem (znak „+“ značí césuru).¹¹⁴

(0-1) – (1-2) – (1-2) – (0-1) + (0-1) – (1-2) – (1-2) – (0-1)

Pro ilustraci přísné varianty 6-akcentovce uvádím dvojverší z dobře známé básně Władysława Broniewskiego *Co mi tam troski* (O co se starám):

*Wiele się lądów zdeptało, / wiele się krajów obeszło,
a ziemia wciąż była polska / pod każdą żołnierską podeszwą!*¹¹⁵

Stejně jako u 3-akcentovce, délka obou poloveršů se pohybuje v rozmezí 7–9 slabik, z toho nejméně častá délka je 9 slabik, častější 7, nejčastější 8. Čelní postavení tu tedy opět mají osmislabičné (ženské) celky.¹¹⁶

3.3.2 Přízvuková pravidla polštiny a jejich metrické využití

Český sylabický verš důsledně dodržuje počet slabik, zatímco počet a rozložení přízvuků jsou limitovány v zásadě pouze rytmickým slovníkem. Dokonce i český sylabotónický verš dodržuje počet slabik důsledně, benevolence v podkládání iktů přízvuknými slabikami je pak různá u jednotlivých meter.¹¹⁷

Českou básnickou tradicí „odkojený“ čtenář by se mohl domnívat, že v tónickém verši s jeho slabičnou volností je naopak počet přízvukných slabik závaznou konstantou. Situace v polském tónickém verši je však mnohem komplikovanější. V *přísné*, stejně jako *volné* (neboli *čisté*) variantě polského verše dodržují daný počet iktů zhruba $\frac{3}{4}$ všech

¹¹² V originále: członek średniówkowy, członek klauzulowy.

¹¹³ DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 17.

¹¹⁴ WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ, 2007, str. 96.

¹¹⁵ Příklad přejímám z: WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ, 2007, str. 92. Pro českého čtenáře dodávám vyznačení přízvuků a cézur.

¹¹⁶ První a druhý poloverš mají samozřejmě svá vlastní specifika související s charakterem a úlohou rýmu, cézury či veršového incipitu. Ta zde úmyslně vynechávám, neboť pro srovnání s českým tónismem nejsou podstatná. Pro bližší studium odkazuji čtenáře na příslušné kapitoly v publikaci: T DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979.

¹¹⁷ Podrobná pravidla tendencí a konstant přízvukování silných pozic v českém verši formuloval M. Červenka v publikaci: ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum, 2006, 283 s.

veršů 3-akcentových a něco přes polovinu veršů 6-akcentových. Jako v každém rytmickém textu i v polských tónických verších je snaha navodit rytmický impuls v začátku textu, aby pak mohl být vzniklý rytmus dále variován, příp. rozvolňován.

Polština má ale na rozdíl od češtiny dvě prozodická pravidla, která zpravidelnění rytmu u „nedoakcentovaných“ či „preakcentovaných“ veršů napomáhají. Oba principy vycházejí z prozodických vlastností polštiny.¹¹⁸

První zásadou je možnost vzniku **přízvukového stažení** (*ścięgnięcie akcentowe, zbitka akcentowa*), ve kterém splynou dva setkavší se akcenty metricky v jeden, druhou je zahrnutí **vedlejšího přízvuku** (*akcent poboczny*) mezi iktované slabiky. Příkladem obou principů může být verš:

na bohaterski stos życia,¹¹⁹

ve kterém jsou tři přízvukové takty, ale jeho metrická osnova se s dělením na přízvukové takty rozchází. Rozdíl 1. přirozeného akcentování v proudu řeči a 2. akcentování metrického je následující (podtržené slabiky jsou přízvukované):

1. *na bohaterski stos życia*

2. *na bohaterski stos życia*

V incipitu verše se objevil vedlejší akcent (mějme stále na paměti, že polština akcentuje přirozeně předposlední slabiku) a dva přízvuky v sousloví „stos życia“ splynuly v jeden.

Vedlejší přízvuk je v polštině na rozdíl od češtiny prokázaným jevem.¹²⁰ Vzhledem k tomu, že v polštině nese hlavní přízvuk téměř vždy předposlední slabika, vedlejší přízvuk se objevuje na slabice první (u slov nadměrně dlouhých na druhé).¹²¹ Oba přízvuky pak mohou vytvářet *bidirekcionální prozodické schéma*, nazývané také *přízvukovým obloukem*. Tato vlastnost spojuje polštinu např. s francouzštinou, v níž je

¹¹⁸ WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ, Maria – RYSZKIEWICZ, Mirosław – CHOMIUK, Aleksandra – et al. *Wersyfikacja polska 1, Teksty teoretyczne i słowniczek pojęć*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2007. Str. 83.

¹¹⁹ J. Kasproicz, *Księga ubogich*, XXVI. Tento i násl. příklad přebírám z: DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 25.

¹²⁰ O českém přízvuku např. in: PALKOVÁ, Zdena. *Fonetika a fonologie češtiny*. Praha: UK, 1994, 366 s.

¹²¹ WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ, Maria – RYSZKIEWICZ, Mirosław – CHOMIUK, Aleksandra – et al. *Wersyfikacja polska 1, Teksty teoretyczne i słowniczek pojęć*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2007. Str. 83. Zde také podrobnější komentář k využití obou jazykových vlastností v metricce.

nositelem hlavního slovního přízvuku zpravidla poslední slabika slova, arménštinou či gruzínštinou.¹²²

Přízvukové stažení mohou realizovat pouze dva hlavní přízvuky a objevuje se nejčastěji při setkání plnovýznamového monosylaba s výrazem dvouslabičným. U jedné z akcentovaných slabik (většinou první v pořadí) je realizace přízvuku zeslabena na úroveň nepřízvučné slabiky a nositelem jediného metricky platného akcentu v tomto „shluku“ se stává slabika druhá.¹²³

Tyto dva jazykové procesy se staly – spolu s obecnými pravidly pro přízvuk v polštině a výše popsanými slabičnými a akcentovými pravidly pro tónický verš – základem pro krystalizaci 3-akcentové varianty přísného tónického verše.¹²⁴

3.3.3 Volnější varianta polského tónismu

Méně pravidelná varianta tónismu, zvaná též čistá, vzniká uvolněním pravidel pro přísný tónismus, ustavený v polské literatuře na začátku 20. století.

Zatímco v přísném tónismu má každý vedlejší přízvuk metrickou funkci, ve volné variantě tohoto verše je jeho pozice ambivalentní a jeho započítávání do metrického vzorce není závazné. Stejně tak i pravidla přízvukového stahování zde fungují poněkud odlišně. Kromě splývání dvou akcentů těsně po sobě následujících využívá volná varianta ještě další obecně jazykovou vlastnost polštiny – hierarchii výrazů v rámci syntaktických úseků. Toto obecné pravidlo říká, že jeden ze sousedících výrazů mívá významově zásadnější platnost, která se může projevit i v důrazu jeho vyslovení. Ve verši se dostává ke slovu při vzdálenosti dvou hlavních akcentů „ob jednu slabiku“. Jeden z nich je, podobně jako v případě přízvukového stažení, zeslaben. Nemusí být však postaven na roveň slabice nepřízvučné, často vytváří spíše zřetelnou hierarchii akcentů, podobnou jako např. u *trochejské dipodie*.¹²⁵

¹²² DUBĚDA, Tomáš. *Jazyky a jejich zvuky: univerzálie a typologie ve fonetice a fonologii*. Praha: Karolinum, 2005, 230 s., 145.

¹²³ WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ, 2007. Str. 84.

¹²⁴ Tamtéž, str. 85.

¹²⁵ Tamtéž str. 85–86.

Vedlejší přízvuk i přízvukové stažení jsou jazykové mechanismy, které mohou, ale nemusejí být metricky využity, a dávají tak možnostem tónického verše větší flexibilitu, ale také menší rytmickou předvídatelnost. Pro to, aby mohla volnější varianta tónismu v polské literatuře zdomácnět, měl klíčový význam fakt, že jí předcházela přísná verše, popsaného výše. Teprve jeho ustavení a teoretické zreflektování připravilo půdu pro další rozvolnění, aniž by se z čtenářského povědomí ztratilo povědomí o původní rytmické základně tónismu.¹²⁶ I u volné varianty tónismu je však počet nepřízvučných slabik mezi iktovými vrcholy určitým způsobem limitován.

Pro čtenářskou srozumitelnost čistě tónického verše bylo klíčové, že mu v polské literatuře předcházela přísná varianta.

3.3.4 Spojitost polského tónismu s jinými metrickými systémy

V polské literatuře se konstitoval kromě tónického 6-akcentovce ještě jeden druh verše s akcentovou základnou 3+3 ikty ve dvou poloverších. Je jím **polský hexametr**. Jde o přízvuknou variantu časoměrného hexametru, v němž jsou dlouhé slabiky nahrazeny přízvuknou a krátké nepřízvučnou slabikou. Výsledkem je šestiiktový verš, složený z trochejských a daktylských stop.¹²⁷ Už z názvu lze soudit, že v polské literatuře je přízvukný hexametr zakotven pevněji než v české a považuje se za menší experiment. Vzorovým textem psaným v polském hexametu je *Powieść Wajdeloty* z díla Adama Mickiewicze *Konrad Wallenrod* (1828). Odtud je také následující verš:

skqd Litwini wracali? Z nocnej wracali wycieczki.

Polský hexametr je vnímán jako samostatný veršový typ. Z časoměrného vzorce si ponechává povědomí stop (daktyl+trochej), bez historického kontextu by ale dost dobře mohl být chápán jako jeden z typů tónického verše. Tradičně se schéma polského hexametru zapisuje po slabikách a s fakultativními pozicemi (symbol / označuje přízvuknou slabiku, v závorkách jsou fakultativní nepřízvučné slabiky):¹²⁸

¹²⁶ Tamtéž, 87.

¹²⁷ OLINKIEWICZ, Elżbieta – RADZYMIŃSKA, Katarzyna – STYŚ, Halina. *Słownik Encyklopedyczny – Język polski*. Wrocław: Wydawnictwa Europa, 1999. 708 s.

¹²⁸ Schémata si vypůjčuji z: WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ, 2007, str. 896.

$$\underline{\text{I}} \text{---} (\text{---}) \underline{\text{I}} \text{---} (\text{---}) \underline{\text{I}} \text{---} + \underline{\text{I}} \text{---} (\text{---}) \underline{\text{I}} \text{---} \underline{\text{I}} \text{---}$$

Vzhledem k metrické povaze tohoto veršového typu však můžeme schéma převést na zápis používaný pro tónický verš. Ikty jsou značeny symbolem „ $\underline{\text{I}}$ “ a v závorkách je vždy nejnižší a nejvyšší možný počet nepřízvučných slabik mezi ikty. Když pak porovnáme toto schéma se schématem přísného tónického 6-akcentovce, zjistíme, že se tyto dva typy od sebe příliš neodlišují (pro lepší přehlednost jsou zde ikty zarovnány pod sebe).

polský hexamet: $\text{---} (1-2) \text{---} (1-2) \text{---} (1) \quad + \quad \text{---} (1-2) \text{---} (2) \quad \text{---} (1)$

tónický 6-akcentovec: $(0-1) \text{---} (1-2) \text{---} (1-2) \text{---} (0-1) + (0-1) \text{---} (1-2) \text{---} (1-2) \text{---} (0-1)$

Polský hexamet se podle schématu odlišuje jen tím, že poloverše musí začínat iktem, zatímco u 6-akcentovce je možné (nikoli nutné) začít jednou nepřízvučnou slabikou. Naopak v klauzulích poloveršů je nepřízvučná slabika vyžadována, zatímco u 6-akcentovce je fakultativní. To souvisí i s obligatorním počtem slabik u koncové klauzule polského hexametru, která imituje klauzuli hexametru časoměrného (daktyl+*spondej* > daktyl+*trochej*), což je důvodem jediného nutně dvouslabičného intervalu před posledním iktem.

Jinak řečeno, a to je poměrně důležité:

Schéma tónického 6-akcentovce umožňuje vytvořit verš metricky totožný se strukturou polského hexametru.

Na metrickou strukturu polského tónického verše je možno se podívat ještě z jiné strany. V kapitole 3.1.1 jsme poukázali na to, že přísná varianta 6-akcentovce mívá obvykle 7–9 slabik v poloverši, autoři však nejčastěji sahají po variantě osmlabičné.

Také přísné 3-akcentové verše mívají, jak už jsme zmínili, nejčastěji 7–9 slabik a ženské klauzule. Podíváme-li se důkladně na verš užívaný Janem Kasproviczem v textech *Księga ubogich* a *Mój świat*, zjistíme, že je co do slabičnosti ještě pravidelnější. Kromě výhradního užití ženských klauzulí se drží 7- a 8-slabičných veršů. Důvod je zde ovšem nikoli jazykový, ale tradicionalistický – básník dbá na to, aby se příliš nevzdálil od

tradičních polských rozměrů.¹²⁹ K těm bezesporu patří tzv. *ośmizłoskowiec*,¹³⁰ sylabický, příp. sylabotónický verš o osmi slabikách.

*Rytmičné analýzy ukázaly, že rytmičná podstata tónického osmislabičného 3-akcentovce je vlastně tatáž jako podstata slabičného oktosylabu (8-zgłoskowce) se třemi přízvuky.*¹³¹

Po těchto konstatováních by se mohlo zdát, že tónismus nemůže v polštině tvořit samostatnou kategorii a je jen variantami jiných veršových typů. Zde se ale ukazuje, jak klíčovou roli pro ukotvení konkrétního typu verše v dané literární tradici hraje teoretická reflexe i čtenářské povědomí o tomto typu. Protože polští čtenáři i teoretikové chápou polský 3-akcentovec a 6-akcentovec jako samostatné typy regulérně existujícího polského tónického verše, nemají velké problémy tyto verše jako tónické číst, chápat a interpretovat. Teoretická, autorská i čtenářská reflexe dopomáhá tomuto metrickému systému (i s jeho podtypy) k samostatnosti.

Vztah přísné varianty polského tónismu k versifikaci sylabické je pro srovnávací metriku poměrně důležitý a my se k němu vrátíme v kapitole o díle Erbenově a kategorii *tóno-sylabického verše*.

3.4 Anglický tónický verš a anglické definice tónismu

V angličtině se pro tónický verš užívá názvu *accentual verse, stress verse*,¹³² popř. *tonic verse*.¹³³ Jeho přísný typ je nazýván *strict stress-meter*. Marina Tarlinskaja používá pro tuto variantu – poukazuje-li na její spojitost s obdobným veršem ruským – také název „*dolnik*“ *verse*.¹³⁴ Protože národní literární teorie a národní literatura se vždy

¹²⁹ DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 16.

¹³⁰ O něm např. in: KULAWIK, Adam. *Teoria wiersza*. 2. vyd. Kraków: Antykwa 1995.

¹³¹ DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 17–18.

¹³² viz heslo *Accentual verse* in: BROGAN, Terry V. F – PREMINGER, Alex – WARNKE, Frank J. (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. 1434 s. Str. 6–7.

¹³³ Např.: TARLINSKAJA, Marina. *Strict Stress-Meter in English poetry. Compared with German&Russian*. Calgary: UCP, 1993. 261 s. Str. xv.

¹³⁴ Tamtéž, str. xv.

obousměrně ovlivňují, dejme promluvit anglicky psaným zdrojům.¹³⁵ Nejprve se zastavme u hesla *Accentual verse* v uznávané *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (dále *Encyclopedia*).¹³⁶ Heslo je sice pojato jako obecná charakteristika tónického verše, ale pochopitelně vychází nejvíce z prací anglických a amerických literárních teoretiků. Zabývám se jím poměrně podrobně, neboť není pouhým shrnutím tradičních popisů tónického verše, ale je pojato ve velmi konfrontačním duchu, upozorňujícím na nebezpečí zjednodušování metrických definic.¹³⁷

3.4.1 Tónický verš podle *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*

Autoři hesla upozorňují na to, že do kategorie *accentual verse* byly teoretiky od 18. do začátku 20. století (např. Schippersem) s oblibou zahrnovány struktury, které patřily k rozdílným metrickým texturám, vzešly z různých sociálních sfér a vůbec patřily do odlišných kontextů, ale měly jedno společné – pevný počet iktů ve verši (povětšinou 4). Nesourodost textů vyhovujících tomuto pravidlu nás vede k poznatku, že počet iktů ve verši nemůže být jedinou a možná ani nejdůležitější charakteristikou tónického verše jakožto zvláštní skupiny.

Pokud chceme zachovat tónický verš jako samostatnou metrickou kategorii, je třeba nejprve definovat společné rysy veršových typů přináležejících k tónismu, aby pak bylo možné určit, jakým způsobem je tato třída vnitřně diferencována.

V západních jazycích bylo navrženo následující třídění variant tónického verše (přebírám z *Encyclopedia*, mírně zjednodušuji):¹³⁸

- 1) Lidový verš jako opozice vůči verši umělému. Patří sem veršovaná přání, písničky, ukolébavky, slogany, různé popěvky a znělky
- 2) metrum balad (zvl. anglických a skotských) a hymnů, verše některých žaltářů
- 3) literární imitace metra tradičních balad (např. *Christabel*)

¹³⁵ V této kapitole zahrnuji anglickou i americkou teorii, vzhledem k tomu, že obě v tomto případě vycházejí především z anglicky psané literatury a její tradice.

¹³⁶ Viz pozn. 134.

¹³⁷ Následující text je volným a poněkud zkráceným překladem celého slovníkového hesla, k němuž na některých místech přidávám vlastní komentář.

¹³⁸ V textu bohužel není upřesněno, odkud toho třídění pochází.

- 4) enormně obsáhlá skupina populárních písní
- 5) tradiční ústně předávaná poezie
- 6) neobratné verše, v nichž jedinou pravidelností je skutečně pouze počet přízvuků, ovšem spíše autorskou nezběhlostí nežli záměrně. Mnoho pozdně středověkých veršů je řazeno mezi adepty na členství v této kategorii.
- 7) literární verš, který je méně pravidelný, než by vyžadovala pravidla pro sylabotónismus, ale na druhé straně zjevně není ani úplně volný (např. T. S. Eliot: *Four Quartets*, 1949).
- 8) německý *knittelvers* 1. ve své volnější, pozdně středověké variantě, která byla znovu oživena v dramatech Goethových a Brechtových, 2. v oktosylabických dvojverších ze 16. st. užívajících přísnější variantu tohoto verše (*Hans-Sachs verse*).
- 9) ruský *dolnik* – verš užívaný ve 20. století, zpopularizovaný A. Blokem, většinou tříiktový. Zajímavé je, že v ruštině tento verš vzešel z literárního verše, nikoli z lidového, jak tomu bylo v básnictví anglickém a německém.

Necháme-li typologii stranou, máme podle autorů důvod se domnívat, že existuje ještě jiný rys, který je schopný rozlišit metrickou organizaci tónického verše lépe než počet přízvuků. Básník S. T. Coleridge například tvrdil, že jeho *Christabel* (1800) je psána zcela „novým metrem“. Téměř každý verš má přesně 4 přízvuky, avšak báseň obsahuje i „problematické“ řádky s menším počtem slovních přízvuků – např. verš *How drowsily it crew* má pouze 2.

Robert Bridges (ve své *Prozodii* sepsané v roce 1889) pro tuto situaci upozorňuje na nebezpečí následujícího paradoxu: „Má-li být přízvuk pravidlem pro metrum, nemůžeme zároveň chtít, aby metrum tento přízvuk udělovalo.“¹³⁹ Platná definice tónického verše pak podle něj obsahuje dvě pravidla: „1. rytmus je řízen přízvukem, 2. Všechny přízvuky reálně existují už na jazykové rovině.“¹⁴⁰

¹³⁹ orig.: „if the stress is to be the rule of the metre, the metre cannot be called on to provide the stress.“ *Encyclopedia*, str. 7, (citován BRIDGES, Robert. *Milton's Prosody, with a chapter on Accentual Verse and Notes*. Oxford: Oxford University Press, 1889. Str. 88.).

¹⁴⁰ „The stress governs the rhythm, the stresses must all be true speech-stresses.“ *Encyclopedia*, str. 7. (citován BRIDGES, Robert. *Milton's Prosody, with a chapter on Accentual Verse and Notes*. Oxford: Oxford University Press, 1889. Str. 92.). Poněkud zavádějící je termín „speech-stress“, běžně v angl. fonetice neužívaný, z něhož není jednoznačně poznat, zda označuje *přízvuk slovní* nebo *přízvuk větný* (popř. oba). Proto také můj opatrný překlad.

Kombinace těchto pravidel, jak dále konstatují autoři *Encyclopedia*, neplatí pro sylabotónický verš, v němž nejsou zdaleka všechny silné pozice realizovány přízvukem, ale po navození metrického přízvuku si je čtenář dokáže mentálně doplnit podle abstraktního metrického vzorce. Pokud je toto doplňování nutné u výše zmíněné básně *Christabel*, buď nemůžeme tuto považovat za zástupkyni tónické poezie, nebo tónický verš funguje na složitějším principu, než je pouhé dodržování počtu přízvuků.

Vyřadíme-li *Christabel* z tónické poezie a vykazuje-li podobné vlastnosti zbylých 8 z výše uvedených typů tónického verše, pak tónický verš jednoduše neexistuje. Pokud však vezmeme v potaz druhou možnost, a sice že definici tónického verše nestačí počet přízvuků, pak musíme konstatovat, že *tónický verš* není *metrickým systémem* (angl. *meter*), ale něčím trochu jiným, snad dokonce podružnějším.

V důsledku ovšem obě tyto možnosti poukazují na stejnou věc: *tónický verš* není metrický systém v tom smyslu, v jakém je metrickým systémem *sylobotónický verš*. R. Bridges tento rozpor řeší následujícím vysvětlením:

Časoměrný verš má svou vlastní časoměrnou prozodii, sylabický svou prozodii sylabickou. Tónický verš tedy může mít svou vlastní prozodii tónickou. Všechny tři struktury pracují s rytmem řeči, přistupují k němu ovšem různě a s různými výsledky. Možná (a není to vůbec nepředstavitelné) by celé básnické umění bylo možné založit na rytmu řeči a jednotlivé prozodie potom rozlišit na základě jejich účinků na řeč. Nikdo to ale dosud neudělal.¹⁴¹

Pokusíme-li se shrnout hlavní myšlenky výše rozebraného slovníkového hesla, je třeba zdůraznit, že tónický verš nelze chápat jako kategorii metrického systému, stojící na úrovni verše sylabotónického, sylabického či časoměrného. Má svá vlastní pravidla, jak nakládat s rytmem řeči a modifikovat ho. Tónický verš je principem, který nelze definovat pouze počtem přízvuků, protože pak by texty, které se odchýlí od tohoto jediného pravidla, nebylo možno za tónické považovat (navzdory tomu, že tak běžně činíme). Tónický verš dosud není uspokojivě popsanou kategorií, do které bývá (bývalo) někdy řazeno obrovské množství nesourodých textů jen proto, že zachovávají, leckdy jen

¹⁴¹ „Just as quantitative verse has its quantitative prosody, syllabic verse has its syllabic prosody, and a. v. will have its a. prosody. All three are equally dealing with speech-rhythm, and they all approach it differently, and thus obtain different effects. It might be possible, perhaps, as it is certainly conceivable, to base the whole art of versification on speech-rhythm, and differentiate the prosodies secondarily by their various qualities of effect upon the speech. But no one has ever attempted that“ (R. Bridges, 110–111, citováno z *Encyclopedia*, 7).

náhodou nebo následkem jiných metrických zákonitostí, pravidlo o pevném počtu přízvuků ve verši.

3.4.2 Anglický přísný tónismus podle Mariny Tarlinské

Marina Tarlinskaja, přistupuje k charakterizaci tónického verše zcela jiným způsobem než *Encyclopedia* a jí citovaný R. Bridges. V dalším textu vycházím z její knihy *Strict Stress-Metter in English Poetry* z roku 1993. V době vydání této publikace se metrice věnovala již přes dvacet let. Specializuje se na hledání vztahů mezi anglickou a ruskou básnickou tradicí. Na anglický tónický verš aplikuje metodu původně určenou pro ruskou poezii, která je té anglické v některých, zdaleka však ne ve všech rysech podobná.¹⁴²

Ruská lingvistická statistická metoda, již se v českém prostředí inspiroval např. Miloslav Červenka,¹⁴³ statisticky zaznačuje např. to, v kolika procentech případů se objeví přízvuk na které slabice verše (např. 2. slabika je akcentována v 55 % případů atd.). Pomocí ní se dají např. sledovat proměny konkrétních typů verše v čase. Pomůže nám dokázat, že zatímco v 18. století ruští básníci akcentovali první iktus v 90 % a druhý iktus v 75 % případů, během 19. století se poměry změnilly a norma akcentování vypadala jinak.¹⁴⁴ Tato metoda není omezena pouze na studium sylabotónických rozměrů, je možno ji použít pro analýzu dalších typů a aspektů verše nebo také pro studium rýmu a strofiky.¹⁴⁵

Důležitý je důvod, proč dala Tarlinskaja této metodě přednost před generativní metrikou. Podle ní se snaží na základě velkého počtu dat vyvozovat závěry, nikoli snažit se napasovat poezii do abstraktního schématu. „Což je rozdíl oproti generativní metrice, která používá podobnou terminologii, nicméně je více zaujata formulováním pravidel aplikovatelných na veškerou básnickou tvorbu napsanou v daném metru a jazyce. Jednotlivé případy, které pravidlům neodpovídají, nejsou brány v úvahu.“¹⁴⁶ Ruská statistická metoda je podle autorky více deskriptivní a méně preskriptivní.

¹⁴² TARLINSKAJA, Marina. *Strict Stress-Meter in English poetry. Compared with German&Russian*. Calgary: UCP, 1993. 261 s. Str. xi.

¹⁴³ Např.: ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum, 2006, 283 s.

¹⁴⁴ TARLINSKAJA, Marina. *Strict Stress-Meter in English poetry. Compared with German&Russian*. Calgary: UCP, 1993. 261 s. Str. xii.

¹⁴⁵ Tamtéž, str. xiii.

¹⁴⁶ Tamtéž.

Ovšem aplikovat metodu, vyvinutou pro studium ruského verše, na anglickou poezii, s sebou nese nutná úskalí, plynoucí nejen z rozdílné tradice, ale především z fonologické rozdílnosti obou jazyků. Na druhou stranu je to příležitost řádně prozkoumat a porovnat prozodické zákony obou jazyků a jejich zapojování se do veršového rytmu.

První rozdíl mezi jazyky je v délce slov. Angličtina má mnohem více jednoslabičných slov než ruština. Je jich tolik, že přízvuk nemůže být stálý, každé plnovýznamové slovo nemůže mít za všech okolností přízvuk, neboť by byl proud řeči přízvuky přesycen. „Anglický přízvuk je zásadně ovlivněn použitím slova ve větě, a větný přízvuk proto musíme brát v úvahu stejně jako přízvuk slovní.“¹⁴⁷

Rozdíl je také v přízvukové škále. Zatímco v ruštině figuruje jasný protiklad přízvučné/nepřízvučné slabiky, jsou zde i ve verši silné (S) a slabé (W) pozice zřetelně vyhraněny.¹⁴⁸ V angličtině oproti tomu záleží na aktuálním kontextu a přízvuk se zde nevyskytuje pouze v této základní opozici, ale tvoří spíše škálu. Stupeň přízvučnosti je dán spolupůsobením situačního kontextu, umístěním ve větě, tlakem metra atd. Obecně je přízvukově mnohem zastřenější, v řadě několika monosylab nelze přesně určit, které je zrovna akcentováno atd. Angličtina je zkrátka na rytmickou analýzu těžší.¹⁴⁹

Tarlinskaja, která se léta zabývá i srovnávací metrikou, se stejně jako autoři publikace *Encyclopedia* pokusila o charakteristiku tónického verše napříč jazyky s vyzdvižením jeho univerzálních rysů. Její dělení se ale od devíti druhů, popsaných v předchozím oddíle, značně liší. Tarlinskaja formuluje své závěry na základě rozsáhlých korpusů anglických, ruských a německých veršů. Na nejobecnější rovině rozlišuje typ *čistě tónického verše* a typ v angličtině nazývaný *strict stress-meter*. Tomuto metrickému typu, jemuž odpovídá německý *knittelvers* a ruský *dolnik* (a podle mého názoru také polský *tonizm ścisły*), je její kniha věnována především.¹⁵⁰

Strict stress-meter je podle Tarlinské samostatným veršovým typem, existujícím ve všech literaturách, v nichž se vyskytuje tónický verš. Nechápe ho jako podtyp verše tónického,

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ Tamtéž, str. xv–xvi.

¹⁴⁹ TARLINSKAJA, Marina. *Strict Stress-Meter in English poetry. Compared with German&Russian*. Calgary: UCP, 1993. 261 s. Str. xiv.

¹⁵⁰ Všechny tyto varianty v tomto textu souhrnně označuji jako přísný tónismus či přísnou variantu tónismu. Podrobně o něm v kapitole 3.2.

ale definuje ho jako „hraniční variantu mezi sylabotónickým a tónickým veršem“.¹⁵¹ Na rozdíl od čistého tónismu jsou zde formulována pravidla pro počet nepřízvučných slabik mezi ikty. Oproti sylabotónismu, v němž nejsou běžné odchylky od počtu slabik, je *strict stress-meter* zase výrazně rozvolněnější.

Pravdou je, že toto neplatí stoprocentně a míra shovívavosti k odchylkám v sylabotónismu se mezijazykově poněkud liší. Odchylky od počtu slabik v malé míře toleruje angličtina a němčina, naopak striktně zapovězeny jsou např. v češtině a ruštině. Jakmile např. ruský jamb nebo trochej (střídající vždy po jedné slabice pozici akcentovanou a neakcentovanou) přejde do *dolniku* (který může mít mezi ikty až dvě nepřízvučné slabiky), změna je okamžitě rozpoznatelná.¹⁵² Děje se tak i přesto, že ruština silně redukuje délku trvání nepřízvučných slabik a rozdíl v rozestupu přízvuků je tedy minimální.

3.4.3 Typy anglického tónického verše

Jak už bylo zmíněno výše, anglická fonologie často pracuje s podrobnější přízvukovou škálou než binární. R. Bridges například (v souvislosti s tónickým veršem rozlišuje slabiky „přízvučné“, „těžké“ (např. *broad*) a „lehké“ (např. *brightest*). V jiných popisech najdeme zmínky o silně akcentovaných, zvláště silně akcentovaných či slaběji akcentovaných slabikách, popř. slabikách akcentovaných z nějakého speciálního kontextuálního důvodu. Je to do značné míry i úlohou slovního a větného přízvuku v angličtině (viz předchozí kapitolu). Zatímco v české teorii se s těmito dvěma typy přízvuku pracuje většinou zvláště a v popisu jazyka se „nesčítají“, popis angličtiny se běžně reflektuje jejich spolupráce a vzájemné podporování.¹⁵³ S vícestupňovou škálou přízvuku pracují i jiní zahraniční autoři, např. Otto Jespersen.¹⁵⁴

¹⁵¹ TARLINSKAJA, 1993, str. xv.

¹⁵² Tamtéž, str. xvi.

¹⁵³ viz např.: POLDAUF, Ivan. *Anglický slovní přízvuk*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, 172 s. Str. 6–7.

¹⁵⁴ JESPERSEN, Otto: *Metrum* (překlad P. Plecháč). *Aluze* 2009, roč. 11, č. 2, s. 102–120. (Originální text: JESPERSEN, Otto: „Notes on Metre“, in *Linguistica: Selected Papers in English, French, and German*. Kopenhagen: Levin & Munksgaard, 1933, str. 249–274.)

Podstatné je, že teorie anglického přízvuku vycházejí ze zvukové podoby řeči. Škálový přístup je užitečné mít na paměti – s jeho pomocí bude možná lépe pochopitelné např. pojetí deklamačního přízvuku u Otakara Theera.

K podtypům anglického verše bývá řazen staroanglický *aliterační verš* (*alliterative verse*).¹⁵⁵ Dále sem bývá řazen tzv. *sprung rhythm*, který pro anglickou literaturu v 19. století „objevil“ básník Gerard Manley Hopkins. Jedná se o stopový verš, kde mají stopy rozsah 1–4 slabik (nikoli 2–3 jako v pravidelných anglických metrech), počet iktů ve verši je pevný.

Typický anglický tónický verš je **čtyřiktový**.¹⁵⁶

3.5 Ruský tónický verš

Ruština je silně tónický jazyk. To sice není nutnou podmínkou pro to, aby v ruské poezii tónický verš skutečně konstituoval, nicméně stalo se tak. Za základní formy ruského tónického verše se považuje *dolnik*, *taktovik* a verš *čistě tónický* neboli *přízvukový* (*akcentnyj, čisto toničeskij stich*).¹⁵⁷ Tato řada postupuje od slabičně nejpravidelnější varianty po nejvolnější.

Dolnik (dříve též *pauznik*) je v ruské teorii verše definován jako verš, v němž je počet nepřízvučných slabik v mezipřízvukových intervalech roven 1 nebo 2, před prvním nebo po posledním iktu se počet nepřízvučných slabik pohybuje od 0 do 2.¹⁵⁸ M. Tarlinskaja ho uvádí jako *přísnou variantu tónismu*, viz kap. 3.2. Vznikl na začátku 20. století.¹⁵⁹

¹⁵⁵ O tomto typu podrobně např. in: CABLE, Thomas. *The English Alliterative Tradition*. University of Pennsylvania Press, 1991.

¹⁵⁶ k typům anglického tónismu srov. např. stat: Dana Gioia: *Accentual verse*. Dostupné z: <http://www.danagioia.net/essays/eaccentual.htm> [cit. 8. 5. 2014].

¹⁵⁷ podle FILIPOVÁ, Helena. Ruský verš a počítačové systémy. *Sborník prací Filozofické fakulty MU X*, Brno: FF MU, 2000, roč. 3, č. 3, s. 91–95. Str. 93. Též in: GASPAROV, Michail Leonovič. *Nástin dějin evropského verše*. V Praze: Dauphin, 2012, 423 s. Str. 328, pozn. 17 a celý příslušný paragraf.

¹⁵⁸ Gasparov, 2012, str. 41, pozn. 5

¹⁵⁹ V době jeho vzniku ho toreticky popsal Vostokov: *Esej o ruské prozodii*, 1812.

Metrické struktury dolniku se v některých případech blíží metrická základna *ruského hexametru*, řazeného mezi verše sylabotónické, ovšem povolujícího zároveň dle antického vzoru trochejské substituce daktylských stop.¹⁶⁰

Taktovik je verš vyznačující se o stupeň vyšší slabičnou tolerancí. Omezení počtu slabik v mezipřízvukových intervalech je 1–3. Vyvinul se z ruského pětistopého trocheje. Jeho tříiktová varianta se stala základním rozměrem ruských bylin a dalších epických žánrů. Vedle ní se v bylinách vyskytuje i varianta dvouiktová s daktylskou klauzulí.¹⁶¹ Tento termín zavedl básník a metrik A. P. Kwiatkowski v roce 1928; v jeho pojetí šlo nejen o nový rozměr, ale také o specifický způsob přednesu s ním spojený. *Taktovik* byl typický pro skupinu básníků konstruktivistických, kam se vedle Kwiatkovského řadil např. Selvinski a Lugovskoi. Jasnou definici *taktoviku*, založenou nikoli pouze na subjektivních kritériích pro recitaci, vypracoval M. L. Gasparov.

Čistě tónický verš počet slabik v mezipřízvukových intervalech neomezuje (resp. je omezen pouze jazykově, rytmickým slovníkem ruštiny).

3.6 Německý tónický verš

Klasickým typem německého tónického verše je *Knittelvers*. Tarlinskaja jej považuje za veršový typ odpovídající anglickému strict stress-meter a ruskému dolniku. S těmito typy má společné pravidlo o mezipřízvukových intervalech vyplněných 1–2 slabikami (více v kapitole o přísné formě tónického verše, 3.2). *Knittelvers* ovšem charakterizuje také to, že jde o výhradně čtyřiktovou variantu se sdruženým rýmem. Tento verš používal například Goethe.¹⁶²

V německé literatuře ovšem najdeme kromě *knittelversu* také formu *streng Knittelvers*, tedy *přísný knittelvers*. Ten má v závislosti na kadenci 8–9 slabik.¹⁶³ Tento je ve srovnání s anglickou a polskou metrickou terminologií poněkud matoucí. *Knittelvers* totiž – co do

¹⁶⁰ O ruském hexametu např. JEGUNOV, A. N. *Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л.* 1964, a také BURGI R. *A History of the Russian Hexameter*. Connecticut, 1954.

¹⁶¹ GASPAROV, Michail Leonovič. *Nástin dějin evropského verše*. V Praze: Dauphin, 2012, 423 s. Str. 41–42.

¹⁶² Podrobně o německém tónismu např. in: BREUER, Dieter. *Deutsche Metrik und Versgeschichte*. W. Fink/UTB, München 1981. Dále in: CHISHOLM, David: *Goethe's Knittelvers. A Prosodic Analysis*, Bouvier, Bonn 1975.

¹⁶³ In např.: SCHLÜTTER, Hans-Jürgen: *Der Rhythmus im strengen Knittelvers des 16. Jahrhunderts*. In: *Euphorion* 60, 1966, S. 48–90.

omezení v naplňování mezipřízvukových intervalů – odpovídá jejich přísné tónické formě, *streng Knittelvers* je pak formou omezenou navíc počtem slabik ve verši (tato charakteristika, pomineme-li ostatní rysy dané formy, např. rýmová pravidla, důvěrně připomíná Horálkovu definici *tónosylabismu*).

4 Tónický verš v češtině

Čeština není jazykem, v němž by se výrazně uplatňoval tónický princip, tedy tendence k vyrovnávání délky přízvukových taktů. Ten však není podmínkou pro to, aby se v jazyce daly skládat tónické verše.¹⁶⁴ Ani polština takovým jazykem není, a přesto se tu tónický verš konstituoval, a to dokonce v několika variantách. I když je jím napsáno poměrně málo děl, mezi typy polského verše má své pevné místo. Veršový typ je totiž vždy do určité míry konstrukt, a jeho „existence“ tak závisí z velké části na teoretické reflexi.

4.1 Čeští básníci spojovaní s tónickým veršem

V historii české literatury najdeme několik básníků, jejichž jména jsou v souvislosti s úvahami o existenci tónického verše v češtině zmiňována téměř zákonitě, ač ani u jednoho není tónismus jednoznačně prokázán a všeobecně přijímán. Nejprve je třeba si ujasnit, kteří autoři to jsou a jak (a s jakými nadějemi a cíli) byla reflektována jejich díla v době svého vzniku. Podíváme se také na to, jaké motivace měli samotní autoři k tomu, aby zvolili daný typ verše, ať už je skutečně tónický, nebo ne, jak ho charakterizovali a s čím (kým) ho spojovali. U žádného z nich nebude chybět pohled moderní literární historie a teorie.

V následujících oddílech se budeme podrobněji zabývat dílem **Františka Ladislava Čelakovského** (1799–1852), **Karla Jaromíra Erbena** (1811–1870), **Otokara Theera** (1880–1917), **Petra Bezruče** (1867–1958) a **Josefa Kainara** (1917–1971).¹⁶⁵ U každého z nich se vztah k tónickému principu objevuje v jiných souvislostech, u většiny z nich se však jedná pouze o jedno konkrétní dílo.

¹⁶⁴ Nedá se říci, že by čeština měla zrovna dobré předpoklady pro *jamb*. Básnická tvorba posledních 150 let však jasně dokazuje, že to není důvodem pro to, aby v české poezii jamb nemohl zdomácnět, ba stát se na některé období nejoblíbenějším veršem.

¹⁶⁵ Zde i dále řadím chronologicky dle data úmrtí.

4.2 František Ladislav Čelakovský a *Ohlas písní ruských*

*Oj za horami, za vysokými,
za těmi lesy, za hustými,
a za lesy hustými lichvinskými
vyletoval jasný, mladý sokol
na rychlých křídlech až pod oblaky,
a za tím za sokolem tři jestřábi,
tři zbojci-jestřábi jsou se hnali;
oni sokola obletovali,
oni k sokolu doletovali,
ostré zobce mu do těla zatínali,
až jsou oni sokola k zemi strhli,
a strhnuvše tak do smrti ubili.¹⁶⁶*

Z textů Fr. L. Čelakovského je v souvislosti s tónickým veršem zmiňována ohlasová poezie, především *Ohlas písní ruských* (1829).¹⁶⁷ Verš této sbírky i verš Čelakovského překladů z ruštiny je porovnáván s veršem ruské lidové a lidovou tvorbou inspirované poezie a s charakterem ruského verše vůbec. Po metrické stránce jsou však tyto pokusy mnohými považovány za nepřilíš zdařilé: „Pokud se dály pokusy uvést do české poezie formální ohlasy cizích tónických forem, např. ruských bylin, pak byl zpravidla výsledkem uvolněný verš s nepravidelným počtem nejen slabik, ale i přízvukových vrcholů“.¹⁶⁸

Než verš ruského *Ohlasu* podrobili pozdější teoretici důkladnější metrické analýze, soudilo se, že Čelakovský pouze přenesl do českého básnictví ruský tónický verš. Jedním z těch, kdo tento názor vyvrátili, byl Jiří Levý, který soudí, že „rytmickým východiskem Čelakovského je zřejmě sylabický verš blízký české lidové písni a jen tlakem cizího tónického systému se uvolňuje sylabismus, aniž však tónický systém převládá“.¹⁶⁹

Jak ale přesvědčivě ukazuje K. Horálek, při překladech z ruské poezie Čelakovský, ovlivněn českou sylabotónickou tradicí, přeci jen poněkud vyrovnává z pohledu českého čtenáře rozkolísaný rytmus předloh.¹⁷⁰ Nesmíme ale zapomínat na to, že lidový verš (a tím i jeho ohlasy) má charakter orální, tím spíš, vychází-li z formy písňové. Je tedy poněkud zkreslující posuzovat jeho metrickou základnu pouze na základě psaného textu.

¹⁶⁶ F. L. Čelakovský: *Bohatýr Muromec*.

¹⁶⁷ K veršovému typu *Ohlasu písní ruských* srov: HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 100–102.

¹⁶⁸ LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost* 1962, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, 83–92. Str. 90.

¹⁶⁹ LEVÝ, Jiří. Verš české lidové poezie a jejích ohlasů. *Slavia* 31, 1962, č. 2. (O verši Čelakovského na str. 254–255).

¹⁷⁰ HORÁLEK, Karel. Verš Čelakovského překladů a ohlasů ruských písní. *Čs. rusistika* I, 1956, 365.

Je dobré připomenut, že Čelakovský svými díly cíleně naplňoval program národní kultury, který formuloval Josef Jungmann spolu s P. J. Šafaříkem v textu *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie* (1818) a o něco později ve stati *O klasičnosti* (1927). Podle této koncepce se měla česká poezie vědomě snažit jednak o monumentální, vysokou poezii (to se často dělo za použití časoměrného verše, jako v Kollárově *Slávy dceři*), jednak o přiblížení se prostotě lidové slovesnosti. Vzor dokonalého spojení těchto dvou pólů byl nalezen v Rukopisech, jež byly přibližně v té době „objeveny“.¹⁷¹

Verš *Ohlasu písní ruských* charakterizoval J. Levý dvěma krajními typy, které ve sbírce našel – 1. básně sylabické a 2. básně napodobující byliny (formou i obsahem), snažící se napodobit ruský tónický verš.¹⁷²

Řečeno stručně: snahou o tónický princip svých veršů se Čelakovský pokouší naplnit Jungmannovy požadavky na lidovost a vznešenost zároveň, což bylo dobovou recepcí vysoce oceňováno. Písňová forma ruských bylin a lidová slovesnost vůbec, kterou má sbírka evokovat, má výrazně orální ráz – což námitky pozdějších metriků k nedodržování iktového ani slabičného principu, vycházející výhradně z psaného textu, zapomínají reflektovat.

4.3 Karel Jaromír Erben a *Kytice*

*Mílotě děvčeti přísti, mílo
za smutných zimních večerů;
neb nebude darmo její dílo
tu pevnou chová důvěru.*¹⁷³

O charakter rytmu básní z Erbenovy *Kytice* se v historii vedlo několik sporů. Ve 30. letech stál J. Mukařovský (později s R. Jakobsonem) proti A. Grundovi, v 60. letech J. Levý proti K. Horálkovi, jednou statí se k této záležitosti přidal i M. Červenka. Erbenův verš je zmiňován v souvislosti s českým folklorním veršem, který inspiroval vznik

¹⁷¹ ZÁVODSKÝ, Artur. Uplatnění tří prozodií v díle Fr. L. Čelakovského. *Teorie verše. I*, Sborník brněnské versologické konference, 13.–16. května 1964. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1966, str. 237–245.

¹⁷² ZÁVODSKÝ, Artur. Uplatnění tří prozodií v díle Fr. L. Čelakovského. *Teorie verše. I*, Sborník brněnské versologické konference, 13.–16. května 1964. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1966, str. 237–245. Str. 241.

¹⁷³ K. J. Erben: *Štědrý večer*.

sylobizované varianty sylabotónismu v první polovině 19. století.¹⁷⁴ Zastavme se u novějšího ze zmiňovaných sporů.

J. Levý vidí rytmickou podstatu verše *Kytice* v sylabismu, což statisticky dokládá. Chápe tónický verš stejně jako J. Hrabák v *Úvodu do teorie verše* (tedy v duchu první definice, viz kap. 2.1) jako verš o pevném počtu iktů a proměnlivém počtu slabik. Přidá-li se k tomuto pravidlu i sylabická konstanta, pak už to není verš tónický ale sylabický. Levý dále upozorňuje na to, že princip konstantního počtu iktů u Erbena neplatí, natož aby byl nadřazen sylabické konstantě.¹⁷⁵

Horálek nepovažuje celkový počet slabik na řádce pro tónický verš za podstatný. Stejný počet slabik v jednotlivých verších pro něj tedy ještě není vyvrácením tónického principu. Podle něho lze v básni *Záhořovo lože* interpretovat většinu veršů jako tónické (Levý ovšem toto tvrzení napadá otázkou, jaké jsou ty ostatní; pokud by nebyly tónické, pak by se v jedné básni mísily dva prozodické typy, což je představa dosti podivná).¹⁷⁶

Horálek v odpovědi specifikuje své pojetí tónismu. Podle něho je slučitelný nejen se sylabismem, s čímž Levý příliš nesouhlasí, ale za určitých podmínek může být i obměnou sylabotónismu. Na úryvcích ze *Štědrého večera* a *Svatební košile* ukazuje, že je lze interpretovat jak daktylotrochejsky (ovšem s prohřešky proti zákazu přízvučných slabik na slabých pozicích), tak tónicky (uvedené verše důsledně dodržují počet iktů, ovšem stejně důsledně také počet slabik). Dále zastává názor, že tónická interpretace nemůže být v žádném případě omezena na skladby, kde dostal tónický princip podobu konstanty.¹⁷⁷

V tónické interpretaci navrhuje (ze závažných důvodů) považovat koncový iktus za metricky irelevantní, což by umožnilo interpretovat verše jako daleko více odpovídající iktové konstantě.¹⁷⁸ Tato interpretační úprava se možná zdá být umělým zkreslením rytmické podstaty Erbenových veršů. Podle mého názoru je však oprávněná – klauzule mají ve veršovém rytmu zcela zvláštní postavení, což dokládá už jen fakt, že za porušení sylabické konstanty se nepovažuje katalexe (tedy kolísání o jednu slabiku), a to ani

¹⁷⁴ podrobně in: ČERVENKA, Miroslav. Šestero revolucí ve vývoji novočeského verše, in *Otázky českého kánonu*, ed. Stanislava Fedrová. Praha: ÚČL AV ČR, 2006, s. 283–298. O sylabizujícím verši na str. 290nn.

¹⁷⁵ Levý, Jiří: ještě k verši Erbenovy *Kytice*, s. 49–53. Str. 49–50.

¹⁷⁶ Levý, Jiří: ještě k verši Erbenovy *Kytice*, s. 49–53. Str. 51–52

¹⁷⁷ Horálek, Karel: Doslov k odpovědi Levého, s. 53–56. Str. 56.

¹⁷⁸ Horálek, Karel: Doslov k odpovědi Levého, s. 53–56. Str. 55.

v hypotetickém případě střídání mužských a daktylských klauzulí u daktylu (kolísání o dvě slabiky).¹⁷⁹

Spor o Erbenův verš nebyl jednoznačně rozhodnut.¹⁸⁰ Horálek pro verš tohoto typu zavedl termín **tónosylabický verš** a definoval ho jako verš, v němž je „normován počet slabik verše i počet těžkých dob, nikoli však místo těžkých dob“, přičemž nezužuje jeho užití na tvorbu Erbenovu.¹⁸¹ Proměny daktylotrocheje a sylabizující experimenty 19. století vskutku dávaly vzniknout básním, které by tezi o větším rozšíření tohoto verše jen podporovaly. Je také třeba dodat, že výrazný vliv na (z dnešního pohledu) nejednoznačnou formu veršů z tohoto období měl vliv písňové tvorby: „ze zpěvního verše se transakcentace šířila i do obrozeneckého básnictví a působila na uvolňování mechanického přísně stopového verše (Erben)“.¹⁸²

Ačkoli nelze zahraniční prozodické teorie mechanicky převádět na český materiál, všimněme si v této souvislosti podobného typu v polské poezii. Přísná forma polského tónického 3-akcentovce je chápána zcela samozřejmě jako verš tónický. Když se však podíváme na typickou ukázkou takového polského verše v kap. 3.3.1 (*Rzadko na moich wargach*), zjistíme, že jeho sylabická základna je velmi pravidelná: 7888 8788.

V kap. 3.3.4 jsme navíc uvedli tezi, že „rytmická podstata tónického osmislabičného 3-akcentovce je vlastně tatáž jako podstata slabičného oktosylabu (*8-zgłoskowce*) se třemi přízvuky“.¹⁸³ To však neznamená, že by v polské literatuře splýval sylabismus a tónismus. Oba útvary figurují v literárním povědomí samostatně. Ukazuje se však na nich nezastupitelná role historického zasazení, tématické roviny a teoretického zařazení pod určitý typ verše, pro chápání kterékoli metrické kategorie.

¹⁷⁹ Metrická specifika daktylu ve vztahu k tónismu zmíníme v kapitole o poezii Bezručově, v kap. 4.5.

¹⁸⁰ Dále k Erbenovu verši i jmenovanému sporu in HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 79nn. Zde i nejdůležitější bibliografie.

¹⁸¹ HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s. Str. 121–122. Podrobněji tamtéž, str. 134–135.

¹⁸² Tamtéž, str. 62.

¹⁸³ DOBRZYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979. Str. 17–18.

4.4 Otakar Theer a *Faëthon*

Faëthon:

Černý Epafos, rohaté Íoje syn –
trojhlavý kéž shltne jej pes! – dávno,
že lžu, říká, božský mi upírá původ.
„Já“ říká, „Diův jsem syn jen v paví chvost popatř!
Ta z oka Arga jsou Titana. Pln všecek byl očí
po celém těle, když za strážce žárlivá Héra
matce mé jej určila. Neb Íóju sličnou
v krávu tehdy začarovali, a krutý střeček ji štvál
ze země do země...
[...]
Před tváří všech mne vyznej!

Hélios:

*Tak budiž!*¹⁸⁴

Mluví-li se o rytmických experimentech české poezie, založených na tónickém principu, mezi prvními bývá zmiňováno Theerovo drama *Faëthon* z roku 1916 (uvedeno 1917). *Faëthon* je nejdelším textem, který bývá jako tónický interpretován a zároveň je jediným textem dramatickým, tj. takovým, jenž byl určen primárně pro zvukovou realizaci. *Faëthona* lze chápat jako vrchol Theerova díla a cesty k novému výrazu. Společně s lyrickou sbírkou *Všemu navzdory* ho dokončil (a vzápětí dodal k uvedení v Národním divadle) nedlouho před svou smrtí.

Verš *Faëthona* sice souvisí s formou předchozích Theerových básnických textů, ne však způsobem, že by se z ní nepozorovaně vyvinul. O. Theer často konstruoval formální strukturu textu a priori a mnoho času a vůle věnoval jejímu teoretickému vytvoření na míru konkrétnímu dílu. „Jsem šťasten, že se mi konečně podařilo najít rytmickou formu pro Elegii...“ píše například v dopise 1912.¹⁸⁵ Ve své tvorbě prozkoumal formu sonetu, různé druhy strof a veršů (jamby, daktyly, trocheje i daktylotrocheje, všechny především čtyřstopé), v době *Výprav* k já si oblíbil formu alexandrínu. Vybroušené a dokonale dodržené schéma mu je však především ideálem, který v básnické praxi poněkud svazuje a není možné ho zcela dodržet.¹⁸⁶

¹⁸⁴ O. Theer: *Faëthón*.

¹⁸⁵ PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer I*. Praha: Čin, 1928. 287 s. Str. 61.

¹⁸⁶ PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1933. 223 s. Na různých místech.

A. Píša píše, že „forma u Theera vzniká jako plod napiatého úsilí volního“.¹⁸⁷ Nejinak tomu bylo u *Faëthona*. Ten byl jednak pokusem o dokonalou formu prezentující geniální „nový, volný verš“, k níž se Theer snažil dospět, zároveň však vyjádřením skutečně velké a vznešené myšlenky (podpoření ještě válkou), jaké aristokratický a autorsky poněkud sebestředný¹⁸⁸ Theer u nás zoufale postrádal.¹⁸⁹

Od začátku války byl Theer rozhořčen pasivitou a postupující loajalitou představitelů domácí politiky a stále častěji mu na mysli tanul „jakýsi faëthonský čin národní“, „výslovně velezrádný“.¹⁹⁰ Měla-li taková myšlenka dojít naplnění v literárním díle, pak byla nejvhodnější inspirací francouzská nebo antická tragédie, v nichž Theer obdivuje zbožštění vůle a mužné kázně, hrdinství a kult cti, stejně jako věčný zápas intelektu a vášní.¹⁹¹ Ale i v ostatní Theerově tvorbě je trvale přítomen výrazný kult heroismu, jak dosvědčuje jeho esej *O novém heroismu* (v němž navazuje na F. X. Šaldu a pochvalně se zmiňuje mj. o Wagnerovi a Nietzsche),¹⁹² názvy sbírek *Výpravy k já* (1990) a *Všemu navzdory* (1916) či obliba Aischylovy *Oresteiy* a Shelleyho *Odpoutaného Promethea*.¹⁹³

Theer byl přímo posedlý rytmem, což je jednak rys typický pro celou skupinu autorů kolem Almanachu na rok 1914, mezi něž Theer patřil, jednak jde určitě o vliv Bergsonův¹⁹⁴ (ten měl zásadní vliv na celou generaci, ovšem na Theera s jeho zálibou ve francouzském písemnictví o to větší). V rytmu spatřuje zásadní význam ne pouze básnický, ale přímo životní. „Rytmus, rytmus, rytmus!“ – píše nadšeně svému příteli Janu z Wojkowicz v dopise ze 17. 7. 1911 s tím, že v něm objevil podstatu lyriky.¹⁹⁵ O půl roku později vyjádřil v dopise Ot. Šimkovi dokonce myšlenku, že „[r]ytmus jest absolutní poznání života či spíše splnutí s ním v jedno“.¹⁹⁶ Podle A. Píši je rytmus

¹⁸⁷ PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer I*. Praha: Čin, 1928. 287 s. Str. 100.

¹⁸⁸ Např. V. Dyk v recenzi na sbírku *Všemu navzdory* zmínil poněkud ironicky „básníkovu božství, jež se modlí před vlastním oltářem“. (z Recenze na sbírku *Všemu navzdory*, LN, 15. 2. 1916), cituji z PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1933. 223 s. Str. 107nn.

¹⁸⁹ To dokládají např. jeho slova: „je tak málo velkého u nás v dnešní době.“ Citováno in: PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1933. 223 s. Str. 30–31.

¹⁹⁰ Jan Heidler, projevy českých spisovatelů. Cituji z: PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1933. 223 s. Str. 107nn.

¹⁹¹ PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer I*. Praha: Čin, 1928. 287 s. Str. 236–7.

¹⁹² Tamtéž, str. 70.

¹⁹³ Tamtéž, str. 238.

¹⁹⁴ PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1933. 223 s. Str. 85.

¹⁹⁵ Tamtéž, str. 74.

¹⁹⁶ Tamtéž, str. 86.

„v bergsonistickém pojetí Theerově orgánem, jímž se lze zmocniti metafyzické podstaty světa ... poznání bezprostředního, ... ne rozumově analytického“.¹⁹⁷

Autor *Faëthona* se rytmem intenzivně zabýval i po teoretické stránce. Byl stržen verslibristickým proudem, který vzešel od nastupujících autorů francouzských (jejichž teorie a diskuse Theer pozorně sleduje) a který zachvátil vlastně celou mladou Evropu.¹⁹⁸ Volný verš se zdá vzcházet organicky z ducha doby a jako takový spojuje generaci Almanachu na rok 1914. Předváleční verslibristé upozorňují, jak je u nastupujících autorů zvykem, především na rozdíly své tvorby oproti generaci předchozí (Sova, Březina, Bezruč) a hypotetická zakotvenost jejich verše v domácí tradici není něčím, co by je zvláště zajímalo.¹⁹⁹

Otakar Theer ovšem nebyl básník, jemuž by mohl vyhovovat směr určený davem. Vždy se cítil být mimo něj, a pokud možno nad ním. Dobrodružnost a smyslovost volného verše, jakou spatřoval např. u S. K. Neumanna, ho neuspokojovala. Pro něho bylo téma volného verše záležitostí filosofickou.²⁰⁰ Nové přístupy francouzských verslibristů se pokouší ověřit na české prozódii jak historicky (v dílech starších autorů), tak prostřednictvím vlastní tvorby. Při pohledu zpět objevil K. J. Erbena a je jeho veršem nadšen. Už v osmnácti letech ho obdivuje coby nedoceneného básníka a srovnává ho s (jak jinak než) francouzskými²⁰¹ básníky P. Fortem a Ch. Baudelairem.²⁰² Otokaru Šimkovi nadšeně píše, že v Erbenovi objevil prvního českého verslibristu, a dokládá tím, že volný verš jeho současníků má své kořeny v domácí tradici.²⁰³

Jak ale souvisí záliba ve *volném verši*, kterou můžeme objevit u mnoha českých autorů až do současnosti, s *veršem tónickým*? Je třeba si uvědomit, že volný verš je velmi vágní kategorie, do které lze zahrnout verše s velmi rozličnou rytmickou strukturou, od odchylek od konkrétního metra (uvolněný sylabotónický daktyl), až po verše stojící na zcela jiném rytmickém principu, verše s rýmy a strofikou nebo bez nich... Zásadní je

¹⁹⁷ PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1933. 223 s. Str. 85.

¹⁹⁸ Tamtéž, str. 82.

¹⁹⁹ Tamtéž, str. 83.

²⁰⁰ Tamtéž, str. 86.

²⁰¹ V případě Theera, francouzskou literaturu milujícího, není výběr básníků této provenience překvapivé. Poněkud zarážející je ale fakt, že zrovna ve francouzské literatuře se sklony k tónismu nikdy výrazně neprojevíly, nebo alespoň nebyly reflektovány natolik, aby přispěly k povědomí tónického verše jako útvaru ve francouzské slovesnosti existujícímu.

²⁰² PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer I*. Praha: Čin, 1928. 287 s. Str. 69.

²⁰³ PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1933. 223 s. Str. 82.

přítom hledisko vnímatele, doby a kontextu, v němž se daný text nalézá. Českým volným veršem se soustavně zabýval M. Červenka, přenechávám tedy slovo jemu:

V evropské literární kultuře, v jejích národních a sociálních subkulturách jsou v různých momentech jejího trvání vytvářeny veršové útvary rytmicky „volnější“, než jak to předpokládá široce přijímaný standard příslušného (příslušných) veršového systému (veršových systémů). Stupeň této volnosti může být v synchronní a diachronní dimenzi velmi různý. V každém případě však „volnost“ záleží buď v tom, že (a) dosavadní normy, definující verš, jsou v daných textech uplatňovány s menší závazností než v textech standardních, nebo (b) některé nebo všechny tyto normy ztrácejí ve vymezené skupině textů platnost vůbec a přestávají řídit výběr a kombinaci jazykových jednotek; obecná norma verše se ovšem uplatňuje i při vytváření takovýchto textů, nikoli však tak, že by každé místo textu bylo samostatně posuzováno z jejího hlediska (a pak často klasifikováno jako „neobvyklé“, „odchylné“ nebo „chybné“), ale tak, že jako odchylný – ať už s kladným nebo záporným hodnocením – se jeví celý text. (c) místo standardních norem, zatlačených do pozadí, se případně konstituují veršové normy nové, v aktuální podobě literární kultury dotud nepřítomné, s širším nebo užším (někdy dokonce jen singulárním) dosahem platnosti.²⁰⁴

Vezmeme-li v úvahu Červenkovu stručnou charakteristiku volného verše, je pochopitelné, že nemůžeme označit tónické interpretace *Faëthona* jako neopodstatněné jen proto, že ho autor a někteří vykladači označují za *volný verš*. *Volný verš* a *tónický verš* totiž nejsou kategorie, do nichž by bylo lze podle předem daných kritérií roztrdit texty, pro něž se nehodí označení *sylobický* ani *sylobotónický*, a to tak, že text patří buď do jedné, nebo do druhé kategorie. V předchozích kapitolách jsme ukázali, jak vnitřně diferencovaná je kategorie *tónického verše* a jak moc se chápání této diferencovanosti i vztahu tónismu k ostatním metrickým systémům liší u různých autorů.

Volný verš bývá někdy považován za samostatný versifikační systém, který lze postavit na roveň versifikaci *sylobické*, *tónické*, *časoměrné* a *sylobotónické*. Červenka i jiní autoři ho ovšem vnímají jako „útvár ‚parazitní‘, založený na odkazech k verši metrickému“.²⁰⁵ Ani postavení tónického verše mezi ostatními útvary není zdaleka vyjasněné. Jak

²⁰⁴ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. 247 s. Str. 11.

²⁰⁵ IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*, Praha: Akropolis, 2013, 159 s. Str. 54.

podotýkají autoři *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (blíže zde, kap. 3.3.1):

„[T]ónický verš není metrický systém v tom smyslu, v jakém je metrickým systémem *syllabotónický verš*.“²⁰⁶ Jak máme potom chápat povahu *přísného tónického verše* (viz kap. 3.2) a jeho vztah k ostatním versifikacím, principům, skoroversifikacím, podtypům či nadtypům, ponecháme v tuto chvíli raději jako řečnickou otázku (bude o tom řeč dále).

Z předchozích odstavců (byť poněkud účelně zdramatizovaných) plyne, že by bylo fatálním zjednodušením tvrdit, že pokud se prokáže, že verš *Faëthona* je volný, pak je zbytečné u něj mluvit o tónickém principu a naopak. Verslibrismus i tónismus mají tolik odrůd a pyšní se tolika definicemi, že se jistě našly takové, které by výskyt jednoho nebo obou „meter“ v tomto textu spolehlivě dokázaly, a na druhé straně ty, které by je prokazatelně zpochybnilly.

Vraťme se k povaze Theerova verše a podívejme se, jak ho pojímal on sám (je třeba mít stále na paměti, že šlo o ideál, ke kterému se snažil dospět, či k němuž dokonce dospěl ve svých očích, nikoli o objektivní popis verše), jak mu rozuměli doboví recenzenti a jak byl a je chápán v době o mnoho pozdější.

4.4.1 Theerův verš pohledem autora a dobové kritiky

K představě, jak viděl svůj verš sám autor, poslouží úryvek z jeho Úvodního slova k recitačnímu večeru z roku 1913. Hovoří sice jako mluvčí básníků na večeru zastoupených, ale zjevně mluví z velké části o své vlastní představě volného verše a svých textech.²⁰⁷ Nejde sice přímo o komentář k verši *Faëthona*, podstatné rysy z jeho formy jsou ovšem patrné i zde (*Faëthona* navíc Theer v této době už promýšlí):

Volný verš je pro mne ten, jenž je úměrným výrazem nitra, nazíraného jako neustálá změna. Zavádělo by mne daleko, kdybych měl vyčíst všechny teoretické změny, které takto pojatým volným veršem vznikají v technice metrické. Jenom na dvě

²⁰⁶ viz heslo *Accentual verse* in: Brogan, Terry V. F. – Preminger, Alex – Warnke, Frank J. (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. 1434 stran. Str. 6–7.

²⁰⁷ „Nevídím pro svou osobu jinou cestu, než právě tuto...“, str. 36.

upozorňuji: předem, že tím [užitím volného verše] odpadá mechanické měření verše počtem slabik. Počet slabik není při volném verši ničím. Bezpřízvuké slabiky ztrácejí v něm takorůka úplně význam, který se z části přesunuje na slabiky přízvučné. Tím ovšem je zlomen krk vládě iambu v naší prozodii a místo něho nastupuje metrum daktylotrochejské.

Ale ani přízvučné slabiky nepodléhají mechanickému počítání, nemusí se vracet vždy ve stejném počtu. Rytmus básně provedené volným veršem je právě neustálý tvůrčí děj duše, neustálé vytváření a přetváření formy pro měnivý obsah.²⁰⁸

Takto pojatý volný verš je pro Theera mimo jiné gestem odpovědnosti – básník se nenechá vést pomocným schématem, opouští vyšlapanou cestičku osvědčeného metra a „razí si cestu pralesem“. Volný verš je veršem básníků, kteří chtějí místo „drobných lyrických útvarů“ raději „tvořit monumentální celky, velké, symfonické skladby“.²⁰⁹

V Theerově charakterizaci volného verše najdeme několik pro naši věc podstatných věcí. Za první, uvolnění verše si Theer spojuje především s prolomením zákonitosti pevného počtu slabik ve verši. Ani počet přízvučných slabik ovšem nemá za zásadní pravidlo, ač ho lze tušit přinejmenším jako tendenci. Tím ovšem předem odpovídá na pozdější kritiky, že v textu *Faëthona* není schopen ani dodržet předsevzatý počet iktů.

Zmínka o „bezpřízvučných slabikách“ dává tušit, jak vypadal Theerův pověstný autorský přednes a také jaká byla jeho představa pro zvukovou realizaci *volných veršů*. Můžeme se domýšlet, že takto měla působit i pozdější jevištní deklamace *Faëthona*. Zhruba ve stejné době (1912) si Theer k budoucímu *Faëthonu* poznamenal do deníku: „Bude to zvláštní rytmus, ale na jeho harmonii se přivykne, tím jsem si jist.“²¹⁰

Z teoreticko-kritických textů, které vyšly k uvedení Theerova antického dramatu, vybírám tři, které se podrobněji věnují metrické stránce textu. V Národním divadle byla hra nazkoušena téměř okamžitě po svém dokončení, zatímco její knižní vydání se ukázalo až v příštím roce. Teoretickým doprovodem k *Faëthonovi*, psaným několik dní před premiérou, byl časopisecký článek **Richarda Weinera**, který je velmi informativní, a zároveň popularizační, až návodný. Starostlivě vede diváka, jak má rozumět formální stránce inscenace. Do jaké míry Weinerův text ovlivnil sám Theer, těžko zjistíme. Nelze

²⁰⁸ *Na pamět Otakara Theera* (sborník) Praha: B. M. Klika, 1920. 173, [4] s. Str. 35. Proložení autor.

²⁰⁹ Tamtéž, str. 36.

²¹⁰ MALIŠ, Otakar. *Theerův Faëthon: metrická studie* (autoreferát o obhajobě disertační práce). Praha: [s.n.], 1980. 18 s. Str. 14–15.

však vyloučit, že na jeho obsah měl nějaký vliv. Po podrobném vylíčení děje (vč. pointy) se Weiner věnuje formální stránce verše. Pasáž o verši přebírám z článku celou, neboť zajímavě koresponduje jednak s výše uvedenou proklamací Theerovou, jednak se statistickými výzkumy O. Mališe ze 70. let, o nichž bude zmínka dále v textu:

Theerovo drama psáno je „volným veršem“, jehož je užito velmi zajímavě po stránce formální i věcné. Na Theerově způsobu lze, mimochodem řečeno, ukázati také lichost tvrzení, jako by volný verš znamenal libovůli. Básník podřizuje jej právě tak železnému zákonu formálnímu, jako mu je podřizen verš pravidelný. Pouze zásady jsou jiné. Skutečným „volným veršem“ mluví pouze Faëthón; ostatní postavy hry deklamují v daktylotrochejích o pěti přízvučných v každém verši. To znamená: každý verš má neměnně pět slabik přízvučných, rozložených na pět stop buď trochejských (přízvučná–nepřízvučná), buď daktylových (přízv.–nepřízv.–nepřízv.). Rhytmické schema liší se u jednotlivých postav tím, že Heliovy verše končí žensky (nepřízvučnou), Prometheovy mužsky (přízvučnou) a Tyfónovy žensky nebo mužsky. Autor zamýšlí i takto přispět k charakterisaci postavy. Faëthónovo schema veršové je pětiiktové. Iktus znamená v metrice těžkou slabiku, t. j. onu slabiku, které se v plynulé recitaci a vůbec ve volné řeči dostává tolik přízvuku, že přízvuk ostatních (prosodicky přízvučných) slabik jaksí mizí. Veršová míra, založená na iktech, dbá tedy významu slova neb slabiky ve větě, jaký jim náleží v přednesu dramatickém. Tak stává se v rukou dramatikových nástrojem velice významným a citlivým. Verše, kterými mluví Faëthón, mají takových zdvihů důsledně pět, kdežto počet slabik „mezipřízvučných“ (irrelevantních) je libovolný.

... Ve Faëthontu je užito volného verše, vybudovaného s železnou důsledností.²¹¹

Ze způsobu, jakým Weiner dále popisuje scénografickou stránku inscenace, ale i z popisu deklamace a hlasů sboru, se můžeme domnívat, že autor článku inscenaci na některé z posledních zkoušek skutečně viděl. Či přesněji řečeno – že *Faëthona slyšel*. Metrické údaje zjistil patrně pohledem do psané podoby nebo od autora samého,²¹² nicméně převážná část jeho výrazně kladného hodnocení vychází z dojmu, jakým na něj učinila jevištní realizace. Všimněme si také zmínky o „počtu mezipřízvučných slabik“.

²¹¹ WEINER, Richard. Besedy o umění. *Venkov: orgán České strany agrární*. Roč. 32 (1937), č. 216 č. 3, 23. 3. 1917. Praha: Tiskařské a vydavatelské družstvo rolnické. Str. 4–5. Proložení autor.

²¹² Nepředpokládám, že na jeden poslech přesně rozklíčoval metrickou charakteristiku jednotlivých postav, ale dost možná jen vycházím ze zkušenosti současných divadelních kritiků, verši neuvyklých.

Pro autora není důležité, kolik slabik má který verš. Všimá si mezipřízvukových intervalů a toho, čím jsou naplněny, což je přístup typický pro popis tónického verše. Z české teorie ovšem v průběhu 20. století téměř zmizel a popis tónického verše se čím dál víc omezuje na verš, jež charakterizuje pouhé „normování počtu přízvuků v řádce bez pevného slabičného rozsahu“.²¹³

Dalším textem, komentujícím v krátké době uvedení *Faëthona* na jevišti, je článek **Otokara Fischera** v časopise *Osvěta*.²¹⁴ Vyjímám z něho některé klíčové pasáže:

Vnější znak, jímž se liší Faëthón od předchozí naší dramatiky, jest jeho metrum, které jest pojato — jako celá báseň — s vědomým úsilím o vytvoření čehosi nového, a řekněme hned, s úsilím revolučním. Je starou bolestí našeho dramatu, že nemá vlastního, odjinud nepřejatého verše.

Fischer dále komentuje verš *Faëthona* ve vztahu k Theerovu volnému verši lyrickému, od něhož se prý autor posunul o krok dále – zbavuje ho volnosti a vtěsnává do nových schémat. A co je podstatným povšimnutím (u jiných záporně hodnoceným), je fakt, že „dbá — a v tom je jeho pádnost i větší jeho nebezpečí — přízvuku větňého, jímž chce nahradit akcent slovní“. Fischer kladně hodnotí teoretickou promyšlenost formy, nicméně proti provedení má „zásadní námitku“:

Předně, slyšený Theerův dialog (nemluví o partiích chóru) nemá v sobě té rytmické nutnosti, jejíž dojem je vzbuzován posloucháním rytmů, jakým naše ucho navyklo z anglického a řeckého dramatu; podle slyšeného slova jistě bych nerozdělil jeho veršů tak, jak je vidím rozděleny v tištěném textu.

A na jiném místě: „Při nejednom verši jen s jistou ochotou napočítám iktů právě pouze pět.“²¹⁵

Ač O. Fischer není *Faëthonem* tak nekriticky uchvácen jako předchozí recenzent, celkové vyznění inscenace na něj evidentně udělalo silný dojem:

[I] ten, kdo, neobeznámen s úmyslem Theerova pětiiktového verše a nepouštěje se do theoretických rozkladů, naslouchá jeho mluvě, podivuje se překvapujícím pádnostem,

²¹³ IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*, Praha: Akropolis, 2013, 159 s. Str. 27.

²¹⁴ FISCHER, Otokar. Divadelní studie. *Osvěta* 1917, č. 6, str. 357–360.

²¹⁵ Změněno též in: HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 106

nezvyklostem, nepravidelnostem, chiastickému uspořádání myšlenek a slov a jiným originalnostem Theerova vybroušeného slova i podmanivé síle jeho rytmu.

Třetím z recenzentů je **Josef Král**, který se k verši *Faëthona* staví velmi odmítavě.²¹⁶ Nejvíce ho rozčiluje fakt (článek je skutečně poměrně emocionálně laděn), že autor musí své drama doprovázet „manuálem“ pro správnou deklamaci, aby herci – ale i diváci, a také čtenáři – vůbec věděli, v čem spočívá rytmická podstata textu. Následující poznámka je principiálně správná a důležitá:

*Tu věru bylo třeba, aby básník ty slabiky, které pokládá za závazné a opatřené iktem, nějakým způsobem v básni své označil, aby se mohly čísti a poslouchati tak, jak zamýšlel. Neboť čtenář i posluchač bude v těchto i jiných verších znamenati iktů více. **Skutečný rytmus je však sluchem vnímatelný bez takových pomůcek.***²¹⁷

Podle předchozích dvou recenzentů i podle svědků Theerova autorského básnického přednesu však byl poslech jeho *volných veršů* úchvatným zážitkem, a to i po stránce rytmické. Tento dojem je však, zdá se, založen z velké části na jejich vztahu k *teoretické stránce jeho veršů*. R. Weiner, který vysoce vyzdvihoval teoretickou základnu tohoto nového verše, byl i jeho provedením nadšen. Podobně i O. Fischer, který Theerovu tvorbu už dlouho předtím pozorně sledoval. Naproti tomu Král, proslulý svými požadavky na vzorné dodržování metra (ovšem tak, jak ho sám chápal), nemohl tuto podivně neuspořádanou formu přes její efektnost ocenit, nebyla-li podle jeho názoru *správná*.

Z komentářů všech citovaných autorů vysvítá, jak interpretaci verše ovlivňují a posilují teoretická východiska. Z dobových charakteristik verše *Faëthona* obecně vyznívá nejsilněji toto:

Jedná se o metrum pětiiktové, s různými variantami pro jednotlivé postavy (lišícími se zvl. v klausulích), jde o volný verš, svázaný ovšem zároveň propracovanými pravidly. Forma je to zcela nová, na jevišti velmi působivá, sice poněkud nezvykle a uměle konstruovaná, ale bezpochyby anticky vznešená.

²¹⁶ Článek z *Listů filologických*, Přetištěno in: *O prozodii české I*, str. 688–695.

²¹⁷ Cituji z: HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 106. Zvýraznila KZ.

4.4.2 Theerův verš pohledem pozdějších teoretiků

Deset let po Theerově smrti sepisuje Antonín Píša dvoudílnou monografii o jeho životě a díle.²¹⁸ Literární vývoj ale na Theerovy pokusy nenavázal a vydal se jinými směry, a tak zájem o jeho dílo postupně utichl. Čas od času se jeho jméno v nějakém teoretickém textu najde, tyto jednotlivé a časově od sebe vzdálené charakteristiky však mají velmi různá vyznění. Theerův verš tak často slouží k deklaraci naprosto různých, ba i protichůdných teoretických myšlenek.

V roce 1925, tedy v jedné ze svých raných statí, se o Theerově verši zmiňuje **Jan Mukařovský**.²¹⁹ Text se primárně pokouší dokázat izochronii pro český verš, (vzhledem k tomu, že byla začátkem století postupně prokázána pro jiné národní verše).²²⁰ K názorům zde vysloveným se ale už později nevrací. Theerův verš mu je příkladem jednoho z pěti typů českého verše, *verše iktového*, jež charakterizuje takto:

Daktylský půdorys se v Theerových volných verších uplatňuje tak silně, že se časová rozloha daktylu stává při četbě mírou tempa, trochejská stopa znamená zde zpomalení, stopa delší než trojslabičná zrychlení...

Jaký rozdíl oproti pojetí recenzentů divadelního *Faëthona*! Zatímco oni vycházeli z Theerových proklamací o pětiiktových verších (ať už byly ikty podloženy přízvukem slovním či větným), Mukařovský, inspirován zřejmě pracemi zahraničních teoretiků (nejen metriků, ale též fonetiků), správně podotýká, že základem izochronie je ekvivalence v trvání intervalů mezi ikty, umožněná změnou tempa v jednotlivých úsecích. Tyto úseky však zcela samozřejmě nazývá stopami, a to stopami daktylskými a trochejskými (o daktylotrocheji ale okrajově mluví i Theer, citovaný za začátku kapitoly 4.4.1). Úvahy o zrychlování a zpomalování však nevycházejí z reálného poslechu

²¹⁸ PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer I, II*. Praha: Čin, 1928 a 1933.

²¹⁹ In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky*. Praha: Svoboda, 1948, 446 s. Str. 84.

²²⁰ viz: LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost 1962*, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, 83–92. Str. 5–6. K izochronii se vyjadřuje také Jakobson v *Základech českého verše* z roku 1926 (JAKOBSON, Roman: *Základy českého verše*. Praha: Jan Fromek, 1926; též in R. J., *Poetická funkce*, ed. M. Červenka. Jinočany: H&H, 1995, s. 157–248.). Pro češtinu ji ale zavrhuje s tím, že vyrovnávání rytmických úseků brání fonologická kvantita. Tento názor už později nikdo neopakoval.

Theerových veršů,²²¹ ale jsou aplikací teoretického popisu verše jiných jazyků (hlavně angličtiny a ruštiny).

Antonín Píša ve své monografii z let 1928–1933 zdůrazňuje především to, že veškeré Theerovo úsilí, včetně jeho nalézání formy veršové, je hnáno „géníem vůle“. Metrickou základnu jeho verše chápe v tomto duchu jako disciplinované pojetí volného verše. Byl pravděpodobně prvním, kdo princip jeho verše označil za tónický, byť má k jeho praktické realizovatelnosti své výhrady: „Theer zde tak předjímá do jisté míry svou budoucí iktickou soustavu, spočívající na pravidelném počtu taktů, bez závazného zřetele k jejich obsahu. Že ostatně i potom později pravidelné provádění tohoto iktického principu u Theera bylo značně pružné a ve své důslednosti pochybné, ukázala Králova kritika Theerovy rytmičké praxe ve *Faëthontu*“.²²²

Od té doby zájem o Theerovo dílo rychle upadá. V roce 1962 je však zrealizován ojedinělý projekt – téměř zapomenutý *Faëthon* je péčí dramaturga Jaromíra Ptáčka a režiséra Miloslava Jareše proveden jako **rozhlasová hra**.

Dle nahrávky, uložené v Archivu Českého rozhlasu,²²³ můžeme soudit, že rytmičké a obecně zvukové stránce textu byla věnována velká pozornost. Výsledek je důstojnou počtou vznešenému tématu i samotnému básníku. Deklamace, výrazně pracující s expresivitou, je intonačně velmi propracovaná. Celkový rytmičkový ráz textu ovšem dává tušit, že interpreti pojímali text jako *volný verš*. Ovšem nikoli volný verš, jak ho chápal sám Theer a jeho současníci (tedy v jeho tónické variantě, ve které „bezpřízvučné slabiky ztrácejí takorůka úplně význam, který se z části přesunuje na slabiky přízvučné“). Tvůrci rozhlasové hry ho interpretovali ho jako *volný verš*, jak ho znali od současných básníků. Nemíním brát interpretům jejich interpretační právo, rozhlasová verze je podle mého velmi zdařilá. Chci jen upozornit na to, jak se během půlstoletí změnilo chápání *volného verše*.

²²¹ Není pravděpodobné, že by měl Mukařovský příležitost *Faëthona* vidět na jevišti. Přestože inscenace dočkala ve vypjaté válečné době velký úspěch, dočkala se – údajně kvůli příliš náročnému scénografickému řešení, které se ukázalo být pro účinkující nebezpečné.

²²² PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer I*. Praha: Čin, 1928. 287 s. Str. 97.

²²³ Premiéru rozhlasové hry vysílal Čs. rozhlas na stanici Praha dne 26. 12. 1962. Dalších 8 repríz bylo odvysíláno v letech 1963–1969. Údaj z: MALIŠ, Otakar. *Theerův Faëthon: metrická studie*. Praha: [s.n.], 1972. 191 s. Str. 158.

V 70. letech se po dlouhé době objevily dva zevrubné teoretické texty zabývající se metrickou stránkou Theerova verše. Prvním je publikace *O charakter českého verše* Josefa Hrabáka, který věnuje tónickému verši, s Theerem jako jeho čelním představitelem, samostatnou kapitolu.²²⁴

Podle něj Theer nepociťoval žádné starší tónické vzory. Sám Theer přitom píše o svém obdivu k Erbenovi, kterého považuje za prvního českého verslibristu – verslibristu v tom smyslu, za jakého se považoval sám (viz kap. 4.4.1). Velmi důležitá, ba klíčová věc, kterou zde Hrabák vyslovuje, je fakt, že tónismus se v české literatuře může uplatnit jen díky **mimogramatické podpoře**. U Theera byla touto podporou zvuková jevištní realizace a doprovodné teoretické statě.²²⁵

O tři roky později dokončil Otakar Mališ dosud nejpodrobnější metrickou studii *Faëthona* ve své disertační práci.²²⁶ Důkladně se zabývá vztahem poetického textu a jeho metrického „nástroje“ a také důvody pro volbu právě takové formy. Na jeho metodologii je znát patrný vliv tehdy populární generativní gramatiky, která na přelomu 60. a 70. let podnítila vznik generativní versologie,²²⁷ jež v naší i zahraniční (zejména pochopitelně americké) teorii zakotvila jako jeden z přístupů.²²⁸

Jedním z klíčových pojmů generativního přístupu je *nástroj* – v generativní versologii je verš nástrojem poezie. O. Mališ podmiňuje u Theera volbu nástroje (tj. zejména veršovou formu) tím, čeho chtěl dosáhnout především: imitací poetického absolutna. O totéž usilovali čeští časoměrníci, činili tak ovšem prostým převzetím antického nástroje, tedy časoměrného verše.²²⁹ Tuto cestu Theer odmítal a hledal formu, která by působila stejně vznešeným (a do jisté míry i odcizeným, archaickým) dojmem, ale jejíž princip by zároveň nebyl cizí češtině a české poezii.²³⁰

²²⁴ HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 97nn.

²²⁵ Tamtéž, str. 107–109.

²²⁶ MALIŠ, Otakar. *Theerův Faëthon: metrická studie*. Praha: [s.n.], 1972. 191 s.

²²⁷ MALIŠ, Otakar. *Theerův Faëthon: metrická studie* (autoreferát o obhajobě disertační práce). Praha: [s.n.], 1980. 18 s.

²²⁸ Viz např. komentář M. Tarlinské zde v kapitole 3.4.2 nebo publikaci ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum, 2006, 283 s. Z nejnovějších pak článek: PLECHÁČ, Petr. Miroslav Červenka a generativní model metrické normy českého sylabotónického verše. *Česká literatura*. Roč. 60, č. 3 (2012), s. 398–408.

²²⁹ MALIŠ, Otakar. *Theerův Faëthon: metrická studie* (autoreferát o obhajobě disertační práce). Praha: [s.n.], 1980. 18 s. Str. 8–9.

²³⁰ V roce 1923 zkomponoval Artur Honegger skladbu s názvem *Pacific 231*. Ačkoli měla imitovat jedoucí parní lokomotivu, nešlo o pouhé napodobení železničních zvuků za použití orchestru. Skladatel usiloval o imitaci dojmu, jaký na nás činí vlak projíždějící městem a krajinou, a hudební kompozici vytvořil na míru tomuto dojmu.

Velká část studie je věnována statistickému rozboru veršů jednotlivých postav na několika rovinách, který zpřesňuje jejich povšechnou charakteristiku přítomnou už v textech dobových recenzentů.²³¹ Na základě výsledků analýzy (a po vzoru generativní metriky) pak formuluje 4 základní a 4 aplikační pravidla, kterými je možno verš *Faëthona* definovat.²³²

Verše dělí autor do dvou skupin. Pro první skupinu (verše Prométhea, Tyfóna a Héliia) je charakteristická zřetelná tendence k pětiiktovosti. Interval mezi sousedními metricky přízvuknými slabikami je vyplněn nejméně jednou a nejvíce dvěma slabikami. Druhu skupinou jsou verše *Faëthonovy*, v nichž „tendence k pravidelné pětiiktovosti je silně zeslabena variabilitou nepřívukných slabik, náhodností metrické relevance, nekonzistentností metrických pravidel. Několik veršů má více než pět dvoj- až tříslabičných slov...“²³³

Slabičný rozsah meziiktových intervalů textu, je podle Mališe (a v tomto konstatování se shoduje s předchozími autory) **1–2 slabiky**. Právě to je spolu s pevným počtem přízvuků charakteristikou **přísného tónického verše** v různých jazycích, popsané podrobně zde v příslušné kapitole (3.2). Autor však tento fakt opomíjí a možnou příbuznost s metrickými útvary v jiných literaturách nezkoumá.²³⁴

Záležitostí, které naopak věnuje velký prostor, je otázka konzistentnosti, kompaktnosti veršové stopy. Tomuto pravidlu se viditelně protíví segmenty jako např. „*proklál. Ted*“.²³⁵ Právě ve stavbě *veršové stopy*, *veršového segmentu* (slovy J. Hrabáka) či *metrickým schématem* (terminologií autorovou) vidí Mališ největší limit Theerova úsilí o „prozodickou reformu“ české poezie,²³⁶ a to přesto, že tuto stopovou nekompaktnost

To natolik zaujalo zakladatele Voicebandu E. F. Buriana, že vytvořil (ponděkud parodickou) verzi *Pacifiku 231* pro lidské hlasy.

²³¹ MALIŠ, Otakar. *Theerův Faëthon: metrická studie*. Praha: [s.n.], 1972. 191 s. Str. 81nn.

²³² Tamtéž, str. 85.

²³³ MALIŠ, Otakar. *Theerův Faëthon: metrická studie* (autoreferát o obhajobě disertační práce). Praha: [s.n.], 1980. 18 s. Str. 12.

²³⁴ Ani já nechci tvrdit, že verš *Faëthona* lze k tomuto veršovému typu automaticky přiřadit, zvláště pro autorovo pojetí přízvuku, které je – na rozdíl od přísného tónismu v ostatních jazycích problematické, vycházíme-li z psaného textu. Nicméně uvažovat o metru *Faëthona* jako o zástupci české varianty přísného tónismu, a zařadit ho tak do rodiny ruského *dolniku* či anglického *strict stress-meter*, není podle mého názoru vůbec zcestné a stojí za bližší výzkum.

²³⁵ MALIŠ, Otakar. *Theerův Faëthon: metrická studie* (autoreferát o obhajobě disertační práce). Praha: [s.n.], 1980. 18 s. Str. 14. Podrobné vysvětlení vlastnosti „konzistence“ najde čtenář přímo v textu disertační práce.

²³⁶ Tamtéž, str. 13.

chápe jako vědomé úsilí „odlišit poezii od ‚nepoezie‘, nově specifikovat její odlišnost, zvláštnost, umělost“.²³⁷

Komentář ke své studii končí autor poměrně příkrým odsudkem. Theerův pokus ztroskotat, protože (mimo jiné)...

... produkt jeho veršového nástroje [...] nevytváří repetici konstantních zvukových stimulů, symetrickou zvukovou konstelaci, harmonii slova Theerova deníku, či „libozvučnost“ slovy předobrozeneckých poetik, nýbrž to, co je jejím potřením, disonanci, či, slovy J. Krále, arytmií. Disonanci a arytmií chtěl Theer přiřknout ve *Faëthonovi* značku kvality imitace antického „poetického absolutna“. Pokus to o mnoho naivnější české časomíry.²³⁸

Závěrečné odkázání se na J. Krále je pro tento text příznačné. Analýza Mališova je nepochybně mnohem hlubší a snad také méně předpojatá než Králova, pracuje metodologií, kterou vypracovala moderní metrika a může se opřít o všechny texty předchozí. Jedno mají ale společné – text *Faëthona* je sice působivý, pozoruhodný a originální, avšak jeho metrická základna je založena na principech, které pro navození a udržení rytmu příliš *nefungují*, buď už na rovině záměru (záměrná nekonzistentnost stop) nebo jeho realizace (nedodržování pětiiktovosti veršů).

Přístupu Josefa Krále i Otakara Mališe je společný ještě jeden klíčový aspekt. Oba hodnotí rytmus *Faëthona* na základě **rozboru psaného textu**. Základní formou dramatu je ovšem jeho jevištní realizace, a tedy podoba **zvuková**, která se řídí vlastními pravidly, jež sice z textové opory vycházejí, mají však svá vlastní specifika (jak dokládá obsáhlá literatura věnující se umění *deklamace*). Ignorování tohoto faktu se blíží hodnocení rytmu písně na základě pouhé její textové složky, což bohužel není jev nevídaný.²³⁹

Pro úplnost se sluší dodat, že o charakteru Theerova verše obecně psal v poslední době také Miroslav Červenka v o něco výše zmiňovaných *Dějínách českého volného verše*.²⁴⁰ Vzhledem k intenci, s jakou je psána tato kniha, je metrum *Faëthona* v závěru charakterizováno následujícími slovy:

²³⁷ MALIŠ, Otakar. *Theerův Faëthon: metrická studie* (autoreferát o obhajobě disertační práce). Praha: [s.n.], 1980. 18 s. Str. 14.

²³⁸ Tamtéž, str. 15.

²³⁹ Tento problém skvěle zpracovává publikace: MERTA, Vladimír. *Zpívaná poezie – úvaha vzniklá za pochodu v letech 1982-84*. Praha: Panton, 1990. 141 str.

²⁴⁰ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. 247 s. Str. 11. 47–50.

Nejpřiměřenější bude pokládat verš tohoto dramatu za dlouhý volný verš relativně stálého – a to značného – rozsahu, který, podobně jako symbolistický volný verš, vyvolává silné reminiscence na antický hexametr. To poslední je ve shodě s antickou tematikou. K téže antické a symbolistické tradici poukazuje i daktylský pád básně (se zvýšenou četností dvouslabičných meziiktových intervalů a s herojskou klauzulí asi v polovině veršových závěrů).²⁴¹ Rytmické rozlišení postav pak chápe jako rozdíl v míře „uplatnění daktylské rytmizace, která je nulová u titulního hrdiny a mimořádně vystupňovaná v řeči jeho božského otce“.²⁴² K oblíbenému tématu počítání „skutečně pětiiktových řádek“ upozorňuje, že sám jich v textu napočítal jen něco přes 50 % v případě, že bere v úvahu všechny běžné slovní přízvuky. Pokud ale počítání přizpůsobil co nejvíce autorovu záměru (vzít v úvahu větný přízvuk), vyšlo mu takových veršů až 90 %.

Znamená to, že metrum *Faëthona* je natolik subjektivní, že není s to vzbudit a udržet rytmický impuls? Nikoli! Je to jen dokladem pro to, že v deklamaci podle daných pravidel (která jsou však dle mé vlastní zkušenosti poměrně intuitivní a po bližším seznámení se s textem bezproblémově aplikovatelná na celý jeho rozsah) je rytmický efekt dramatu velmi silný a působivě spolupracuje s významovou, stylovou stránkou textu.

Faëthona ovšem (kromě rozhlasové rekonstrukce ze 60. let, viz výše) už sto let nikdo neslyšel, a tak se jeho analyzátoři spokojují s psanou formou dramatu, což často vede k nesprávným závěrům. Snad se jednou dočkáme toho, že se někdo pokusí *Faëthona*, alespoň jako rozhlasovou hru či scénické čtení, zrealizovat podle Theerových deklamačních představ.

²⁴¹ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. 247 s. Str. 49.

²⁴² Tamtéž.

4.5 Petr Bezruč a jeho daktylské básně

*V drahou mi školu zřím, pod okna rám,
srdce se zachvělo v křeči:
děti, ty děti, ty modlí se tam
protivnou, panskou mi řečí.²⁴³*

Český daktyl je spolu s jambem a trochejem tradičně řazen mezi metra sylabotónická. Je jediným českým metrem třídobým²⁴⁴ a od jambu a trocheje se odlišuje ještě jedním zásadním rysem – **přízvukovou konstantou**: „Zásadní rozdíl českého daktylu ve srovnání s českým trochejem a jambem je v tónické stránce, neboť v daktylu nelze nechat těžkou dobu nepodloženou přízvukem.“²⁴⁵ Zatímco v českém sylabotónickém verši obecně má, jak bylo opakovaně dokázáno, větší váhu složka sylabická, v daktylu se závaznost obou složek vyrovnává. Za typický příklad českého daktylu se považují básně Petra Bezruče (někteří to činí tak stereotypně, že se zdá, jako by u nás nikdo jiný daktylem nepsal).

Pro zjištění obecné struktury českého daktylu analýza Bezručova verše nestačí. Jeho texty mají ale své specifické rytmické zákonitosti, které jsou podstatné k tématu českého tónismu:

Jak ukáží dále, v Bezručově daktylu nabývá počet těžkých dob místy dokonce větší důležitosti než počet slabik, a tím tvoří Bezručův daktyl přechod k verši čistě tónickému, protože otevírá cestu k vývoji, při kterém se může měnit počet slabik verše při neměnně zachovávaném počtu těžkých dob verše. Zvláště zajímavá je v Bezručově daktylském verši po té stránce předrážka, neboť se chová jinak než u trocheje a představuje zřejmě první stupeň ve vývoji k čistému tónismu.²⁴⁶

Jak jsme psali v předchozí kapitole, daktylský spád s četnými trochejskými substitucemi byl konstatován i pro verš Theerova *Faëthona*, což příbuznost daktylu s tónismem jen

²⁴³ Petr Bezruč: *Návrat*.

²⁴⁴ V odborné diskusi se občas objeví otázka po existenci českého amfibrachu. K tématu např. Daktyl, na různých místech a Horálkova polemika se Zavadou in: HORÁLEK, Karel. K otázce českého amfibrachu. *SaS 11*, 1949. s. 46–47.

²⁴⁵ Hrabák, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970. str. 81. Podrobně o této přízvukové konstantě in ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum, 2006, 283 s.

²⁴⁶ Hrabák, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970. str. 82.

dotvrzuje. Metrickou podstatu českého třídobého metra zachytil vyčerpávajícím způsobem Miroslav Červenka v monografii o daktylu.²⁴⁷

Kromě přízvukové konstanty se Bezručův daktyl vyznačuje ještě dvěma rysy, jež ho přibližují k podstatě tónismu. Tím prvním je možnost substituce daktylské stopy trochejskou. Tato možnost je však využívána zřídka a často zachovává určitou pravidelnost v rozložení stop, a blíží se tedy metrickému půdorysu daktylotrocheje. Druhým rysem je u Bezruče běžná transakcentace, která rozrušuje třídobý spád při zachování počtu iktů ve verši.

Ještě jedna vlastnost spojuje Bezručův daktyl přímo s metrem *Faëthona* – je jím právě ona *nekompaktnost stopy*, kterou u Theerova *Faëthona* tolik kritizuje Otakar Mališ. Bezruč si ve svých daktylských básních „dovolil“ užít takových nekompaktních stop jako např.:

„Můj krok – krok“ „dvěma. Neb“ „všici vy, dím“²⁴⁸

Podnikneme-li exkurz k daktylu 19. století, zjistíme u něj další rysy, které jej coby metrum k tónismu přibližují. Je to zejména slabičná variabilita způsobená třemi typy klauzulí, jaké z logiky věci daktyl umožňuje (mužská, ženská, daktylská) a také hojně užívání předrážky.²⁴⁹ Trochejské substituce daktylských stop navíc nebyly u předních májovců ničím neobvyklým. To vše způsobovalo zvýšenou potřebu zachovávat počet iktů jako rytmizující faktor a rozmývalo hranice mezi daktylem a daktylotrochejem. Jako příklad uvádím část básně Gustava Pflögera-Moravského, ve které není přesně dodržena sylabická konstanta (počet slabik je 8988 9898 8787 atd., ženské a mužské klauzule se ovšem střídají zcela pravidelně) ani jednotnost předrážky. Navíc neplatí, že by delší verše předrážky měly a kratší ne.

Tato báseň je tedy příkladem česky psaného verše, v němž jediným závazným metrickým pravidlem je počet iktů ve verši. Zároveň je zde dodržen princip, který známe

²⁴⁷ ČERVENKA, Miroslav. *Z večerní školy versologie. IV, Daktyl*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1999, 103 s.

²⁴⁸ Blíže o těchto rysech in: Hrabák, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970. str. 82. Příklady stop vybírám ze zde citovaných básní.

²⁴⁹ ČERVENKA, Miroslav. *Z večerní školy versologie IV, Daktyl*. Praha: ÚČL AV ČR, 1999, 104 s. Str. 42.

z přísného tónického verše – vyplnění mezipřízvukových intervalů 1–2 nepřízvučnými slabikami.²⁵⁰

*Bylo to v máji, ba v máji,
když jsem já uzřel milenku svou;
kosové pěli tam v háji
tak vzorně, jak píseň by mou!*

*A hvězdy, ty leskly se hvězdy,
Jak v očích mé milenky svit,
Že toužebně za noci vezdy
Teď ve slzách k nim je mi žít.*

Sklon k tóničnosti třídobých a logaedických rozměrů dokládá i následující konstatování: „u některých básníků se setkáme s pojetím předrážkových a nepředrážkových rozměrů coby izometrických, tj. považovaných za metricky ekvivalentní“ a o něco dále zmínka o (ojediněle uplatňované) možnosti záměny v podobě trochejských substitucí daktylské stopy.²⁵¹

4.6 Josef Kainar a Zlatovláska

*V krajině pusté a nevlídné,
tam kde ptáci nezpívali,
kde se ryby mlčet bály,
tam vládl zlý král.²⁵²*

Zlatovláska je vývojově zajímavé dílo. Na jeho počátku stála prózou psaná Erbenova pohádka, kterou Josef Kainar zpracoval veršem ve dvou podobách – nejprve jako divadelní loutkovou hru (1953), podruhé jako epickou báseň pro děti (1958).²⁵³ Verš, který Kainar zvolil, má asociovat erbenovský verš, především verš Kytice. Jeho metrická

²⁵⁰ O hranicích mezi daktylem a daktylotrochejem i obecně k charakteru českého daktylu v jednotlivých obdobích: ČERVENKA, Miroslav. *Z večerní školy versologie IV, Daktyl*. Praha: ÚČL AV ČR, 1999, 104 s.

²⁵¹ IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*, Praha: Akropolis, 2013, 159 s. Str. 34. Autoři tónický ráz těchto substitucí nekomentují, místo toho podávají soustavu generativních pravidel, založených na principu izoslabičnosti, která takové případy zahrnují. Tyto substituce jsou pro ně „samozřejmě nápodobou či reliktem spondejských substitucí daktylské stopy v časomíře“, což v žádném případě nechci zpochybňovat. Jen zároveň upozorňuji na to, že přízvukné nápodoby časoměrných meter mají k tónismu „nebezpečně blízko“. Blíže o tom v kapitolách 3.3.4 a 5.

²⁵² Začátek *Zlatovlásky* J. Kainara.

²⁵³ HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 113.

základna je osmislabičná, což je tradiční délka českého verše. Počet slabik ve verši však zdaleka není konstantou.

Josef Hrabák komentuje v otázce verše *Zlatovlásky* dva vztahy. Metrické rozdíly mezi „oběma *Zlatovláskami*“ a poměr Kainarova verše k verši Erbenovu. Vzhledem k charakteru Kainarova díla bychom měli vzít v úvahu ještě třetí vztah – souvislost s jeho písňovou tvorbou a hudební formou obecně.

Dvě verze *Zlatovlásky* se od sebe liší především benevolencí k počtu slabik ve verši. V dramatické verzi jsou osmislabičných veršů pouze asi dvě třetiny, celkově text kolísá především v rozsahu 7–9 slabik. V epické básni jsou odklony stále značné, ale je jich přeci jen méně a vychylují se takřka jen k sedmislabičné variantě (která ale není závislá na typu klauzulí).²⁵⁴ Tento rozdíl lze vysvětlit rozdílným posláním těchto dvou textů. Dramatická varianta byla určena pro hlasitý přednes (a to ještě přednes divadelními herci, podpořený navíc pohybem), a mohla si tedy větší nepravidelnosti „dovolit“, neboť se daly korigovat v deklamaci. Pohádka, určená pro knižní vydání, předpokládala dětskou tichou četbu či nanejvýš domácí předčítání a vyžadovala proto pravidelnější formu.²⁵⁵

Souvislost s veršem Erbenovým nelze vidět v rozvolněnosti sylabické složky. Ta je básním *Kytice* (s výjimkou *Záhořova lože*) cizí. J. Kainar tedy spatřoval podstatu Erbenova verše v něčem jiném. Vzhledem ke snaze o důsledné dodržování přízvukové konstanty ve *Zlatovlásce* považoval za typický metrotvorný rys právě princip tónický. Vyznění, jakým na čtenáře působí obě díla, potvrzují, že se mu přes nedodržování sylabičnosti podařilo podstatné rysy Erbenova verše zachytit, a tím také to, že zachovávání sylabické konstanty není nejpodstatnější rytmickou charakteristikou jeho textů. Můžeme tedy říci, že verš loutkové hry je tónický a verš básně se více blíží sylabotónickému principu (táhne k trochejskému spádu), ale tónická složka u něj stále převažuje.

Zbývá okomentovat vztah básní Josefa Kainara k hudbě. Tento autor se nevěnoval zdaleka jen skládání poezie. Hojně překládal, a to i písňové texty. Otextoval písně řady amerických swingových klasiků (G. Gerschwin, D. Ellington), některé vlastní básně

²⁵⁴ HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 113–114.

²⁵⁵ Srov. tamtéž, str. 116.

později sám zhudebnil. Byl také aktivním hudebníkem. Z toho nutně neplyne, že všechny básnické a dramatické texty J. Kainara nesou nutně stopy hudebního rytmu. Při interpretaci jeho textů však musíme mít na paměti, že jejich rytmická podstata je především zvuková, že jejich autor měl se skládáním i překládáním písňových textů bohaté zkušenosti a že i jeho básnické texty byly skládány v ovzduší prosyceném jazzem s jeho transakcentacemi. Ignorovat tyto souvislosti a vycházet pouze z psané podoby textu nám může zakrýt některé podstatné rytmické aspekty díla.²⁵⁶

²⁵⁶ Jedna z mála knih na toto téma: MERTA, Vladimír. *Zpívaná poezie – úvaha vzniklá za pochodu v letech 1982–84*. O Praha: Panton, 1990. 141 str.

O souvislostech jazzu a české literatury vyšlo v poslední době také: NOVÁK, Radomil: *Česká literatura jazzující (1918–1968)*. Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, Ostrava 2012. 186 stran.

5 Tónický verš a překlady

Překladová literatura ovlivňuje domácí básnickou tvorbu ve všech ohledech, včetně její metrické stránky. Při překladech veršů stojí na straně originálu báseň psaná v konkrétním jazyce s jeho rytmickými omezeními a předpoklady, užívající nějaký versifikační systém a konkrétní metrum, mající navíc v domácí literatuře určitý stylový příznak. Problémy mohou nastat na všech těchto rovinách.²⁵⁷ Podíváme se nejprve na to, jak se v historii do češtiny překládaly tónické básně, především z ruštiny, němčiny, angličtiny a polštiny.²⁵⁸

5.1 Překlady tónických veršů

O vlivu **ruského básnictví** jsme se podrobně zmiňovali v kapitole o tvorbě F. L. Čelakovského (4.2). Čelakovský překládal ruskou lidovou tvorbu i díla dobových básníků, kteří se jí snažili přiblížit. Inspirován tématy, veršem a vyzněním těchto textů vydal v roce 1829 *Ohlas písní ruských*. Veršem, o jehož imitaci (či aplikaci, záleží na interpretaci) se Čelakovský snažil, byl tříiktový *taktovik*, tradiční rozměr ruských bylin (viz kap. 3.5). Érou Čelakovského vliv ruského tónismu na český verš pohasíná, ale nekončí. Poměrně optimisticky vidí tuto věc J. Hrabák:

*V českém prostředí se tónismus dlouho prosazoval jen velmi těžko, proto např. nenalezly pokusy Čelakovského tvůrčí odezvu a v moderní literatuře se tónický verš prvně uplatnil v dramatech (Theerův Faëthon), při jehož realizaci vycházeli herci z návodu, jak verš recitovat. Domovské právo si tónický verš získal teprve v poválečné době, zřejmě díky překladům z Majakovského.*²⁵⁹

V této souvislosti musíme chtě nechtě vzít v úvahu kontext, nikoli jen kulturní a jazykový, ale také politický. **V. V. Majakovskij** (1893–1930) byl ruský básník, který se výrazně angažoval v komunistickém hnutí, a to již od svého mládí, kdy toto smýšlení

²⁵⁷ Blíže se této problematice věnuji ve článku *Akcent v jazyce, akcent v hudbě: problémy s překlady písní a básní* pro připravovaný sborník z konference Interfaces 2013.

²⁵⁸ O překladech z češtiny i do češtiny a vlivu rozdílné míry Izochronie v obou jazycích např. in: LEVÝ, Jiří: Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost* 1962, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, 83–92. Str. 89.

²⁵⁹ HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s. Str. 134.

rozhodně nebylo podporováno oficiální politikou. Po Velké říjnové revoluci se stal jedním z nejvýznamnějších oficiálních spisovatelů v SSSR.²⁶⁰

Překlady, o nichž píše J. Hrabák, jsou prací Jiřího Taufera, který Majakovského dílo kompletně přebásnil do češtiny a v letech 1956–1986 v deseti svazcích vydal.²⁶¹ Dílo tohoto velkého sovětského básníka se tedy začalo pro české čtenáře připravovat na začátku 50. let, což se vzhledem k politickému ovzduší doby zdá být logickým krokem. Volba překladatele také není překvapivá. J. Taufer byl od roku 1951 členem předsednictva Svazu československých spisovatelů a v letech 1954–1956 byl náměstkem ministra kultury. Předchozími větami nechci v žádném případě napadat kvalitu jeho překladů. Taufer byl jako překladatel právem velmi uznávaný a jeho překlady Majakovského i Chlebnikova si každopádně zaslouží velkou pozornost.²⁶²

Předchozími odstavci chci pouze upozornit na fakt, že když v roce 1970 píše J. Hrabák o tom, že si tónický verš v české literatuře konečně získává domovské právo, prohlašuje to v době, kdy je v plném proudu mohutné překladatelské dílo snad nejoslavovanějšího sovětského básníka péčí jednoho z nejváženějších domácích socialistických překladatelů. Odkaz na nadcházející rozšíření tónismu byl tedy spíše odkazem na sílící vliv ruské kultury a politiky.

Další vývoj ostatně Hrabákovu nadějnou prognózu nepotvrdil. Snad i proto, že pro aktuální domácí tvorbu těžko mohlo být inspirací dílo futuristického básníka, přeložené do češtiny s téměř půlstoletým zpožděním. Majakovského současníky, kteří zažili jeho návštěvu Prahy, zaujal jeho strhující projev. Čtenáři překladů neměli možnost jeho podle všeho jedinečnou recitaci zažít, a tak se pro ně po formální stránce stalo nejvýraznějším znakem jeho básní zvláštní schůdkovité členění textu na stránce, které napodobuje např. J. Kainar. Tato zvláštnost však ke konstituování kategorie tónismu v představě českého čtenáře nevedla.²⁶³

²⁶⁰ Zmiňuji jen kontext jeho tvorby, který je dále důležitý pro vnímání tohoto spisovatele v socialistickém Československu. Nechci tím tvrdit, že prokomunistické zaměření Majakovského považuji za postačující charakteristiku jeho díla.

²⁶¹ Majakovskij, Vladimír Vladimirovič. *Spisy Vladimira Majakovského*. Praha: St. nakl. krásné lit. hudby a umění, [1956–1986]. 10. sv.

²⁶² K problematice Taufrových překladů např. příslušné heslo in: OPELÍK, Jiří, Vladimír FORST a Luboš MERHAUT. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. Praha: Academia, 1985–2008, 7 sv.

²⁶³ Poněkud jinak se na význam grafiky Taufrových překladů dívá J. Hrabák in: K veršovému typu *Ohlasu písní ruských*. Srov: HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s. Str. 100–102.

Z **německé** literatury měl na český verš velký vliv **H. Heine** (1797–1856), který byl pro májovce coby zástupce německého pozdního romantismu básnickým vzorem. Jeho vliv nastoupil v české literatuře o necelé půlstoletí později, než Čelakovského sbírka odkazující k ruským bylinám, a ovlivnil české básníky v daleko větší míře. Heinovským veršem byl ovlivněn již zmiňovaný G. Pflieger nebo (v pozdějších cyklech) Neruda a Hálek.²⁶⁴

*Pflieger hledal obdobu jednoho z typických veršových útvarů Heiny lyriky: tónického čtyř- a tříiktového verše. Tónický verš, jak známo, má ustálený počet hlavních přízvuků v řádce a nenormovaný (přesněji: jistou nepřiliš širokou volnost výběru ponechávající) počet slabik v intervalu mezi ikty. U Heina a ostatních jsou další omezení, vyvolaná vlivem sylabotónismu; mj. je meziiktový interval omezen na 1–2 slabiky a většinou je stabilizována i konstantní předrážka. Sylabismus verše je přesto značně rozkolísán, což je ve shodě s folklorem i tradicí (knittelvers).*²⁶⁵

Podíváme-li se na Pfliegerovu báseň, otištěnou zde v kap. 1.4, vidíme, že na ni lze charakteristiku Heinova verše vztáhnout. Přesto je v českém povědomí sklon vnímat ji raději jako metrický útvar, v němž se střídají čtyřstopé jambické mužsky zakončené řádky s verši třístopého ženského daktylu s předrážkou (zapsáno podle Červenky: J4M + pD3Ž) s jistou nepravidelností v posledním verši než jako báseň tónickou, tří- a čtyřiktovou. Stejně tak vzájemné substituce 2- a 3-slabičných stop (oběma směry) v daktylu a daktylotrocheji jsou vnímány jako charakteristický rys především májovské tvorby, nikoli jako přechod k tónismu.

Také J. Neruda se heinovským veršem silně inspiroval. V plné šíři je to vidět na sbírkách *Písně kosmické* a *Prosté motivy*. Uvádím první sloku písně č. 30:

<i>Děj Země je krátce jen vyprávěn,</i>	– předr. daktyl (daktylská klauzule)
<i>jak píseň se krátce skládá:</i>	– předr. daktylotrochej (ženská klauzule)
<i>vylétla jiskřička z plamene</i>	– nepředr. daktyl (daktylská klauzule)
<i>a zčernalá zpět zas padá.</i>	– předr. daktylotrochej (ženská klauzule) ²⁶⁶

²⁶⁴ ČERVENKA, Miroslav. *Z večerní školy versologie. IV, Daktyl*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1999, 103 s. Str. 44nn.

²⁶⁵ Tamtéž, str. 45.

²⁶⁶ Příklad přebírám z: tamtéž, str. 49–50. Zde také podrobnější analýza.

Metrická struktura sloky je oproti typickým „vzorným“ daktylotrochejským básním poměrně komplikovaná, jak je vidět z popisu. Při snaze o metrickou interpretaci básně z této jedné sloky je jediným metrickým pravidlem zachování tří iktů na řádce. Báseň má však další tři sloky, které výše ukázanou metrickou strukturu zrcadlí.

Je tento fakt rozhodujícím momentem pro zařazení textu do škatulky sylabotónického daktylotrocheje? V českém prostředí asi ano. Platí to totiž i pro jiné rozměry – sylabická báseň nemusí sylabickou konstantu dodržovat v rámci jedné sloky (např. struktura 4676 slabik, zmíněná J. Levým, zde v kap. 1.2), ale je považována za sylabickou právě proto, že stejné slabičné schéma dodržuje i v ostatních slokách.

V interpretaci M. Červenky právě tato skutečnost liší Nerudův verš od Heinova. Neruda se veršem německého básníka inspiruje, „postupuje však i samostatně a ve shodě s tradicí českého verše. Směřuje totiž k zachování sylabické stability rytmických jednotek.“²⁶⁷ Dodejme ale, že tato stabilita se opět neprojeví v rámci jedné sloky (10 8 9 8), ale až opakováním ve slokách dalších. Chceme-li tedy básně tohoto typu řadit mezi sylabotónické, základní rytmickou jednotkou nám musí být celá strofa. Pokud bychom se přiklonili k interpretaci tónické, bylo by užitečné prozkoumat, zda i v německé poezii (popř. ostatních) najdeme básně, v nichž se rozložení přízvuků a slabik z první strofy odráží i v ostatních.

K překladům H. Heina uveďme ještě alespoň jeden teoretický text. Jedná se o článek Pavla Trosta z roku 1953, který komentuje Petiškův překlad satirického eposu *Německo – Zimní pohádka*.²⁶⁸ Autor se v něm zaměřuje na srovnání veršové stránky originálu a překladu. Převážně záporně hodnotí jeho výrazné uvolnění, kdy oproti původní jedné až dvěma slabikám mezi ikty, povoluje překladatel mezipřízvukové intervaly až čtyřslabičné; další rozvolnění jsou viditelná v klauzulích i incipitech. Heinův verš nenazývá přímo tónickým, odkazuje se k německému označení *füllungsfreier Viertakter* a sám ho interpretuje jako *jambicko-anapestický*. Zajímavá je poznámka, zda jsou zmiňované rozdíly na závadu nebo zda „jde jen o dvě obměny ‚dolniku‘“. Knittelvers a

²⁶⁷ ČERVENKA, Miroslav. *Z večerní školy versologie. IV, Daktyl*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1999, 103 s. Str. 49.

²⁶⁸ TROST, Pavel. Poznámka k novému překladu Heina. *Slovo a slovesnost 1954*, ročník 15, číslo 4, str. 187–188.

dolnik jsou zde tedy dány v přímou souvislost, termínu dolnik je ovšem užito šířeji, než je jeho pravý význam, myslí se jím tónický verš obecně.²⁶⁹

Anglický a polský tónismus ovlivnil české básníky nejméně. U **anglického** verše to mohlo být tím, že jde o poměrně starý verš, jehož vznik neprovázela žádná programová prohlášení (jak např. verš polský). Jako nejtypičtější typ anglického verše navíc český čtenář vnímá verš Shakespearův, který inspiroval české autory o mnoho více.

Polský tónismus neměl na český verš celkem žádný vliv jednak proto, že z nevelkého množství polských tónických básní jich bylo přeloženo jen málo, ale také, a možná ještě více, kvůli tomu, že tónismus není pro polský verš typický (ani tendence k izochronii pro polský jazyk). Tónismus není vlastnost, kterou bychom si s polskou literaturou a řečí spojovali, a proto čeští básníci, chtějíce vyvolat atmosféru polského prostředí, užívají jiných charakterističtějších jazykových, motivických či jiných znaků. Česká deklarace nového iktového verše, doprovázející *Faëthona*, se objevila na scéně ve stejné době jako *Księga ubogich* Jana Kasprowicze – manifest tónismu v polské literatuře. Na Kasprowicze navázali další autoři a pomohli nejprve přísnou a pak i uvolněnou variantu tónismu ustanovit jako všeobecně přijímanou kategorii. Naproti tomu Otakar Theer záhy po vydání *Faëthona* umírá a rychlé změny doby a vpád nových uměleckých impulsů rozvinutí této formy (zvláště ve spojení s antickou tematikou) nepřály.

²⁶⁹ K překladu Heineho básní V. Nezvalem např.: BLAHYNKA, Milan: Nezvalův Heine. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná*. 1982, ročník 31, číslo D29, str. 169–175.

5.2 Přízvučné převody časomíry

Převody tónických veršů do češtiny a jejich nápodoby nejsou jediným zdrojem krystalizace tónického principu v české literatuře. Tónický princip se dále objevuje tam, kde bychom ho možná nečekali – v překladech z latiny.

V historii se k překladu latinských časoměrných textů (psaných povětšinou *hexametrem* nebo *elegickým distichem*)²⁷⁰ užívalo dvou možností. Tou první byla přímá aplikace **časoměrného principu** na češtinu. Dlouhé slabiky se nahradily dlouhými slabikami i v češtině, krátké krátkými. Úloha přízvuku byla potlačena. Z českých spisovatelů psali (nejen) v časoměrném verši např. Jan Amos Komenský, Pavel Josef Šafařík nebo Svatopluk Čech. Latinský hexametr se skládá z daktylských a spondejských stop, které se mohou téměř libovolně střídát (omezení platí pro začátek verše, který je závazně daktylský, a poslední dvě stopy, tzv. heroickou klauzuli – daktyl+spondej). Jak už bylo zmíněno v kapitole o časoměrném verši (1.5), rytmus hexametru je založen na izochronii stop – každá stopa trvá při recitaci stejně dlouho.

Druhou možností, používanou zhruba od 19. století, je použití **přízvučného hexametru**.²⁷¹ V něm se dlouhé slabiky nahradí přízvučnými a krátké nepřízvučnými. Tím dojde k zásadní změně rytmu verše – z čtyřdobého metra se stane třídobé.²⁷² Český přízvučný hexametr se skládá z daktylských a trochejských stop, které se mohou vzájemně nahrazovat po vzoru časoměrného hexametru. Tím nabývá formy daktylotrocheje, v němž se mohou téměř volně zaměňovat stopy daktylské s trochejskými. Počet stop (a tedy i počet iktů) však musí být dodržen. Tento popis přesně odpovídá tónickému verši, přesněji jeho přísné variantě. Toho si všiml například už K. Horálek, který v *Počátcích novočeského verše* označuje přízvučný hexametr jako zvláštní případ tónického verše.²⁷³ Píše o něm:

V přízvučném hexametru se mohou do jisté míry libovolně střídát daktyly s trocheji a tím právě vzniká proměnlivý počet slabik při opakovaném počtu pěti přízvuků. [...] Význačným

²⁷⁰ Elegické distichon je střídání hexametru a pentametru po verších.

²⁷¹ Přízvučný hexametr není formou, která už se nepoužívá. Pro svůj překlad Vergilia ho v poslední době zvolila např. H. Kurzová: Vergilius, *Zpěvy pastýřské*. Překlad Helena Kurzová, doslov Eva Kuťáková. Praha – Litomyšl: Nakladatelství Paseka, 2004, 101 s.

²⁷² O změně rytmického půdorysu při převodu časoměrného metrického vzorce na přízvučný a o vztahu těchto variant píšu podrobně ve své bakalářské práci: ZINDULKOVÁ, Klára. *Vzájemné působení metrických a fonologických faktorů při utváření básnického rytmu*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2011. 52 s.

²⁷³ HORÁLEK, Karel. *Počátky novočeského verše*. Praha: FF UK, 1956. Str. 20.

rysem obrozeneckých hexametru, jak ukázala J. Nováková,²⁷⁴ je tendence k isochronismu daktylských a trochejských stop.²⁷⁵

A o něco dále:

*Přízvučnému hexametu, který je v podstatě verš o stabilním počtu iktů s kolísavým počtem slabik (kolísání je však v podstatě omezeno na střídání jedné a dvou nepřízvučných slabik ve stopě), jsou blízké t. zv. verše tonické.*²⁷⁶

Pokračuje popisem veršového typu, založeného rovněž na střídání daktylů s trocheji, ovšem tak, že počet slabik ve verši je jen málo kolísavý. Příkladem tohoto typu je mu *Záhořovo lože* od **K. J. Erbena**. Přízvučný hexametr se tu tak díky odhalení svého tónického principu dostává typologicky do blízkosti tvorby Erbenovy. Od padesátých let se však o tónické podstatě přízvučného hexametru nepíše. Zároveň s upadáním znalostí klasické latiny a schopností správně deklamovat časoměrné verše (založené též na izochronii taktů) je českým čtenářům (i teoretikům) princip přízvučného hexametru čím dál vzdálenější. Pro představu uvádím příklad takto složené básně:

*Tak tedy ku městu tomu my tehdy začali kráčet,
ozbrojivše se fejrzy, jak už jsem dříve byl řekl,
nikoliv sami, neb s námi tu kráčeli roboti také
kovoví, neboť ty, co z živé zrobili tkáň
v dobrých jsme nechali lodích, že snadno zranit se mohli
všechny zvířecích forem, a ovšem, zejména Frantu,
všemožných znalce to řečí, jenž pravý vědy byl záznak,
by se mu nestalo nic, neb velkou robot měl cenu.*

Prokázání tóničnosti přízvučného hexametru nám umožní podívat se z jiné strany ještě na další zde zmiňované dílo – **Theerova Faëthona**. Jestliže je přízvučný hexametr, kterým se běžně překládala antická díla, typem verše tónického, pak je spojení tónismu (zvl. jeho varianty s omezením mezipřízvukových intervalů na 1–2 slabiky) a antického tématu přítomno v české literatuře dávno před Theerem. Autor *Faëthona* této skutečnosti využil a tónický princip pouze „modernizoval“ a přetvořil k obrazu svému – sáhl k pětiiktové formě (na rozdíl od šestiiktového přízvučného hexametru) a dílčími metrickými pravidly odstínil party jednotlivých postav.

²⁷⁴ NOVÁKOVÁ, J.: Tři studie o českém hexametu. *Věstník Král. čes. spol. nauk* 1947, č. 5, str. 70n. / *List Sdružení morav. spisovatelů II*, 1947–8, str. 47–49.

²⁷⁵ HORÁLEK, Karel. *Počátky novočeského verše*. Praha: FF UK, 1956. Str. 37–38.

²⁷⁶ Tamtéž, str. 39.

Závěr

Po osmdesáti stránkové analýze místa tónického verše v české literární tvorbě a zároveň literární vědě se nemůžeme spokojit s obecně přijímaným tvrzením, že tónismus se v české literatuře nevyskytuje a pro češtinu jako jazyk není ani vhodný. V první části textu jsme zkoumali, co se pod pojmem *tónismus* přesně skrývá. Výsledky byly překvapivě rozdílné. V první řadě se nepotvrdilo, že přílehlavou a postačující definicí tónického verše je „počet přízvuků ve verši“. Ukázali jsme, že vlastnost, na které je metrická základna tohoto systému založena, nespočívá ani tak v počtu iktů, jako v jejich intervalech v čase, což je skutečnost, kterou je možno zjistit pouze z mluvené, nikoli psané podoby textu. Popsali jsme izochronii taktů jako jazykovou vlastnost, která možnost rytmizace prostřednictvím pravidelných rozestupů přízvukných slabik v čase zakládá. Ukázali jsme také, že tónismus se používá převážně v jazycích se silnou izochronií (v angličtině, ruštině atd.), ale že tato tendence není pro použití tónické versifikace nutná – to se ukázalo na příkladu polského tónického verše.

Na vybraných definicích tónismu, zformulovaných českými i zahraničními teoretiky, jsme demonstrovali, jak může vliv domácí literatury a mateřského jazyka ovlivnit náhled na univerzální rytmické principy. V tomto ohledu jsme představili i nejpoužívanější způsoby zápisu tónického verše a ukázali míru interpretace, která je do pouhého „objektivního univerzálního záznamu“ vložena.

Další část práce je věnována tónismu ve čtyřech vybraných literaturách. Ukázalo se, že tónismus je kategorie vnitřně diferencovaná, a to v každém jazyce jinak. Samostatná podkapitola je věnována kategorii „přísného tónismu“, která se, alespoň podle některých názorů, vyskytuje ve všech zmiňovaných jazycích. Vztah přísného tónismu k tónické versifikaci není zcela objasněn a i jeho vývoj v jednotlivých literaturách byl odlišný. V polské teorii verše je tento typ chápán jako typický tónický verš, z něhož se po zdomácnění vyvinula rozvolněná varianta. Čeští teoretici (Levý) mají tendenci ho zahrnovat do kategorie meter sylabických, zatímco rusko-americká autorka M. Tarlinskaja ho chápe jako samostatný versifikační systém.

Ukazuje se, že ani u zahraničních teoretiků není kategorie tónické versifikace bezproblémová a že její zařazení jako členu trichotomie tónismus–syllabismus–syllabotónismus může být zkreslující. Ze všech názorů a dokladů vysvítá, že podstata tónického rytmického principu obecně je zvuková. Tónismus je typ rytmizace, který vyvstane právě až (už?) při hlasitém přednesu textu. To ostatně dokládá i charakter tónických textů v české literatuře – všechna jmenovaná díla jsou více nebo méně epická, což jejich primárně orální formu podtrhuje, u *Faëthona*, který je dílem dramatickým, toto zaměření na zvukovou stránku řeči vyvstává nejvýrazněji.

Důvodem ke stále řidším zmínkám o tónismu v češtině v posledních desetiletích je možná čím dál větší zaměření na psaný text. I u poezie se z posluchačů a recitátorů stávají tiší čtenáři, verše na jevišti jsou dnes spíše ojedinělým experimentem. V době vzniku Theerova dramatu bylo ale veršované drama i nahlas recitovaná poezie jevem

běžným, který doprovázela dobrá znalost zákonů deklamace, ať už u herců či recitátorů nebo u diváků a posluchačů. Tónický princip ale z psaného textu (až na informaci o počtu přízvuků, ovšem v zásadě jen slovních) vyčíst nelze, a proto není divu, že zůstává v české literatuře převážně nepovšimnut. Deklamace je totiž u tohoto typu verše významnou složkou, která rytmický charakter díla dotváří. Zvuková forma tu neznamena pouhé převedení zákonitostí psaného textu na zvukovou rovinu, ale sama je interpretací v pravém slova smyslu, kterou nemůžeme při odborné metrické analýze zrovna u tónismu pominout tak lehce, jako to lze např. u českého sylabismu.

Jestliže jsme vycházeli z otázky, zda se v české literatuře tónismus vyskytuje nebo ne, bylo – po objasnění jeho metrické základny a jeho druhů – nutným krokem poohlédnutí se po kritériích „výskytu veršového typu v literatuře“. Podrobný popis polského tónismu odhalil, že metrický půdorys asi nejběžnějšího tónického útvaru v polské literatuře – přísného 3-akcentovce, je v zásadě totožné s metrickým půdorysem sylabického oktosylabu, jaký známe především ze staré české literatury i my. 6-akcentovec zase vykázal blízkou souvislost s polským přízvučným hexametrem.

Na těchto podobnostech a někdy až prostupování jednotlivých kategorií je vidět důležitá věc – text se do literatury nezařadí jako tónický proto, že po statistické stránce odpovídá tomuto typu rozložení přízvučných a nepřízvučných slabik. Je třeba, aby byl jako tónický chápán. Na jeho skutečné zařazení má vliv osobnost autora, literární kontext díla, jeho téma, ovlivnění jinými jazyky a literaturami, čtenářská/posluchačská zkušenost recipienta a v neposlední řadě jeho teoretické reflexe. Jen tak se může stát, že jsou texty, z rytmického hlediska velmi podobné, chápány jako zástupci jiných typů verše, dokonce odlišných versifikačních systémů. Závěrečná část práce je věnována překladům. Překlady, a to především z němčiny, na vývoj českého verše tónického, nepochybně vliv měly. Nejvýrazněji to můžeme sledovat na tvorbě májovců a jejich současníků, která často experimentuje s daktylotrochejem. Tyto experimenty se pohybují na hranici sylabotónismu a tónismu, ba místy tuto hranici i překračují. V kontextu pravidel sylabotónismu, jak je explicitně formuloval Dobrovský, a ve světle převažující tvorby sylabotónické jsou však tyto přesahy vnímány stále jako založené na sylabotónickém principu, s menšími nebo většími odchylkami.

Zahraniční popisy tónismu nás dovedly ještě k jedné klíčové otázce – jaký je metrický základ českého přízvučného hexametru. Časomíra je systém, považovaný drtivou většinou Čechů za mrtvý, vzdálený a české literatury se netýkající. Hexametr je spojován s latinským písemnictvím a znalost latiny je u nás čím dál méně. Není divu, že vědomosti o tomto versifikačním systému, který se u nás rozhodně nepoužíval jen ojediněle, se vytrácejí a stávají spíše teoretickými. Zkušeností s recitováním časoměrných veršů, ať už v češtině, řečtině nebo latině, si prošel málokdo, a tak zapomínáme i fakt, že také časomíra je založena na izochronii taktů, nikoli na izosylabismu (jako např. sylabismus a sylabotónismus). Přízvučný hexametr je pak považován za nějaký podtyp časomíry, kde se používá přízvuk.

Když se ale vrátíme k odborným publikacím z 50. let, zjistíme, že metrický princip přízvučného hexametru byl tehdy ještě znám a správně chápán. V Horálkových základech novočeského verše najdeme explicitní informaci o jeho tónické podstatě. Což odpovídá popisu přízvučného hexametru v jiných jazycích. Metrická základna přízvučného hexametru odpovídá zároveň metrické základně přísné varianty tónismu. Intervaly mezi iktami jsou vyplněny jednou až dvěma nepřívučnými slabikami, iktů je v řádku určitý počet. Slovy české sylabotónické tradice – přízvučný hexametr je třídobé metrum, u něhož lze (na některých místech verše) libovolně substituovat daktylské stopy trochejskými. Počet stop, a tedy iktů zůstává, počet slabik se mění.

Přízvučný hexametr můžeme tedy považovat za útvar, který je tónický již z podstaty své definice, tónický strukturně. U českých básníků, jmenovaných v této práci, jde většinou o experimenty, v nichž k tónismu dospěli od sylabotónického verše, jsouce ovlivněni jinou rytmickou strukturou, a tyto experimenty nebyly reflektovány jako zvláštní samostatný veršový typ. Tónický princip je u nich ale patrný i tak. Výjimku tvoří drama *Faëthon* Otakara Theera, doprovázené proklamacemi nového veršového typu, který se neujal spíše z důvodů historických a tematických (rychlý vývoj po první světové válce antické vznešenosti nepřál, a tak jeho pokus zůstal na dlouho osamocen). Všechny tyto texty jsou příkladem toho, že v češtině tónické texty najdeme. Jsou to však díla, která nespojuje jeden literární proud, období nebo manifest. V polské literatuře není tónických básní o mnoho více. Manifest tónismu, který se prostřednictvím *Księgi ubogich* objevil ve stejné době jako u nás *Faëthon*, však uvedl tento typ verše ve všeobecného povědomí, z něhož už ho ani další historický a literární vývoj nesmazal.

Čeština se svou tendencí k izosylabismu nemá k tónismu výrazné předpoklady. Aby byl tónický verš v češtině adekvátně chápán, tedy – aby jeho rytmická struktura dokázala vzbudit rytmický impuls, je třeba (jak upozorňuje J. Hrabák) podpořit tónický princip nějakým mimogramatickým činitelem. Takovým prvkem může být jevištní deklamace, písňová melodie nebo alespoň její stopy (jaké zaznamenáváme např. u dětských říkanek), pohybová pomoc nebo například grafické vodítko (kupříkladu ve verších Majakovského). A takovou podporou může být i teoretický a odborný komentář.

Literatura

BLAHYNKA, Milan. Nezvalův Heine. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná*. 1982, roč. 31, č. D29, s. 169–175.

BRIDGES, Robert. *Milton's Prosody, with a chapter on Accentual Verse and Notes*. Oxford: Oxford University Press, 1889.

BREUER, Dieter. *Deutsche Metrik und Versgeschichte*. München: W. Fink/UTB, 1981.

BROGAN, Terry V. F. – PREMINGER, Alex – WARNKE, Frank J. (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993, 1434 s.

BURGI R. *A History of the Russian Hexameter*. Connecticut, 1954.

CABLE, Thomas. *The English Alliterative Tradition*. University of Pennsylvania Press, 1991.

ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, 248 s.

ČERVENKA, Miroslav. Epický daktyl. In *Statistické obrazy verše*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1971.

ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum, 2006, 283 s.

ČERVENKA, Miroslav. Šestero revolucí ve vývoji novočeského verše. In: *Otázky českého kánonu*, ed. Stanislava Fedrová. Praha: ÚČL AV ČR, 2006, s. 283–298.

- dostupné též z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretil/29.pdf>

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

GIOIA, Dana. *Accentual verse*. Dostupné z: <http://www.danagioia.net/essays/eaccentual.htm> [cit. 8. 5. 2014].

DŁUSKA, Maria. *Odmiany i dzieje wiersza polskiego (Prace wybrane, swazek 1)*. Red. S Balbus. Kraków: Universitas, 2001.

DŁUSKA, Maria. *Próba teorii wiersza polskiego (Prace wybrane, swazek 2)*. Red. S Balbus. Kraków: Universitas, 2001.

DŁUSKA, Maria. *Poezję wierszem i prozą (Prace wybrane, swazek 3)*. Red. S Balbus. Kraków: Universitas, 2001.

DOBRYŃSKA, Teresa – KOPCZYŃSKA, Zdzisława. *Tonizm*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1979.

DUBĚDA, Tomáš. *Jazyky a jejich zvuky. Univerzálie a typologie ve fonetice a fonologii*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005, 230 s.

ERBAN, Karel. Kvantita v českém verši. *Naše řeč*, 1934, roč. 18, č. 1, s. 1–7 / č. 2, s. 33–38.

- dostupné též z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php>

ERBAN, Karel. Pausa v českém verši. *Naše řeč*, 1934, roč. 18, č. 4, s. 105–112.

- dostupné též z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php>

ERBAN, Karel. Rytmus a metrum v českém verši. *Naše řeč*, 1934, roč. 18, č. 9, s. 257–265.

- dostupné též z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php>

FILIPOVÁ, Helena. Ruský verš a počítačové systémy. *Sborník prací Filozofické fakulty MU X*, Brno: FF MU, 2000, roč. 3, č. 3, s. 91–95.

FISCHER, Otokar. Divadelní studie. *Osvěta*, 1917, č. 6, s. 357–360.

- FURMANIK, Stanisław. *Podstawy wersyfikacji polskiej*. Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Eugeniusza Kuthana, 1947, 323 s.
- GASPAROV, Michail Leonovič. *Nástin dějin evropského verše*. Praha: Dauphin, 2012, 423 s.
- HÁLA, Bohuslav. *Akustická podstata samohlásek*. Praha: Česká akademie věd a umění, 1941, 335 s.
- HORÁLEK, Karel. *Kapitoly z teorie překládání*, Praha, 1957, 91 s.
- HORÁLEK, Karel. K otázce českého amfibrachu. *Slovo a slovesnost*, 1949, roč. 11, č. 1, s. 46–47.
- HORÁLEK, Karel. *Počátky novočeského verše*. Praha: FF UK, 1956.
- HORÁLEK, Karel. Verš Čelakovského překladů a ohlasů ruských písní. *Čs. rusistika I*, 1956, s. 365.
- HRABÁK, Josef. *O charakter českého verše*. Praha: Svoboda, 1970, 227 s.
- HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN 1964, 209 s.
- HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, 256 s.
- CHISHOLM, David. *Goethe's Knittelvers. A Prosodic Analysis*, Bonn: Bouvier, 1975.
- IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. 159 s.
- JAKOBSON, Roman. *Základy českého verše*. Praha: Jan Fromek, 1926; též In: J. R., *Poetická funkce*, ed. M. Červenka. Jinočany: H&H, 1995, s. 157–248.
- JESPERSEN, Otto. Metrum (překlad P. Plecháč). *Aluze*, 2009, roč. 11, č. 2, s. 102–120. (Originální text: JESPERSEN, Otto. „Notes on Metre“, in *Linguistica: Selected Papers in English, French, and German*. Kopenhagen: Levin & Munksgaard, 1933, s. 249–274.)
- KRÁL, Josef. *Řecká a římská rhytmika a metrika, I. Řecká rhytmika, 2.* přepracované vydání. Praha: Jednota českých filologů, 1915, 360 s.
- KRÁL, Josef. *Řecká a římská rhytmika a metrika, II. Řecká a římská metrika*. Praha: Jednota českých filologů, 1906, 360 s.
- KRÁL, Josef. *O prosodii české*. Praha: Česká akademie věd a umění, 1923, 780 s.
- KRÁLÍK, Oldřich. O charakter Bezručova díla. In: *Pět studií o Petru Bezručovi*, usp. O. Králík a K. Horálek. Olomouc: Univerzitní fond, 1947, s. 29–144.
- KULAWIK, Adam. *Teoria wiersza*. 2. wyd. Kraków: Antykwa, 1995.
- KUŤÁKOVÁ, Eva. *Laudabile carmen. Část I, Římská metrika*. Praha: Karolinum, 2012, 127 s.
- LEVÝ, Jiří. Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. *Slovo a slovesnost*, 1962, roč. 23, č. 1, s. 1–8/ č. 2, 83–92.
- LEVÝ, Jiří. Verš české poezie a jejích ohlasů, *Slavia*, 1962, roč. 31, s. 242.
- MALIŠ, Otakar. *Theerův Faëthon: metrická studie*. Praha: [s.n.], 1972. 191 s.
- MALIŠ, Otakar. *Theerův Faëthon: metrická studie* (autoreferát o obhajobě disertační práce). Praha: [s.n.], 1980, 18 s.
- MERTA, Vladimír. *ZPÍVANÁ pOEZIE*. Praha: Panton, 1990, 141 s.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky*. Praha: Svoboda, 1948, 446 s.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Obecné zásady a vývoj novočeského verše* (1934). In: J. M., *Studie II*, eds. M. Červenka a M. Jankovič. Brno: Host, 2001, s. 116–198.
- Na pamět Otakara Theera* (sborník). Praha: B. M. Klika, 1920, 173 s.

- NOVÁK, Radomil. *Česká literatura jazzující (1918–1968)*. Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, Ostrava 2012, 186 s.
- NOVÁKOVÁ, J. Tři studie o českém hexametru. *Věstník Král. čes. spol. nauk*, 1947, č. 5, s. 70n. / *List Sdružení morav. spisovatelů II*, 1947–8, s. 47–49.
- OLINKIEWICZ, Elżbieta – RADZYMIŃSKA, Katarzyna – STYŚ, Halina. *Słownik Encyklopedyczny – Język polski*. Wrocław: Wydawnictwa Europa, 1999, 708 s.
- OSTASZEWSKA, Danuta – TAMBOR, Jolanta. *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, 143 s.
- PALKOVÁ, Zdena. *Fonetika a fonologie češtiny*. Praha: UK, 1994, 366 s.
- PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer I*. Praha: Čin, 1928, 287 s.
- PÍŠA, Antonín Matěj. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1933, 223 s.
- PLECHÁČ, Petr. Česká versifikace a teorie metra, *Aluze*, 2008, roč. 12, č. 3, s. 86–93.
- POLDAUF, Ivan. *Anglický slovní přízvuk*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, 172 s.
- PSZCZOŁOWSKA, Lucylla. *Wiersz polski – Zarys historyczny*. Wrocław: Leopoldinum, 1997, 429 s.
- SCHLÜTTER, Hans-Jürgen. *Der Rhythmus im strengen Knittelvers des 16. Jahrhunderts*. In: *Euphorion* 60, 1966, s. 48–90.
- ŠAPIR, Maksim. Přiblížení k obecné teorii verše. Základní pojmy a metody. *Česká literatura*, 2012, roč. 60, č. 3, s. 371–384.
- TARLINSKAJA, Marina. *Strict Stress-Meter in English poetry. Compared with German&Russian*. Calgary: UCP, 1993, 261 s.
- Teorie verše II. Sborník druhé versologické konference*. Red. Jiří Levý a Karel Palas. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1968, 195 s.
- TENČÍK, František. *Slovníček literárních pojmů*. Praha: Albatros, 1976.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris. Verš a rytmus. In: LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Poetika, rytmus, verš*. Praha: Svět sovětů, 1968, Str. 19nn.
- TROST, P. Poznámka k novému překladu Heina, *SaS* 8, 1954, 187–188.
- WAJSAR, Petr. *Deklamace češtiny v hudbě z rytmického hlediska*. Bakalářská práce, na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze, vedoucí práce: prof. Václav Riedlbauch. 2006, 39 s.
- WEINER, Richard. Besedy o umění. *Venkov: orgán České strany agrární*. Roč. 32 (1937), č. 216 č. 3, 23. 3. 1917. Praha: Tiskařské a vydavatelské družstvo rolnické. S. 4–5.
- WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ, Maria – RYSZKIEWICZ, Mirosław – CHOMIUK, Aleksandra – et al. *Wersyfikacja polska. 1, Teksty teoretyczne i słowniczek pojęć*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2007.
- ZÁVODSKÝ, Artur. Uplatnění tří prozodií v díle Fr. L. Čelakovského. *Teorie verše. I*. In: Sborník brněnské versologické konference, 13.–16. května 1964. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1966, s. 237–245.
- ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. Praha: Supraphon, 1982, 199 s.
- ZINDULKOVÁ, Klára. *Akcent v jazyce, akcent v hudbě: problémy s překlady písní a básní* [pro připravovaný sborník z konference Interfaces 2013, vyjde 2015].
- ZINDULKOVÁ, Klára. *Vzájemné působení metrických a fonologických faktorů při utváření básnického rytmu*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2011. 52 s. Vedoucí práce Vladimír Binar. Str. 14–16.

(– dostupné též z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/95605>)